**El Diseño de Vestuario como sistema semiótico
en el *Edipo Rey* de Pier Paolo Pasolini**

Por: Dr. Arq. Rómulo Pianacci¹

Martine Sueldo²

Resumen

El Diseño de Vestuario, como parte de la Semiótica del espectáculo, debería ser reconsiderado en su importancia y posibilidades expresivas. La comunicación fundamental entre el Director de teatro o cine y el Diseñador es analizada en este artículo a través del trabajo del diseñador italiano Danilo Donati para el *Edipo Rey* de Pasolini.

Palabras clave:

Diseño de Vestuario - revalorización - Teatro - Cine

Abstract

Costume Design, as a part of Performance Semiotics, should be reconsidered in its importance and expressive possibilities. The essential communication among

¹ Doctor por la Universitat de València. Profesor Adjunto UNMdP y UNCPBA. rpianacc@mdp.edu.ar

² Estudiante avanzada de Diseño de Indumentaria. UNMdP. mar.sueldo@hotmail.com

theatre or film Director and Designer is also reviewed in this article, examining the work of Italian designer Danilo Donati for Pasolini 's film *Oedipus Rex*.

Key words:

Costume Design - update - Theatre - Film

Introducción

Si los años 2009 y 2010 fueron en Buenos Aires los años de *Medea*, el 2011 tuvo su gran protagonista en *Antígona*, con innumerables puestas en festivales de teatro clásico europeos y sudamericanos, sin lugar a dudas, al 2012 le corresponde el *Edipo Rey* de Sófocles. La ópera *Edipo* de George Enescu, con libreto de Edmond Fleg basado en *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* y la exquisita puesta de La fura dels Bals, que se estrenara en el Teatro Colón de Buenos Aires. Completando el panorama se presenta en el Actors Studio *Yocasta* de Héctor Levy-Daniel, también basada en el texto sofócleo y la excelente versión que del mismo hace Steven Berkoff en *Greek*.

No es intención de este trabajo volver sobre cuestiones profusamente estudiadas por la crítica respecto a este texto canónico, sino explorar algunos aspectos poco transitados dentro del marco del proyecto de investigación, que se viene desarrollado en la UNMDP y UNCPBA: *La Pervivencia de los modelos Clásicos en América Latina: Teatro y Literatura*.

En un trabajo previo de este Proyecto, la investigadora María José Pérez se preguntaba:

“¿Qué es lo que despierta la fascinación por esta tragedia? ¿Por qué *Edipo Rey* sigue siendo tan vigente en el siglo XXI como en el siglo V a.C.? ¿Qué es lo que atrajo a pensadores como Homero, Séneca,

Esquilo, Voltaire, Cocteau, Gide o García Márquez de la figura de Edipo?

En principio podemos dar razones estilísticas. Ya sabemos que desde la antigüedad se elogia a Sófocles por respetar la composición del género. Él es un maestro de la forma. La estructura de *Edipo Rey* es prácticamente perfecta. Tengamos presentes los diversos elogios a la obra dados en la *Poética* de Aristóteles.”

Según este autor: “El más bello reconocimiento es el que va acompañado de peripecia, por ejemplo, el que hay en el *Edipo*.” (52) Más adelante agrega: “El mejor de todos los reconocimientos es el que se deriva de los mismos hechos cuando se da cabida a la sorpresa, por medio de acontecimientos verosímiles, como por ejemplo, en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*, porque es natural que Ifigenia quiera confiar una carta a Orestes.” (68)

Sin embargo, no deja de reconocer los aspectos materiales de la puesta: “Por otra parte, con todo, para la puesta en escena es más importante el arte de los escenógrafos que el de los poetas.” (42) En esta frase, pareciera dar cuenta de la complejidad del hecho escénico y la importancia de todas las partes constitutivas del discurso teatral.

Para Freud y sus seguidores esta tragedia representa una fuente inagotable de material de análisis. André Green, en su trabajo *El complejo de Edipo en la tragedia* brinda una serie de conceptos que ayudan a entender mejor su naturaleza: “¿Acaso el teatro no es la mejor encarnación de esa *otra* escena que es el inconsciente? [...] ¿La familia no es, pues, el espacio trágico por excelencia? Sin duda, porque en ella los nudos del amor -y por lo tanto del odio- son los primeros en orden e importancia.”

Baste el ejemplo de la saga familiar de los Labdácidas, y más adelante agrega:

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Lo mismo ocurre con el niño, testigo del drama familiar cotidiano. Nada más que actitudes, movimientos, enunciados de los padres para el *infans* que sigue siendo mucho después de la adquisición del lenguaje. Si hay un resto, *él* debe tomarlo a su cargo. A él le corresponde asumir la interpretación. [...] Toda obra teatral es un enigma, como toda obra de arte, pero enigma de una palabra articulada, enunciada, dicha y oída, pero sin que ninguna plenitud extraña a ella cubra sus intervalos. Por eso el arte del teatro es el arte del malentendido. (17)

Pasolini y su revisita a la Antigüedad

Constantemente vemos obras dramáticas o filmes basados en textos clásicos, supuestamente transducidos o adaptados para el espectador de hoy en día. Resulta de particular interés para este Proyecto el rastreo de las formas a las que diversos creadores del presente recurren para representar el contenido clásico, tanto en el teatro como en el cine contemporáneo. Si el objetivo es entretener y transmitir un mensaje, es prioritario que el destinatario lo pueda leer y que el material le sea lo más próximo posible, sin contrahacerlo o deformarlo.

La información de que dispone el espectador contemporáneo ya no es la misma, e históricamente el mundo ha cambiado mucho y así también la manera de contar las historias desde el momento que fueran escritos.

Pasolini a lo largo de su extensa filmografía, recurre a textos “clásicos” de diversas tradiciones pretendiendo, no sin generar airadas polémicas, “gramatizar” y “liberalizar” al cine, entendiéndolo como “cine- lengua” o “momento escrito de la lengua natural y total de la acción”, con que se expresa la realidad.

Es en esta dirección que realiza, entre otros: *El Evangelio según Mateo* (1964); *Edipo rey* (1967); *Medea* (1969); *Appunti per un'Orestiade africana*

(1970); *El Decamerón* (1971); *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974).

El vestuario del film de que se ocupa este trabajo fue diseñado por Danilo Donati, un reconocido profesional italiano del cine, que ha merecido numerosas nominaciones y recibido dos Premios Bafta y dos Oscars. Especialista en vestuario histórico y de fantasía, ha colaborado en numerosas ocasiones con Federico Fellini, Franco Zeffirelli y Pasolini. Para este último ha diseñado además: *El evangelio según Mateo* (1964) y *Teorema* (1968).

Un poco de teoría

El diseñador de vestuario debe ante todo poder sumergirse en el mundo que se le propone, debe conocer la cultura y el mundo para el cual está diseñando. Debe poder esculpir al actor, de tal manera que el producto final sea un personaje, no necesariamente verídico, sino verosímil. Además de colaborar a crear el personaje, debe poder materializar las historias o situaciones que el actor va a vivir a través del personaje. Finalmente, es el vestuario el que habla mucho más que el actor, es decir, antes de que el actor emita una palabra, es el vestuario el que ya está comentando por él.

Aquí se plantea una de las principales diferencias con el diseñador de moda, quien debe captar las tendencias del momento, adaptarlas y llevarlas a la indumentaria. Debido a esto, son muchos los diseñadores de moda, como Christian Lacroix, que se inspiran en los vestuarios teatrales o filmicos y luego desarrollan sus propias colecciones.

Siguiendo las directrices de Umberto Eco, tanto el vestuario teatral como el cinematográfico cumplen con una función semántica y a la vez dramática. Semántica porque el vestuario es un signo que comunica y utiliza, en este caso Donati, para representar al personaje, queriendo transmitir un determinado mensaje.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

En segundo lugar la función dramática, porque no sólo es vestir a un actor, sino también es revelar cómo se siente el personaje, cómo se produce la transición de un estado de ánimo a otro, su interioridad, motivaciones y psicología. También es importante cómo el vestuario colabora para que el actor logre conectarse y relacionarse directamente con el personaje que le ha tocado representar, su evolución y distintos estados de ánimo, ya que en ocasiones, un mismo actor debe representar distintos personajes y situaciones.

Para el análisis del vestuario planteado, se establecerán primeramente mediante hipótesis, los criterios proyectuales, de categorización del indumento que el diseñador supuestamente hace de acuerdo con el director, según la clase o función de los personajes. De esta manera se clasificarán por un lado los personajes protagónicos y por otro los secundarios; y al mismo tiempo se trabajará por un lado con el mundo contemporáneo, y por otro con el primitivo que plantea el filme.

Esta diferenciación se hará a través de las distintas de cuatro variables: el color, las texturas, los materiales y las tecnologías empleadas para la realización de cualquier vestuario.

Lo destacable de Pasolini es la inteligente visión con que muestra la tragedia asociando el hombre antiguo con el contemporáneo, logrando obtener una única historia y salvando la distancia entre las épocas. Es decir, más allá de estar situadas a siglos de diferencia, las situaciones se volverán a repetir. De esta manera mantiene vivo el mito y el texto de Sófocles, pero a su vez logra incorporarle detalles que hacen a la lectura propia del cineasta italiano para el público actual.

Su relato está dividido en dos épocas, comenzando en la Italia fascista de los años '30. El enfrentamiento entre Layo y Edipo, lo sintetiza en este parlamento en forma de cartel insertado:

[...] Vienes aquí para usurpar mi puesto en el mundo,
para reducirme a la nada, para robarme cuanto yo tengo.

Y lo primero que me vas a robar es a ella, a la mujer a quien amo,

lo peor es que ya me estás robando su amor. [...] ³

Se traslada entonces la acción a la Tebas clásica. Allí desarrolla la historia en forma cronológica, apartándose de la estructura planteada por Sófocles. Producida la ceguera de Edipo, vuelve a una Italia contemporánea, en donde Edipo como músico ambulante, mendicante y con un lazarillo, atraviesa las ciudades para volver al prado que se ve en la primera parte: “La vida acaba en el sitio mismo en que empieza”.

Las formas y los materiales

En lo que respecta estrictamente al vestuario de *Edipo Re* para la Tebas clásica, Donati plantea una tipificación de los personajes, para que aquellos que compartan el mismo estatus en la historia estén vestidos de manera similar. Todos los reyes siguen una misma tipología de indumentaria, al igual que niños, sirvientes y personajes menores.

Donati hace una reinterpretación del vestuario histórico y si bien mantiene la tipología del indumento, la materializa de una manera totalmente distinta. Mientras que en la antigua Grecia las clases acomodadas usaban una prenda sobre otra, que estaban acompañadas de otras secundarias, en este caso la prenda base se viste directamente sobre el cuerpo.

³ Pasolini, Pier Paolo. *Edipo Rey (Edipo Re)*, 1967) Italia

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Los reyes siempre presentan prendas con una forma que sigue el largo del cuerpo. La prenda común utilizada es la que se conoce como chitón o túnica, está en contacto con el cuerpo y carece de volumen. De esto se desprende que cuanto más elevado sea la posición del personaje dentro de la sociedad, más resguardado estará del medio ambiente. Hablando estrictamente del chitón, era una prenda utilizada por ambos sexos realizada a partir de una sola pieza de tela cosida por un lado, y sujeta en los hombros por medio de broches. Debido a sus dimensiones se la sostenía por medio de dos cinturones. Uno cumplía meramente la función de sujetar la prenda al cuerpo, mientras que el segundo, debido a que la cantidad de tela sobrante era considerable, se empleaba para generar los pliegues característicos, que se lograban también por la clase de la tela con la que se hacía la prenda.

En el rediseño del chitón, por ejemplo, para Pólipo (rey de Corinto), Donati lo construye en dos partes: una parte superior y otra para la parte inferior del cuerpo. Una vez puestas sobre el cuerpo conforma una unidad, y dan la sensación de ser una sola prenda. Este chitón no tiene mangas, llega hasta los pies, y cuando el personaje está en movimiento se aprecia la abertura sobre el lateral derecho.

En ocasiones, este indumento está acompañado por una segunda prenda, para agregarle suntuosidad. Siempre que personaje estuviese frente al pueblo y se tiene que mostrar como Rey, lleva sobre sus hombros una tela rectangular sostenida sobre los hombros y sujeta por medio de un broche. La misma cae sobre la espalda cubriéndola por completo, dejando el torso descubierto. Esta descripción, en la Antigua Grecia, hace referencia a la clámide. La diferencia radica en que por lo general esta era una prenda de épocas cálidas por lo cual en ocasiones, debajo de la clámide no se llevaba prenda alguna. También es importante destacar que la clámide no siempre se llevaba de la misma manera y la forma resultante depende de la manera de disponerla sobre el cuerpo,

En varios momentos, una segunda prenda hace referencia a una capa, más específicamente una que permite identificar a un rey. Es así que Donati emplea un significante mucho más contemporáneo, para ayudar al espectador a comprender fehacientemente que se está en presencia de un soberano.

La capa que viste Pólipo cuando adopta a Edipo, tiene grandes trenzas verticales que llegan hasta el suelo y además está adornada de piel negra. Ésta se entrecruza con las trenzas generando una combinación de texturas y a la vez está puesta de tal manera que simula una capucha.

Otra tipología presente es el peplo. Tradicionalmente se trataba de un paño sin costuras, por lo general cuadrado, sujeto por medio de broches. Se trata de una prenda que envuelve al cuerpo por el lado izquierdo, uniéndose a lo largo del cuerpo sobre el lado derecho, siendo los hombros los principales puntos de sujeción, pudiéndose ajustar también en otras zonas, por ejemplo la cintura, mediante el uso de cinturones. Al igual que el resto de las prendas clásicas, según como se la ubique sobre el cuerpo, será la forma y cantidad de pliegues resultantes.

La tipología del peplo se evidencia en el vestuario de la reina Mérope. Donati, logra captar su esencia, si bien a su reinterpretación le agrega mangas. La parte superior está resuelta a modo de una capa rectangular que cubre por completo los hombros, llegando hasta la altura de los codos. Por debajo hay una larga falda, que en conjunto logran dar la ilusión de una única prenda. Lo destacable es ver cómo logra mantener la forma del vestido considerando que el material que utiliza es bastante más pesado que el que se empleaba en la antigüedad.

Es interesante destacar la relación que se establece en la indumentaria de Yocasta, tanto en la Tebas clásica como en la de los años '30. En ambas épocas se la muestra con vestidos con importantes asimetrías. A través del empleo de una misma tipología de vestido logra establecer una relación temporal y emocional en el personaje.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Por ser Edipo el principal personaje de la obra, se analizará su vestuario independientemente, para mostrar como éste cambia, a medida que el personaje sufre transformaciones.

Como hijo de Mérope y Pólipo, lleva un chitón como su padre, lo único que varía es el color y los complementos. Instalado ya como rey de Tebas, al igual que el resto de los reyes, lleva una gran capa de lana tejida. A partir del momento en que conoce su verdadero origen, sólo viste con una túnica con cuello.

Mientras que en las otras capas, se podía ver que la forma de producción había sido una sarga sencilla, es decir a través del entrecruzado de las hebras, una por arriba y la otra por debajo, en la túnica final de Edipo, el tejido está hecho de tal manera que la sarga es más amplia, utilizando tiras de material mucho más gruesas. Así se puede interpretar que a medida que el personaje conoce su pasado, el tejido va haciendo más denso. La última prenda que viste Edipo, resulta ser así una analogía de cómo termina su vida, oscura y cerrada, por el peso de lo revelado.

Mientras que el pastor sirviente de Layo, lleva una túnica corta, típica de los esclavos de la Antigua Grecia; tiene mangas cortas y está hecha a partir de fragmentos de la piel de animales color negro y plumas del mismo color. A la altura de la cintura lleva un cordón trenzado de cuero color marrón, destacando así esta zona del cuerpo.

El sirviente pastor de Pólipo lleva el torso desnudo y la piel de un animal alrededor del cuello tal como se llevaban los paños, y se sujeta sobre el hombro derecho. Sobre las extremidades inferiores viste otra piel de animal, sujeta a la cintura. Su sujeción se produce por medio de un largo cordón, que rodea la cintura y cae sobre el cuerpo de una manera irregular. Al vestirlo con pieles de animales, Donati hace una referencia a los antiguos pueblos nómades pastoriles que se vestían con la piel de los animales que cazaban o cuidaban.

Dentro del grupo de personajes secundarios encontramos a los sirvientes de Layo y Pólipo. Como se trata de diferentes reyes, los vestuarios diseñados varían para ambos grupos. Con respecto a los guardias que protegen Corintio y Tebas, y también el oráculo, visten túnicas cortas, que son características de quienes tuviesen que desarrollar actividades que requieran tener amplia movilidad. La innovación de Donati radica en incorporar un lazo en la cintura sujetando la prenda, que sobre la parte delantera adquiere la forma de un cinturón, tal como lo conocemos hoy en día. Sobre la espalda llevan trenzas de cuero que se ubican sobre la túnica invadiendo también la delantera de la prenda. El tejido de la túnica tiene entrecruzado tiras del mismo material, que se disponen de manera tal para que le otorguen movimiento al vestuario. En la delantera de la túnica, sobresale por debajo una tela mucho más liviana que la de la prenda.

Otro tipo de guardias son aquellos que deben escoltar al rey. Llevan el mismo tipo de túnica antes descripta, pero se trata de un tejido que a partir de la cintura se transforma en tiras hechas a partir del mismo material, a modo de grandes flecos.

Si bien los niños y adolescentes forman parte de las cortes o el pueblo, llevan un indumento específico. Presentan el torso desnudo y llevan solamente una especie de taparrabo, del cual cuelgan flecos de colores. A través de estos indumentos se establece una relación con la indumentaria con las tribus africanas. Debajo de esta prenda llevan, otra para cubrir la ingle. Es una especie de pantalón corto hecho de cuero, mientras que los flecos están tejidos con fibras naturales.

Cuando dentro de este grupo de adolescentes se encuentra el joven Edipo, la forma de destacarlo entre todos, es a través de una banda distintiva de color que cuelga del hombro derecho llegando hasta el lado izquierdo, pasando por sobre el torso y la espalda.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

El vestuario de las damas de compañía de Mérope sigue una morfología de los trajes hebreos y fenicios. Si bien no se cuenta con demasiada información, se sabe que para poder transitar por las calles debían cubrirse, y estas mujeres y niñas llevan largos velos que llegan hasta el suelo. Lo usan desde la cabeza, cubriendo apenas la frente y están hechos a partir de una tela translúcida y muy liviana. En el diseño de estas prendas, Donati logra distanciarse un poco de lo que venía planteando, para mostrar una cercanía mayor con las tipologías de la indumentaria de los pueblos semíticos, utilizando una tela volátil, y que en gran cantidad genera pliegues y movimiento.

Sobre el pecho, y también con un largo importante llevan un tejido rectangular. Por debajo se aprecia un gran vestido, de varias capas de tela. La cantidad de tela empleada en estos vestidos es tal, que las actrices deben recogerlo para poder caminar.

En el caso de Tiresias, si bien Donati lo ubica como perteneciente al pueblo, a su vez busca diferenciarlo. Esta dicotomía la logra gracias a que si bien comparte el tipo de túnica, al adivino le agrega un gran paño que en ocasiones lo lleva sobre los hombros, cubriendo la espalda, y otras cubriendo la delantera, asemejándose a una gran clámide, que tiene un cordón entrecruzado entre las trenzas.

En estas prendas se puede apreciar que el tipo de tejido es mucho más abierto que las analizadas para los personajes principales. De esta manera se respeta el criterio que cuanto más esconden los personajes más cerrada y densa es la trama del tejido.

En general, los pliegues casi no aparecen, a no ser mediante diferentes paños, como en Mérope y Tiresias. En consecuencia, se puede afirmar que si bien Donati no utiliza telas que poseen movimiento y buena caída por sí solas, logra el mismo efecto de la indumentaria clásica a través de otros procedimientos.

Con respecto a la materialidad, todos los tejidos están hechos a partir de un telar simple o un entrecruzado manual, dado que se trata de tejidos mucho más rústicos. La principal característica de la materialidad empleada en estos vestuarios es que denotan una pesadez, casi como si se quisiera provocar que al actor le costara caminar en ellos.

La materialidad empleada en la realización de las prendas resulta de la combinación de lana y algodón. Mientras en la antigüedad estaban hechas de telas más finas, que permitían la generación de grandes pliegues y acumulación de género extra.

Estas características de forma y materialidad son comunes a todos los personajes. No se diferencia entre protagónicos y secundarios, dado que la forma en la que se ejecutó el material fue siempre la misma, para que a pesar de las jerarquías, se logre una unidad en la lectura de la historia que se cuenta a través del vestuario.

Color

Otro de los aspectos a tener en cuenta son los criterios cómo se utiliza el color, cómo son éstos en relación al ambiente de la película, y la justificación en la elección de esta paleta de colores.

En base a lo dicho, es importante saber que la mayoría de los exteriores de lo que transcurre en la Tebas del 440 a.C. fueron rodados en Italia y en Marruecos. La geografía del lugar tiene colores tierra: en la gama de los marrones, ocre, rojizos, amarillos y naranjas; por lo que todos los personajes secundarios llevan los colores que pertenecen a estas tonalidades, como asimilándolos al territorio.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

También se utiliza el color como una manera de resaltar los personajes. Por ejemplo Mérope y Pólipo llevan prendas de color rojo y blanco. Cuando Edipo se presenta como su hijo, viste los mismos colores. Como rey de Tebas, utiliza colores como el negro y el azul. Este último también es utilizado por Yocasta y su hermano Creonte, y sus guardias sólo usan indumentos de este color.

En el caso de los guardias que protegen Corintio y Tebas, como pertenecen al mismo grupo, sus túnicas están materializados en color naranja, y algunos llevan detalles en color azul para mostrar una relación con el pueblo de Tebas.

Con respecto a las damas de compañía de Mérope, Donati elige no seguir una nueva organización cromática, sino que mantiene la tradición de los pueblos semíticos al emplear colores pastel, el rosa, el violeta y el negro.

Así se puede deducir que si los personajes secundarios utilizan colores desaturados, los principales usan el rojo, blanco, azul y negro en gamas muy intensas, permitiendo identificar rápidamente al protagonista de la escena.

El Oráculo viste una túnica muy amplia color marrón oscura, hecha en un material bastante liviano, de lo cual se desprende que la tecnología con la que fue confeccionada fue muy abierta y así generar amplitud, llega hasta el suelo y tiene mangas hasta los codos. Se podría inferir que el Oráculo no esconde nada, y al mismo tiempo es honorable y transparente. Lo más destacable es su máscara/sombrero. Se trata de dos semiesferas blancas dispuestas una arriba de otra. En la superior se puede observar una cara, y en la segunda lo que representaría al cuerpo, o la posibilidad de ver al pasado y el futuro. A esta esfera, se le ha sustraído una parte para que pueda pasar la cabeza del actor y a su vez se sujetan a ella hebras de lana y plantas secas color beige. Sobre la esfera superior, y por detrás, la máscara lleva una decoración de ramas.

En relación a la esfinge, se observa que por todo indumento lleva una gran máscara. Sus dimensiones son tales que cubre casi todo el cuerpo del actor,

ocultando si debajo lleva alguna prenda. La máscara está hecha de lo parece ser madera oscura y recubierta con ostras, que dan la expresión facial. Ejecutado como si fuera el pelo, se dispusieron largas fibras vegetales, que llegan hasta los talones.

Calzado

Todos los actores llevan el mismo tipo de calzado. Está hecho a partir de cuero y sigue la forma envolvente del pie. Tiene influencias egipcias, dado que este pueblo es el que impuso este tipo sin suela. Se cerraba mediante un lazo o cordón, que estaba hecho del mismo material. Otro tipo de calzado, es por ejemplo, el que lleva Edipo cuando está practicando en la palestra. Estos son acordonados y también están hechos de cuero.

Tocados

Tal como explicó respecto a la capa de los reyes, siempre que tuviesen que cumplir funciones, se los presenta con un gran tocado dorado geométrico para representar la corona del Rey. Es de forma cilíndrica, de influencia egipcia, bastante alto y trabajado con figuras geométricas en relieve y bajorrelieve. El de Layo y Edipo presenta tres secciones, mientras que el de Pólipo no está dividido en partes. Así el diseñador logra establecer una relación no sólo de vínculo, sino que también ambos personajes no son reyes del mismo lugar.

Como príncipe de Corinto, Edipo lleva un tocado prácticamente sin ala. Adopta una forma cilíndrica, y parece estar hecho de madera. De la copa sobresalen seis ornamentos o alas de pájaro, tres de cada lado. Este sombrero es del mismo tipo que lleva Creonte, así se logra unificar a aquellos personajes que sin ser reyes ni reinas, pertenecen a una familia real.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Con las reinas se utilizan reinterpretaciones de coronas, adornadas siempre con ostras. En el caso de Mérope su corona tiene forma de cono truncado invertido, mientras que cuando Yocasta es presentada a Edipo, lleva un gran tocado con un ala muy ancha que le brinda protección del sol. Está adornado con ostras y cubierto de plumas de color blanco y cubre parte de la frente y las orejas, de donde sobresalen adornos rectangulares en color dorado.

Otro tipo de tocado presentado es un sombrero plano, llamado petaso y de origen tesalio, muy utilizado en distintos tamaños en la Antigua Grecia. De copa semicircular, en ocasiones podía variar y ser piramidal. Siempre tiene una gran ala, para proteger del sol a los viajeros. Se ata con una de tira de cuero debajo de la barbilla. Este sombrero es utilizado por varios personajes y está confeccionado de cuero curtido por dentro y con el pelo del animal por fuera.

Un tocado particular es el que presentan los guardias. Usan una máscara/tocado que posee tres puntas, que sobresalen por sobre la cabeza. La máscara está acompañada de lo que parece ser pelo de color azul. También está decorada con plumas y cintas de color dorado. Cuando los guardias deben proteger al rey en batalla, cambian el tocado antes mencionado por un sombrero/casco de metal oscuro. Simula ser un sombrero plano, con copa semicircular baja. Sin embargo de todo el perímetro del ala cuelgan rectángulos del mismo material, que se sostienen por medio de arandelas. Las dos piezas frontales llevan orificios para los ojos. Estas partes agregadas al sombrero se encuentran divididas de tal manera que si el guardia las quiere levantar, las ubica sobre la copa. Así se hace referencia a los cascos de las armaduras conocidas.

Alhajas y accesorios

Los collares utilizados son de lo más variados. No se reconoce un único tipo collar de acuerdo a un tipo de personaje. Siempre siguen formas geométricas regulares como círculos, triángulos, trapecios y cuadrados, alternando vacíos y llenos.

Cuando se trata de collares pertenecientes a personajes principales, dan la sensación de ser de oro, y están sostenidos por medio de cintas de cuero; los del resto de los personajes están hechos a partir del enhebrado de ostras.

Por lo general, el collar acompaña al tocado del personaje. Por ejemplo, Mérope lleva su tocado decorado con ostras y el collar está igualmente decorado y se completa con una media luna dorada en el centro.

Hay un accesorio que merece especial atención. Es el broche que sujeta la ropa de Yocasta, siempre en la delantera de sus prendas, con el cuál Edipo finalmente se cegará. Posee una hebilla de forma cuadrada, y se entrecruzan piezas rectangulares del mismo material. En la parte superior, las piezas tienen un pequeño orificio para que pase por allí el “pinche de la tragedia”.

Complementos del vestuario clásico

El vestuario está acompañado en ocasiones por bagajes, del tipo mochila, que se llevan a la espalda. Están sujetos por medio de tiras de cuero y la parte contenedora es de color blanco hecha a partir de un tejido muy basto.

En la indumentaria clásica era común que el indumento se completase con un paño que se usaba sobre el hombro izquierdo. Complementa la túnica que se lleva y es de considerables dimensiones. Debido a la cantidad de tela, aquí sí se forman los típicos pliegues de la ropa griega y esta forma de hacer un vestido a partir de dos paños tiene origen en la tipología de la túnica espartana.

Otro de los atributos de un rey, es la barba postiza de origen egipcio, que llevan Layo y luego Edipo. Tiene una forma rectangular y se sujetan al mentón mediante un cordón que quedaba completamente cubierto por el sombrero o el cuello de la capa que lleva el rey.

El vestuario contemporáneo

En lo que respecta al vestuario contemporáneo, la diferenciación de los personajes es básicamente dictada por el sexo del personaje. Al tratarse de una época actual, y como la indumentaria ya tiene claras diferencias, hace difícil identificar constantes en el diseño del vestuario.

Layo viste un uniforme militar y de esta manera se deduce la época, posiblemente entrados los años '30. Siempre se lo ve con el uniforme de gala, compuesto de una chaqueta entallada con charreteras y entorchados, pantalón largo y gorra con visera. Botones en forma de estrella, ubicados en el centro del pecho y a lo largo de la prenda permiten el cierre. Debajo de la cazadora lleva una camiseta de color blanco con cuello alto.

Cruzando desde el hombro derecho hasta la cadera del lado izquierdo, tiene una banda distintiva de color azul, de aproximadamente unos diez centímetros de ancho. El pantalón que completa el uniforme es de color verde y es un pantalón de vestir pinzado. Por sobre esta prenda lleva botas de cuero color negras de caña alta.

A Yocasta se la muestra en dos variaciones de vestuario. Una de ellas es una reinterpretación de una típica túnica clásica incorporando un vestido de una tela ligera, transparente, de buena caída. Está realizado sobre un fondo de color beige, estampado en lunares blancos y tiene mangas largas, con cuello desbocado y con escote profundo. Todo el cuello está ribeteado con pequeños volados hechos en el mismo material, muy al estilo de los años '30. Si bien la morfología de este indumento no es de las tipologías analizadas para la tragedia, el material empleado en su realización logra generar una prenda con reminiscencias de la antigua Grecia.

Otros de los conjuntos pensados para Yocasta es un traje de falda y saco color crudo. El saco es de manga larga con cuello smoking, cuya profundidad llega hasta unos centímetros debajo del centro de busto. Sobresaliendo por fuera del saco se observa el cuello de una camisa de gasa, color violeta claro. Donati

toma nuevamente el recurso de los volados y también lo aplica al recorrido del cuello de la camisa.

Lleva un sombrero, no muy grande, con un ala alabeada y una copa en forma de trapecio con los extremos redondeados. Tiene un lazo, que forma un pequeño moño en la parte posterior. Tanto el sombrero como el lazo son del mismo color que el traje. Completando el indumento lleva unos zapatos de tacón bajo, color crudo, que terminan en punta, y mediante una pulsera se agarran al tobillo, ajustándose con una hebilla.

El tercer cambio de vestuario para Yocasta es un vestido asimétrico, en un estampado floreado blanco y negro, sin mangas. Con breteles asimétricos, el que corresponde al hombro izquierdo es más llamativo dado que presenta una pieza de tela que abarca todo el recorrido del ancho de hombros.

Se puede observar que la pieza dispuesta sobre el escote le agrega movimiento y esto lo logra a través del plisado de la tela utilizada, un recurso distinto al de los volados, pero que logra el mismo efecto. Esta pieza rectangular simula ser la parte superior del peplo de la antigua Grecia, así Donati logra integrar y relacionar ambas épocas a través de similitudes del vestuario utilizado.

Con respecto al peinado que lleva Yocasta, siempre será un recogido. Por lo general tiene hecha una trenza dispuesta a manera de corona, que sigue la forma de la cabeza quedando sobre un fondo de color el resto del cabello está sujeto en la nuca.

Ya en los años '60, el vestuario ideado para Edipo es un pantalón negro y un abrigo largo, también negro. Nuevamente Donati logra unir las diferentes épocas a través del color ya que la última vez que se vio a Edipo, iba vestido con una túnica negra. Con lo cual, si bien la indumentaria varía, logra que se lea una unidad a pesar de las diferentes épocas, dejando establecido la continuidad de la historia. Finalmente se puede ver como Edipo, gracias a al ayuda de Ángel (el

mensajero) logra volver a los prados que conoció de pequeño, para concluir diciendo “*La vida acaba en el sitio mismo en que empieza*”⁴.

Conclusiones

En base a lo analizado anteriormente, se puede decir que la variación en el color junto con las tipologías históricas y la tecnología empelada en la realización de las prendas clásicas, son las principales herramientas utilizadas por el diseñador de vestuario.

Es importante destacar que Donati no hace una reconstrucción arqueológica de la indumentaria clásica. La rediseña teniendo en cuenta las morfologías base, pero les agrega variantes que hacen único este vestuario. Se puede reconstruir el análisis que hizo Donati para llegar a tales resultados y poder, a través del vestuario, contribuir a expresar cómo sienten los personajes.

Es imprescindible el entendimiento necesario entre el director y el diseñador, ya que lo que Pasolini quiere mostrar es un mundo primitivo, visceral, bárbaro; y recurre a paisajes y sonidos ajenos que refuercen esta idea. Donati utiliza, en consecuencia, tecnologías artesanales y materiales naturales: algodón, lana, cuero, fibras y plumas.

Se pretende que a través del presente trabajo la función del diseñador de vestuario puede resultar mucho más clara. Si bien es una profesión que no está totalmente valorizada, es claro que constituye una parte fundamental dentro del mensaje total que transmiten las obras teatrales y filmicas⁵. De a poco se va entiendo que el vestuario no es ropa que se compra en cualquier tienda, sino que está pensada para colaborar a narrar una historia determinada, ayudar tanto al

⁴ Pasolini, Pier Paolo. *Edipo Rey (Edipo Re)*, 1967). Italia

⁵ Al respecto ver ELAM, Kier, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.

director como al actor a conformar el personaje que se materializa, y cobra mayor credibilidad a través del indumento adecuado.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Bibliografía

ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1966.

BELLUSCIO, Marta. *Vestir a las estrellas. La moda en el cine*. Barcelona: Ediciones B., S.A., 1999.

GREEN, André. *El complejo de Edipo en la tragedia*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. *Edipo Rey (Edipo Re, 1967)*. Italia.

SAUVAGEOT, C y MENARD, R. *Vestidos y Peinados en las civilizaciones antiguas*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.

SÓFOCLES. “Edipo Rey” en *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos, 1998.