

EXPRESIONES DEL ESPÍRITU INDÍGENA EN LA ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO DE VICTORINA DURÁN

Eva Moreno¹ – Universidad de Sevilla
emoreno3@us.es

Resumen: Esta investigación pretende realizar la reconstrucción de la obra titulada *Teatro de Indias*, estrenada el 21 de febrero de 1963 en el Museo Municipal de Arte Hispanoamericano de Buenos Aires, por la compañía Cuarta Carabela, a través de documentos inéditos rescatados en el archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro (España): recortes de prensa, bocetos de escenografía y vestuario, folletos de mano, el texto original de Susana de Aquino y fotografías. Centrándose, fundamentalmente en el universo semántico de la escenografía y el vestuario diseñado por Victorina Durán, una figura completamente inédita, de gran importancia en el contexto cultural español de principios del siglo XX, de la Segunda República y del exilio, a partir de 1937, en Buenos Aires. Los signos visuales que se dan en la escena de *Teatro de Indias*, son el fruto de muchos años de estudio de la cultura y sociedad pre y postcolombina de Durán. Se realizará un estudio minucioso sobre el espacio escenográfico y la creación de los personajes a través del vestuario que nos llevará a descubrir la concepción teatral y la tendencia escénica de la diseñadora.

Palabras Claves: Victorina Durán, escenografía, diseño de vestuario, teatro argentino, simbología.

Abstract: This research aims to carry out the restoration of the work entitled *Teatro de Indias*, premiered February, 21st 1963 at the Museo Municipal de Arte Hispanoamericano de Buenos Aires by the theatre company Cuarta Carabela. It will be based on unpublished documents recovered at the Museo Nacional del Teatro de Almagro (Spain): press clippings, stage sets and costumes sketches, brochures, pictures and a Susana Aquinas' original text. Mainly focused on the semantic universe of costumes and settings designed by Victorina Durán, an completely unknown author, of great importance in the Spanish cultural context of the early 20th century, the Second Republic of Spain, and

¹ Investigadora contratada FPU por el Ministerio Educación, Cultura y Deporte de España.

then exiled in Buenos Aires from 1937. The visual signs happening in the Theatre de Indias are the result of many years of pre- and post-Columbian study of culture and society by Durán. A precise study of the scenography and the characters' creation will be held by means of the analysis of wardrobe which will make us discover the theatrical stage design and scenography trends by this designer.

Keywords: Victorina Duran, set design, costume design, Argentine theater, symbolism.

Introducción

El teatro siempre ha estado íntimamente vinculado al contorno socio-cultural en el momento de su producción y en el nivel de la recepción. Es por este motivo que la obra *Teatro de Indias* nace en 1962 como un proyecto cuyo objetivo es conmemorar y celebrar el descubrimiento de América (en su 470 aniversario), centrándose en el territorio argentino y reivindicando el arte y la cultura pre y postcolombina. La recepción de este espectáculo está destinada al público argentino y español, es decir, los dos países que fueron protagonistas en este suceso en el que se centra el montaje teatral.

Este espectáculo se gesta en las bases ideológicas y culturales de la organización cultural Cuarta Carabela, fundada por Victorina Durán y Susana Aquino en 1952. Esta agrupación está constituida por un grupo de personas especializadas en todas las disciplinas artísticas (música, danza, cine, teatro, literatura, escultura y pintura) que tienen en común la difusión, y la defensa “de la cultura del Mundo Hispánico”². Desde su fundación, esta institución realiza espectáculos y recitales en salones, escenarios, radio y televisión, exposiciones de arte y artesanía y conferencias culturales de temas exclusivamente hispánicos, focalizando su trabajo, especialmente, en la fusión hispano-americana³.

² Según las palabras de un documento oficial de dicha organización, que consta de un sello en el que se puede leer “La Cuarta Carabela * Agrupación Hispánica de las Siete Artes * Buenos Aires”. Este manuscrito, que está sin catalogar en el archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro, consta de cuatro páginas y detalla brevemente los miembros de la agrupación y las actividades realizadas desde 1952 hasta 1964.

³ El propio nombre de la Agrupación denota el interés por la cultura hispanoamericana y enlaza directamente con el descubrimiento de América, siendo esa “Cuarta Carabela” que iría al descubrimiento de una cultura que se estaba olvidando (la precolombina).

El origen y la creación de una idea

Y un buen día se le ocurrió a Victorina Durán dar movimiento a todas aquellas figuras estáticas de las piedras, la alfarería, los tejidos, resucitando un arte personal y expresivo. Comunicó su idea a Susana de Aquino y Leguizamón, que junto a ella había fundado como vicepresidenta La Cuarta Carabela⁴

Estas líneas, que se pueden leer dentro del texto explicativo de casi todos los programas de manos de este espectáculo, hallados en el Museo Nacional del Teatro de Almagro, señalan y evidencian a la persona que tomó la iniciativa de realizar este montaje. Victorina Durán es una de las precursoras del vestuario vanguardista en España, participando en la renovación teatral española de la década de los 30. Trabajó con Rivas Cherif, Margarita Xirgu, Irene López Heredia, Lola Membrives, entre otros, y llegó a Buenos Aires, tal y como las reseñas periodísticas atestiguan el 2 de septiembre de 1937. Cuatro fueron los titulares que recogieron la noticia: «La dibujante y periodista hispana Victorina Durán, llegó hoy» en el periódico *El Diario*, «Viajeros» en *La Razón*, «Trabajaré con Margarita Xirgu una profesora española de vestuario» en *El Mundo* y «Una verdadera artista española: Victorina Durán» en *Ahora*, una crónica, esta última, que escribe el periodista Santiago Bernardi y quien le dice en su entrevista: “allá triunfará usted como en España, en Argentina saben valorar a las artistas como usted”.

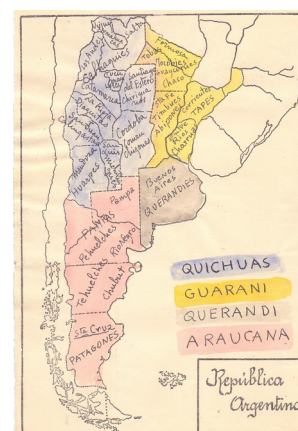
Y así fue, desde que llegó a Buenos Aires, no dejó de trabajar, combinaba, al igual que hacía en España, su trabajo como figurinista para diversas compañías, con las publicaciones sobre conceptos teatrales en diversos periódicos (*La Nación*, *Estampa* y *El Sol*), y además, fue contratada en el Teatro Colón desde mayo de 1938 para ocuparse de todo lo relativo al vestuario. No es extraño que Victorina Durán quiera realizar este montaje sobre la cultura indígena, puesto que en 1952 decide trabajar en el Museo Municipal de Arte Hispano Americano “Isaac Fernández Blanco”, ocupación que compagina con su puesto en el Teatro Colón hasta que decide abandonar este último en 1953 para dedicarse sólo y exclusivamente al estudio del indumento y la cultura pre y pos colombina.

Entre la extensa documentación que descubrimos en el Museo Nacional del Teatro de Almagro localizamos una serie de bocetos, dispersos entre varias carpetas, realizados a mano, algunos a lápiz y otros con bolígrafo, donde se perciben diversas anotaciones de la autora. Se tratan de más de ochenta

⁴ Programa del espectáculo Teatro de Indias en el Hotel Covadonga de Barcelona, pag. 3.

esbozos que ilustran detalles del indumento de diversas tribus indígenas. El interés que Victorina Durán muestra por investigar, estudiar y analizar el vestuario de los pueblos que constituyen la cultura precolombina, lo atestiguan, además de estos bocetos, los apuntes, la gran mayoría acompañados de ilustraciones, que sirvieron para dar conferencias en numerosas instituciones sobre este tema. Entre los títulos destacamos,

- Animales simbólicos precolombinos indígenas argentinos
- Rostros y máscaras indígenas: territorio argentino
- Arte de los indios Quichuas
- Danzas argentinas
- Guerreros Calchequíes
- La indumentaria española durante la conquista en América
- Arte Indio: movimiento y ritmo
- Antecesores de nuestra moda



Además, en un momento en el que estas investigaciones no estaban en auge y era mucho más difícil encontrar información⁵, Durán se dedicó a poner en orden los pocos estudios que había y las fuentes directas que le servían para su análisis. Su estudio se centró exclusivamente en el territorio argentino, como muestra un mapa encontrado entre sus pertenencias, y en el que se aprecia el continente Argentino dividido en 4 colores: el noroeste del país de un color azulado que señala la civilización Quichua, el noreste de amarillo para los Guaraníes, el sur marca con su color rosáceo el territorio ocupado por los Araucanas y de color grisáceo se muestra la capital donde habitaban los Querandíes. Se expone, en uno de sus apuntes, la problemática de autoría y de fechas de las obras encontradas y la difícil reconstrucción histórica de las culturas precolombinas frente a los diversos desacuerdos entre los estudios de los investigadores arqueólogos. Asimismo manifiesta el poco interés de los estudiosos por reconstruir la historia de la indumentaria, no sólo la precolombina sino la historia de la indumentaria en general,

⁵ Como se señala en la página 5 del libro titulado *Las caves del Arte Precolombino*, donde su autor especifica que hasta la década de 1950 sólo se conocían ejemplos aislados de este arte y que comienzan a proliferar estudios y reuniones de especialistas sobre la materia a partir de esta época.

Desde hace muchos años, desde que terminé mis estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes, comencé a dedicarme a los trabajos de arte escenográfico y especialmente a los de indumentaria. Entonces empezó mi calvario. Poco se había escrito sobre la historia del traje en España. Parece inverosímil, pero así es. Algunas obras había dedicadas a determinadas épocas; otras, extranjeras en su mayoría, dedicaban capítulos a ella, reproducciones gráficas, escasísimas. Por ello, hago constar, una vez más mi protesta a la poca importancia que los historiadores han concedido al indumento cuando éste ha sido, es y será el elemento más demostrativo del estado psíquico y social de todos los pueblos⁶

Después de varios años realizando este estudio sobre el vestuario y los atavíos de la cultura precolombina decide “dar movimiento a todas aquellas figuras estáticas de las piedras, la alfarería y los tejidos”⁷

Aunque la historia nos enseñe que la creación artística del espectáculo comienza por el texto, podemos afirmar, que en el caso de *El Teatro de Indias*, no fue así. En este montaje, el hecho escénico se concibe primero. Lo atestiguan diversos bocetos escenográficos que no coinciden con el texto escrito. Victorina Durán, al dedicarse al estudio de estas culturas, tenía en mente varias historias, mitos y leyendas que escenificar. Entre sus documentos topamos con un esquema del posible programa de este espectáculo. En este borrador sí tienen cabida estos bocetos que en su margen derecho aclaran que pertenecen al montaje teatral *Teatro de Indias*. Es decir, que Victorina Durán, en su estructura mental de diseñadora plástica concibe las representaciones escénicas más viables, a través de un concepto visual adquirido por sus investigaciones, viendo las posibilidades plásticas y espectaculares de cada historia o leyenda. Una vez que Durán realiza esta selección de historias indígenas, acuerda con Susana de Aquino la estructura de la obra, que con la idea conceptual y plástica de Victorina escribe el texto definitivo. Ambas contactan con el coreógrafo Edgardo Igarzábal para dar ritmo y movimiento a la pieza.

El espectáculo

La obra se divide en dos partes con cinco escenas cada una y el prólogo del inicio. Da comienzo con un misionero que aparece en escena escribiendo una carta a los Reyes Católicos, con el objetivo de describirles las experiencias vividas tras largos viajes por el nuevo territorio. Este religioso, quiere

⁶ Durán, *Indumentaria española durante la conquista en América*, pag. 1

⁷ Programa del espectáculo *Teatro de Indias* en el Hotel Covadonga de Barcelona, pag. 3.

dejar su testimonio de lo que ha visto y estudiado sobre los pueblos indígenas con los que ha tratado. El montaje se compone de once escenas en total, que se suceden una tras otra y que se estructuran con una parte narrada por el personaje religioso y por representaciones directas de lo que se está contando. La voz narradora desaparece para dar paso a una serie de poemas rítmicos que intentan representar y dar voz a algunos rituales e historias de la mitología de varias culturas precolombinas. Ofrece, por tanto, un abanico variado de los diversos pueblos que habitaron en Argentina. Quichuas, Guaraníes, Querandíes y Araucanas se ven representados en este espectáculo, donde Victorina Durán pone de manifiesto, a través de once espacios diferentes (uno por cada escena, aproximadamente) y de la creación de treinta y dos figurines que representan personajes de varios pueblos indígenas, la importancia de la simbología y los signos en estas culturas, olvidados por la comunidad contemporánea. La pérdida de estos conocimientos comenzó con la llegada de los europeos en 1492 y fue parte de un proceso gradual que se acrecentó a medida que los indígenas fueron mestizándose y abandonando sus costumbres, tal y como comenta el antropólogo Guillermo E. Magrassi,

Los descendientes de aquellos artistas, nuestros compatriotas, olvidaron poco a poco el significado de aquellos símbolos. Adoptaron una nueva religión, fueron forzados a cambiar sus formas de relación social y, en muchos casos, su economía. Sin embargo, muchas costumbres de “los antiguos” perduran y forman parte de nuestro folklore, de nuestra cultura tradicional. También muchos de aquellos signos, otrora de carácter sagrado, pasaron a tener un mero valor decorativo ⁸

Es por este motivo, que dicho montaje está encaminado a producir un acercamiento estético y cultural a través de una serie de escenas cortas. Es primordial la relación que mantiene la pieza con su espectador, e incluso, cómo espera la obra construir un espectador que debe sorprenderse, emocionarse y sensibilizarse con el arte indígena. El público percibe los signos no verbales a través de una intersección de códigos (propios de la danza, la poesía y los elementos plásticos) que hace de este espectáculo una pieza única.

⁸ Magrassi y otros, 1986: 24.

Los bocetos plásticos del montaje⁹

En este montaje la escenografía y el vestuario tienen un valor rítmico estructurador del espectáculo. Se actúa, en cada momento, como si se tratara de hechos aislados, cada escena es una historia independiente a la otra, donde varía el espacio y los personajes. La continuidad narrativa nos la ofrece el misionero, que es el que presencia, de manera directa o indirecta, todos estos escenarios. El espectador va realizando estos viajes por toda Argentina descubriendo la cultura y las costumbres de diferentes pueblos y tribus. Sin embargo, cada escena, apunta hacia sí misma y cada instante cobra su sentido excéntrico.



Es - 1754



Es - 1743

Los primeros bocetos escenográficos¹⁰ muestran el escenario con los telones de derecha e izquierda a medio cerrar, con una apertura en el centro de la escena donde se aprecia una silla y una mesa con un libro abierto, un tintero, y un elemento dorado que podría tratarse de un soporte de vela. En el suelo, unas líneas que simulan las lozas de una habitación. Al fondo a la derecha se encuentra una cruz, y a la

⁹ Todas las imágenes que aparecen en este artículo son propiedad del Museo Nacional del Teatro de Almagro.

¹⁰ Corresponden a los bocetos Es-1742 y Es-1754, catalogados por el MNT (Museo Nacional del Teatro de Almagro).

izquierda un ventanal, donde con un dibujo geométrico y plano, a modo de los de Guaman Poma, aparece un paisaje arquitectónico, que con diferentes planos muestra varios edificios. Al fondo se identifican dos torres coronadas por una cruz, símbolo de la eminente evangelización que se estaba produciendo. En el texto se encuentra una referencia a este espacio, nombrado por el mismo personaje, que dice: “Así es que escribo desde esta celda de la recientemente fundada ciudad virreinal”¹¹, aclarándonos así la ciudad que observamos tras la ventana. Ambos bocetos son muy parecidos, la diferencia con el segundo es que en dicha mesa se encuentra el misionero sentado y escribiendo, y el ventanal está abierto y con otro paisaje diferente. El religioso, del que no sabemos su nombre¹², tiene una indumentaria característica¹³ que recuerda a los frailes dominicos. Viste un hábito negro con capuchón y mangas largas anchas, que se ciñe con un cinturón blanco con varios nudos. Tiene una pieza independiente sobrepuesta por encima de la túnica: una franja blanca que ocupa el centro y que sale de una especie de capa que le cubre los hombros y que está por debajo de la capucha.

Con un carácter misterioso y fantástico, a modo de ritual, aparecen unos “mensajeros” (título que da nombre a esta escena) que llevan unas semillas llamadas payares, que envían al rey del mensaje de la llegada de unos barcos desconocidos: las tres Carabelas. Como contemplamos en los bocetos¹⁴, el telón se ha abierto totalmente y predomina una escena negra, presente durante toda la obra, donde destacan los mensajeros que han adoptado, total o parcialmente, forma animal. Los colores que destacan son el blanco y el rojo que contrastan con el negro de la escena. Toman mucha presencia en estos bocetos las semillas que aparecen en los laterales. El diseño del vestuario¹⁵ muestra cuatro personajes: el zorro, el ciempiés, el águila y el sol que son mensajeros cuyas características corresponden con la naturaleza de cada animal y refleja la personalidad de cada uno, tal y como aparece en el texto,

El astuto zorro/ esconde las huellas/ corriendo y saltando/ por aguas y piedras [...]/ El
Ciempiés camina,/ pies cien, paso a paso/ andando caminos/ de largo cansancio [...]/ El

¹¹ De Aquino, 1963:1.

¹² No sabemos su nombre, pero en el boceto aparece entrecomillado “Relación de indias...” que es el título del libro que escribe el misionero Fray Ramón Poné en 1496, y posiblemente, Durán se inspirara en su libro para el montaje de la obra.

¹³ Figurín: F-5091

¹⁴ Bocetos Es-1743 y Es-1750

¹⁵ Figurín F-5084

Águila vuela/ batiendo sus plumas;/ flecha disparada/ por arcos de luna [...]/ Del sol mensajeros,/ rayos adelante,/ va con rápidas luces/ llevando el mensaje...¹⁶

La unión de las cualidades de estos cuatro personajes mitológicos hacen que el mensaje llegue al rey velozmente pese a los obstáculos.



Es - 1749

En la siguiente escena¹⁷ aparecen tres “tejedoras” “sentadas ante sus primitivos telares, tejiendo sus telas de fantásticos diseños coloridos, cual la flora y la fauna de su tierra, sus aguas y su cielo, con la rítmica danza de sus manos”¹⁸. El espacio escenográfico está compuesto por los tres telares, enmarcados por un bastidor que porta un trozo de tejido cuadrado que representa un ave. Están elevados a un metro del suelo aproximadamente y sentadas se encuentran, tejiendo, las tejedoras, que con sus hilos llenan de colores el escenario. Se tratan de tejedoras nazcas, que tienen el pelo largo y negro, con una franja en la frente, y unas túnicas con motivos geométricos inspirados en los tejidos originarios, tal y como se aprecia en el diseño de vestuario¹⁹. Representa las costumbres y ocupaciones indígenas.

¹⁶ De Aquino, 1963: 4.

¹⁷ Bocetos Es-1748 y Es-1749.

¹⁸ Op. Cit :5.

¹⁹ Figurín F-5082



Es - 1747



F - 5089

“Sumac Ñusta” es la primera escena del espectáculo que representa una leyenda mitológica de los Quichuas y se hace a través de los pergaminos que escribió e ilustró Guaman Poma. De ahí, que en los bocetos escenográficos²⁰ aparezca un libro gigante de donde salen y cobran vida seis personajes: la tierra, el inca, Viracocha, el isuti, Ñusta y el príncipe. Los colores que predominan tanto en la escenografía como en el vestuario²¹ son los terrosos, signo de la sequía de las tierras de los Incas que protagoniza la historia. El rey Viracocha dio un cántaro lleno de agua a Ñusta, la princesa, y la colocó en el cielo. Cuando ella ve que la tierra está yerma lo vuelca para ayudar a los cultivos, pero a veces, el príncipe le quita el cántaro rompiéndolo y originando los relámpagos, truenos y rayos. “La caja”, nombre de la siguiente escena, representa un ritual de los indios Quichuas, cuyo protagonista es un pequeño tambor entorno al que realizan danzas y cánticos y en cuya caja se guardan todos los sentimientos de los indios. Al tocarla, brota el alma del indio y surgen figuras de su mundo y su naturaleza. En escena salen el sol, la luna y las estrellas²², puesto que esta caja representa el corazón y el mundo del indio y por lo tanto, puede conversar con el universo a través de sus ritmos. Los

²⁰ Bocetos Es-1747 y Es-1751

²¹ Figurines F-5089 y F-5087

²² Bocetos Es-1746 y Es-1753

personajes²³ son el alma de la caja y el indio que toca el tambor. Predomina en el vestuario el color rojo. El alma y el indio tienen el mismo peinado: pelo negro por los hombros y una cinta roja en la frente como signo de la conexión que hay entre ambos. El alma se presenta más desnuda, viste una especie de falda muy corta y un top que le cubre el pecho y deja el resto del torso al descubierto. Contrasta el personaje del indio, totalmente cubierto por una capa roja.



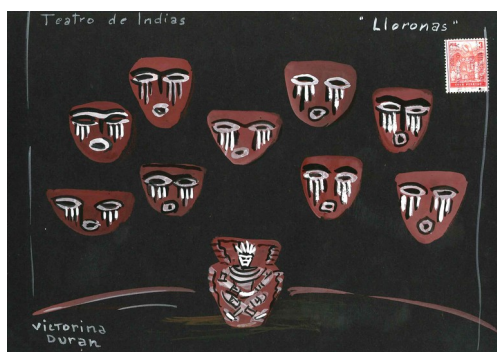
Es - 1745

En la última escena de la primera parte se pone de manifiesto y se reivindica el arte rupestre de estos pueblos. El misionero se topa con las pinturas de la Cueva Carahuasi, y de la roca cobran vida los “Guerreros” Calchaquíes²⁴ por medio de una percusión que suena para acompañar la danza de los guerreros. La escenografía y el vestuario se unifican, es decir, que los elementos que componen el espacio y el ambiente de esta escena son los propios guerreros que tienen una presencia muy fuerte en el escenario. Se trata de una adaptación de las figuras que aparecen pintadas en la cueva, cada guerrero tiene un escudo que lo cubre desde el cuello hasta los pies con dos partes puntiagudas en la zona superior y en la inferior el escudo se va estrechando hasta acabar en un semicírculo. Tienen también una lanza, una máscara con forma geométrica y un tocado a base de plumas que estiliza mucho más la figura de este ancestral guerrero²⁵

²³ Figurín F-5081

²⁴ Boceto Es-1745

²⁵ Figurín F-5085



Es - 1744



Foto del Estreno, 1963

La segunda parte empieza con la escena de las “*Lloronas*”, que retrata un ritual funerario. Muerto el príncipe de la tribu en una guerra, aparece en escena una urna donde se encuentra el cuerpo y un friso de mujeres plañideras que lloran su muerte despertando el alma del guerrero como si de un conjuro se tratase²⁶. Los figurines diseñados son dos:²⁷ por una parte las lloronas, que se componen de una máscara de color tierra rojizo, y una tela negra que cubre el cuerpo confundiendo el negro que impera en el escenario. De modo que aparecen, como flotando, las once máscaras de las lloronas. Por otra parte, el espectro del príncipe guerrero, con tonos platas y blancos y con un tocado de plumas en la cabeza.

²⁶ Boceto Es-1744

²⁷ Figurín F-5083



F - 5088

Luego da paso a otra parte del país, el sur, donde vuelve a resaltar el arte rupestre y las viejas tradiciones de estos pueblos. Esta vez, aparece una cueva donde se descubre una pintura de una yegua blanca, cubierta de manos ensangrentadas, tal y como se aprecia en el boceto escenográfico²⁸. Estas manos son las de una hechicera que realiza un ritual sagrado para salvar la vida de un niño de su tribu. La hechicera aparece en escena con una peluca de pelo largo y negro, una túnica negra con diversas grecas geométricas de color blanco y rojo y un manto negro que la cubre casi completamente. Los padres del niño visten a conjunto con el mismo tejido, una túnica blanca que les llega por debajo de las rodillas con unas líneas rojas y azules y negras, con los brazos descubiertos. Tanto el hombre como la mujer tienen el pelo negro y por los hombros, con una cinta roja en la frente²⁹.

El “Yacar cay” es la historia del Cacique Capac Yupanqui, famoso emperador Cuzco Huayna Cápac, que venció al demonio Cañaguay Yaurica gracias a un conjuro. Esta escena se ubica en el palacio del Cacique cuyo diseño escenográfico recuerda las construcciones arquitectónicas que se encontraron en el Cuzco³⁰. Son dos columnas con cuatro bloques rectangulares de piedra, de mayor a menor, con una hueco central donde predomina el color rojo. En el centro, cuatro escaleras que dan acceso a la estructura arquitectónica.

²⁸ Boceto Es-1752

²⁹ Figurín F-5088

³⁰ Boceto Es-1758



F - 5092

La seguridad de que este boceto pertenece a esta escena nos la ofrece el propio texto: “atreviérase a enfrentarle en su palacio” y más adelante dice “desde un eco de piedras”³¹ Estos dos personajes aparecen en escena con dos colores opuestos: el azul para el Cacique que simboliza al bien y el rojo para el demonio que simboliza el mal. Ambos con grandes tocados de plumajes, símbolo de poder. Huayna Cápac viste una especie de falda verde con una tabla central y un enorme cinturón dorado y decorado. Lleva también una capa que le llega hasta el suelo con elementos geométricos en la parte inferior. Tiene tres brazaletes dorados y una lanza. El demonio presenta una máscara negra en la que se destacan los ojos con una forma triangular y de la que cuelgan varias tiras que caen en un poncho rojo que le cubre el torso. Una falda corta roja, con motivos geométricos blancos y negros y una cinta con flecos colocada por debajo de la rodilla. La “Yarará” es el nombre de la cuarta escena de la segunda parte, donde se cuenta la historia de un joven indio guaraní que salió de caza por la selva y se encontró con la terrible Yarará, una serpiente venenosa que le mordió en el tobillo matándolo. La posible escenografía de este fragmento es un boceto³² que, a diferencias de otros, no tiene escrito el nombre de la escena correspondiente. Se trata de un paisaje nocturno, puesto que la luna cobra presencia en el centro del diseño y en cada lateral hay un cactus. Sin embargo, no termina de cuadrar con las descripciones textuales: “A orillas de un largo y ancho río [...] se extiende una gran selva

³¹ De Aquino, 1963: 17-18

³² Boceto Es-1755

misteriosa”³³, por lo tanto, es muy probable que el espacio de esta acción estuviese vacío, sin elementos escenográficos y que esta escena sirviese de preparación para la danza de los animales sagrados indígenas. El diseño de vestuario para el cazador guaraní representa una figura con una posición que señala la agilidad y destreza de este personaje. Tiene el pelo por las orejas, con una cinta verde en la frente, un collar de plumas, un brazalete plata en cada brazo, un taparrabo que cuelga por la parte delantera y está rematado con un filo de flecos. Del lateral le salen algunas plumas y de los tobillos le cuelgan plumajes de color rojo y amarillo.

Para la danza de los animales sagrados indígenas aparecen cuatro vasijas³⁴, que invitan a conocer el arte indígena. Son una muestra de las piezas de la alfarería que estaban decoradas con animales simbólicos obedeciendo a sus creencias y que poseían una finalidad funeraria. Los animales, eran portadores de símbolos religiosos y mitológicos, y aunque no se sabe muy bien su significado originario, cada animal se relaciona con un aspecto de la naturaleza. La serpiente, el sapo, la lechuza y el suri son los animales que aparecen en estos recipientes. La serpiente que se relacionaba con el rayo, de ahí su forma simplificada en forma de zig-zag. El sapo, animal con el que se invoca el agua, aparece trepando al borde del cántaro buscando el agua de su interior, búsqueda angustiosa del agua. La lechuza es la que acompaña a las brujas y es portadora del “mal de ojos”. El suri (Avestruz) relacionada con las nubes.

Y con toda esta sucesión de historias y costumbres precolombinas se llega a la “relación final” que es una fiesta de ritmos y colores entremezclados de un pueblo compuesto de indios y españoles. En este despliegue final aparecen hombres y mujeres con atavíos indígenas, hombres y mujeres coyas y el alcalde y la alcaldesa con una indumentaria indo-española³⁵. Y en esta festividad acaba el espectáculo. La última escenografía³⁶ del montaje representa un edificio de corte precolombino, coronado por una cruz y en sus extremos dos esculturas con forma de león: símbolo de la unión cultural de los pueblos indígenas y españoles.

Este espectáculo es un deseo de búsqueda y de encuentro con la identidad del pueblo argentino. No es fácil abarcar y sintetizar el arte y el espíritu de la cantidad de tribus indígenas que poblaron Argentina en la época precolombina y realizar este recorrido geográfico y temporal para enseñar las

³³ De Aquino, 1963: 20.

³⁴ Boceto Es-1757

³⁵ F-5093, F-5079, F-5080, F-5090

³⁶ Boceto Es-1756

características más esenciales al público (desde breves incursiones a la mitología indígena, costumbres de estas tribus hasta adentrarse en el arte rupestre). La base fundamental del concepto de teatro de Victorina Durán es su función pedagógica y social, afín a las misiones pedagógicas que se realizaron en España en la Segunda República. La obra teatral debe servir como modo de confrontar al público para que despierte de su indiferencia y forme conciencia de su pasado histórico y cultural. Por lo tanto, implica un reencuentro con el pasado y con el presente.

Con la última escena, podemos apreciar, que el reto primordial de este montaje, es encontrar, después de todo, el significado profundo que está entre las inquietudes más importantes de nuestra cultura actual: la añoranza y la búsqueda de un lugar en el que poder habitar humanamente el mundo, superando las contradicciones y las diferencias culturales: “Veo allá lejos tejer y entreteter la nuestra historia a un constante trajinar de manos blancas, morenas y mestizas, unidas a un ideal de raza de águila y leones... Y en medio de la fiesta llegarán los alcaldes con sus mejores galas de corte Indo-Española, y alrededor del Varayoc, los indios bailarán su alegría con un ritmo de sol...”³⁷ Y para conseguir estos propósitos, Durán concibe la obra como montaje más que literatura, prescindiendo de la palabra en muchas escenas para que sean los signos plásticos, musicales y corporales los hablen y expresen por sí solos. Por que, tal y como dice Kowzan: “No hay literatura sin palabras. El espectáculo puede prescindir de ellas, pero no de los efectos visuales y espacio-temporales”³⁸

Victorina Durán, con estos diseños para el montaje teatral *Teatro de Indias*, crea una dimensión poética con la construcción de imágenes a través del estudio y el conocimiento histórico. Este espectáculo, de pocos recursos económicos, apuesta plásticamente por el vestuario, porque es una imagen que compone el espacio de forma colectiva confluyendo con los procesos creativos individuales de cada actor o actriz. El espacio escenográfico se presenta vacío, con un fondo negro en el que van apareciendo y desapareciendo constantemente objetos. Las imágenes que componen el espacio se construyen con la sucesión de escenas de diferentes pueblos indígenas, donde cobra un papel importante la agilidad de los actores para realizar tan velozmente los cambios de escenografía y de vestuarios con los elementos dados por la diseñadora. Con pocos objetos, pero cargados de simbología y fuerza se crea la atmósfera necesaria para representar el espíritu de cada pueblo, tan dispares entre ellos. Podemos apreciar en las fotos del espectáculo y en las críticas periodísticas, que este vestuario da una actitud a los intérpretes. Además, construye los treinta y dos personajes que

³⁷ De Aquino, 1963: 20.

³⁸ Kowzan, 1992: 151.

aparecen en escena gracias a las posibilidades físicas, sonoras y visuales que ofrece al propio actor. Victorina Durán se dedica a diseñar cuerpos, a atribuirles nuevas posibilidades expresivas y a potenciar en escena cada signo de la cultura precolombina. El desafío al que se enfrenta Durán, como diseñadora plástica y directora a la vez, es recrear a través de formas, colores, texturas, conceptos y símbolos, el territorio identitario donde habita el ser poético de estos personajes, que poco tienen en común entre ellos.



Foto del estreno: los actores, Victorina Durán y Susana de Aquino saludando

Construye la historia del personaje y sus vivencias contextualizadas en el vestuario como objeto corporal portador de las diferentes identidades de estas tribus. Para esto recurre a las decoraciones geométricas que aparecen en los tejidos encontrados por los arqueólogos. Sin embargo, Durán no copia las piezas arqueológicas, sino que rescata el espíritu de la estética y las formas de estos pueblos para adaptarlo al diseño de vestuario del montaje. Se inspira en el estilizamiento de los modelos regionales y en imágenes de la arqueología indígena, pero adaptando todo aquello a las necesidades del espectáculo, a los actores y al público. No pretende, por tanto, realizar diseños que supongan una reconstrucción arqueológica, sino que sepan captar la esencia y la personalidad estética y artística de éstos. La importancia que recae, en este montaje, sobre todos los aspectos visuales va en función de la

concepción de los diseños precolombinos. Éstos no son elementos decorativos, sino signos de indudable contenido simbólico en los que el mensaje participa del hecho plástico. Se trata de elementos simbólicos, con un significado y un valor comunicativo que Durán rescata. La estética del espectáculo, como bien hemos dicho, está fundada en la experiencia histórica de Argentina, pero además, concilia la emoción indígena con la técnica europea de Victorina y muestra la unidad cíclica de todas las artes al incluir la danza, la música, la pintura y la literatura. Por todos estos motivos, la reconstrucción, por primera vez, en lo relativo al teatro hispanoamericano contemporáneo, del montaje *Teatro de Indias*, concierne, fundamentalmente, a un descubrir de un espectáculo con grandes intereses dramáticos e ideológicos. Por ello, el análisis semiótico realizado a la plástica visual de este montaje, nos revela un acercamiento a las formas tradicionales olvidadas, rescatadas y entregadas de nuevo a su pueblo a través del espectáculo.

Bibliografía

Fuentes primarias e inéditas

De Aquino y Leguizamón, Susana. (1963) *Teatro de Indias*; Buenos Aires, texto inédito.

(1937) "La dibujante y periodista hispana Victorina Durán, llegó hoy", *El Diario*, 31 de agosto.

(1937) "Trabaja con Margarita Xirgu una profesora española de vestuario", *El Mundo*, 3 de septiembre.

(1937) "Viajeros", *La Razón*, 2 de septiembre.

Bernardi, Santiago. (1937) "Una verdadera artista española: Victorina Durán", *Ahora*, 13 de septiembre.

Durán, Victorina; (¿1980?), *Sucedió*, Texto inédito.

Durán, Victorina; (¿?), *Animales simbólicos precolombinos indígenas argentinos*, Texto inédito.

Durán, Victorina; (¿?), *Rostros y máscaras indígenas: territorio argentino*, Texto inédito

Durán, Victorina; (¿?), *Arte de los indios Quichuas*, Texto inédito

Durán, Victorina; (?), *Danzas argentinas*, Texto inédito

Durán, Victorina; (?), *Guerreros Calchequies*, Texto inédito

Durán, Victorina; (?), *La indumentaria española durante la conquista en América*, Texto inédito

Durán, Victorina; (?), *Arte Indio: movimiento y ritmo*, Texto inédito

Durán, Victorina; (?), *Antecesoros de nuestra moda*, Texto inédito

Obras citadas y otras de interés

AA.VV. (1999) *Los incas, arte y símbolos*, Lima, Banco de crédito del Perú.

Fiadone, Alejandro Eduardo. (2001), *Un diseño indígena argentino: una aproximación estética a la iconografía precolombina*. Buenos Aires: Biblioteca de la mirada.

Kowzan, Tadeusz. (1992), *Literatura y espectáculo*, Madrid: Taurus Humanidades.

Magrassi, Guillermo Emilio; Radovich, Juan Carlos; Slavsky, Leonor y Berón, Mónica. (1986) *Mito, magia y tradición*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Ocampo, Estela. (1999), *Cómo reconocer el arte procolomina América del Sur*. Barcelona: Editorial Tres Torres.

Sondereguer, César. (2000) *Diseño precolombino: catálogo de iconografía Mesoamérica, Centroamérica y suramérica*. México, Ediciones G. Gili.
