



LA PLÁSTICA ESCÉNICA: EL PROCESO CREATIVO DEL VESTUARIO

Daniela Taiana* – Universidad de Buenos Aires – danielataiana@gmail.com

RESUMEN: Mi trabajo como vestuarista, es ser un instrumento más de una orquesta; el director dirige la batuta y nos indica cómo ensamblar los sonidos visuales en cada área. De esta manera el espectáculo es como un gran cuadro, una pintura en movimiento, donde la escenografía, las luces y el vestuario forman parte de la misma imagen, están indisolublemente ligadas e interactúan entre sí. En estos apuntes, recorro mi proceso proyectual. Lo defino como un trabajo de capa sobre capa. La primera sería la percepción personal, la investigación, los bocetos. La segunda los textiles. Luego la realización, las pruebas de vestuario, el tratamiento plástico, y finalmente el escenario, que es donde se devela la verdad.

PALABRAS CLAVE: Encierro, descarnado, ortopédico, bufonesco, monocromo.

ABSTRACT: My job as a costume designer is to be another instrument inside an orchestra; the conductor directs the baton and tells us how to assemble the visual sounds in each area. In this way, the show is like a large and moving painting, where the scenery, the lights and the costumes become part of the same image, being inextricably linked and interacting with each other. In these notes, I go through my project process. I define it as a layer-over-layer job. The first layer would be the personal perception, the research, the sketches. The second one would be the textiles. Then the realization, the costume rehearsal, the plastic treatment, and finally the stage, where the truth is revealed.

KEYWORDS: Confinement, cruel, orthopedic, buffoonish, monochrome.

* Daniela Taiana es arquitecta egresada de la Universidad Nacional de Rosario. Cursó estudios superiores de Escenografía y Vestuario en la Academia de Bellas Artes de Venecia, Italia. Desde 1996, desarrolla su trabajo tanto en ópera como en prosa, realizando escenografía y vestuarios. En 1998 participó en la Bienal de San Pablo, exhibiendo los vestuarios de "Juana de Lorena" y "1789". Desde 2010 hasta la actualidad, desarrolla su labor como docente de la Universidad de Buenos Aires en la carrera de "Diseño de Indumentaria". Entre muchos de sus galardones se vio distinguida por su labor como figurinista con los siguientes premios y nominaciones: Premio Municipal Gregorio Laferrere por "1789"; Premio Florencio Sánchez por "1789"; Premio Florencio Sánchez por "A propósito del tiempo"; Premio Florencio Sánchez por "Los siete locos"; Premio ACE por "El inspector"; Premio Trinidad Guevara por "Once corazones"; Premio Trinidad Guevara por "Te llevo en la sangre"; Premio Teatros Del Mundo por "Marat Sade"; Premio María Guerrero por "Marat Sade"; Premio Gregorio Laferrere por "El susto"; Premio María Guerrero "Por Amor a Lou"; Premio Konex 2011, por su labor como vestuarista.

LA OBRA

“MARAT SADE (Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representados por el grupo de actores del Hospicio de Charenton bajo la dirección del Márquez de Sade)” de Peter Weiss.

DIRECTOR: VILLANUEVA COSSE.

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN: TITO EGURZA.

VESTUARIO: DANIELA TAIANA.

TEATRO SAN MARTÍN Sala Martin Coronado. Año 2009.

La acción tiene lugar en la Francia de 1808, en tiempos de Napoleón. Siguiendo el procedimiento de “teatro dentro del teatro”, Sade evoca, a través de los actores-pacientes de un hospital psiquiátrico, los últimos momentos de la vida de Jean Paul Marat, asesinado en su bañera por Charlotte Corday (una joven de la alta sociedad rural interpretada por una paciente que sufre letargo, enfermedad del sueño). Frente a un supuesto público muy distinguido, que fue invitado especialmente para la función.

Mientras se desarrolla esta trama, se plantean dos posturas contrapuestas: la de Marat, que justifica la violencia en pos de la revolución y de una transformación social, y la de Sade, que no cree en un cambio histórico, porque la naturaleza del hombre no parece ser proclive a la igualdad. El primero, desde el abuso de la fuerza, y el segundo, desde un individualismo a ultranza, muestran las contradicciones del hombre y sus aspectos más destructivos.

A través de Marat Sade, Weiss no sólo se refiere a la Revolución Francesa, sino también a otras revoluciones de la historia.

LA PUESTA EN ESCENA: EL TRABAJO CON EL DIRECTOR

Villanueva Cosse, me planteó: no quiero volver a repetir teorías o ideologías que son más o menos conocidas, sino replantearlas desde una humanidad más grande en la que está presente la locura que exagera las pasiones. La locura, por ejemplo, no asoma aquí como una enfermedad sino como una consecuencia. No quiero locos decorativos. No quiero que nada alivie la sordidez del hospicio. Quiero la crueldad de Artaud, el esperpento de Valle-Inclán. El humor es más que negro, es tenebroso.

ENCUENTRO CON EL TEXTO: PRIMERAS IMÁGENES

Es un momento íntimo donde busco y trato de encontrar mi propia mirada. Saber qué me pasa con el texto, qué me pasa con ese material. Material que va a estar atravesado por mi percepción, mi sensibilidad, mi historia, mi formación.

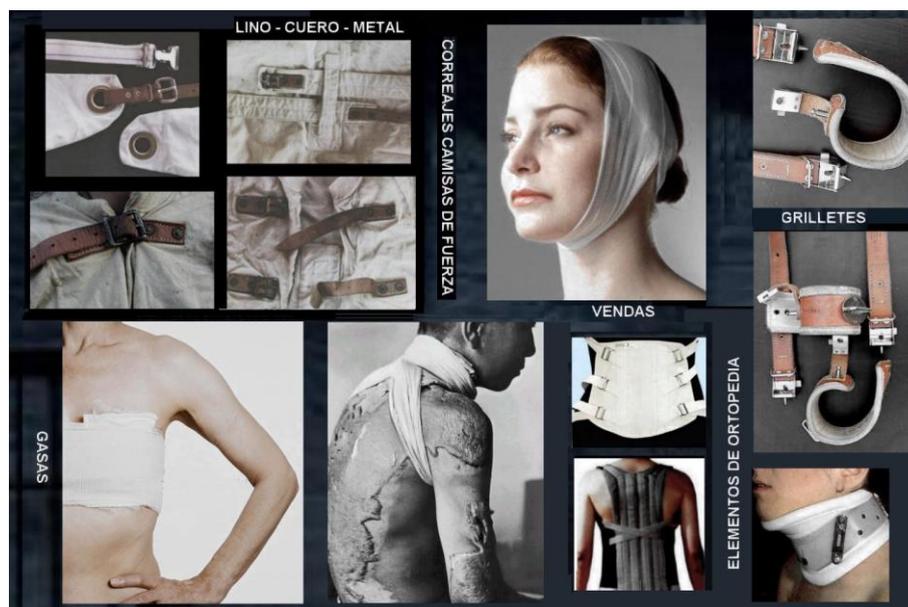
Al inicio del proceso no hay nada resuelto, nada coagulado, las imágenes son muy aleatorias. A partir de aquí comienzo a hacer mis primeras anotaciones, tratando de despojarme de cualquier análisis crítico.

Los referentes de pintura comenzaron a dar luz a las primeras imágenes borrosas que empezaban a aparecer.



Me lleno de preguntas: ¿qué forma tiene la locura?, ¿cuál es el color de la sordidez? También me nutro de referentes de distintos campos, imagino piezas de ortopedia, camisas de fuerza, vendajes.

Al aparecer un hilo conductor en estos primeros pasos que voy dando comienza a develarse el sentido dramático que estoy buscando.



En segunda instancia necesito analizar la estructura dramática de la obra para comprender cómo está articulada la narración. Al poder conceptualizar la obra, se me devela en su totalidad.

Marat Sade es una obra cruel, descarnada, despojada de todo ornamento. Por lo que diseñé un vestuario esencial, con mucho carácter. Donde cada elemento signifique y aporte conceptualmente a la propuesta de la puesta.

¿CÓMO ESTABAN VESTIDOS LOS LOCOS EN 1808?

Las referencias temporales eran muy inciertas, difusas, anodinas. La crudeza de la propuesta escénica y de la obra me llevó a pensar en campos de concentración, en cabezas rapadas que igualaran hombres y mujeres. Por lo que propuse un uniforme básico, una prenda de gran crudeza que toma elementos de las camisas de fuerza. De un blanco agrisado, hospitalario, casi ortopédico, con correas y colgajos.

Las prendas inferiores eran pantaletas, calzoncillos enaguas que dejaban aparecer la desnudez de esos cuerpos casi impúdicos.

El vestuario se fue construyendo a partir de esos retazos de prendas desoladas, exponiendo a la locura en un lugar incómodo para todos.

Desde la caracterización, propuse cabezas rapadas, con hilachas de cabello, alopáticas, y rostros blancos, casi azulados: sin vida. El calzado de todos, que era utilizado en parte como un elemento sonoro, era una especie de zueco de un tamaño común, que no distinguiese ni derecho ni izquierdo. Esto último se debe a que en el transcurrir de las escenas, algunos personajes se descalzaban y otros después se ponían esos mismos zuecos.

LOS TEXTILES:

En cuanto a la textura de los materiales, opte por los textiles de la época: algodones, linos, canvas, lonetas de gran nobleza que a través de sus arrugas permitiesen relatar con crudeza el devenir de estos personajes y acompañar el movimiento y la gestualidad que debían realizar.



LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

La obra está estructurada en tres grupos de personajes:

-GRUPO 1: “EL CORO”, interpretado por treinta locos y locas.

-GRUPO 2: “LOCOS QUE REPRESENTAN PERSONAJES”: Charlotte Corday, Marat, Rossignol, Kokol, Polpoch, Duperret, etc.

-GRUPO 3: “PERSONAJES REALES”, intervienen en la obra. Entre ellos encontramos a Sade, Coulmier, las monjas y los guardias.

GRUPO 1: “EL CORO”

Pensé el coro de locos como un conjunto, pero que es más que la suma de sus partes. Cada una de ellas es también una individualidad que permitirá sorprendernos. La repetición de determinadas formas, de manera errática, resultará pregnante.

FIGURINES: Cuando planteo un figurín, necesito partir del gesto corporal del personaje. Intuir cómo se va a mover, cuál va a ser su mirada, encontrar verdad.



Cada boceto llevará el rostro del actor a partir del cual trabajaré el maquillaje y su caracterización.



Soy muy detallista en los bocetos, nunca dejo nada librado al azar. Hago todo tipo de indicaciones, muestras de tela y alertas.

GRUPO 2: "LOCOS QUE REPRESENTAN PERSONAJES"

¿DE DÓNDE SACÓ CADA UNO DE LOS LOCOS EL VESTUARIO PARA REPRESENTAR LOS PERSONAJES QUE LES TOCABA INTERPRETAR?

La propuesta fue que deberían ser prendas que pudieran encontrar en el hospicio, por ejemplo abrigos, pelucas sombreros, etc., ya que cuando ingresaban, les hacían dejar sus vestimentas para utilizar los uniformes y las guardaban en un depósito.

Estas prendas tenían que estar intervenidas por ellos a partir del color. Pensé que los locos como terapia tenían talleres de pintura, entonces podían colorear y pintar sábanas y prendas existentes, superponer gorros frigos y sombreros para recrear sus personajes. Todo esto debía ser armado con sus manos con la consiguiente desprolijidad.

En el trío de Rossignol, Kokol y Polpoch, los maquillajes recargados, evocan a la par circo y carnaval. Denotan el carácter bufonesco de sus personajes. Son descritos como los charlatanes de feria. Sus trajes fueron pintados de azul, rojo y blanco, los colores de la

bandera francesa. Usan en sus cabezas una pila de gorros frigos y bicornios que forman como un gran bonete.



Personaje: KOKOL, interpretado por el actor Julián Pucheta.



Personaje: ROSSIGNOL, interpretado por la actriz Sol Fernández López.



Personaje: POLPOCH, interpretado por el actor, Luís Herrera.

CHARLOTTE CORDAY: una joven de la alta sociedad rural, interpretada por una paciente que sufre letargo, la enfermedad del sueño. Que se desmaya constantemente en escena, por lo tanto debía denotar fragilidad, ser etérea.

La resolución fue a través de la construcción de una enagua con muchas capas de gasas translúcidas, que ella al desmayarse y caminar pudiera acompañar el movimiento del cuerpo y que a su vez la diferencie del resto de los locos por su fragilidad.



Referente pictórico de la loca que va a representar a Charlotte Corday.



La fragilidad del personaje de loca, debía contraponerse a la fuerza una mujer capaz de matar.

Por eso decidí que la prenda que ella utilizaría para representar a Charlotte, fuese un riding coat, una prenda de montar militar masculina de color rojo sangre y aquí es donde entra el código cromático como señalamiento de la muerte. Fue realizado en terciopelo

pesado por la cualidad estética del material y por el juego de luces y sombras que producía cuando se movía.

También llevaría una peluca de época, despeinada, sucia, una que encontró en el depósito. El color elegido fue un pardo rojizo.



MARAT: lo representamos en su bañera. Tomamos la clásica imagen de “La muerte de Marat” de Jacques Louis David: con sus vendajes en la cabeza y esa tela con la que por momentos se envuelve como si fuera una toga o que usa como una toalla.



GRUPO 3: "PERSONAJES REALES"

MARQUEZ DE SADE: Para este personaje diseñé un jaque. Sade era un marqués refinado. De aquí la elección de realizarlo en seda, la cual denotaría su condición social. Con respecto al color, el rosa desteñido nos hablaba de su mundo interior.

El tratamiento general del vestuario fue: realizarlo, luego teñirlo y finalmente envejecerlo y ensuciarlo.



LAS MONJAS: cumplían una función de fuerte represión en la obra. Las imaginé perversas, tratando de generar un juego visual entre sensual y represor. Tomé una licencia poética: sus camisas eran translúcidas, con cuellos cerrados, y portaban la cruz. La idea fue crear una imagen muy inquietante.



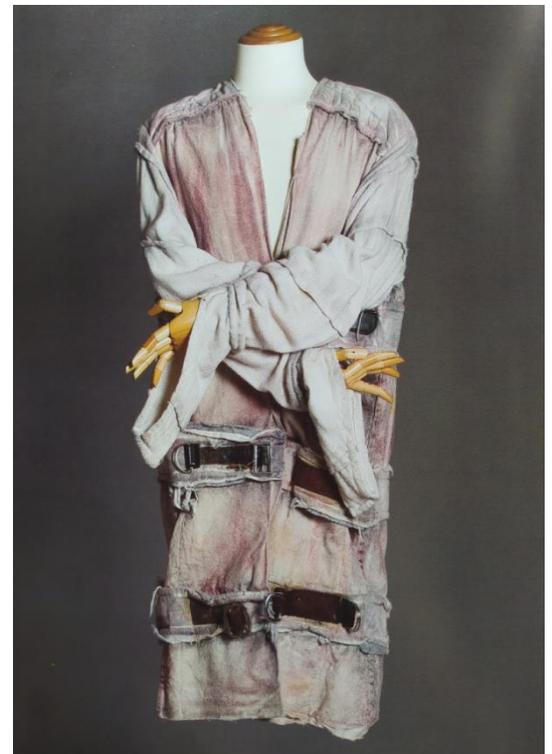
EL VESTUARIO Y EL CUERPO DEL ACTOR

Los actores transforman las palabras en seres vivientes, nosotros los vestuaristas, transformamos las palabras en imágenes, las convertimos en una fantasía visual.

El cuerpo del actor se valora, se cuida, se trata con respeto. El traje es su segunda piel. Los escucho, me escuchan. Trabajamos juntos tratando de encontrar puntos de encuentro superadores de nuestras propias subjetividades. Trato de cultivar un diálogo que va de lo corporal a lo visual, trazando un puente entre los dos mundos, el personaje y el actor.

REALIZACIÓN: Los trajes se realizaron teniendo en cuenta que iba a haber mucho juego físico. Fueron muy reforzados y armados por dentro con matelasse para protección de golpes.

TRATAMIENTO PLÁSTICO: Debía ser ropa muy usada, gastada, sucia, rota. Fueron primero teñidas, y luego envejecidas con tratamiento de pintura con soplete y las roturas y los desgastes se realizaron con cepillos de metal.

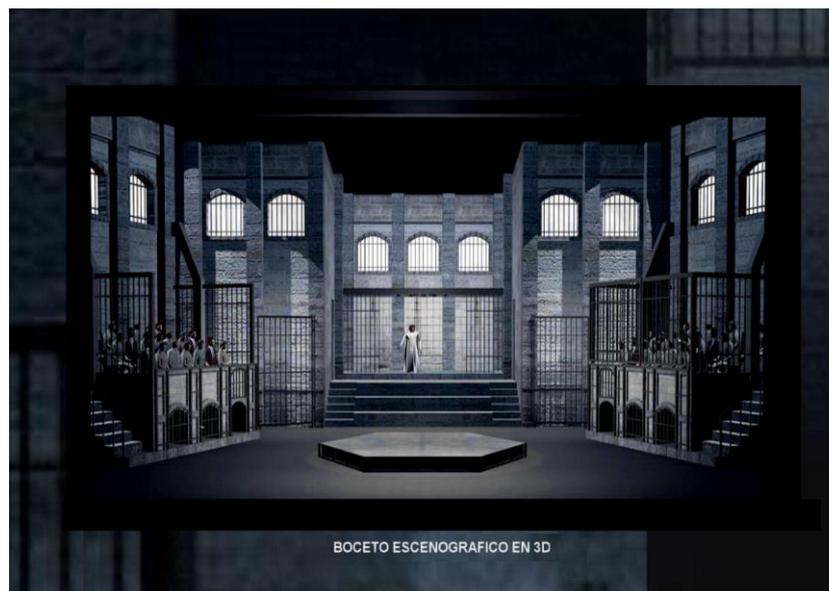


ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN: TITO EGURZA

La propuesta escenográfica, se basó en darle al manicomio de Charenton, un carácter más hospitalario y carcelario. Tito quería que la sensación de opresión resultara más eficaz, y para eso diseñó altísimos muros de piedra con pequeñas ventanas con rejas en la parte superior.



No había color en ese espacio, solo los grises azulados y las negras rejas, era un espacio claustrofóbico.



La iluminación sería abstracta, fría, expresionista. Los climas cromáticos serían azules, casi blancos.



Al final de la obra la embocadura cerraría y bajaría una reja que cumpliría la función de “encerrar” también al público de la sala. El plano de fondo pasaría a un rojo violento y con una sola fuente de luz, en contraluz.

La propuesta se basó en arrojar la sombra de las rejas sobre la platea, los locos acercándose y dejándole la pregunta al público: ¿de qué lado está la locura?

FOTOS DEL ESPECTÁCULO:

