

La Composición Visual del Personaje: el Vestuario

Melissa Núñez Jiménez

Universidad El Bosque

Notas del Autor

Melissa Núñez Jiménez, Facultad Creación y Comunicación,

Universidad El Bosque

Programa de Arte Dramático

Asesor: Carlos Enrique Castañeda Cuatindioy

Bogotá

2019

“La Universidad El Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia”

AGRADECIMIENTO

Quiero expresar un sincero agradecimiento al maestro Carlos Enrique Castañeda Cuatindioy por acompañarme y haber confiado en este proceso de trabajo de grado y en la materia de Montaje Teatral que dio origen al tema de la presente investigación. Gracias a todos los profesores de la carrera de Arte Dramático de la universidad El Bosque por guiarme y darme luz en la técnica y ética profesional, de cada uno me llevo importantes lecciones para mi vida.

Gracias a todos.

RESUMEN

Es pertinente que se realice esta investigación porque en la academia se está desestimando el valor del *vestuario*, por tanto es tratado a lo último del proceso creativo de los montajes teatrales, por esto mi objetivo principal es que los estudiantes reconozcan el vestuario como un elemento de caracterización externa que interviene en la construcción de la composición visual de los personajes, y que es un complemento expresivo cargado de mensajes que revelan informaciones valiosas del personaje. Deseo que este trabajo de pie para generar espacios de reflexión sobre este tema.

Mi investigación se basó en autores estudiosos del vestido como Nicola Squicciarino, Umberto Eco, Tadeusz Kowzan y otros que en sus obras escritas respaldan su función comunicativa y exponen su evolución a través del tiempo enlazado inherentemente a la cultura e identidad en que están contextualizados los personajes que también están en constante transformación. Sugiero al actor en formación de hoy partir su creación desde el mundo de las imágenes aportando vitalidad al personaje, reconociéndolo como un ser multidimensional que tiene una imagen sobre sí mismo y de los demás, que se transforma externamente a la par que sus ideas, y se deja permear por su contexto social. Animo a que el estudiante de Arte Dramático forme su criterio para observar, examinar, elegir, rechazar y proponer de manera cuidadosa la composición visual que está llena de códigos sobre su personaje teatral que pueden aportar a la integral elaboración de un personaje e incluso al desarrollo total de la obra.

ABSTRACT

It is pertinent that this research be carried out because in the academy the costume is being underestimated, therefore it is treated to the latest in the creative process of theatrical productions, for this reason my main objective is that the students recognize costumes as an element of external characterization involved in the construction of the visual composition of the characters, and that is an expressive complement loaded with messages and signs that reveal valuable information about the character. I want this work standing to generate spaces for reflection on this topic.

My research was based on studious authors of the dress such as Nicola Squicciarino, Umberto Eco, Tadeusz Kowzan and others who in their written works support their communicative function and expose their evolution through time inherently linked to the culture and identity in which the characters are contextualized They are also in constant transformation. I suggest to the actor in formation today to start his creation from the world of images, bringing vitality to the character, recognizing him as a multidimensional being who has an image about himself and others, which is transformed externally as well as his ideas, and The character is permeated by his social context. I encourage the student of Dramatic Art to form his criteria to observe, examine, choose, reject and carefully propose the visual composition that is full of codes on his theatrical character that can contribute to the integral elaboration of a character and even to the development Total of the work.

PALABRAS CLAVE

Vestuario, Personaje Teatral, Cultura, Composición Visual, Caracterización Física, Imágenes, Estética, Códigos.

KEYWORDS

Costumes, Theatrical Character, Culture, Visual Composition, Physical Characterization, Images, Aesthetics, Codes.

El teatro es una de las primeras experiencias del hombre que pertenece a una cultura determinada. Esa cultura que, “es un sistema de valores, normas, creencias y símbolos expresivos que se utilizan como medio de comunicación” (Villegas, 2000, p.37) de la que hace parte, alberga toda una estructura que le permite expresarse como ser social. El hombre se comunica e interactúa en sociedad con lo que ha aprehendido y desde el modo en el que comprende su mundo, a través de lenguajes verbales o no verbales.

La cultura de hoy tiene preferencia por las herramientas de comunicación no verbal, esto se debe básicamente a que es muy difícil hacer caso omiso a las percepciones sensoriales recibidas que aparecen en primer plano como, por ejemplo, el olfato o la vista; además muchas imágenes han sido recopiladas, catalogadas y naturalizadas universalmente para unir pero primero entender mejor los mundos que existen. No menos influyente ha sido el papel que juega el hombre dentro de esa cultura: un ser que en el rol social ha encontrado la necesidad de adquirir patrimonio económico; y en las transformaciones que ha experimentado esta necesidad ha inventado grandes estrategias como el mercadeo, la publicidad, el cine y la televisión, la fotografía, en fin, nos movemos en el mundo de las imágenes, y el teatro, en la construcción de su propio lenguaje se ha valido de ese mundo para expresar.

La cultura visual en la que vivimos está saturada, la mayor parte del tiempo, de mensajes que cada integrante lee de manera contextualizada. Para él y los integrantes de su misma cultura se construye sentido; el mensaje contenido en el elemento visual viene cargado de significado y es prendido en la memoria sensorial del colectivo de manera concertada y a

través del tiempo, aunque están en constante evolución. Se puede decir entonces que existe un “consenso de la comunidad con respecto al significado de los símbolos no verbales, constituye un importante factor de la posibilidad de la comunicación social” (Villegas, 2000, p. 43).

Aunque inmersos en los contenidos visuales, los códigos, entendidos como una “regla convencional que vincula el significante con el significado” (Pavis, 1998, p.60) son convenidos por los integrantes de una cultura, la lectura de estos códigos no es fácilmente digerible para integrantes de otras culturas porque no han tenido un proceso de familiarización con esos códigos y además como dije anteriormente, están en una constante dinámica. Umberto Eco (1976) da un ejemplo del concepto o significación que tienen los miembros de diversas culturas sobre el uso de una misma prenda de vestir cotidiana, ubicada en diferentes modelos culturales: “Lleva minifalda: es una chica ligera (en Catania, Sicilia). Lleva minifalda: es una chica moderna (en Milán). Lleva minifalda: es una chica (en París). En Hamburgo, en el Eros: lleva minifalda, quizá sea un chico” (p.11).

En el teatro japonés Kabuki por ejemplo, cada gesto del intérprete, que es quien produce signos visuales, tiene una razón de ser; cuando el actor se queda inmóvil quiere decir que está haciendo una presentación de su personaje o que está en el clímax de la obra y así otros movimientos muy específicos que la cultura japonesa ha ido configurando, entendiendo y ha causado conmoción desde hace muchos siglos. Utilizan unos códigos estéticos como la melena blanca que caracteriza al personaje del león mayor o el rostro pintado de blanco en sus personajes pero con detalles distintos y llamativos que para nosotros los occidentales no dicen

mucho y a primera vista sólo se quedan así, en recursos visuales atractivos. “El productor de teatro instrumentaliza las teatralidades sociales para comunicar su mensaje de acuerdo a la competencia cultural de sus potenciales destinatarios o espectadores”. (Villegas, 2000, p. 167). Roland Barthes en su análisis sobre los códigos que se hallan en el Kabuki afirma que “el rostro del actor kabuki no está pintada sino escrita”. (Squicciarino, 1998, p.122).

Justamente hoy dentro el teatro, experiencia cultural por excelencia, se exige al actor trabajar como un artista creador de imágenes que sea capaz de manipular los recursos expresivos visuales propios de la naturaleza teatral. El creador teatral conduce las categorías lingüísticas no verbales para transmitir asertivamente el mensaje de su obra teatral y crear el afecto por medio del efecto, entre otras cosas. Esta es una vía posible de trabajo en el teatro; partir desde expresiones visuales no verbales.

En el teatro el actor-creador se vale de recursos como proyecciones de video, fotografías, luz-color, las texturas, la escenografía, el maquillaje, accesorios, peinado y el vestuario para expresar desde las imágenes. La escena es el compendio de todos estos elementos que de manera compuesta se vuelven soporte uno del otro, comunican al creador y sobre todo al espectador. En el teatro el recurso visual está puesto deliberadamente por el creador-compositor para dar pista de alguna información relevante, por tanto significa. “En la representación teatral todo se convierte en signo. El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de los sistemas de signos no lingüísticos” (Kowzan, 1997, p.127). Esta información comprende todo un discurso codificado que articulado con otros sistemas toma sentido y dirección.

Como hacemos parte de una cultura con preferencias por lo que ven sus ojos, se hace menester que el actor trabaje la composición visual de sus personajes que “representan una importante dimensión del mundo, ya sea como portadores de sectores espaciales o como individuos sumergidos en un determinado contexto” (Villegas, 2000, p.82) de la obra teatral en conjunto, pudiendo estar contruidos desde los elementos visuales que ofrece la naturaleza teatral. Y de todos ellos está la caracterización física, que es el revestimiento de características tangibles que datan sobre el universo que ha conformado el personaje para sí mismo y para los demás. Hay una información que se halla en el cuerpo del personaje, instrumento del actor para manufacturar particularidades físicas del personaje que pueden expresar motivaciones de ese universo. Creo necesario que el actor valore y se detenga en la caracterización externa o física del personaje, lenguaje no verbal del teatro. Villegas (2000) la define como “un modo de crear a un individuo válido como ser humano y como portador de mundo” (p.90).

El actor, que es el agente más activo en la representación teatral, acude a la caracterización de su personaje para ofrecer una parte importante del discurso no verbal de la obra, es decir que desde la caracterización el actor puede según Patrice Pavis (1998) “ofrecer al espectador los medios para ver y o imaginar el universo dramático” (p.63).

Este lenguaje forma una estructura visual que no sólo se encuentra dentro del teatro, sino que primeramente está en la teatralidad social de cada cultura, esto es, la imagen de roles específicos, que ya están incorporados en el imaginario social están fijados gracias a unos componentes que los individuos de la cultura tienen siempre presente en su cotidianidad, vemos que, por ejemplo:

La teatralidad social del médico lo conforma el delantal, el estetoscopio colgando... por lo tanto en el teatro el personaje-médico no necesita decir que es médico: le basta aparecer vestido como médico, según la imagen que se tiene de 'ser médico' en el sistema cultural (Villegas, 2000, p.168).

No creo que esto último sea totalmente cierto porque considero que los recursos de caracterización externa sirven de complemento al ser que determina el personaje, pero esto lo expondré más adelante.

De las formas de caracterización externa que he estudiado: el gesto, las acciones, la voz con sus variables de entonación, timbre, intensidad, la corporalidad, tics, ademanes, etc., me interesa indagar sobre el vestuario del personaje porque dentro de mi proceso de formación actoral ha sido el menos valorado como una vía posible para la construcción del personaje, ya que hemos optado seguir, quizá por tradición académica, casi como una fórmula matemática, la primera etapa de creación de la técnica stanislavskiana que hace un acercamiento a la palabra (el texto), la psicología y todas las razones o motivaciones internas que mueven al personaje y al drama. Nos olvidamos que el vestuario resulta para el espectador un portador poderoso de signo de primer primerísimo plano que conecta presto, expresando desde el color, la textura, la forma, la combinación, el estilo, etc. y "...determina de inmediato una posibilidad de explicación de gran parte de sus actos" (Villegas, 2000, p.86).

Me propongo argumentar que el vestuario es un recurso expresivo externo que aporta a la construcción de la composición visual, por tanto su creación o selección es un proceso

minucioso, intencionado y complementario a la creación integral del personaje teatral. Como potencializador de signos, el actor en formación debe ser capaz, por medio del vestuario, de sintetizar lo que desea comunicar de su personaje. Entonces el vestuario y el mismo personaje adquieren una dimensión dinámica, viva y con sentido dentro del espectáculo teatral, que a la final resulta en sinceridad y verdad en la creación.

Es importante para la continuidad y comprensión de este ensayo definir el elemento teatral que me impulsó a la investigación en el transcurso de mi proceso creativo: el vestuario. Lo consideraba Honoré de Balzac “como un barniz que da relieve a todo”, además de verlo él mismo como “la mayor modificación experimentada por el hombre social, pesa sobre toda su existencia” (Squicciarino, 1989, p.9). No quiero decir que el trabajo con la palabra, el mundo interno del personaje, ni mucho menos la acción sea hoy innecesario y acaparador del arte teatral sino que “sin una forma externa, ni la caracterización interna ni el espíritu de la imagen llega al público” (Stanislavski, 2009, p.134), porque la forma externa, en este caso el vestuario, es un lenguaje que aparece en primer plano, es decir es el primer enlace de comunicación que le llega al público y da claves de lo que puede llegar a ser el personaje. Otra definición que me conduce poco a poco al tema que quiero argumentar: Pamela Howard (2017) cree que el vestuario es “el medio artístico que describe la clase, la historia y la personalidad. También puede crear la atmósfera escénica, y es una manera directa e inmediata de trabajar con los intérpretes” (p.157).

Inmerso en el vestuario hay una cantidad infinita de signos que pueden dejar ver, o bien funcionan para encubrir, oponer, confirmar, desorientar adrede información sobre el carácter del personaje y su evolución dentro de la obra. Comunica los ideales que tiene como ser humano, su superobjetivo, su formación ética y moral, su contexto histórico, el lugar y clima en el que vive, su orientación sexual, la edad, sus aspiraciones, su rol, el ser social perteneciente a un colectivo o en rechazo del mismo, y su status. “El vestuario puede expresar todo tipo de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter” (Kowzan, 1998, p.139). Y si en la vida cotidiana la ropa no tiene algún valor ni significado, que pueda transformarse en vestuario, en la escena en conjunto con la luz, el color, las texturas y la forma, magnifica, optimiza y potencializa algunas características de los personajes. Es importante destacar que en ambos casos, en la vida real y con mucha intensidad en la escenificación de la vida misma, el vestuario se transforma en la primera señal de identidad. Con esto me refiero a que la determinación que tenemos a la hora de vestirnos nos ofrece verdades sobre quienes somos, nos da la convicción sin ningún asomo de estereotipación de expresar a los demás miembros del colectivo nuestro ser más íntimo y su descubrimiento. Esto se da a partir de las experiencias que vivimos en la interacción con los otros y de sus respuestas, por tanto la aceptación, reafirmación o reinvencción de nuestro ser. “El vestido construye una imagen ante los demás y ante la propia persona que encuentra su doble en el espejo. Pero también vale como ‘esencia’: se siente real con esas ropas, entra en sí mismo” (Zayas de Lima, 1996, p.27)

El vestuario, que aporta a toda la indumentaria visual del personaje, más que tener una función comunicativa, cumple funciones expresivas. Detrás de la elección de una falda roída, de unos anillos grotescos o de unos tacones rojos muy altos está todo un discurso no verbal que puede revelar sobre la intención y visión que tienen los trabajadores de la escena acerca de su obra y el cosmos que lo rodea; de todos los elementos de caracterización externa con que el actor trabaja, el vestuario es el elemento al que el actor puede otorgar expresión de manera más calculada y precisa porque

Es la señal que más influye en las percepciones de los diferentes individuos. Mientras que el rostro con la mirada, gestos, posturas, el cuerpo y movimientos no siempre logran ser controlados por la persona (actor), las prendas constituyen elementos expresivos e informativos en el plano consciente (Zayas de Lima, 1996, p.24)

La prenda se transforma en vestuario porque adquiere vida en un proceso en el que el actor analiza, controla, decide sobre lo que lleva puesto, se apropia, es consciente e incluso contribuye a la acción del personaje. El público y el actor mismo notan cuando el vestuario hace parte viva del personaje; es pensado y confeccionado exclusivamente para él, pertenece al mundo en que vive: sus pensamientos, a la imagen que tiene de sí mismo y que desea proyectar mas no del actor que usa las prendas sólo para cubrir su cuerpo, o porque considera que así luce mejor, volviéndose disfraz ya que no tiene una relación sopesada con la obra teatral, sintiéndose incómodo en él.

Es tarea importante del creador examinar y decidir si, por ejemplo, la forma de una falda, que está considerando para su personaje, se ajusta y aporta a la construcción de una manera de caminar que se asocia con una personalidad tosca, delicada o torpe o lo que esté buscando para él, y que tenga una correspondencia con las circunstancias dadas que da la obra, con sus palabras y subtextos que se han identificado, el trabajo corporal y vocal, las acciones transversales que ayudan a su objetivo principal, etc. Si por ejemplo, el color negro del vestido de Masha en la obra “La Gaviota” de Anton Chéjov asiste a la consecución de la lectura de un estado emocional del personaje y que hace parte del estado de la atmósfera de la obra. No sólo es la labor del vestuarista determinar cómo será el vestuario, los intérpretes deben estar capacitados para determinar si una pieza está en relación con todas las demás modalidades de expresión que está fabricando para lograr una interpretación acertada, formando criterio como artista respecto al vestuario y la composición visual de su instrumento.

El vestuario no implica una función meramente utilitaria como pensaríamos de los hombres cavernarios en la prehistoria con sus pieles de animales para protegerse de las extremas condiciones del clima. Aunque en la actualidad las personas nos movemos con más intensidad por lo visual, no es novedad, de hecho es milenario:

Dada la ausencia de escritura, la comunicación visual, mediante un código preciso de formas y de colores, permitía a los pueblos primitivos leer sobre el cuerpo semidesnudo de

cada individuo informaciones relativas al grupo al que pertenecía, a sus empresas, sus actividades y funciones. (Squicciarino, 1998, p.87)

Y es el cuerpo contenedor de esta forma de expresión que a través del tiempo se ha convertido en una razón estética, ornamental, de status, que libera o ata, de expresión del ser, un acto pensado para ser dirigido hacia los demás, hacia un público que está constantemente retroalimentando lo que ve, porque el portador del vestuario sabe muy bien la manera en que aquel espectador está decodificando su anuncio oculto tras el traje. El vestuario hace rato que no está ligado con el simple hecho de ocultar un cuerpo, o con la protección, el vestuario:

Trasciende la artesanía y se constituye en obra de arte como material dramático, productor de teatralidad: ayuda a la construcción de un personaje, guía la lectura de una situación, manipula la atención del espectador, refuerza el mensaje verbal; es en resumen, fuente de información y significación dinámica (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p.88)

Esto no quiere decir que el vestuario haga todo el trabajo ni funciona por sí mismo, no es determinante ni tiene la autoridad última para la construcción del mundo de un personaje, este debe estar siempre en un contexto, ensamblado con otros elementos de comunicación, y es el actor con su trabajo integral de interpretación (estando la caracterización dentro de ella) quien puede darle vida y forma

Los signos que emanan del vestido no pueden decodificarse adecuadamente si no se los relaciona, al menos, con el cuerpo que lo lleva y el contexto histórico-social al que

pertenece. Todo análisis que se haga del vestuario en forma aislada es incompleto (Zayas de Lima, 1996, p.23)

En mi proceso de formación con la materia Montaje de Arte Dramático, en el primer corte de séptimo semestre, evidencié el poder que tiene el vestuario como elemento diferenciador, simbólico y potencializador de la escena articulado con otras modalidades visuales. Desarrollamos la adaptación teatral de la obra literaria de Gabriel García Márquez “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada”. La historia trata del infortunio de una niña que queda a la crianza de su abuela, tras la muerte de su padre. Ambas están rodeadas del ambiente agreste del desierto de La Guajira en Colombia, pero sumergido en lo absurdamente romántico y bello del realismo mágico donde lo sobrenatural hace parte tranquila de lo habitual y es visto sin asombro. Viven aisladas de toda existencia humana en una mansión extravagantemente decorada. Eréndira, la niña de catorce años, es sometida a abusos por parte de su abuela al ser ella quien hace las veces de servidumbre teniendo que limpiar cantidades exageradas de cristalería, darle cuerda a relojes interminables, y hacer ella sola el trabajo de ocho personas. Esta situación se ve agravada la noche en que la niña provoca accidentalmente un incendio que consume la mansión y todos los objetos que reposan dentro, pues su abuela ve en su cuerpo virginal una buena entrada económica para recuperar lo que ha perdido por su culpa. Se justifica en el pago de la deuda para prostituirla sin compasión, ofreciéndole por varios pueblos, cambiando a una vida nómada y escasa, hasta

que la menor, conducida por el amor propio y el de un hombre, decide cambiar el rumbo de la historia.

En nuestro trabajo de mesa, el trabajo analítico, descubrimos que nos estábamos enfrentando a unos temas socialmente complejos: la explotación cruel de las figuras de autoridad contra los desprotegidos, la corrupción descarada, los pueblos indígenas sin voz ni voto, la pobreza en que se vive en esas regiones colombianas por el abandono estatal, la ambición que transgrede los sentimientos filiales, la prostitución infantil, la indiferencia, la evangelización lucrativa de la comunidad a las malas por parte de la iglesia, los estados mezquinos y miserables del ser humano, la libertad, el contrabando, el autoritarismo, la manipulación y las fuerzas de la naturaleza como obstáculo de la felicidad y aliado en la construcción de la desdicha. Como parte del proceso de creación nos propusimos tratar de entender el universo de la obra que parecía muy alejado de nosotros en distancia física, temporal y cultural. Definimos cuáles eran las circunstancias dadas de tiempo ficcional que el autor exponía, el espacio en que se desarrollaba la acción, la situación en que vivían, los principales sucesos de la obra divididos por grandes cuadros; los objetivos de cada cuadro, de cada personaje en cada escena, y el logro máximo para su plenitud o el llamado superobjetivo: el de la abuela: vivir mantenida por su nieta sin esfuerzo alguno hasta su muerte, recuperando mucho más de lo que había perdido para acumular las riquezas del pasado. Eréndira: la libertad. El de Ulises, enamorado y cliente de la niña: pasar la frontera para escaparse con Eréndira y casarse; así con los otros personajes de la obra. Los actores nos acercamos a las

razones internas que tenía cada personaje para moverse, las microacciones en pro de la consecución de su gran objetivo (acciones transversales), la evolución de la línea de pensamiento y las posibles interpretaciones de los subtextos de los textos dialogados que Gabriel García Márquez había creado y que nuestro director consideró oportuno para la adaptación. Fue necesario improvisar sobre la visualización que teníamos de los personajes, la premisa era que todos los actores probábamos todos los personajes para que cada intérprete diera luces de lo que podría ser el personaje en su dimensión viva y humana. Siempre rotamos, y desde la evidencia escogíamos lo que para nosotros era claro e indudable que funcionaba. Cuando tuvimos definido el reparto, y ya nos habíamos aproximado al carácter y el rol del personaje, aprendido el texto que a cada uno le correspondía, sabíamos que faltaba algo; creímos que no era suficiente haber comprendido desde el raciocinio la forma de comportarse de los personajes. Sobre todo la de la abuela, personaje con el que trabajé, de la que el autor hace un despliegue justo en su descripción física pero sin entregar explícitamente todo al lector. García Márquez describe a la abuela como una “hermosa ballena blanca”, grande, gorda, una muñeca más grande que el tamaño humano que navegaba en las ciénagas del pasado, usaba vestidos de enormes flores ecuatoriales, grandes tocados, con cabellos metálicos, cara empolvada con harina de talco, labios pintados con carmín, emperifollada, mejillas con colorete, uñas de nácar, un potente hombro tatuado. Enfatiza en la descripción de la decoración recargada de su casa que sirve de respaldo a su caracterización externa y su personalidad extravagante como por ejemplo: muebles frenéticos, poltrona parecida a un trono, ángeles de alabastro, copas de champagne, lámparas de araña, cristalería y alfombras

importadas, un piano con barniz de oro, báculo obispal, etc. Supe que para interpretar ese personaje, no era suficiente encontrar la voz con el acento costeño guajiro, grave, imponente, autoritaria, ni un cuerpo que se balanceaba de un lado a otro, ni trabajar en una energía pesada, ni decir un texto correctamente articulado o con las pasiones que exigía la escena, ni el timing acertado o la intención. Había la necesidad apremiante de vestir a la abuela, de solucionarla visualmente porque además de que tenía unas características muy particulares, que yo actriz no poseía, creía importante componerla para poder apropiarse de manera integral los sentidos del universo del personaje.

La manera cómo los elementos del vestuario fueron ensamblados y usados por el personaje, que luego apropié, por ejemplo el báculo obispal, usado aparentemente por su obesidad que le generaba dificultad al caminar, pero que yo entendía como el instrumento de fuerza bruta y violencia, el mando absoluto del pastor del rebaño de ovejas sometidas, perdieron su valor funcional y se volvieron simbólicos por asociación de imágenes que ya estaban instauradas en nuestro imaginario social, así con otros elementos del vestuario como el vestido de grandes flores ecuatoriales y de colores llamativos, que asocié yo con vanidad y egolatría al ser ella la única fuente metafórica de flora y vida en un desierto descolorido, mortecino, que contribuyeron a revelar su energía, su carácter desmedido, y corrupto, sus sentimientos nocivos, la miserableza, lo acumuladora compulsiva que denota la nostalgia de un pasado próspero y una situación económica privilegiada, su ambición sin límites, la apatía, ocultar algunos deseos íntimos y un autoestima muy bajo, una incertidumbre tremenda

disimulada tras las cantidades ilógicas de joyas y adornos despampanantes que usa para demostrar una potestad que ha perdido, además el personaje y la historia están atravesados por un contexto muy específico: la idiosincrasia de la cultura indígena Wayuu de los años 70's en la Guajira. “Con la elección del patrón, de los detalles, del material y de la manera en que se lleva la prenda, podemos personalizar la ropa para reflejar la idiosincrasia de su portador” (Howard, 2017, p. 144). Idiosincrasia que el personaje se rehúsa a aceptar y por eso excede códigos del vestuario que no son propios de esa cultura, sino que la contradice para singularizarse, para embellecerse.

Para mí fue evidente que su vestuario no era el resultado de lo funcional sino que con el exceso de atavíos, el vestuario se convirtió en una traslación visual de la identidad de la abuela, de cómo se reconoce así misma y a los demás. “El ornamento rico y valioso hace que la persona que lo lleva se distinga de los demás, por lo que se convierte en un símbolo de singularidad y de autoridad, en un signo visible de dignidad al que se le atribuye un poder particular...” (Squicciarino, 1998, p. 88).

La primera imagen que se generó en mí acerca de la caracterización física del personaje de la Abuela Desalmada, cuando leímos la obra teatral, fue sustancial pero no definitiva. Durante el proceso de ensayos el actor-creador tiene que ir confeccionando la imagen adecuada partiendo del resultado de mezclar varios referentes de personas reales, de los imaginarios del actor, fotografías, obras pictóricas que se hayan reproducido en el mismo contexto del personaje teniendo presente la descripción que hace el autor de su caracterización

física y psicológica, de la visión que tiene el director. Esto irá dinamizando la composición visual del personaje logrando así una información clara, completa y que no sea simplemente digerida por el espectador sino que transforme todo el drama y que como dije anteriormente, cause el afecto del público por medio del efecto puesto en el vestuario, esta es una vía muy posible y abierta para los actores en formación, crear desde la imagen contundente.

REFERENCIAS

- Eco, U. (1976). *El hábito hace al monje. Psicología del vestir*. Barcelona, España: Lumen.
- Howard, P. (2017). *¿Qué es la escenografía?* (V. M. Isusi, Trad.) España: ALBA.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y le teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro* (3 ed.). (J. Melendres, Trad.) Barcelona, España: Paidós.
- Squicciarino, N. (1998). *El vestido habla: consideraciones psicológicas sobre la indumentaria* (3 ed.). (J. L. Sánchez, Trad.) Madrid, España: Cátedra signo e imagen.
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona, España: Alba.
- Trastoy, B., & Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes Escénicos* (1ra ed.). Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Villegas, J. (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (Vol. teoría 2). Irvine, California, Estados Unidos: GESTOS.

Zayas de Lima, P. (1996). Cuerpo, traje y mirada. En O. Pellieteri, *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano* (pág. 303). Buenos Aires, Argentina: Galerna.