

Revestir la historia del diseño teatral

La ex-sastrería del Teatro Nacional Chileno retoma sus actividades, hoy como un lugar de resguardo, depósito, restauración, encuentro e investigación en torno a los diseños más significativos de las artes escénicas en Chile.

**TAMARA HERRERA
MORALES Y CATARINA
VÁSQUEZ LATORRE**

Centro de Investigación,
Archivo y Documentación
Teatral

Corre el año 1969 y la obra *El evangelio según San Jaime*, bajo la dirección de Pedro Orthous, está por estrenarse. Bélgica Castro se prepara para entrar a escena. Frente al espejo del camarín se vislumbra el vestido que Guillermo Núñez diseñó especialmente para ella y su encarnación del personaje Doña muerte. Un traje escultural hecho a medida, difícil de llevar, pesado, y que, con todos sus detalles, pasa a ser uno de los vestuarios más especiales en la historia del Teatro Nacional Chileno, TNCH.

La confección destaca al personaje y vestuario de Doña muerte como símbolo de un precedente imposible de olvidar, ya no solo por su peso físico, sino por su peso histórico.

En 2022, inventarle el color a un vestuario a través del relato, trabajar con cuerpos ausentes para hacer presente, darle nombre a un N.N, son acciones que constituyen memoria. Esto es parte de la poética de producciones teatrales que aborda el proyecto Fanor Velasco.

Impulsado por el TNCH, el Proyecto de Recuperación de la Ex-sastrería de la institución, dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, hoy busca proyectarse dando continuidad a un trabajo de cuatro años para coronar el desafío de la labor patrimonial teatral en nuestro país.

Los inicios del proyecto se remontan al año 2017: Ramón Griffero asume como director artístico del TNCH y una de sus ambiciones fue establecer un plan de revitalización y salvaguardia del edificio ubicado en la calle Fanor Velasco 22.

Fueron las comunicaciones, entre Griffero y el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, DETUCH, las que permitieron que el 2018 se articulara un equipo de trabajo, convocado por el docente Ricardo Romero, que estaría a cargo del “fanorizaje”, de rehabilitar el espacio de tres pisos, partiendo por las labores de limpieza.

Valentina San Juan, diseñadora e investigadora escénica, diplomada en curaduría y diseños de espacios expositivos, quien actualmente está a cargo del proyecto, lo grafica de la siguiente forma: “Nosotros entramos cuando el piso intermedio estaba establecido, porque si no hubiese sido imposible. El desastre estaba arriba y entrábamos como astronautas con los trajes, las mascarillas y los guantes, acompañados de un técnico que vivía abajo en la casa. Estaba todo muy lleno de ácaros, de verdad, nos ardían las manos al manipular ciertos vestuarios, porque los bichos estaban comiéndonos. Arriba había mucha humedad, mucho polvo”.

RESCATE, CATALOGACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LOS VESTUARIOS GUARDADOS

Posterior a la recuperación y mejoramiento del inmueble y casi de manera orgánica, surge la necesidad de ordenar y clasificar los trajes, vestuarios y moldes que estaban en el lugar.

Según cuenta San Juan, tuvieron un encuentro de golpe con la historia que en algún punto se veía inabarcable y fue ahí cuando se preguntaron con qué metodología trabajarían: “[...] era tanto, tanto, tanto, que nos preguntamos, ¿cómo vamos a trabajar con esto?, porque eran muchos vestuarios y el inventario que estaba todavía en algunas puertas no hacía correlación con la etiqueta que solo algunos vestuarios tenían, entonces era como entrar a un espacio con cuerpos N.N. Establecimos un trabajo cruzado con el archivo fotográfico histórico del lugar que tenía la secretaria del teatro, Rosa Medina, para poder empezar a identificar estos cuerpos. Fue denso, porque hablábamos de cuerpos para entender de quiénes eran los vestuarios”.

En palabras de Cristián Keim, director del TUCH: “La metodología de rescate de vestuario permite una observación del patrimonio no sólo como un objeto estático, sino como parte de una dinámica creativa a la que muchos se pueden sumar y pertenecer”.

El acento estuvo puesto en distinguir los vestuarios según él o la

diseñadora al que pertenecían. El equipo entendió que existía una particularidad en la obra artística de quien diseña, sin importar cuál era el texto o quién escribía, porque tras la observación aguda, había una línea o un gesto que se repetía, una forma de crear, una técnica y un lenguaje. Instintivamente trabajaron con lo reconocible, con lo que visualmente se podía clasificar.

En el camino se encontraron con que esos lenguajes se cruzaban con las manos ya no tan solo de los diseñadores, sino también con las de los realizadores e incluso con aquellas que decidieron reutilizar escenografías y vestuarios para otras producciones. Por ello, se establecieron criterios de clasificación que terminaron en las colecciones que hoy se configuran como las principales del proyecto.

A pesar de que el equipo entiende los vestuarios como piezas de arte, con lenguajes que se entrelazan, destacan en Fanor Velasco los nombres de: Guillermo Núñez, Jorge “Chino” González, Ana Soza, Pablo Núñez, María Kluczynka, Sergio Zapata, Amaya Clunes y Herbert Jonckers.

Otra de las cosas que ha evidenciado el trabajo de Fanor Velasco, ha sido el cambio de las formas de producción textil teatral, las cuales no han sido ajenas a los procesos sociales y culturales: Herbert Jonckers, por ejemplo, irrumpe con fuerza al introducir la ropa americana con la obra *Río abajo*, para la confección de vestuarios, lo que marca un hito importante en relación a cómo se venía produciendo hasta entonces. Esto denotaría el contraste entre el énfasis del detalle versus la rapidez e impermanencia de la materialidad.

Así, los criterios actuales para la restauración y clasificación textil del contenido histórico de la ex sastrería son: autoría, materialidad, lenguaje escénico y material pedagógico.

LA LABOR TRANSDISCIPLINARIA

El rescate es un proceso que requiere tiempo y dedicación, y dentro de las múltiples consecuencias positivas que trae (una de ellas) es el cruce de disciplinas y personas, quienes encuentran un punto de unión desde sus respectivas áreas para un fin en conjunto.

“Creo que hay hitos en esta línea de tiempo que van redireccionando de buena forma el proyecto. Hay algo pequeño, pero importante, que da un cambio de visión al proyecto”, comenta San Juan.

“El 2019, todavía con Griffero, lo logré convencer y tener un financiamiento para registrar los vestuarios de Guillermo Núñez de forma profesional, pero sin antes haberles hecho nada y eso para nosotros (en nuestra disciplina) es un cambio importante, porque podría parecer plata perdida, ya que no estaba listo, pero como empezamos a entrar en un área que tiene que ver con la investigación, registrar los procesos, hacer un catastro antes de empezar a tomar decisiones de qué y cómo se va a restaurar, es parte de la metodología”, afirma Valentina.

Para la encargada del proyecto, lo anterior arma una continuidad y es así que ya hacia el 2020, el equipo de cinco personas comenzó un trabajo más silencioso: el trabajo de registro y archivo.



Imagen 1.

Trabajo proyecto "Textil sonoro". Fotografía de Marcela Gueny

“Comenzamos a armar este sinfín; poner iluminación, disponer el vestuario, armar el maniquí para que estos tomen el volumen. Eso ayuda a entender que hay muchos pasos, porque claro, cuando yo entré al lugar me dieron ganas de tomar todo y exhibirlo, pero no, antes hay otro proceso. La idea es hacer una exhibición con los estándares a los que responden las otras disciplinas y que se cruzan con las artes escénicas. Creo que todo eso pasa por empezar a ver los materiales como patrimonio y darle ese trato”, enfatiza.

La visión es que lo hecho hasta ahora responde a un entendimiento mayor. Según explica San Juan, el trabajo desarrollado por el equipo no tiene que ver sólo con el vestuario, sino con la conciencia de las distintas dimensiones patrimoniales y de memoria. En consecuencia de esto, aparecen los registros textiles, los documentos, las materialidades y otros tantos objetos que se van configurando como dispositivo de

recuperación. “Desde mi punto de vista, formado en el trabajo, creo que es importante, no tan solo hacer el trabajo del rescate, sino lograr activar ese patrimonio y convertirlo en creación”, puntualiza.

“O sea, el trabajo que se está haciendo no tiene que ver con mirar eternamente hacia atrás, sino también con que tengamos conciencia de lo que hay, lo que tenemos y, por supuesto, de lo que vendrá. Es decir, no sacamos nada con tener ese patrimonio si no lo podemos articular, porque yo creo que va más allá de solo una exhibición”, explica.

DEL RELATO A LA MEMORIA

Está permitido asumir que una gran cantidad de vestuarios y obras generan un vasto número de historias y anécdotas en torno a ellos. Si bien algunos son más interesantes y /o significativos que otros, existen de igual forma. Aparecen los relatos, y junto con ellos, los vestuarios vuelven a cobrar vida. Es el caso, por ejemplo, del “vestido perdido”, del diseñador Guillermo Núñez.

Por los años sesenta, comienza a llevarse paulatinamente arte latinoamericano a Estados Unidos. Ellos tenían un gran interés de investigación por conocer el trabajo que acá se realizaba. Bajo este contexto, se invita al DETUCH a participar de un festival en el cual se mostrase un repertorio del Teatro Chileno.

Es así como en el año 1969, viaja la obra *La Remolienda*, en cuyo elenco destacaban Víctor Jara y Guillermo Núñez. También se hace presente una escena de *El Perro del Hortelano*, con la actuación de Marés González. En el fragmento, ella utilizaba un vestuario muy particular. En palabras de Valentina San Juan: “Era un vestido espectacular. Una cosa llamativa con muchas púas. Impensable hacer ahora algo así”. Terminado el festival, el vestuario se queda en Nueva York, y se deja en un museo, pero no se sabe cuál con exactitud. Eso es lo último que se conoce del icónico vestido.

Cuando San Juan intentó rastrear el paradero, hace dos años atrás, se encontró nada más con respuestas del tipo: “No existe registro del depósito”, “parece que se quedó en el museo Metropolitan”, “yo no estaba a cargo”, entre otras. “Nosotros recibimos una nota de prensa del New York Times, en donde aparecía que efectivamente el DETUCH estuvo allí ese año. Es decir, lo que se contó sucedió. Pero es un mito porque no está”, señala.

Esta historia inspira uno de los proyectos actuales de Fanor: “Entrelazamientos del cuerpo y la escena: Proceso de creación de Textil-Sonoro”, charla interactiva que busca reconstruir el mítico vestido perdido. La actividad, que será llevada a cabo en el segundo piso del TNCH, financiada por la Vicerrectoría de Investigación (DICREA-VID) a través del Foro de las Artes 2022, es una exhibición presencial con un pequeño conversatorio posterior, que tendrá como fin el encuentro con la memoria escénica: “Lo que se mostrará es una apertura del proceso metodológico desde el diseño para volver a encontrarse con la obra y trabajo de Guillermo”, afirma San Juan.

Dentro de los motivos que guían la iniciativa, está el ejercicio de rehacer el material y luego reencontrarse con el vestuario que ya no existe. En palabras de Valentina San Juan, es “trabajar con la ausencia, ese cuerpo ausente-desaparecido que ocupó el vestuario en algún momento”. Es un ejercicio de memoria en sí mismo, porque se trata de definir el color de una pieza ya no desde su visualidad, sino desde el relato.

LOS ANHELOS QUE MARCAN LOS SIGUIENTES PASOS

Ya en enero de este año, el detallado proceso de recuperación y archivo logra ver la luz a partir de una exposición, a la que el equipo de Fanor Velasco fue invitado por Plataforma Cultural, institución perteneciente al campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile.

En ese contexto, se otorgó una vitrina especial para el diseño que María Kluczysnka hiciera en la obra *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, estrenada en 1977. El espacio fue compartido con la pieza de Guillermo Núñez, que apareció en la obra *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, estrenada en 1962.

Según la diseñadora y docente de Diseño Teatral: “Yo creo que ahí se decidió que había que nombrar esta exposición de alguna manera”. Aquí es donde aparece la intención de acuñar un nombre para mostrar el resultado del trabajo llevado a cabo durante 4 años. Para San Juan y el equipo, respaldado por Cristian Keim: “No se trata solo de mostrar, sino lograr que eso se active como un espacio de investigación y creación, que logre movilizar y problematizar otros puntos que tienen que ver con otras disciplinas, la cultura país, entendiendo que este patrimonio es de Chile”.

Imagen 2.

[izq] Colección María Kluczynska. Fotografía de Victoria Orellana

Imagen 3.

[dcha] Vestuario del montaje *El perro del hortelano*. Diseño de Guillermo Núñez (1962).



La dinámica de trabajo se construye en base a una orientación que se fue construyendo desde pequeñas partes: “Mira, más allá del financiamiento concursable, hemos establecido una orgánica de trabajo que ojalá se pudiera diversificar. El 2020 o 2021, la sobrina de Edith del Campo, diseñadora teatral, se contactó con nosotros para entregarnos su patrimonio, que se repartió entre el Centro de Documentación de las Artes Escénicas, CDAE (que es el archivo del Teatro Municipal), y Fanor. Es así como en paralelo al registro, catastro y catalogación de Guillermo Núñez, trabajamos en la casa de Edith, que era como un pequeño Fanor y nos trajimos las cosas. Entonces, también hay un trabajo grande que hacer en cuanto a lo que está fuera del edificio y que también se vincula, porque hay un montón de otros materiales que existen y que necesitan ese resguardo”, comenta Valentina.

Por lo anterior, para el equipo detrás de Fanor Velasco está el deseo de transformar el espacio en un lugar de salvaguarda o conservación para los materiales, donde los creadores puedan confiar su patrimonio.

Así, y según adelantan desde el TNCH, para fines de este año esperan tener solventadas las necesidades arquitectónicas del lugar y comenzar a traducir el trabajo hacia una etapa más administrativa, que delimite cómo se hace y seguirá haciendo el trabajo.

Desde el Teatro, Cristian Keim comenta que “El plan que tenemos es que en cinco años más podamos tener un lugar operativo de buen nivel que funcione como depósito, resguardo, restauración, encuentro, investigación y docencia [...] Hay que ir viendo cómo hacerlo y pedirles a las instituciones estatales que tienen que intervenir en esto, que guíen y vayan siendo flexibles. Que orienten los modos”.



Imagen 4.

Exhibición “Centro de Investigación y Patrimonio” en la plataforma cultural de la Universidad de Chile (2022).

Keim reconoce que se trata de una gran tarea de gestión, pero insiste en que esa es la aspiración del equipo de Fanor Velasco, entendiendo que los procesos son lentos, pero también aprovechando la coyuntura sobre la memoria, porque, a su juicio, “esta excesiva puesta de visión solo en el presente para el presente, no nos ha servido para crecer como sociedad y nos damos cuenta de que lo patrimonial, la historia, como lo dijo el presidente, no comienza con nosotros. Y que lo diga quien administra, es súper atractivo. Los Fondart (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes) y los fondos concursables le han hecho muy mal a la idea de continuidad a los trabajos, entonces cualquier trabajo que nosotros queramos apoyar, si no están institucionalizados y no ocurre en el tiempo, es difícil sostener”.

Para Valentina San Juan, en tanto, el cambio tiene que ver con la continuidad: “Una quisiera ver los proyectos coronados. Y por eso, lograr esa permanencia es importante, a través de pequeños gestos (como formar estudiantes en áreas de investigación a partir de este proyecto, que sigan especializándose en archivística) que articulados se transforman en algo grande. Al final todo va entrelazado”, puntualiza.

Recepción: 7/10/2022

Aceptación: 14/11/2022

Cómo citar esta crónica-reportaje: Herrera, T. & Vásquez, C. (2022).

Revestir la historia del diseño teatral. *Teatro*, (8), 19-26. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.69227>