



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

DISEÑO DE VESTUARIO PARA LA PUESTA EN ESCENA:
LA CEGUERA NO ES UN TRAMPOLÍN

Informe de trabajo por obra artística teatral que para obtener el Título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

RICARDO LOYOLA MEJÍA

Asesor:

MTRA. ESPERANZA YOALLI MALPICA LÓPEZ

Sinodales:

LIC. GONZALO JUAN BLANCO KISS
LIC. ARIS PAULINA PRETELIN ESTÉVES
MTRA. PATRICIA GUTIÉRREZ ARRIAGA
LIC. ILCE ALINE DE LA CRUZ GUERRERO

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

DISEÑO DE VESTUARIO PARA LA PUESTA EN ESCENA:

LA CEGUERA NO ES UN TRAMPOLÍN

Informe de trabajo por obra artística teatral que para obtener el Título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

RICARDO LOYOLA MEJÍA

Asesor:

MTRA. ESPERANZA YOALLI MALPICA LÓPEZ

*Con infinito agradecimiento, cariño, respeto y admiración
en memoria de mi querido maestro y amigo*

Néstor López Aldeco.

Índice

Introducción.	1
Capítulo I	
1.- <i>La ceguera no es un trampolín</i> UNAM 2014.	3
1.1 Antecedentes de la puesta en escena.	4
1.2 Sinopsis de la obra.	8
1.3 Concepción del vestuario.	10
1.3.1 Rasgos de la indumentaria en el siglo XVIII.	16
1.4 Diseños de vestuario.	18
Capítulo II	
2.- <i>La ceguera no es un trampolín</i> EFIARTES 2019.	22
2.1 Proceso del diseño de vestuario.	26
2.2 Referentes para el diseño de vestuario.	37
2.3 Proceso de producción de vestuario.	41
2.4 Resultado del proceso de producción de vestuario.	55
Capítulo III	
3.- El mundo de las ideas.	57
3.1 Funcionamiento del vestuario durante los ensayos.	62
3.2 Estreno.	66
4.- Conclusión.	71
5.- Glosario.	75
6.- Créditos iconográficos.	76
7.- Bibliografía.	80

Introducción

En este informe por obra artística hablaremos del proceso creativo para el diseño de vestuario de la obra *La ceguera no es un trampolín* escrita y dirigida por David Gaitán, que se presentó en el teatro “El Galeón” Abraham Oceransky del Centro Cultural del Bosque del 25 de abril al 19 de mayo del 2019.

Esta obra teatral se estrenó por primera ocasión en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario de la UNAM, como parte de las actividades del XXI Festival Nacional e Internacional de Teatro Universitario¹ en el 2014, siendo el resultado del intercambio internacional con la Hochschule für Schauspielkunst Ernest Busch (Escuela de Arte Dramático Ernest Busch), presentándose únicamente cuatro ocasiones —ya que al ser una puesta en escena realizada con actores residentes en Alemania, dar continuidad al proyecto fue imposible —; las primeras dos funciones se realizaron para dicho festival, una más en el Festival Fringe de Madrid y la última en la clausura de la Muestra Nacional de Teatro en Monterrey 2014.

Durante el primer capítulo abordaremos las características y motivos por los que se llevó a cabo esta puesta en escena, así como una descripción del proceso creativo para la concepción y sustento de la propuesta del vestuario, describiendo las herramientas aplicadas para el desarrollo de diseño y producción, donde el resultado se expone como la confrontación de la “actualidad” y lo “clásico”, conjugando las imágenes evocadas por el texto dramático, con las características de los personajes que derivaron en el movimiento del Romanticismo como referente directo.

¹ De acuerdo a la información proporcionada por la Coordinación del Festival Internacional de Teatro Universitario de la UNAM, este festival lanzó su primer convocatoria en 1991 logrando reunir la participación de 54 grupos. En los años siguientes, se fue consolidando su importancia en el ámbito académico y elevando el nivel artístico y de producción de las obras presentadas. Para el 2004, el festival adquiere carácter nacional consiguiendo la participación de 16 grupos del interior de la República. Para el 2009, se convierte en la mejor muestra nacional de teatro universitario ampliando sus actividades a través de talleres, conferencias y charlas, y contando ya con la participación de 154 grupos, de los cuales 26 eran de diversos estados de la República. En la XVIII edición celebrada en el 2010, se abre al ámbito internacional con el objetivo de que los jóvenes mexicanos compartieran visiones y experiencias con invitados extranjeros. Para la XXI edición además de las 20 obras finalistas se realizaron dos producciones como parte de un intercambio artístico académico una de ellas: *La ceguera no es un trampolín*.

Cinco años después, este proyecto se retoma a través de la convocatoria de Estímulos Fiscales para las Artes (EFIARTES). Gestionado y administrado por un equipo de producción distinto en colaboración con el autor y director de la obra, que incitó a todas las áreas creativas participantes para actualizar el concepto desarrollado en 2014, convocando a un nuevo elenco (ahora de actores mexicanos) y un equipo creativo más amplio, al cual me integré para rediseñar el vestuario y del que hablaremos durante el desarrollo del segundo capítulo², en el que describiremos: la nueva o distinta forma en que se abordó el mismo texto, el proceso creativo para el diseño de vestuario, sus referentes directos e indirectos, la administración y distribución de los recursos asignados y el proceso de producción ajustado a las necesidades, metas y objetivos planteados en la ruta crítica general del proyecto.

Finalmente durante el tercer capítulo, el lector conocerá el proceso y la forma en que se logró una efectiva solución de lo que llamaremos “el mundo de las ideas”, que plantea desde la dirección (para la solución de las metáforas del texto dramático) un considerable incremento en la cantidad de los recursos humanos en el escenario, generando un nuevo reto para el diseño de vestuario al integrar 17 actores con presupuesto y tiempo limitados, previo al ensamble de todas las áreas que harían funcionar la maquinaria teatral o dispositivo escénico para el estreno de *La ceguera no es un trampolín*.

² Durante el desarrollo de este capítulo el lector se encontrará con tecnicismos de costura remarcados con tipografía en **negritas**. El significado de estas palabras lo podrá consultar en el glosario ubicado en la página 75.

1.- *La ceguera no es un trampolín* UNAM 2014

La ceguera no es un trampolín se estrenó en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario de la UNAM, el 8 de febrero del 2014, dentro del marco del XXI Festival Nacional e Internacional de Teatro Universitario, con los siguientes créditos publicados en el programa de mano³ del festival:

La ceguera no es un trampolín

Autor y Director: **David Gaitán**

Producción México – Alemania

Elenco:

Anna Gesewsky,

Hauke Diekamp,

Peter Posniak

Guillermo Nava

Producción ejecutiva: **Teatro UNAM** / Escenografía e iluminación: **Matías Gorlero**

Diseño de vestuario: **Ricardo Loyola** / Diseño de sonido: **Xicoténcatl Reyes** /

Diseño de video: **Claudio Durán** / Traducción del alemán:

Christoph Schabasser, Anna Gesewsky, Hauke Diekamp y Peter Posniak /

Secuencia de tap: **Jutta Burger** / Asistente de dirección: **Ivonne Gallegos** / Asistente de escenografía e iluminación: **Félix Arroyo.**

Esta puesta en escena pretende ser una metáfora de la angustia que atraviesan las personas que están cerrando su tercer década de vida. Perseguidos por el constante temor a la literalidad, tres personajes se aferran al idilio de la falta de decisión. Si hubiera que definir un objetivo del montaje, sería el de evitar todos los recipientes.

³ Archivo personal.

1.1 Antecedentes de la puesta en escena

Para la celebración del XXI Festival Nacional e Internacional de Teatro Universitario realizado en el 2014, hoy conocido como Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU), organizado por del Departamento de Teatro UNAM y durante la gestión del Mtro. Enrique Singer, se contó con la participación de Alemania, Estados Unidos y Brasil como invitados especiales.

Dentro de la programación de dicho festival, Teatro UNAM realizaría un intercambio académico con la Hochschule für Schauspielkunst Ernest Busch (Escuela de Arte Dramático Ernest Busch) con la finalidad de producir dos obras teatrales: “Con esta escuela hemos establecido un programa de intercambio, es decir un director mexicano se va a dirigir una obra de esa escuela y un director de esa institución viene a dirigir a actores mexicanos.” (Singer, 2014).

Las obras generadas como resultado del intercambio internacional entre escuelas, producidas por y para ésta edición del festival, fueron: *Woyzeck* de Georg Büchner y *La cieguera no es un trampolín* de David Gaitán. La primera estaría comandada por el director de la escuela invitada: Moritz Riesewieck, quien trabajaría con los actores que conformaron el Carro de Comedias durante el 2013. La segunda estaría a cargo del director mexicano David Gaitán con actores seleccionados en la escuela invitada.

Ambos directores comenzarían el proceso de montaje durante su residencia en el país correspondiente, sin embargo este sería desarrollado y concluido en las instalaciones de Teatro UNAM, ya que los equipos creativos se conformarían con residentes de la Ciudad de México.

Charleen Durán quién fungía como Jefa del departamento de Teatro UNAM, me propuso como diseñador de vestuario para ambas obras del intercambio, a lo que los directores mencionados accedieron y se dio inicio al trabajo conjunto, dando prioridad al director invitado a cargo de la puesta en escena *Woyzeck*, que en ese momento realizaba

su estancia en México durante la última semana de noviembre y las primeras dos de diciembre del 2013, con el objetivo de iniciar el trabajo con los actores y el planteamiento fundamental para el desarrollo del trabajo creativo con los diseñadores de escenografía, iluminación, audio y vestuario; mientras tanto, el director mexicano a cargo de la puesta en escena *La ceguera no es un trampolín* realizaba su residencia en Alemania para seleccionar a los actores y concluir la escritura de la obra.

Al terminar el periodo de vacaciones administrativas de fin de año en la UNAM, se retomaron las actividades para las puestas en escena. El director mexicano había regresado de su estancia en Alemania y concluido la escritura de la obra, que compartió inmediatamente con el equipo creativo para dar inicio a los procesos de diseño.

En la primera junta a la que se convocó a todo el equipo, se fijó la fecha de estreno para el 8 de febrero, ésta era inamovible e incancelable; por ello, junto con la Jefa del Departamento de Teatro UNAM, el Jefe del Departamento de Producción y la Coordinadora del Festival Nacional e Internacional de Teatro Universitario, se realizó una ruta crítica tangible que contribuyera a lograr el objetivo. Se dio a conocer a los actores seleccionados para formar el elenco y su fecha de llegada, se definieron los presupuestos asignados y los lineamientos para que pudieran ser ejercidos de manera independiente e inmediata por el responsable de cada área.

En cuanto al área de vestuario se refiere, el presupuesto asignado por el departamento de Teatro UNAM fue de \$15,000.00 pesos (Quince mil pesos 00/100 MN) IVA incluido.

La concepción del vestuario para *La ceguera no es un trampolín* tuvo como único parámetro el texto dramático, del que se tomaron y explotaron las metáforas e imágenes generadas. Con esto se localizó el punto de partida para llegar a la esencia de la obra, contando con total libertad y confianza del director para realizar una propuesta de vestuario original.

El proceso de diseño y confección consistió primero en la presentación de los diseños y referentes. Al ser aprobados por el director, se continuó con el desarrollo de una propuesta de materiales para su confección. Al llegar a un acuerdo sobre los materiales con los que trabajaríamos, continuamos con la compra de ellos y con la integración de los realizadores. En este caso, decidí que todo el vestuario estaría realizado por Marisela Montoya y los ajustes que requería la zapatería estarían a cargo de Fernando del Ángel. Se realizó la toma de medidas y posteriormente se programaron las pruebas de vestuario, en las que se trabajaba con la realizadora los cambios y correcciones necesarios para el funcionamiento adecuado en el escenario.

Antes de concluir la producción del vestuario, el costo de éste estaba por alcanzar el monto asignado, aún faltaba cubrir los gastos de accesorios e imprevistos y no se contaba con un rubro para maquillaje en una obra donde el concepto plástico del vestuario presentado, dependía y se complementaba con el uso de calvas de látex desechables, las cuales implicaban tanto su compra como su colocación y los materiales adicionales necesarios, por lo que se dio aviso a los departamentos correspondientes argumentando que el maquillaje es un área independiente que no tiene por qué ser cubierto con el presupuesto asignado a la producción del vestuario y que en la presentación de los diseños se dio a conocer el uso de calvas de látex, asentando que los recursos asignados eran insuficientes para lograr la caracterización de los actores en su totalidad.

Por lo anterior, y en la búsqueda de lograr una compensación ante la falta de recursos se llegó a un acuerdo con el Departamento de Teatro UNAM y el Departamento de Producción de Teatro UNAM para obtener una ampliación presupuestal, la cual me comprometía a preparar, colocar y retirar las calvas de cada uno de los actores, previo a los ensayos de piso con vestuario programados en la ruta crítica, ensayos generales y funciones; de esta manera el Departamento de Teatro se comprometía a solventar los gastos de una clase particular impartida por el maquillista Carlos Guizar para que me enseñara a colocar y maquillar las calvas de látex, y el Departamento de producción aportaría el total de los gastos derivados de la compra de los materiales necesarios.

Lamentablemente, no se cuenta con un registro del presupuesto ejercido con el que se pueda saber el costo total de la producción de vestuario y maquillaje para *La ceguera no es un trampolín* en su versión de estreno del 2014.

Finalmente, se realizaron los ensayos generales a puerta cerrada y se llegó a la fecha de estreno en tiempo y forma, cumpliendo con lo acordado en la ruta crítica elaborada al iniciar el proceso.

Luego del estreno en la XXI edición del Festival Nacional e Internacional de Teatro Universitario en 2014, *La ceguera no es un trampolín* se presentó en el Festival *Fringe* de Madrid y fue la obra con la que concluyó la edición número 35 de la Muestra Nacional de Teatro, celebrada en la Ciudad de Monterrey ese mismo año.

Posteriormente, los diseños realizados para esta puesta en escena fueron seleccionados para incluirse y formar parte en la exposición Países y Regiones de la Cuadrienal de Praga⁴ 2015 (PQ15) dentro del pabellón mexicano, montado en el Coloredo – Mansfeld Palac (palacio Coloredo – Mansfeld), bajo la curaduría de Jesús Hernández y Eduardo Bernal Gómez.

⁴ Definida en el sitio web oficial de la curaduría mexicana de la siguiente manera: La Cuadrienal de Praga se realiza en la República Checa cada 4 años desde 1967. Es la exposición de diseño escénico más grande e importante del mundo, exhibe la actividad escénica más destacada de los últimos años a través de pabellones nacionales donde más de 50 países de los 5 continentes construyen sus exhibiciones. La décimo tercera emisión de la PQ15 se realizó del 18 al 28 de junio del 2015 y buscó explorar la escenografía como un espacio compartido bajo el concepto curatorial de Música-Clima-Política. En esta ocasión la PQ15 estuvo dividida en las secciones oficiales: Países y Regiones, Estudiantes y Espacios Públicos, además de 4 secciones más alternas, Space, Objets, Makers y Tribus. (PQMX, 2015).

1.2 Sinopsis de la obra

La ceguera no es un trampolín presenta a tres personajes atrapados conscientemente en un espacio indefinido: una grieta atemporal que bien podría ser la cabeza, los pensamientos o la imaginación de una persona; una amplia habitación en algún lugar custodiada por figuras retóricas, o la nada...

Este espacio es custodiado por una metáfora que se hace presente en forma de zumbido, y que podemos interpretar como el aparato social o sistema que acredita y valida la originalidad o efectividad de una idea. Los personajes se refieren a ella como: “la ola de la literalidad” y la evaden temerosos ante la posibilidad de recibir su impacto.

Para protegerse o mantenerse a salvo del impacto que genera la ola de la literalidad, permanecen estáticos y en silencio, convencidos de que la evasión del desarrollo conceptual, es la forma para evitar convertirse en esclavos de una buena idea que comprometa su pensamiento e ideología con la justificación, desarrollo y sustento necesarios para obtener la validez y acreditación del sistema que los vigila. Al inicio de la obra uno de los personajes se expresa de la siguiente manera: “*Tenemos miedo a tener una buena idea. Ése es el gran asunto. El pasmo no es por falta de palabras... es el terror a que sean buenas.*” (Gaitán, 2015, p.6).

Cansados de la continua amenaza de recibir el impacto, y agotados de protegerse con obviedades, metáforas, clichés e historias breves de poca trascendencia o trucas, dos de ellos deciden salir de la grieta que habitan para enfrentarse al desarrollo de una ficción, en un plano o universo que desconocen, conscientes de los riesgos y consecuencias que esto implica: la “pérdida” de la libertad, recibir la fuerza del impacto generado por la ola de la literalidad o su acreditación.

El tercero de los personajes opta por no correr el riesgo y quedarse en ese lugar donde sabe lidiar con las constantes amenazas que lo rodean. Se despiden e inician la ficción que desarrollan mientras cruzan por una reflexión:

Más de 50,000 personas al año buscan entrar a distintas carreras artísticas.
 Cerca de otros 15,000 se forman de manera paralela.
 65,000 artistas potenciales al año.
 En una década, más de medio millón.
 Si el 10% termina dedicando su vida al arte...
 ...6,500 nuevos creadores al año.
 6,500 personas tratando de tener una buena idea.
 Cada año.
 6,500 personas tratando de ser únicos.
 Genuinos.
 Arriesgados.
 Reveladores.
 Auténticos.
 Memorables.
 6,500 personas al año buscando asegurar su eternidad.
 Más los que ya estaban ahí.
 ¿Cuántas posibilidades de lo nuevo existen?
 ¿Cuántas novedades al año soporta el sistema?
 ¿Cuántas novedades al año soporta un artista?
 ¿Cuántos grandes sucesos tolera una década?
 ¿Cuántos emblemas puede tener una generación?
 ¿Quién valida?
 ¿Cuánto tarda un descubrimiento en oxidarse?
 ¿Cómo perseguir la lealtad y evitar la necedad?
 ¿Cuántos creadores beben el jugo de frutas extintas?
 ¿Cuántos más se alimentan de manjares invisibles?
 ¿Para qué sirve el antídoto de la invención?
 ¿Cuál es el rol de la creatividad frente a la catástrofe?
 ¿Cuántos cadáveres hay que apilar para activar la mina de la rebeldía?
 ¿Cuántos miles superan el límite de la teatralidad?
 Es cierto:
 La destrucción de la historia toma 1 minuto...
 ...y su pertinencia puede durar 1 segundo.
 Es más fácil caminar en la dirección del giro estelar.
 Pero se pierde la belleza del planeta invertido.
 ¿La libertad está en el elegir?
 ¿O en la trashumancia de ideas?
 ¿Hay traiciones plausibles?
 ¿Qué bandera las incluye todas?
 Cada año, 6,500 ciegos más ante el abismo de la decisión. (*ibid.*, p.42–44).

La obra concluye con la llegada de los personajes a una nueva grieta, reflexionando sobre las preocupaciones de los artistas y los retos que enfrentan, cuestionando las posibilidades de la originalidad en un sistema saturado de creadores que intentan sustentar ideas novedosas y originales al mismo tiempo.

1.3 Concepción del vestuario

La concepción del vestuario para *La ceguera no es un trampolín* partió del análisis del texto dramático, extrayendo las metáforas e imágenes que consideré relevantes para sustentar la propuesta plástica. Así, el resultado del diseño de vestuario para la puesta en escena exploraba la confrontación de la actualidad⁵ y lo clásico⁶ en un solo universo, desarrollando dos ideas distintas que conjugaron las imágenes evocadas por el texto, con las características de los personajes y las circunstancias por las que se realizó el montaje, que derivaron en el movimiento del Romanticismo como referente directo.

Para abordar de manera precisa la concepción del vestuario y la confrontación de estas ideas, dividiremos el concepto plástico en dos partes: la primera a la que llamaremos “el impacto” corresponde a la actualidad y hace referencia a las imágenes evocadas por el texto dramático. La segunda la abordaremos como “el pensamiento romántico” haciendo alusión a lo considerado como clásico y que responde al pensamiento y comportamiento de los personajes.

El impacto:

Al dar lectura al texto dramático, se construyen imágenes donde los personajes se ven continuamente amenazados por el impacto que recibirán como consecuencia de tener una idea. Es imposible ignorar esta recurrente imagen que se presenta en 6 ocasiones distintas y que genera los momentos de alta tensión dramática. Por ejemplo:

⁵ De acuerdo con la definición de la Real Academia Española (RAE), la actualidad es el tiempo presente o la cosa o suceso que atrae y ocupa la atención del común de las gentes en un momento dado. Para efectos prácticos de este informe, al hablar de la actualidad haremos referencia al diseño generado a partir de las imágenes del texto dramático, es decir, el de los dummies de impacto.

⁶ Para la RAE la definición de la palabra clásico es: adj. Dicho de un autor, de una obra, de un género, etc.: Que pertenece a la literatura o al arte de la Antigüedad griega y romana. También lo define como: Dicho de un período de tiempo: De mayor plenitud de una cultura, de una civilización, de una manifestación artística o cultural, etc.

Esta última definición será más útil, para aclarar que al referirnos a lo clásico dentro de este informe no haremos alusión a la cultura grecorromana. El término se empleará al hablar del diseño de vestuario realizado con referentes románticos del siglo XVIII.

¿QUÉ HACES?
Prevenidos para el impacto.
La ola. Qué imbécil. Perdón.
No hay mayor invocación a la ola de la literalidad que la verbalización de una metáfora, ¡ya lo sabes!
Me distraje, ¡perdón!
¡Prevenidos!
Rápido, di algo completamente intrascendente. Quizá con eso podamos esquivarla.
¿Algo completamente intrascendente?
¡No hay tiempo!.
Pero que no sea una idea. (*ibíd.*, p. 12).

Así, la fuerza de esta continua y repetitiva imagen textual, me incitó a llevar el vestuario hacia la literalidad a la que tanto temen los personajes, utilizando como referencia los crash test dummies⁷ o dummies de prueba empleados para medir la fuerza o daño que se genera en un choque automovilístico. Racionalizando este concepto podríamos destruir la figura retórica de la siguiente manera:

Los personajes temen tener una idea y de hacerlo corren el riesgo de ser aplastados por la ola de la literalidad que podemos interpretar como la crítica y/o el acierto en la creación artística. La idea se convierte entonces en el vehículo y las ganas o el deseo de tenerla, en el acelerador. El muro contra el que recibirán el impacto son los



Figura 1.
Sierra Sam,
al centro de la imagen

⁷ En 1896 se registró la primera muerte en un accidente automovilístico sucedido en Irlanda. La producción a gran escala de automóviles comenzó hacia finales del siglo XIX y para 1930 el incremento de accidentes automovilísticos despertó la necesidad de investigar las formas de reducir los decesos y daños causados durante los accidentes.

Estos estudios se realizaron al principio con cadáveres. Posteriormente durante la década de los 40 algunos investigadores se ofrecieron como dummies para sustentar sus propios estudios. Para los años 50 se experimentó con cerdos, que comparten una buena parte de nuestra geografía interna, hasta que Alderson y Grumman construyeron Sierra Sam, primer crash test dummy de la historia, utilizado en General Motors y Ford, con instrumentos para calcular las variantes: compresión, velocidad, doblados y torsiones que actúan sobre el cuerpo durante una colisión. Comenta Rodrigo Ponce de León (2017) en el artículo titulado *La historia de las pruebas de impacto*, en la revista Nuevos y Seminuevos Magazine.

cientos de artistas creando y saturando el medio artístico, intentando sustentar ideas novedosas para alcanzar la originalidad. Los personajes recibirán el impacto de su imprudencia al acelerar en un estacionamiento, por ello es que están listos o prevenidos para que podamos medir la fuerza del golpe que recibirán. En otras palabras, el impacto que se medirá será el sustento y el desarrollo de su obra. Por ello, la fuerza que contienen las palabras que evocan el impacto se materializa en estos personajes a manera de dummies, buscando plasmar a través del vestuario, las metáforas contenidas en el texto dramático.

Finalizada la conceptualización del vestuario, expuse la propuesta de abordaje al director para consentir la caracterización de los actores a manera de dummies de prueba, aun cuando se obtuvo su aprobación nos quedaba un “vacío” que generaba la necesidad de encontrar y construir un “algo más” que vistiera a estos personajes, por ello —y en contra de la sugerencia de utilizar vestuarios de otras obras producidas por Teatro UNAM—, realicé una propuesta que cubriera la “desnudez⁸” de los personajes. De esta manera llegamos al desarrollo de la segunda idea o parte conceptual, de la cual mencionamos anteriormente, abordaríamos como el pensamiento romántico.

El pensamiento romántico:

El Romanticismo es un movimiento artístico, literario y cultural que tuvo su inicio a fines del siglo XVIII y se expandió durante el siglo XIX, marcando una ruptura con el pensamiento y la ideología de la Ilustración y el Neoclasicismo.

El drama neo-clásico se caracteriza por la imposición al gusto clásico griego y romano, por priorizar la razón ante los sentimientos y por el estricto uso de las unidades aristotélicas, mientras que el pensamiento romántico no coincide con las características neo-clásicas; pues las formas estructurales, dramáticas, temáticas e intereses sociales, cambian de manera drástica, ya que esta forma de pensar trae consigo la necesidad de

⁸ Al visualizar a los personajes caracterizados como dummies de impacto, no se toman en cuenta prendas que cubran la exposición de las siluetas. Por ello al referirnos a la “desnudez” de los personajes, estaremos haciendo alusión a la falta de prendas de vestir sobre el vestuario base.

libertad creadora. Al romper los modelos clásicos y con énfasis en la evasión de la realidad, se permite que el sentimiento predomine sobre la razón, y se remarque la individualidad humana, que rompe con los protocolos por el beneficio propio, una postura firme, nacionalista, y con ansias de libertad. (Ruiz, 2015)

Los dramaturgos románticos rechazan todas las reglas neo-clásicas y abordan conflictos del hombre en relación a su contexto social. Mezclan la realidad y la ficción sin remordimiento y lo trágico con lo cómico buscando conmover al espectador. (*ibíd.*).

Esta rebeldía podemos observarla claramente en la obra de Ludwing Tieck: *El gato con botas*, es un claro ejemplo de la evolución a las formas románticas, donde no es necesario cumplir y respetar las unidades aristotélicas, permitiendo la mezcla de la realidad y la ficción en una divertida crítica social, con alto contenido político, sin mencionar la evidente crítica a las formas y modelos clásicos, la burla a los espectadores cerrados a las “nuevas” tendencias, propuestas por los dramaturgos románticos entre los que destacan por mencionar algunos: Johann Wolfgang Von Goethe, Johann Christoph Friedrich Schiller, Johann Ludwig Tieck, Heinrich Wilhelm von Kleist, Víctor Hugo, Matthew Gregory Lewis, Fernando Calderón y Beltrán y José de Peón y Contreras.

Al igual que en *El gato con botas* de Ludwing Tieck, la obra de Gaitán mezcla la realidad y la ficción, planteando un problema existencial al que nos enfrentamos como creadores en un sistema saturado (la posibilidad de la creación artística). El tema se aborda con humor, genera tensión y concluye con una reflexión, sin embargo no son las razones que generan el vínculo con el pensamiento romántico. Este se logra a partir de la construcción de los personajes, es decir, la materialización del vestuario con referentes directos del romanticismo tiene que ver con:

1.- Ethos: los aspectos de la conciencia de los personajes y su relación con los valores universales o normas de convivencia (Aldeco, 2006). Lo vemos reflejado en las reglas que establecen para no desarrollar ideas. Sus reglas implican estar “vacíos” para no ser notados por el sistema que los vigila.

2.- Mathos: la moral de los personajes, o lo que consideran bueno para juzgar el comportamiento de los demás (*ibid.*): Establecen en grupo lo que esta bien y mal para su permanencia en la grieta, delimitando los parametros de lo “bueno” y lo “malo” en el contexto expuesto.

3.- Phatos: las limitaciones físicas, intelectuales o fisiológicas que presentan los personajes ante el contexto en que están expuestos (*ibid.*). Esta característica la podemos ver en el personaje que no se atreve a salir de la grieta —pues aunque los tres se mantifiestan temerosos ante el desarrollo de las ideas—, el temor se convierte en su limitación para el desarrollo de la ficción.

El comportamiento de los personajes se puede relacionar o identificar con el pensamiento romántico a través de estas características. Al iniciar la lectura, el autor nos presenta a tres personajes temerosos de su propio pensamiento, inquietos y ansiosos por desarrollar una idea pero seguros de no querer enfrentar las consecuencias que conlleva. Después de recibir algunas ocasiones el golpe de la ola de la literalidad, discuten la posibilidad de abandonar la grieta y deciden tomar las riendas de su propio destino para enfrentarse deliberadamente al desarrollo de una ficción, conscientes de la posibilidad de ser aplastados por su propio pensamiento en su búsqueda de libertad creadora y pensando como individuos que pretenden aportar algo a su sociedad en un futuro inmediato al que se enfrentarán al final de la obra, siendo estas últimas dos características, las fundamentales para generar el vínculo del pensamiento de los personajes en la obra con el pensamiento romántico.

Para enriquecer y fortalecer la relación de *La ceguera no es un trampolín* con el Romanticismo, tomé en cuenta las aportaciones pictóricas de varios autores de la época como: Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich, Karl Friederich Schinkel y Eugène Delacroix, entre otros para elaborar la propuesta de los diseños de vestuario.

Particularmente, las pinturas que se exponen a continuación de Eugene Delacroix y John Everett Millais fueron utilizadas como referentes para el diseño de vestuario; no obstante, no se realizaron reproducciones de la indumentaria expuesta en la obra pictórica, únicamente fueron utilizados como referentes para el corte de las prendas que se confeccionarían.



Figura 2.
La Grèce debout sur les
ruines de Missolonghi



Figura 3.
Retrato de Louis
Auguste Schwiter



Figura 4.
Mrs. Bischoffsheim



Figura 5.
Portia

De esta manera, la actualidad fue el resultado de la inspiración generada por las imágenes evocadas por el texto dramático, donde el miedo, la precaución y la expectativa que surge del recibir un impacto por tener una idea o un pensamiento innovador se materializan en una caracterización que complementa las herramientas de los actores para interpretar la constante posibilidad de ser aplastados por las consecuencias de sus ideas, a manera *dummies* de prueba o *dummies* de impacto; y es complementada con referentes de la indumentaria romántica de los siglos XVIII y XIX, logrando una mezcla armónica entre lo expuesto como el impacto contrastado con el pensamiento romántico es decir, la actualidad y lo clásico.

1.3.1 Rasgos de la indumentaria en el siglo XVIII

Los diseños de vestuario para esta puesta en escena están inspirados o tienen como referencia directa las pinturas de Eugene Delacroix y John Everett Millais, y no pretenden ser una reconstrucción de los cuadros sino un punto de partida. Por ello fue necesario consultar de manera más técnica las características de la indumentaria en el siglo XVIII. Por ejemplo Mairi Mackenzie (2010), hace referencia a la imaginación romántica vinculada a la vestimenta en *...ismos para entender la moda*:

Estaba mal visto que una mujer luciera un aspecto sonrosado y saludable pues la palidez y un aire melancólico casaban mejor con la imaginación romántica. La delicadeza se valoraba por encima de la fortaleza y una mujer que se desmayaba con facilidad era considerada atractiva. Los hombres por su parte cultivaban un aire taciturno y misterioso. (p.39).

La anterior característica contribuyó a definir el color de los unitardos, aprovechando el tono de piel claro de los actores para igualarlo en la tela, de manera que la palidez se justificara como un elemento romántico y al mismo tiempo aportara a la construcción plástica de los maniqués de impacto. Por otro lado Marnie Fogg (2014), describe la indumentaria femenina en *Moda Toda la historia* de la siguiente manera:

Los vestidos de las mujeres recalcan la fragilidad femenina, las cintas diminutas y los traseros grandes. La hechura recta de la falda imperio poco a poco fue sustituida por la línea A, que apareció por primera vez en la década de 1820 con *godets* que creaban una silueta un poco mas acampanada. En la década de 1830 las faldas habían ganado volumen. Durante la última parte del romanticismo, se llevaban varias enaguas con objeto de crear una especie de campana bajo la falda con *godets*.

La parte posterior estaba acolchada con un pequeño polisón. Las faldas de la época destacaban sobre todo por la ornamentación en los bajos. El mismo dobladillo quedaba en el aire entre los pies y el suelo.

El abandono del vestido imperio supuso el retorno de la línea natural de la cintura entre 1825 y 1830, de modo que se alargó el corsé de la época romántica. (Pp.130-131).

Esta detallada descripción de los vestidos, aportó suficiente información para definir la forma de la referencia tomada del óleo *Mrs. Bischoffsheim* (Fig.4) y que coincide con la descripción sobre la silueta de Mairi Mackenzie (2010): “Estuvo marcado por una silueta exagerada, con mangas abullonadas, escotes generosos, faldas ahuecadas y cinturas exageradamente estrechas. Las mujeres regresaron una vez más a sus corseés, tras haberlos abandonado brevemente en el periodo neoclásico” (p.36).

En general las descripciones sobre la forma y el detalle de la indumentaria están más enriquecidos cuando se trata de hablar de la vestimenta femenina, por ello los cortes para los sacos fueron definidos a partir de trazos en plano o constructivos encontrados en *La moda de los siglos XVII y XVIII en detalle* de Avril Hart y Susan North (Figuras. 32 y 46).

Sobre la indumentaria masculina, en el artículo titulado: *La Moda en el siglo XVIII* de la publicación en línea “XVIII Century”, se comenta:

VESTIDO MASCULINO: Estaba compuesto por la casaca, chupa y calzón ahora llamados chaqueta, chaleco y pantalón. Llevaban una camisa de mangas largas y los calzoncillos hasta las rodillas. También llevaban medias de seda, lana o algodón. La calidad de las telas dependía de las riquezas de cada uno. (2010).

En cuanto a los sacos para los actores varones fueron mas útiles las referencias pictóricas, sin embargo una de las características destacadas en *...ismos para entender la moda*, de Mackenzie, contribuyó a definir la forma y los materiales de los sacos: “En la moda masculina, el estado de ánimo romántico se expresaba en el corte y el tejido, la levita daba la réplica a la exagerada silueta femenina con hombros marcados cintura estrecha y amplios faldones. Los remates en terciopelo ponían la nota romántica” (p.39).

La revisión de las características en la indumentaria romántica o en la indumentaria del siglo XVIII, se realizó consciente de que no se confeccionaría una reproducción fidedigna basada en una obra pictórica o una referencia de cualquier otro índole.

Realizar este tipo de investigaciones ayuda a delimitar los parámetros en cuanto al diseño, corte, confección y/o materiales. Sin embargo, al no ser una obra teatral histórica que requiera o exija desde su propuesta de dirección o diseño una reproducción más precisa de la época, absolutamente todo es válido. De esta manera uno puede conocer a grandes rasgos las características de la época para tomar conscientemente la decisión de respetar o no, las formas implícitas, ajustándose a factores de producción como concepto plástico, tiempo y recursos.

1.4 Diseños de vestuario.

A continuación se presenta el resultado de los diseños de vestuario aprobados y producidos para el montaje de *La ceguera no es un trampolín* en la versión realizada durante el 2014 dentro del marco del Festival Nacional e Internacional de Teatro Universitario convocado por el Departamento de Teatro UNAM, con la finalidad de exponer gráficamente el resultado derivado de la aplicación de la información anteriormente expuesta.

La siguiente figura corresponde al diseño realizado a partir de las imágenes que evoca el texto dramático, las cuales abordamos anteriormente como “el impacto”:

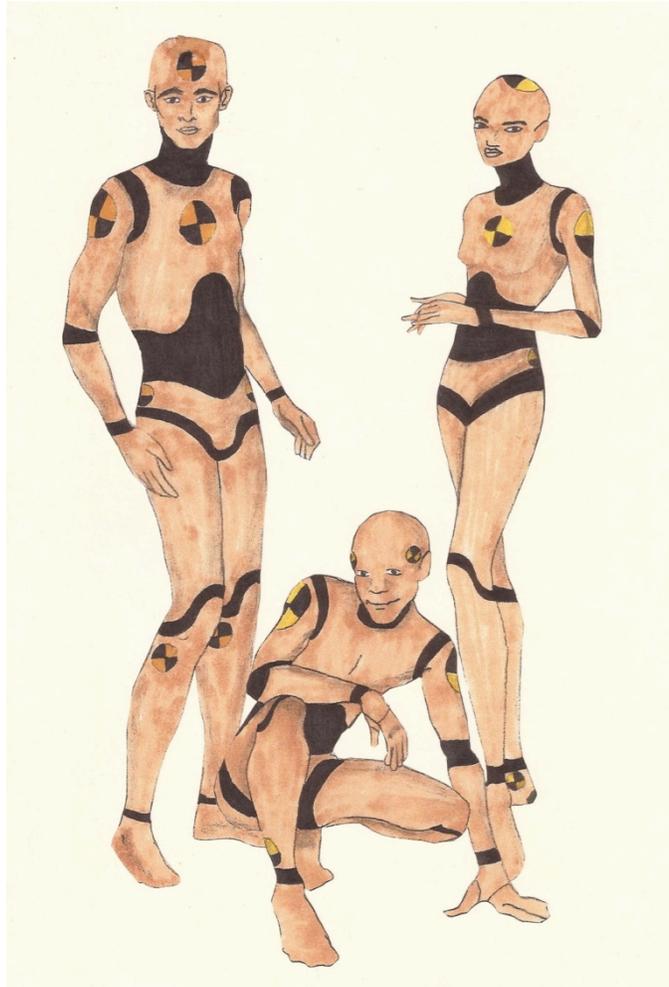


Figura 6.
Diseño de Vestuario base
para caracterización de dummies de impacto.

En la siguiente imagen se presentan los diseños de vestuario seleccionados para el recubrimiento de la “desnudez” de los dummies de impacto. En ellos se puede notar la similitud en las formas y siluetas de las pinturas de Eugene Delacroix y John Everett Millais, mezcladas y enriquecidas con las características que abordamos en el subcapítulo 1.3.1 *Rasgos de la indumentaria romántica*. Podemos apreciar el uso de sombreros decorados, sacos y corseé ceñidos que enmarcan las siluetas, el uso del polisón para dar volumen al vestido, el pronunciado escote, el juego de texturas y el uso de elementos decorativos sobre las prendas propios de la indumentaria romántica.



Figura 7.
Diseño de vestuario romántico
sobre vestuario base

La conclusión del proceso de diseño y confección de vestuario, así como la forma en que armonizaban en el escenario con el resto de los elementos, puede apreciarse en las siguientes fotografías tomadas durante las funciones realizadas en el marco del festival. En la primera, se puede apreciar la caracterización de los actores que aparentemente están ensamblados en partes como maniquíes. Este efecto se logró gracias al trabajo conjunto con la iluminación y el video, buscando el equilibrio para que se respetara la propuesta de iluminación y pudiera convivir armónicamente con los videos proyectados; es decir, que la intensidad de la iluminación no afectara la calidad en la proyección del video, ni el video sacrificara las atmósferas generadas con la iluminación, al mismo tiempo que apoyaban a cubrir los defectos⁹ del vestuario.



Figura 8.
Fotografía 1 del montaje realizado en el 2014.
Vestuario base

⁹ Entendamos como defectos, los pequeños e inevitables detalles que se buscaban cubrir u ocultar para generar la convención del ensamblaje de los personajes a partir de la caracterización. Los detalles que se cubrieron oportunamente con la iluminación y el video eran básicamente las costuras y cierres de los vestuarios, así como la unión de las calvas de látex.

En la siguiente fotografía se aprecian los vestuarios confeccionados a partir de referentes románticos cubriendo la “desnudez” de los dummies de impacto; podemos destacar la similitud del vestuario concluido con los diseños presentados anteriormente, la unidad cromática y la aplicación de las características de la indumentaria del siglo XVIII, así como la armonía generada entre el universo descrito como actual contrastado con el clásico.



Figura 9.
Fotografía 2 del montaje realizado en el 2014.
Vestuario romántico.

Al respecto sobre la impresión generada por el vestuario de la puesta en escena, Denise Longoria (2014) comenta para Tierra Adentro: “El vestuario de los tres actores en escena, remite por su diseño al siglo XVIII y al mismo tiempo sugiere un simulacro, una realidad post apocalíptica.”

2.- La ceguera no es un trampolín EFIARTES 2019

Esta puesta en escena se estrenó en el teatro “El Galeón” Abraham Oceransky del Centro Cultural del Bosque, teniendo una temporada de 15 funciones del 25 de abril al 19 de mayo del 2019, con la siguiente postal publicitaria utilizada en medios impresos:

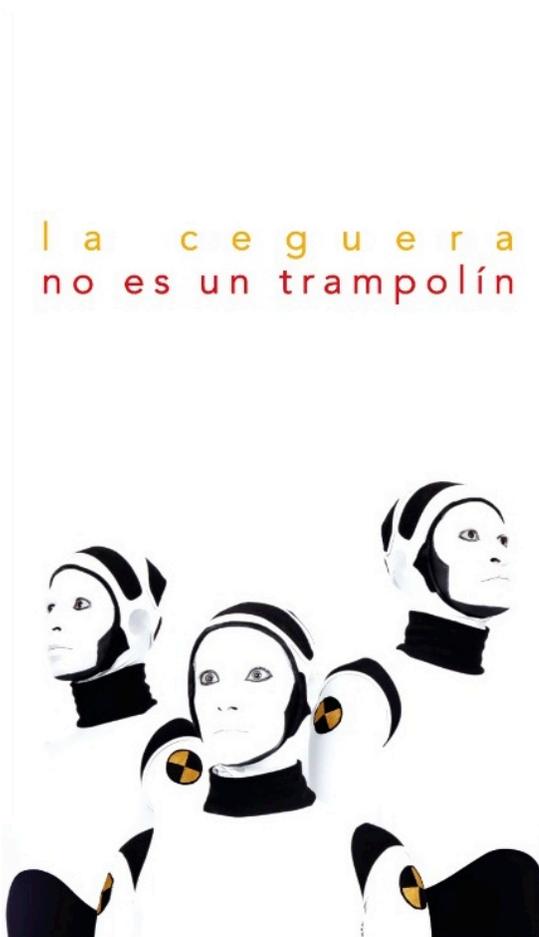


Figura 10.
Vista frontal de Postal publicitaria.



Figura 11.
Vista trasera de Postal publicitaria.

Los créditos y agradecimientos de *La ceguera no es un trampolín* publicados por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) en el programa de mano del mes de mayo del 2019: Año.01, Número 10, son los siguientes:

Escrita y dirigida por: **David Gaitán.**

Con: **Hariff Ovalle, Michelle Betancourt y Raúl Villegas.**

Escenografía e iluminación: **Matías Gorlero y Félix Arroyo.** Diseño de Vestuario: **Ricardo Loyola.** Peinado y maquillaje: **Maricela Estrada.** Diseño de sonoro: **Xicoténcatl Reyes.** Video: **Daniel Ruiz Primo.** Música original: **Jacobo Liberman.** Producción Ejecutiva: **Sandra Dubszki*.** Gerente de producción: **Raúl Morquecho.** Prensa y difusión: **Sandra Narváez.** Asistencia de Dirección: **Luis Rivera.** Asistente de Producción: **Guiureni Fonseca.** Diseño Gráfico: **Santiago Ulloa.** CEO Cardinal Films S.C.: **Bruno Musso.** Realización de vestuario: **Marisela Montoya, Adriana Morales, Jorge Vera y Diana García.** Bordados: **Ignacio Vargas.**

Mundo de las ideas: **Argeniz Aldrete, Andrea Alfaro Fernández, Aarón Amaya, Mariana Arenal, José Francisco Ávila, Emily Vilchis Franco, Atziri García, Luise Jaramillo, Óscar Lara Thomé, Heber Medina, Daniela Ortiz, Daniela Plaza Gómez, Fátima Sámano, Brandon Sarmiento, Eugenia Silversten, Andrés Vázquez Llera y Carlos Zozaya.**

Agradecimientos: Enrique Singer, Teatro UNAM, la escuela Ernest Busch, Llona Goyeneche, Hauke Diekamp, Peter Posniak, Anna Gesewsky, Mariana Tejeda, Elizabeth Solís. A Dailmer y Tequilera Milagro por su contribución a la cultura. A Bianca Musso. A la Coordinación Nacional de Teatro por su generosidad y predisposición para este proyecto.

Foto: José Jorge Carreón

*Miembro activo del Colegio de Productores de Teatro AC

Producción realizada con el Estimulo Fiscal del Artículo 190 de la LISR EFIARTES

Los recursos obtenidos para llevar a acabo esta puesta en escena fueron solicitados, gestionados y administrados por la productora Sandra Dubszki, responsable ante el programa EFIARTES en la categoría de EFITEATRO, el cual explica Paulina Soto Oliver en la introducción de la revista digital Intermedio de la siguiente manera:

Cada año se presentan paquetes presupuestales que buscan disminuir el presupuesto destinado a la cultura, consideramos esto como algo realmente alarmante para el teatro y su gremio artístico. México, al ser uno de los principales productores de arte escénico en América Latina, requiere de un presupuesto de mayor alcance y que año con año vaya en aumento, en lugar de que sufra lamentables recortes. En resumen, el presupuesto de hoy en día es insuficiente y precario.

Efiartes es un estímulo fiscal para los contribuyentes regulado en la ley del Impuesto Sobre la Renta en su Artículo 190. La finalidad es apoyar la producción artística nacional en teatro, danza, artes visuales, música y ópera.

Dentro de Efiartes está contemplado el Efi-teatro. Dicho estímulo permite que los contribuyentes, que aporten a proyectos de inversión en la producción teatral nacional en México autorizados por el comité interinstitucional de dicho estímulo, puedan obtener un crédito fiscal, equivalente al monto de su aportación, aplicable contra el impuesto sobre la renta del ejercicio inmediato anterior. Mediante el mecanismo previsto en dicho artículo, los contribuyentes, ya sean personas físicas o morales, podrán destinar hasta el 10% del pago de su ISR a la producción de una determinada obra teatral. (p.3)

Es decir, es un programa a través del cual, los contribuyentes del ISR pueden aportar dinero para la producción de obras teatrales y como beneficio obtienen un crédito o saldo a favor por el total del monto aportado para pagar su propio ISR. Es una manera de canalizar los recursos del ISR a la producción teatral.

Estos estímulos no pueden superar los \$2,000,000.00 (dos millones de pesos 00/100 MN) y buscan fortalecer el enriquecimiento del patrimonio cultural del país con el estreno de obras, su permanencia en cartelera, su reposición o giras.

Cada estímulo es para un proyecto específico, por lo que un mismo proyecto no puede contar con dos estímulos de EFITEATRO, para alcanzar una suma mayor a la establecida. Además de que el representante que postule el proyecto deberá cumplir con los lineamientos establecidos por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), la Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

El INBAL analiza, evalúa y dictamina la viabilidad de los proyectos registrados de acuerdo a los lineamientos de operación y con base en las recomendaciones que emite

el consejo de evaluación respecto al valor artístico y cultural, pero el dictamen sobre qué proyectos reciben los estímulos fiscales corresponde al Comité Interinstitucional.

El estreno de la *Ceguera no es un trampolín*, se realizó con la Aplicación del EFITEATRO 2018 que autorizó para el ejercicio fiscal de ese año, la suma de \$104,186,762.81 (Ciento cuatro millones ciento ochenta y seis mil setecientos sesenta y dos pesos 81/100 MN) de los cuales fueron asignados para *La ceguera no es un trampolín* \$1,300,000.00 (Un millón trecientos mil pesos 00/100 MN) de los que DAIMLER MANUFACTURA, S. DE R.L. DE C.V. aportó \$300,000.00 (Trecientos mil pesos 00/100 MN) y TEQUILERA MILAGRO, S.A. DE C.V. aportó \$1,000,000.00 (Un millón de pesos 00/100 MN) según las cifras publicadas por el Comité Interinstitucional del Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Teatral Nacional; de Artes Visuales; Danza; Música en los campos específicos de Dirección de Orquesta, Ejecución Instrumental y Vocal de la Música de Concierto y Jazz, en su informe sobre el monto autorizado del estímulo fiscal previsto en el artículo 190 de la Ley del Impuesto sobre la Renta de los proyectos de inversión que ingresaron del primero al treinta y uno de marzo de 2018.

Del presupuesto total asignado para *La ceguera no es un trampolín*, fueron destinados a la producción de vestuario \$52,200.00 (Cincuenta y dos mil doscientos pesos 00/100 MN) IVA incluido, los cuales no incluían honorarios por concepto de diseño de vestuario y estuvieron disponibles para ser ejercidos desde octubre del 2018, sin embargo este presupuesto no se ejerció de inmediato, ya que los diseños presentados dentro de la carpeta de postulación del proyecto, no eran los definitivos e implicaban un desarrollo y sustento elaborado que concluyó hasta finales de enero del 2019, fecha en la que los recursos me fueron entregados para su administración y distribución.

2.1 Proceso del diseño de vestuario

El proceso de diseño de vestuario para la obra fue largo y minucioso en comparación con la versión del 2014 por varias razones: la primera de ellas fue que al aceptar la invitación para formar parte del equipo creativo debía contribuir a generar la información correspondiente al área de vestuario, donde se incluiría una justificación del concepto plástico del vestuario así como los diseños. Pero los diseños originales de la obra así como la justificación del vestuario existente no podían ser utilizados ya que el planteamiento para la solicitud de recursos era a través de la modalidad puesta en escena o estreno y no de reestreno.

Por ello, tuve que realizar una propuesta diferente a la existente y modificar los argumentos que sustentaban la idea original. Sin embargo, al recibir esta invitación y la oportunidad de rediseñar la obra, argumenté mi postura de conservar el vestuario “base” con el cual me sentía completamente satisfecho. Ante esta condición el director accedió ya que coincidía con la satisfacción. Por lo que se llegó al primer acuerdo: Modificar únicamente el vestuario que recubría a los personajes y que estaba inspirado en el Romanticismo. La justificación escrita para la carpeta era una paráfrasis de la idea principal re contextualizada y se presentó de la siguiente manera:

“El vestuario de *La ceguera no es un trampolín*, busca confrontar la actualidad y lo tradicional del arte mexicano en un solo espacio. La actualidad está inspirada principalmente en las imágenes evocadas por el texto dramático de David Gaitán, donde el miedo, la precaución y la expectativa que surge del recibir un impacto por tener una idea o un pensamiento innovador se materializan en una caracterización que complementa las herramientas a los actores para interpretar la constante posibilidad de ser aplastados por las consecuencias de sus ideas y pensamientos, a manera dummies de impacto. A su vez, estos dummies de impacto están vestidos con trajes inspirados en personalidades mexicanas del medio artístico, que con el éxito de sus carreras lograron realizar importantes aportaciones a las artes y a la cultura mexicana sin dejar de criticar o apoyar (según su beneficio) al gobierno y las instancias gubernamentales, de acuerdo a sus circunstancias y contexto histórico.”

Los diseños entregados para la elaboración de la carpeta no eran los definitivos, conscientes de que se trataba únicamente de un requisito para la solicitud de recursos y que tendríamos la posibilidad de modificarlos y detallarlos de manera precisa en caso de ser beneficiarios del estímulo, por ello es que son muy similares en cuanto a forma y color en comparación con los originales:



Figura 12.
Diseños de vestuario para carpeta EFITEATRO 2018

Al publicarse los resultados para el estímulo fiscal EFITEATRO 2018 que incluían nuestro proyecto entre los beneficiarios, se retomó el trabajo para actualizar y definir la propuesta de vestuario y poder iniciar con el proceso de producción; sin embargo, al contar con tiempo suficiente para desarrollar con calma los diseños, la propuesta de vestuario la realicé en dos vertientes distintas que no seguían del todo la línea conceptual expuesta en la carpeta elaborada para la obtención de los recursos. Con estas propuestas inició el intercambio de ideas con el director para seleccionar los diseños de vestuario más adecuados.

La decisión de realizar dos propuestas de vestuario surgió ante la necesidad de modificar lo descrito en la justificación del concepto plástico desarrollado para la carpeta del EFITEATRO, ya que lo encontré inadecuado e incompatible con el discurso del texto dramático: sustentar la inspiración de los diseños de vestuario en personalidades mexicanas del medio artístico que aportaron a la cultura mexicana, haciéndolos identificables sin caer en el cliché o caricaturizar a los personajes de manera burda o gratuita. Por ello la modificación consistía en no utilizar como referente a personalidades mexicanas sino a hechos históricos.

La primera opción sugería que los vestuarios que recubrían la “desnudez” de los dummies de impacto estuviera inspirada en personajes aislados de momentos representativos de la historia de México, extrayendo al primero del periodo pre colombino tomando como referencias a los guerreros jaguar. El segundo diseño tomaba del periodo de la conquista de México a un español colonizador, y el tercero y último separaba a una Adelita del contexto revolucionario. Los resultados fueron los siguientes:



Figura 13.
Propuesta 1: Diseños de vestuario *La cieguera no es un trampolín*.

Esta propuesta seguía estando influida por los diseños de la versión original. De manera premeditada y pretendiendo que el cambio radical fuera en el referente y la forma, no en el corte y color de las prendas. Buscando que la esencia de los primeros diseños se hiciera presente sin estar de forma evidente o repetida.

Con la propuesta alterna, buscaba poner bajo el mismo contexto histórico a los tres personajes, para cerrar la puerta a lecturas escénicas distintas a las del discurso dramático, de tal manera que no se pudiera interpretar que el personaje que decide no avanzar al desarrollo de una ficción, estuviera ligado a su contexto histórico.

Por ello, seleccioné de manera experimental el Barroco Novohispano para ser el referente de la indumentaria, tomando como inspiración directa pinturas de arte sacro, particularmente de los arcángeles y el retrato de “*la dama de la virreina*” donde se plasma la figura de Sor Juana Inés de la Cruz a los catorce años luciendo un vestido verde de amplio escote.



Figura 14.

Propuesta 2: Diseños de vestuario *La cieguera no es un trampolín*.

Estas propuestas fueron enviadas al director para seleccionar juntos la mas adecuada, no obstante la respuesta y cuestionamiento sobre los contextos planteados fue determinante para recomenzar el proceso de diseño, ya que ambos coincidimos en el hecho de que los diseños no estaban mal y bien podrían ser los elementos que vistieran a los personajes, pero carecían de un sustento o justificación que los vinculara de manera sincera con la obra. Esto volvía endeble la propuesta de vestuario y no corregirlo generaría un peso con el que se cargaría durante todo el proceso. La única razón existente para revestir a los personajes haciendo alusión a momentos específicos de la historia de México o al Barroco Novohispano, se encontraba en la descripción teórica de la carpeta para el EFITEATRO, no obstante, los procesos creativos se modifican constantemente para lograr solidificarse y poder crear en equipo, como lo exige el teatro; por ello la justificación dada se convirtió en un ancla o limitante que no aportaba y que no estaba direccionada hacia el discurso general de la obra. Por ello, acordamos regresar al Romanticismo siendo fieles a los guiños y rasgos que tiene la obra desde la forma en la que fue concebida.

Entre los argumentos de la retroalimentación, el director me pidió arriesgarme más con la gama cromática de manera que perdiera la similitud con los diseños originales. Sugirió prescindir del uso de los signos de impacto e insistió en la posibilidad de que los dummies fueran blancos para poder tener un juego escénico con el que se pudieran perder o camuflajear con la escenografía; de igual manera insistió en la posibilidad de eliminar el uso de las calvas de látex por practicidad y funcionalidad: y aunque no estaba de acuerdo o convencido de todos sus puntos de vista para la definición de los vestuarios, accedí a recomenzar una nueva propuesta antes de ejercer los recursos asignados.

Con este intercambio de ideas, fue necesario revisar y evaluar el trabajo desde su origen: dar una nueva lectura al texto dramático, revisar las fotografías de la primera puesta en escena y los referentes que me habían llevado a ese resultado, para poder identificar los aciertos obtenidos y potencializarlos en una nueva propuesta, tomando como punto de partida el Romanticismo mezclado y enriquecido con elementos del

movimiento del Nuevo Romanticismo definido por Mackenzie (2010) como una evolución del movimiento Punk londinense, que adopta formas de vestir exagerada andrógina y fuertemente individualistas. Este movimiento surgió en 1978, cobró fuerza durante la década de los ochenta y entre los artistas de la moda destacan figuras como Vivianne Westwood, David Emanuel y Elizabeth Emanuel (p.108, 109). Mas adelante describe su esencia de la siguiente manera:

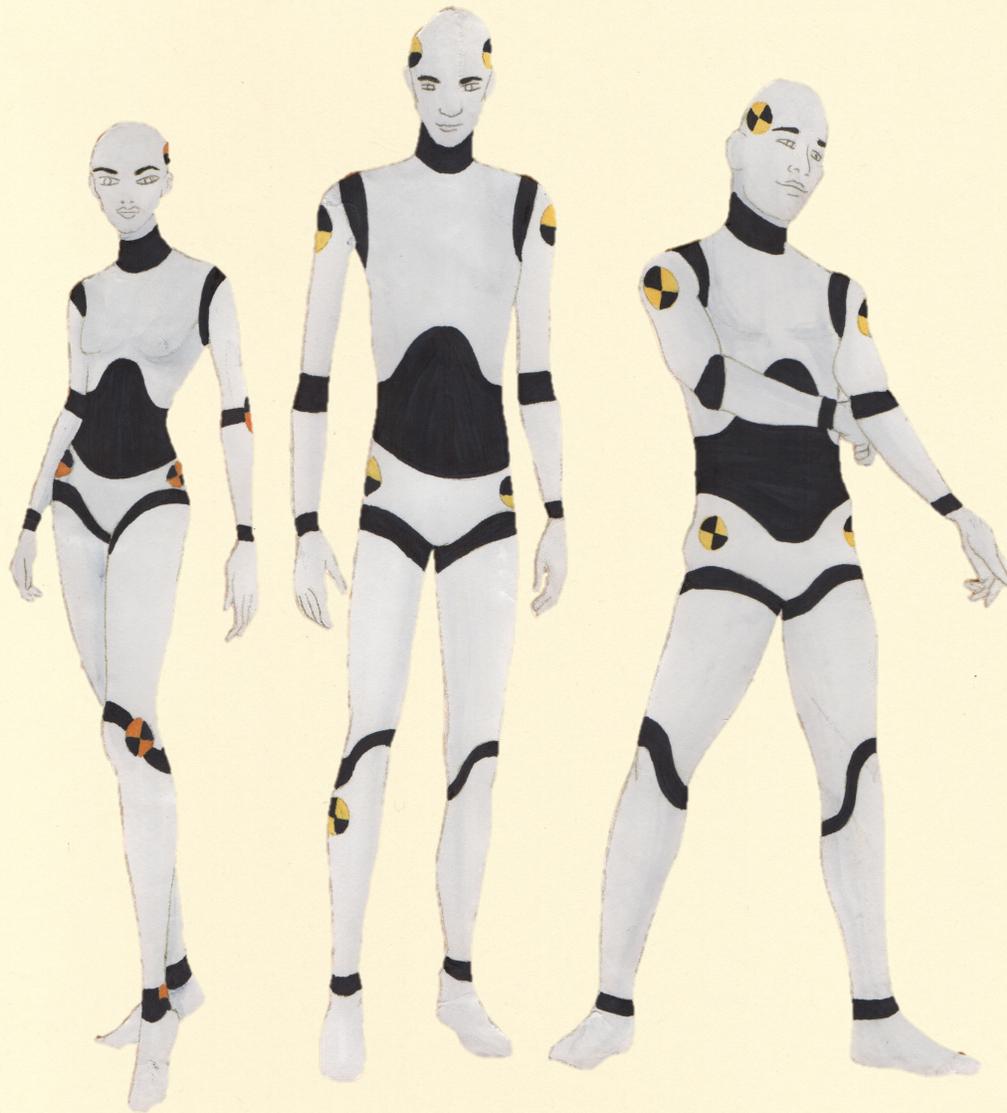
El estilo neorromántico era pluralista. Con la imaginación suficiente cualquier *look* era posible. Sin embargo los distintos estilos tenían un denominador común: la extravagancia y las ganas de destacar. El esfuerzo y el ingenio empleados en vestir de manera original definían esta nueva moda. Por lo general se representa como un estilo recargado, repleto de alusiones históricas y con una predominancia de grandes hebillas, terciopelo, cintas y encajes y, aunque estos elementos se dieron, lo cierto es que el nuevo romanticismo fue muy ecléctico tanto en influencias como en resultados. (*ibíd*, p.108).

Incorporar la tendencia del Nuevo Romanticismo, aportó sustancialmente elementos en el diseño de vestuario para arriesgar más en la gama cromática evitando la sobriedad o solemnidad que dominaba en las primeras tres versiones de diseños de vestuario. Particularmente la aportación de esta tendencia permitía imaginar la confección de vestuario con colores y estampados que no se relacionarían con el Romanticismo del siglo XVIII; no obstante podían convivir al ser una tendencia en la moda inspirada en el mismo movimiento que se abordó originalmente para sustentar la propuesta plástica del diseño de vestuario.

Finalmente, tomando en cuenta las retroalimentaciones con el director, retomando las características de la indumentaria romántica del siglo XVIII, enriqueciéndolas con el movimiento de los años ochentas de los Nuevos Románticos, y accediendo temerosamente ante la solicitud de jugar con el vestuario base en blanco, se entregaron los diseños finales el 22 de enero y finalmente fueron aprobados un día después, para iniciar con el proceso de producción.

La tercera propuesta de diseños que se presentó se muestra a continuación en la Figura 15 y corresponde a los diseños seleccionados para la caracterización a manera de dummies de impacto:

La ceguera no es un trampolín
Dir. David Gaitán.



Diseño de vestuario:
Ricardo Loyola.

Figura 15.
Vestuario base.

Las siguientes imágenes presentadas en las figuras 16, 17 y 18 corresponden a los diseños seleccionados para cubrir la “desnudez” de los dummies de impacto:

La ceguera no es un trampolín
Dir. David Gaitán



Diseño de vestuario:
Ricardo Loyola.

Figura 16.
Vestuario Romántico

La cieguera no es un trampolín
Dir. David Gaitán



Diseño de vestuario:
Ricardo Loyola.

Figura 17.
Vestuario Romántico.

La ceguera no es un trampolín
Dir. David Gaitán



Diseño de vestuario:
Ricardo Loyola.

Figura 18.
Vestuario Romántico.

Finalmente, se realizó una revisión con el director de los referentes directos empleados para el diseño de vestuario con el objetivo de aclarar y definir las formas y detalles que tendrían las prendas al concluir su confección.

Se informó a la productora la aprobación de los diseños, los cuales se le entregaron de manera digital para hacerlos de su conocimiento y se procedió al trámite para la liberación de los recursos destinados a la producción de vestuario.

Concluido el proceso de diseño y producción de vestuario, se realizó el trámite de registro de obra en el Instituto Nacional de Derechos de Autor (INDAUTOR), que es el organismo encargado —entre otras cosas— de administrar el registro público de las obras con la finalidad de proteger la autoría —en este caso los diseños de vestuario—, otorgando de acuerdo a lo establecido en la ley los derechos morales¹⁰ y patrimoniales¹¹ que genera la obra en beneficio del autor, y los cuales tienen vigencia de cien años después de la fecha del deceso del autor, prohibiendo el uso parcial o total de la obra registrada, sin previa autorización del autor o su(s) heredero(s) en caso de estar finado.

Para tener acceso a los beneficios establecidos por la ley, el INDAUTOR expidió el certificado con número de registro: 03-2019-040212015700-14, que incluye los diseños de vestuario para la obra: *La ceguera no es un trampolín* 2014 y 2019, así como los diseños realizados y no utilizados para el montaje.

¹⁰ Derecho moral: Consiste en el derecho de todo autor a ser reconocido como tal, a decidir el momento de la divulgación y evitar deformaciones o mutilaciones a su obra, entre otras. Es inalienable, imprescriptible, irrenunciable e inembargable.

¹¹ Derecho Patrimonial: consiste en la facultad que tiene el autor para explotar por si mismo su obra , así como para autorizar o prohibir a terceros dicha explotación en cualquier forma dentro de los límites que establece la Ley Federal del Derecho de Autor. Este derecho es transmisible por escrito y debe ser oneroso y temporal.

2.2 Referentes para el diseño de vestuario

Como se mencionó anteriormente, los diseños de vestuario son el resultado de una mezcla entre el diseño realizado para la puesta en escena del 2014 para el Festival Nacional e Internacional de Teatro Universitario de la UNAM que tomaba características del Romanticismo y ahora enriquecido con elementos del Nuevo Romanticismo de los años ochenta.

A continuación, se describen de manera gráfica cómo están presentes estos referentes en el diseño de vestuario realizado para la nueva puesta en escena de *La cieguera no es un trampolín*.



Figura 19.

Vestuario base: *La cieguera no es un trampolín*.

Figura 20.
Referencia para textura
y modelado de calvas.

Figura 21.
Referencia de modelo
de parche para
símbolo de impacto.

Figura 22.
Referencia del
modelo de calzado
sugerido.

Para la base que construye la forma de los dummies de impacto se conservaron las formas del diseño original contemplando remplazar las calvas de látex por **rostrillos** de tela o máscaras (Figura 20), conservando el uso de los símbolos de precaución (Figura 21) de manera moderada y modificando el tipo de calzado (Figura 22).

El vestuario diseñado para la actriz Michel Betancourt mantiene rasgos románticos del siglo XVIII como el uso del polisón de metal (Figura 27), varias faldas para generar volumen (Figura 28), escote pronunciado (Figura 29), corseé que ciñe la silueta (Figura 25), **drapeados** y aderezos en moños, encajes y pedrería (Figura 26). La licencia que brinda el Nuevo Romanticismo permite agregar textiles impresos y sintéticos. Este diseño responde a las características de la moda de la alta sociedad.



Figura 24.
Referencia para la parte posterior del vestido.



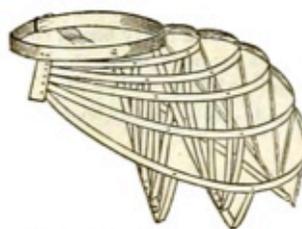
Figura 25.
Referencia de la decoración para el corseé del vestido



Figura 26.
Referencia del uso de la pedrería como elemento decorativo.



Figura 23.
Diseño de vestuario para la actriz Michelle Betancourt.



"Lotta" bustle, 8 springs, 45c; 9 springs, 50c

Figura 27.
Referencia de **polisón**.



Figura 28.
Referencia de falda y drapeado en los costados



Figura 29.
Referencia para el escote pronunciado



Figura 30.
Referencia de posibles materiales para confección.

El vestuario diseñado para el actor Raúl Villegas mantiene sus referentes románticos con rasgos militares que adoptaban los colores de la bandera francesa (Figura 36). A través de los tejidos se buscaría la forma de darle un aire contemporáneo.

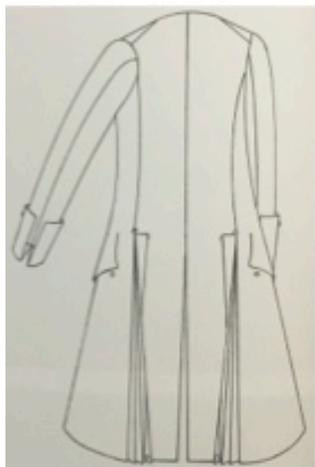


Figura 32.
Referencia para la parte posterior del saco.



Figura 31.
Diseño de vestuario para el actor Raúl Villegas



Figura 36.
Referencia de Estilo militar romántico.



Figura 33.
Referencia del corte frontal y contraste de color.



Figura 35.
Referencia del Nuevo Romanticismo y la aplicación de referentes militares en la moda de los años 80's



Figura 37.
Referencia de bicornio y Nuevo Romanticismo.



Figura 34.
Referencia de accesorios y ornamenta militar.



Figura 38.
Sugerencia de textil estampado

El vestuario diseñado para el actor Hariff Ovalle aborda la moda casual cotidiana con una levita de calle tomada como referente del cuadro *El viajero sobre el mar de nubes* del pintor romántico Caspar David Friedrich (Figura 40), retomando los colores del retrato del cantante Chenard, pintado por Louis Leopold Boilly (Figura 44).



Figura 40.
Referencia para la parte posterior del saco.



Figura 41.
Referencia para la parte posterior del saco.



Figura 42.
Referencia de carteras para bolsas.



Figura 39.
Diseño de vestuario para el actor Hariff Ovalle



Figura 43.
Referencia de solapa femenina.



Figura 44.
Referencia de color.



Figura 45.
Referencia de abotonadura.

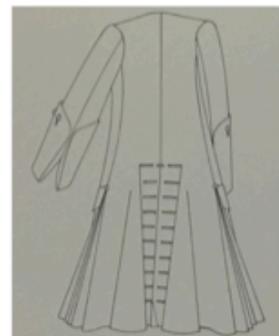


Figura 46.
Referencia de corte delantero.

2.3 Proceso de producción de vestuario

Los diseños fueron entregados el día 22 de enero con un desglose que exponía los detalles y características del vestuario como se muestra en el subcapítulo anterior, y aprobados al día siguiente, fecha en que se dio a conocer por parte de la productora, la necesidad de realizar una sesión fotográfica con vestuario para generar el material que se utilizaría en medios impresos, digitales y difusión. Esta solicitud, implicaba tener los vestuarios base, listos para el 28 de febrero, por ello fue necesario establecer el siguiente calendario de trabajo:

<i>La ceguera no es un trampolín</i>	
Calendario de actividades: Vestuario	
FECHA	ACTIVIDAD
22/01/19	Entrega de diseños
23/01/19	Aprobación de diseños
24 - 26/01/2019	Scouting de materiales para confección
27/01/19	Presentación de materiales y prototipo
29/01/19	Solicitud de recursos
31/01/19	Liberación de recursos
06/02/19	Toma de medidas y presentación de materiales a actores
11/02/19	Prueba de prototipo
22/02/19	Prueba 1 de vestuario
27/02/19	Prueba 2 de vestuario y entrega
28/02/19	Sesión fotográfica

Este plan de trabajo era independiente al resto de la producción, sin embargo se establecía comunicación con las áreas correspondientes cuando era necesario. Al realizar un primer cálculo presupuestal, decidí no contar con el apoyo de un asistente ya que los recursos eran muy justos para desglosar honorarios.

Inusualmente, el proceso de producción de vestuario fue lo primero que inició, ya que los ensayos con los actores comenzarían hasta el 11 de marzo. La presión que se ejercía a la producción del vestuario implicaba trabajar optimizando los tiempos, para alcanzar el objetivo en 27 días. Las actividades descritas anteriormente en el calendario de trabajo para la confección del vestuario se desarrollaron de la siguiente manera:

Al tener la aprobación de los diseños, se dio aviso de inmediato a la realizadora para asegurar la disponibilidad de tiempo en su taller de costura y solicitar presupuestos, así como para definir los metrajes de telas necesarios para evitar la imprecisión en la cantidad de materiales, ya que cuando se realiza la compra paulatina existe el riesgo de que la tela se agote o el rollo de tela sea distinto y tenga algunas variaciones de color.

El vestuario base que da forma a los dummies de impacto requiere inevitablemente el uso de licras, por lo que realicé un recorrido por las vecindades ubicadas en la calle República de Guatemala. Ahí se concentra la mayor cantidad de establecimientos y proveedores de licras en una amplia gama de formas, texturas y colores, superando la variedad existente de las grandes cadenas comerciales.

La forma en que se pensaba utilizar la licra blanca tenía en contra la transparencia que se genera al estirarse. Requería del uso de un forro de licra, lo cual engrosaría los vestuarios o marcaría las costuras. Por ello la selección de este material exigía demasiado cuidado y no perder de vista ¿cómo se vería terminado? Era necesario encontrar una licra que fuera lo suficientemente gruesa para evitar la transparencia y el uso del forro; además de que debía tener un tono de blanco adecuado que no fuera completamente blanco, brillante o poroso, y que al mismo tiempo tuviera un hilo azul o verde que contrastara de manera adecuada.

Los textiles que contaban con estas características eran comprados para la realización de un rostrillo prototipo que permitiera ver el comportamiento de la tela en una prenda armada. Las dos opciones seleccionadas fueron una licra de algodón gruesa y una licra de microfibra. Casi al finalizar el recorrido por las vecindades y con materiales prácticamente seleccionados, me encontré con una licra de silicón que por su textura desplazó todos los materiales elegidos. Este material contaba con la característica de ser plastificado, lo que daría a los vestuarios la textura adecuada, aunque me generaba ciertas dudas en cuanto a la resistencia, mantenimiento y sobre todo si exponía la salud de los actores al no ser un textil que permitiera la sudoración y respiración corporal. Aún así, me decidí por incluirlo en los materiales con los que se realizarían los prototipos.

Al tener definidos los materiales para el vestuario base, comencé la búsqueda de los materiales para confeccionar los vestuarios que recubren la “desnudez” de los dummies. Estos materiales no tenían restricciones tan específicas como los de la base, salvo la resistencia, lo cual lleva al conflicto de encontrar telas que tengan buena vista, sean funcionales para la confección, cómodas para los actores y se ajusten al presupuesto. Por ello me incliné a trabajar con textiles para tapicería, que son más gruesos, pesados y resistentes, combinándolos con telas para la confección de prendas de vestir como organzas, rasos y algodones.

La búsqueda de estos materiales comenzó en las grandes tiendas comerciales y concluyó en las especializadas en tapicería ubicadas en las calles de Venustiano Carranza y Artículo 123 del Centro Histórico de la Ciudad de México. De igual manera que con las licras, los textiles seleccionados fueron adquiridos en metrajes pequeños (20 cm) para poder mostrar con precisión al director el rumbo de la construcción de los vestuarios.

Se solicitó a la realizadora la confección de los rostrillos prototipo y se concertó la cita con el director para la exposición de materiales el domingo 27 de enero. En esta reunión se llegó al acuerdo con la mayoría de los materiales seleccionados y se discutieron los pros y contras de los materiales para la base, tomando la decisión conjunta de realizar un prototipo completo para uno de los actores y con base en ello elegir la licra adecuada.

Finalmente, se notificó a la productora el avance y se solicitaron los recursos el día 29 de enero, los cuales fueron liberados dos días después para la adquisición de los metrajes correspondientes y se solicitó a Luis Rivera, asistente de dirección, la programación de una cita con los actores para realizar la toma de medidas el 6 de febrero. En esta reunión se les dieron a conocer los diseños de vestuario y se les mostró el rostrillo prototipo, exponiéndoles la incertidumbre que generaba la licra de silicón; se les pidió que lo utilizaran durante la toma de medidas y se hizo de su conocimiento la disposición de realizar un prototipo completo que nos ayudara a seleccionar el material

adecuado considerando su comodidad. Por último, para realizar la prueba del prototipo, tomamos la decisión de confeccionarlo con las medidas del actor Raúl Villegas, y se programó para el día 11 de febrero en el salón “Harold Pinter” de la Compañía Nacional de Teatro (CNT).

La constitución del vestuario base no sólo tiene su complejidad en los materiales, pues la inseguridad generada por la licra de silicón me llevó a reconsiderar el uso de forro en licra de algodón negra. De tal manera que la poca transparencia que se genera al estirarse la tela, tuviera un fondo que oscureciera el tono blanco, y al mismo tiempo sirviera para absorber el sudor de los actores sin alterar la forma y el corte necesarios: parte fundamental para lograr el efecto visual de los personajes ensamblados en piezas, algo que se puede lograr utilizando el menor número de costuras posibles, tomando en cuenta las siguientes consideraciones y especificaciones de confección:

- a) Todas las piezas blancas de licra de silicón debían tener forro de licra negra de algodón: los **vivos** que enmarcan estas piezas blancas (las articulaciones de los dummies) debían estar delimitados por elásticos tubulares forrados en licra de silicón para generar volumen.
- b) Los espacios negros de las articulaciones no debían tener forro para permitir la respiración corporal.
- c) El cierre negro del vestuario debía ser desprendible (como los que se usan en las chamarras) para colocarse rodeando la cintura quedando visiblemente oculto sobre la licra negra, de tal manera que el vestuario base quedara en dos piezas: la superior en forma de playera y la inferior en forma de mallones. Esta última debía contar con un cierre adicional colocado de manera vertical sobre la costura para permitir que el ancho de las caderas pasara por la circunferencia de la cintura.

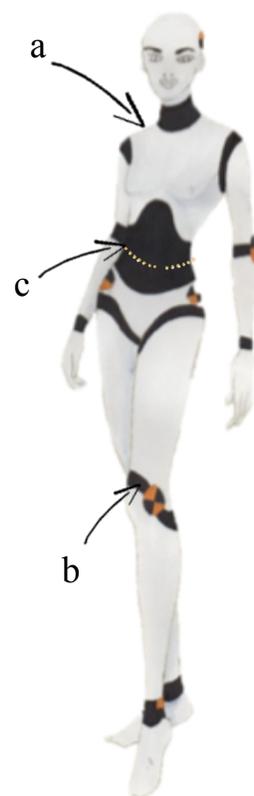


Figura 47.
Especificaciones de confección.

Siguiendo estas especificaciones, la realizadora pudo concluir el prototipo. La virtud de las pruebas de vestuario sobre prototipos radica en el ahorro de tiempo, dinero y esfuerzo. El resultado de la prueba de vestuario permitió ver los aciertos y errores de la confección, los materiales y las especificaciones dadas; con este prototipo pudimos confirmar que:

- 1.- La forma solicitada para el vestuario base era la correcta.
- 2.- El material generaba la textura adecuada que corresponde a la búsqueda plástica de los diseños de vestuario.
- 3.- Las zonas negras o articulaciones permitían la respiración corporal.
- 4.- El uso de forro de licra de algodón generaba varios conflictos:
 - a) Restaba en un 30% la elasticidad de la licra de silicón.
 - b) Debilitaba la resistencia de las costuras al restar la elasticidad.
 - c) Marcaba arrugas o se embolsaba deformando el vestuario.
 - d) El forro de algodón generaba más calor que frescura.
- 5.- La distribución de las piezas blancas debía proporcionarse adecuadamente a la estatura de cada uno de los actores.
- 6.- Se necesitaban estribos.



Figura 48.
Prueba de vestuario y detalles.

A partir de la prueba del prototipo que nos enfrentó a los pros y contras anteriores, se pudieron tomar decisiones para cambiar las especificaciones de la forma y el manejo de los materiales, de esta manera las necesidades para la confección del vestuario se vieron reflejadas solo en una pieza, empleando la mínima cantidad de material. Las modificaciones más importantes evidenciadas durante la prueba de vestuario fueron:

a) El forro: Se eliminó el uso de forro de licra ya que este restringía la elasticidad necesaria y causaba más problemas que beneficios. A partir de su eliminación se solucionarían los problemas de talla; es decir, el vestuario podría ser ajustado aún más para aprovechar la elasticidad de la licra de silicón, suprimiendo arrugas o bultos generados por el exceso de tela.

b) El cierre: Se modificó en su totalidad la posición del cierre desprendible, permitiendo que el vestuario quedara en una sola pieza, de esta manera en lugar de dividirlo en dos a la altura de la cintura, se colocaría en la entrepierna. Esto permitió que el ancho de la espalda pasara por la circunferencia delimitada por la cintura sin reventar las costuras, los cierres o la tela. Al reposicionar el cierre, también sería necesario cambiarlo por algo más discreto como un cierre invisible de alto calibre.

c) Los elásticos tubulares: Aunque ayudaban a generar el efecto buscado, la forma en que éstos estaban colocados restringían mínimamente la circulación en las articulaciones del actor y podrían convertirse en un problema al enfrentarse al movimiento escénico que aún no conocíamos: era un riesgo inútil de correr, por lo que se solicitó a la realizadora que los elásticos no rodearan por completo las circunferencias corporales y que no estuvieran unidos a las costuras, de manera que conservaran el mismo efecto sin la necesidad de estirarse cortando la circulación.

d) El rostrillo: A pesar de que la construcción del rostrillo era adecuada y vislumbraba la solución para evitar el uso de calvas de látex, aún no tenía la forma precisa que se adhiriera a la cabeza y cuello; ante esto la realizadora sugirió utilizar como referencia los

moldes para la confección de máscaras de luchador. Esta solución implicaba tener más costuras de las necesarias e incluir un cierre invisible de la nuca al cuello para permitir la entrada de la cabeza de los actores y que al cerrarse se moldeara la forma del cuello. No muy satisfecho con la solución, accedí a la realización de un nuevo prototipo de rostrillo para comprobar la efectividad del corte y analizar la forma adecuada de ocultar el exceso de costuras.

Durante la prueba de vestuario, el prototipo sufrió algunas rupturas causadas por el forro no funcional, por lo que no se le pudo entregar al actor para realizar actividades durante un periodo prolongado de tiempo; sin embargo la duración de la prueba fue de más de una hora y nos dio la confianza para continuar la confección de vestuario con los materiales seleccionados.

Finalmente, se notificó al director la efectividad de la prueba de vestuario y se le enviaron las fotografías para mantenerlo al tanto de los avances. Al respecto no se recibieron notas o aportaciones que implicaran más modificaciones de las establecidas anteriormente. Únicamente quedaba por definir la solución para el rostrillo, del cual se realizó el prototipo haciendo los cortes necesarios para que se amoldara de manera correcta a la cabeza. Al tener que armarse en piezas quedaban visibles un par de costuras, por lo que decidí hacerlas evidentes para que se integraran al concepto y se difuminaran sutilmente con las piezas de licra negra. Resueltas todas las dudas de las modificaciones generadas a partir de la prueba del prototipo de vestuario base, se solicitó a la realizadora que iniciara la confección de los tres mallones para poder agendar la primera prueba de vestuario.

Paralelo a la confección de los vestuarios base, dimos inicio a la confección del vestuario romántico. Para éste, no se podía realizar una prueba sobre prototipo ya que su confección es mucho más compleja, detallada y es distinto para los tres actores; además de no generar inseguridades técnicas como la base, por lo que la forma de trabajar cambió: dos veces por semana visitaba el taller de costura para revisar los avances de confección, aclarar dudas, abastecer materiales y de ser necesario, tomar decisiones

sobre el corte y forma de los vestuarios. Mantener cercanía durante el proceso de realización, contribuyó a optimizar el tiempo, definir con antelación modificaciones necesarias y prestar atención a los detalles que aderezarían las prendas. La selección de sus elementos decorativos fue simultánea al orden en que se fueron **patronando** los moldes, por lo que los días que no acudía al taller, los dedicaba a la búsqueda premeditada de materiales. Era una forma de dar continuidad al trabajo del taller sin saturarme visualmente.

El primer vestuario que se patronó fue el del actor Hariff Ovalle: la combinación de sus telas permitía pensar en la saturación con encajes, bolillos, pasamanerías y botones forrados de las mismas telas; sin embargo, la oferta en los establecimientos no me convencía, por lo que amplié la búsqueda a otro tipo de aplicaciones; de esta forma, la decoración del vestuario se resolvió con un camino de mesa recortado y con la orilla de un terciopelo bordado que tenía un color similar y que generaba un buen contraste.

Luego de ver las opciones para la decoración del primer vestuario, se solicitó a la realizadora que comenzara la confección del vestuario para el actor Raúl Villegas, ya que había tomado la decisión de bordar los puños y el cuello. Es un proceso que, aunque es ejecutado a máquina, puede rayar en lo artesanal por no ser realizado con patrones computarizados. Se realizaron los cortes de las piezas y se seleccionó el color de los hilos. Al entregar los materiales al bordador, se le avisó que al terminar el bordado de las primeras piezas se le entregarían las **caponas**, **charretras**, **carteras** y sombrero para elaborar el mismo diseño de bordados. La abotonadura seleccionada para este vestuario fue mucho más sencilla para no saturar la prenda y dejar abierta la posibilidad de integrar los accesorios militares y condecoraciones.

Finalmente, se inició la realización del vestuario para la actriz Michelle Betancourt, el cual estaba considerado para ser decorado con pedrería, joyería y aplicaciones de **croché**. Estas últimas fueron remplazadas con cuellos prefabricados, ya que con el peso de los cuellos tejidos se corría el riesgo de que el escote se **desbocara**, se abultara inapropiadamente y se saturara el pecho generando una sensación de peso

incontenido. Esto se evitó utilizando materiales más ligeros.

Al tener definida la forma y las características del vestuario base e iniciada la confección de los vestuarios románticos, se realizaron el 19 de febrero las pruebas de maquillaje con la maquillista Maricela Estrada y con el apoyo como modelo de la actriz Violeta Elizalde. Previo a la realización de estas pruebas, compartí con la maquillista los diseños y los avances alcanzados hasta ese momento, de manera que pudiera desarrollar con su experiencia y habilidades, una propuesta que se integrara y conviviera de la manera más armónica posible con el vestuario.

Para llevar a cabo estas pruebas, la maquillista solicitó el uso del vestuario; pero como aún se encontraba en proceso de confección, se utilizó parte del vestuario prototipo y se lograron generar tres opciones diferentes de maquillaje, de las que unánimemente junto con el director seleccionamos la más adecuada.

Posteriormente, se comenzó con la producción de accesorios, —particularmente de la sombrerería— ya que eran elementos importantes que debían estar presentes en la primera prueba de vestuario programada para el viernes 22 de febrero, seis días antes de la sesión fotográfica. La proximidad entre las fechas no generaba conflicto, ya que el tiempo de preparación y el flujo de los recursos para la producción, permitieron seguir de cerca el proceso de realización. La prueba se llevó a cabo en las instalaciones de la CNT contando con la presencia del director de escena, la productora y el asistente de dirección.

Al iniciar la prueba, casi como si se hubieran puesto de acuerdo, todos los cierres de los vestuarios base se reventaron, dejando claramente ver dos cosas: la primera, se necesitaban cierres de un calibre más grueso; la segunda, era fundamental pensar en la realización de un vestuario back up, ya que si algo así sucediera antes de la función, el único remedio sería coser el cierre a mano sobre el actor, y aunque es un recurso o solución aplicable sobre todo en la danza, no es la ideal y se puede prevenir; esto sin mencionar el riesgo latente de que los vestuarios blancos se manchen o ensucien.

Pese al inconveniente con los cierres, la prueba de los vestuarios románticos continuó. En cuanto a la forma y acabados de los vestuarios masculinos, sólo habían un par de notas de simetría, abotonadura y planchado. Lamentablemente, se tuvieron que desarmar ya que las tallas estaban muy justas, restringiendo excesivamente el movimiento de los actores. Al notar esto, acordamos cambiar algunas piezas para agrandar las tallas sin alterar o sacrificar las siluetas ceñidas. Eran modificaciones aparentemente sencillas que no afectarían la programación de la sesión fotográfica que ya estaba confirmada.

La prueba del vestuario femenino no estaba tan completa ya que era necesario definir sobre el cuerpo de la actriz cuestiones más específicas, como el **talle** del corseé, el largo de la falda considerando el uso del polisón de metal, y el posicionamiento de la sobre falda luego de ver las modificaciones o consideraciones tomadas del ajuste del corseé. Al tomar nota de estas modificaciones, se solicitó a la realizadora que concluyera la confección.

La última prueba de vestuario con los actores se programó para el día 27 de febrero con el objetivo de confirmar la funcionabilidad de los ajustes realizados. Al ver vestidos finalmente a los actores con todos los elementos, se hicieron evidentes pequeños detalles de confección: ajustes mínimos como el posicionamiento de las abotonaduras, falta de simetría en las **trabillas** de las caponas y planchado para que los forros se acomodaran de la manera adecuada; se concluyó la prueba de vestuario y se programó la entrega final de las correcciones para esa misma noche.

La finalidad de adelantar la producción del vestuario, aun cuando los ensayos comenzarían en marzo y el estreno se realizaría en abril, radicaba en la necesidad de generar los materiales visuales que se utilizarían para medios y difusión, por lo que el 28 de febrero se realizaron las fotografías con el vestuario terminado y el maquillaje definido. Convocados por el asistente de dirección en el estudio del fotógrafo Jorge Carreón, acudimos a la preparación de los elementos necesarios. Al llegar los actores, el vestuario estaba listo y el área de maquillaje se encontraba a la espera. Se caracterizaron

uno por uno para comenzar con fotografías individuales del vestuario base, luego grupales y, por último, se les pidió ponerse el vestuario romántico para repetir la dinámica. Con esta sesión fotográfica concluyeron las actividades programadas en el calendario de trabajo para la producción de vestuario, cumpliendo en tiempo y forma con las solicitudes de la productora y el director durante el proceso creativo de diseño y producción.

Inicialmente, se contó con un presupuesto asignado por el total de: \$52,200.00 (cincuenta y dos mil doscientos pesos 00/100 MN), del cual se ejerció únicamente la cantidad de \$43,639.26 (cuarenta y tres mil seiscientos treinta y nueve pesos 26/100 MN), quedando una diferencia disponible por \$8,560.74 (ocho mil quinientos sesenta pesos 74/100 MN) que fueron resguardados para realizar la producción de un segundo juego de vestuario base. Este presupuesto se ejercería hasta que dieran inicio los ensayos con vestuario, de manera que si los materiales utilizados generaran algún inconveniente pudieran ser reemplazados.

El presupuesto total ejercido con corte al 28 de febrero del 2019 corresponde al desglose presentado en la siguiente tabla:

<i>La ceguera no es un trampolín.</i>			
Resumen de gastos			
No.	FECHA	DESCRIPCIÓN	COSTO
1	28/02/29	Gastos operativos	\$6,862.58
2	28/02/29	Honorarios de realización	\$19,763.00
3	28/02/29	Costo de materiales	\$11,418.68
4	28/02/29	Accesorios y materiales para decoración	\$5,595.00
TOTAL			\$43,639.26

A continuación, se presenta el desglose de cada rubro de la tabla general, “Resumen de gastos”. El primero, corresponde a los gastos de administración generados para poder adquirir mercancías sin comprobantes fiscales, muestras de materiales y transportes. La siguiente tabla desglosa los gastos generados dentro de este rubro:

<i>La ceguera no es un trampolín</i>				
Gastos operativos				
No.	FECHA	PROVEEDOR	DESCRIPCIÓN	COSTO
1	26/01/19	Mezcal Films	Gastos de administración	\$4,500.00
2	26/01/19	Pat Primo México	Muestras de licras	\$97.63
3	26/01/19	Lickras Yuri	Muestras de licras	\$527.00
4	26/01/19	República de Guatemala	Muestras de microfibra	\$150.00
5	26/01/19	Cortinas y Persianas Álvarez	Muestras de telas	\$218.00
6	06/02/19	Máquinas de coser	Tijeras	\$185.00
7	06/02/19	Máquinas de coser	Aceite para máquina	\$15.00
8	28/02/19	Transportes	Transporte de materiales	\$1,169.95
TOTAL:				\$6,862.58

El segundo rubro, “Honorarios de realización”, corresponde al pago de los servicios solicitados para la preparación de los materiales y la realización de vestuario, desglosada con los siguientes importes:

<i>La ceguera no es un trampolín</i>				
Honorarios de realización				
No.	FECHA	PROVEEDOR	DESCRIPCIÓN	COSTO
1	02/02/19	Artículos militares El Cadete	Charreteras y caponas	\$281.00
2	07/02/19	Plisados Romero	Plisado de tela rosa	\$108.00
3	07/02/19	Botones Super	Forrado de botones	\$168.00
4	20/01/00	Ignacio Vargas Garrido	Bordado de cuello y puños	\$900.00
5	21/02/19	Leticia Marisela Montoya P.	Anticipo: realización de vestuario	\$7,500.00
6	23/02/19	Bordados DG	Bordado de 72 parches	\$1,656.00
7	23/02/19	Leticia Marisela Montoya P.	Finiquito: realización de vestuario	\$9,000.00
8	26/02/19	Ignacio Vargas Garrido	Bordado de bicornio	\$150.00
Total				\$19,763.00

El tercer rubro, “Costo de materiales”, hace referencia a todos los comercios formales e informales donde se adquirieron mercancías para la confección durante el proceso de producción del vestuario. El desglose del presupuesto total destinado a la compra de materiales se segrega en la siguiente tabla:

<i>La ceguera no es un trampolín.</i>				
Costo de materiales				
No.	FECHA	PROVEEDOR	DESCRIPCIÓN	COSTO
1	01/02/19	Cortinas y Persianas Álvarez	Tela floreada rosa con gris	\$315.00
2	01/02/19	Cortinas y Persianas Álvarez	Tela beige floreada	\$815.00
3	02/02/19	La nueva distribuidora de telas	Tela rosa floreada y azul	\$2,483.00
4	02/02/19	Prixuri Telas Finas	Organzas rosas	\$464.40
5	02/02/19	Lickras Yuri	Licra de silicón blanca	\$675.00
6	02/02/19	Pat Primo México	Microfibra blanca	\$277.47
7	02/02/19	Casa Cuesta	Entretela Angy	\$188.00
8	02/02/19	Casa Cruz	Elástico tubular blanco	\$100.00
9	02/02/19	República de Guatemala	Flequillos dorados	\$150.00
10	02/02/19	Telas Junco	Popelinas de Algodón	\$359.97
11	05/02/19	Casa cuesta	Forro Azul	\$194.98
12	05/02/19	Distribuidora de cintas	Cuellos para vestido	\$79.99
13	05/02/19	República de Guatemala	2 Cuellos Tejidos	\$50.00
14	05/02/19	Lickras Yuri	Licra de silicón	\$877.50
15	05/02/19	La nueva distribuidora de telas	Tela anaranjada para chaleco	\$1,421.68
16	06/02/19	Grupo desarrollador 3000	Manta prelavada	\$177.90
17	06/02/19	Textil Xplor	Algodón rosa a cuadros	\$275.00
18	06/02/19	Elilea Textil	Suede amarillo para abrigo	\$140.00
19	06/02/19	Cierres Dany	Cierre invisible	\$159.60
20	06/02/19	Cierres Dany	Cierre de hule	\$150.00
21	06/02/19	Nessim Mougrabi Cojab	Terciopelo de orilla bordada	\$70.00
22	06/02/19	El Nuevo Mundo México	Licra de algodón negra	\$599.50
23	07/02/19	Elilea Textil	Suede amarillo para abrigo	\$210.00
24	07/02/19	Nessim Mougrabi Cojab	Velour ocre para abrigo	\$210.00
25	07/02/19	Mercería y Botones Mark	Encaje rosa	\$9.00
26	08/02/19	Callejón de Tabaqueros	Mantel para solapa	\$200.00
27	08/02/19	República de Uruguay	Cierre azul y naranja	\$40.00
28	15/02/19	Grupo Parisina	Licras para fuelles	\$59.99
29	15/02/19	El Nuevo Mundo México	Licra de algodón negra	\$359.70
30	15/02/19	Cierres especiales Mary	Cierres reforzados	\$186.00
31	23/02/19	Cierres especiales Mary	Cierres invisibles blancos	\$120.00
TOTAL				\$11,418.68

El último rubro del resumen general de gastos para la producción del vestuario, corresponde a los gastos realizados en la compra de accesorios, zapatería, sombrerería y elementos decorativos. El desglose de sus importes corresponde a la siguiente tabla:

<i>La ceguera no es un trampolín</i>				
Accesorios y materiales para decoración				
No.	FECHA	PROVEEDOR	DESCRIPCIÓN	COSTO
1	21/02/19	Guadalupe Aguilar Apanco	Sombreros	\$480.00
2	21/02/19	Calle Moneda	Leguins	\$150.00
3	22/02/19	Distribuidora Miguelito	Zapatos de Jazz	\$3,115.00
4	24/02/19	Mercado de antigüedades	Tocado de plumas de garza	\$400.00
5	24/02/19	Mercado de antigüedades	Chapetón de puerta	\$20.00
6	24/02/19	Mercado de antigüedades	Insignia Militar	\$100.00
7	24/02/19	Mercado de antigüedades	Sombrero de paño	\$500.00
8	24/02/19	Mercado de antigüedades	Retazos de sombrero viejo	\$100.00
9	26/02/19	Farmacia París	Guantes de latex medianos	\$122.00
10	26/02/19	Decoraciones y manualidades	Ramos de flores	\$96.00
11	26/02/19	Importaciones y decoraciones	Paquete de moños dobles	\$15.00
12	26/02/19	Calle Mesones	Sombrero de paño	\$120.00
13	27/02/19	Calle corregidora	5 hilos de piedras	\$50.00
14	27/02/19	Calle corregidora	Collar rosa	\$180.00
15	28/02/19	AQT Ferretero	3 Pares de guantes blancos	\$24.00
16	28/02/19	Ferre 80	3 Pares de guantes blancos	\$33.00
17	27/02/19	Mercería El Venado	2 mt. De fleco dorado	\$90.00
TOTAL				\$5,595.00

Como mencionamos anteriormente el costo total derivado de la producción de vestuario asume el monto de \$43,639.26 (cuarenta y tres mil seiscientos treinta y nueve pesos 26/100 MN) por la producción de 6 vestuarios con un costo promedio de \$7,273.21 (siete mil doscientos setenta y tres pesos 21/100 MN).

2.4 Resultado del proceso de producción de vestuario

Las siguientes fotografías son el resultado de la sesión fotográfica realizada el 28 de febrero y contienen un resumen visual de los procesos descritos a lo largo de este capítulo. En ellas, podemos apreciar el vestuario concluido para la obra *La ceguera no es un trampolín* 2019.



Figura 49. Vestuario base
La ceguera no es un trampolín.

El resultado final del diseño y producción de vestuario base para *La ceguera no es un trampolín* podemos apreciarlo en la imagen de la izquierda, donde la articulación fragmentada de los actores a través del vestuario, permite la caracterización de los actores, logrando convertirlos en dummies de impacto con los símbolos de precaución negros con amarillo en hombros, cadera y pies.

Figura 50. Vestuario romántico
La ceguera no es un trampolín.

El vestuario con referentes románticos diseñado y confeccionado para la actriz Michelle Betancourt, se aprecia en la siguiente fotografía (derecha). Sobre el vestuario base utiliza un polizón de estructura metálica que sostiene el peso de aproximadamente 5 metros de tela en la falda y 4 más de la enagua, está decorado con pedrería, encajes y un **camafeo**.





Figura 51. Vestuario romántico
La ceguera no es un trampolín.

El vestuario inspirado en la moda militar del siglo XVIII, se realizó para el actor Raúl Villegas: está bordado con hilos dorados en el cuello, puño, carteras y caponas; y decorado con abotonadura de metal color oro viejo, una insignia militar y un cordón de mando. Para aportar mayor movilidad y comodidad al uso del saco, las mangas no están unidas en su totalidad, la parte inferior de la **sis**a es de licra para brindar el mayor movimiento posible al actor, previniendo que el vestuario se rasgue, rompa o descosa.

Figura 52. Vestuario romántico
La ceguera no es un trampolín.

El vestuario que corresponde al actor Hariff Ovalle está realizado en suede amarillo con decoraciones de un camino de mesa, la orilla de un terciopelo brocado y botones forrados con las mismas telas. Para aportar mayor movilidad y comodidad al uso del abrigo, se realizó la misma aplicación de licra bajo la sisa como se describió en el saco del actor Raúl Villegas, dejando las mangas parcialmente despegadas previniendo que el vestuario se rasgara, rompiera o descosiera, y se puede contemplar en la siguiente fotografía (derecha).



3. El mundo de las ideas

El proceso para la puesta en escena inició durante el mes de marzo. Se realizó una programación de ensayos en las instalaciones de la CNT y el salón de conferencias del Centro Cultural del Bosque. Los primeros ensayos fueron de trabajo de mesa del director con los actores para analizar el texto dramático. Las distintas áreas del equipo creativo continuaron trabajando de manera independiente hasta el viernes 29 de marzo, fecha en que se realizó la primera lectura de los actores con la presencia de todo el quipo creativo.

Al concluir la lectura, se realizó la presentación de cada una de las áreas para mostrar los avances del trabajo ejecutado hasta ese momento. En estas presentaciones el director explicaba su concepción y se definía la forma en que serían materializadas las ideas planteadas por cada creativo. Se establecieron las fechas y un plan de trabajo que garantizara estar listos antes de la fecha de estreno.

Al exponer los diseños de vestuario y las fotografías del producto terminado, el director hizo una nueva solicitud referente al vestuario, dando a conocer que se integrarían 17 actores para la solución escénica del momento en que los personajes abandonarían la grieta que habitan. Este nuevo universo fue planteado como “el mundo de las ideas”, y buscaría enfrentar a los dos personajes en un escenario distinto, saturado de diversas teatralidades.

Para atender esta petición del director, se manifestó la urgencia por conocer a las personas que formarían parte de este nuevo universo y se solicitó una ampliación presupuestal.

Conceptualmente, el mundo ideas debía ser contrastante con la plástica generada a través de los diseños. Presupuestalmente, la extensión no podía ser amplia, ya que los recursos asignados en primera instancia para la producción del vestuario, estaban ejercidos y no contemplaba la suma de estos personajes. La primera sugerencia por parte de la productora fue la solicitud en préstamo de vestuario a las bodegas del INBAL, la

CNT y la UNAM. Ante esta sugerencia accedí únicamente si se trataban de diseños de vestuario realizados por mí para otras producciones, buscando la posibilidad de producir la menor cantidad de vestuario para apoyar a economizar los costos, extrayendo personajes de otras obras que pudieran ser leídos con claridad en el escenario.

Por ello, se solicitó al Departamento de Producción de Teatro UNAM el préstamo de diferentes vestuarios de mi creación en producciones pasadas. Al tener su consentimiento, se programó la cita para el martes 9 de abril y se localizaron los vestuarios de tres producciones:

1.- *La palabra del futuro* de Antonio Rogeiro Toscazo, dirigida por Abilio Tavares para la inauguración del XX Festival Nacional e Internacional de Teatro Universitario, obra coproducida entre la UNAM y la Universidad de Sao Paulo, Brasil, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario, en febrero del 2013.

2.- *De amor y guerra*, ópera concebida a partir del octavo libro de los Madrigales de Claudio Monteverdi, dirigido por Benjamín Cann (*Ogni amante e guerrier / il ballo delle ingrati / Lamento della ninfa*), con la dirección Musical de Juan Carlos Zamudio para el Festival Impulso – Cultura UNAM, en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario, en agosto del 2017.

3.- *140*, dirección e idea original de Richard Viqueira, a partir de 57 tweets de dramaturgos convocados por el director para la construcción escénica en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del Centro Cultural Universitario, en noviembre del 2017.

Desafortunadamente, no se localizaron los vestuarios de producciones como *Antígona* de David Gaitán, *No queda nada que decir* de Samuel Beckett, *Woyzeck* de Georg Büchner y *The Aliens*, de Annie Baker. Por ello se tomaron varias prendas genéricas, como sacos, pantalones y vestidos.

Antes de solicitar el préstamo a las bodegas del INBAL y la CNT revisé en mi bodega personal si algún vestuario era útil, como el stock de ropa de 1970 utilizado para las actividades interactivas de la exposición permanente: “¿Qué me pongo?”, del “Papalote Museo del niño”, y los vestuarios expuestos en la cuadrienal de Praga, en la subcategoría Tribus.

Al informar al director la variedad de los vestuarios, me solicitó un payaso. Este sería el personaje que cruzaría el escenario con “una idea en llamas”. Al desarrollar esta propuesta tomamos la decisión de poner tres payasos en escena, el primero, “con la idea en llamas” en una estética vintage, y los otros dos con una estética mas grotesca, parecida a los payasos de fiesta o feria.

Con estos payasos se completaron 20 outfits distintos, por lo que se programó la prueba de vestuario y maquillaje para el sábado 13 de abril. La asignación de los vestuarios se tuvo que realizar a través de fotografías de los actores, ya que no hubo tiempo para realizar toma de medidas.

Las pruebas de vestuario se realizaron con efectividad, y a los actores que no les quedaba el vestuario se les intercambiaba por algún otro, buscando realizar la menor cantidad de ajustes que implicaran grandes modificaciones a las prendas.

Paralelamente, la diseñadora de maquillaje realizaba sus pruebas y juntos definíamos lo más adecuado para la consolidación de los personajes.

Finalmente, se realizaron los ajustes necesarios y las compras de los elementos que complementaban el vestuario, ya que de la bodega se extrajeron las prendas, pero el calzado, medias y accesorios no fueron localizados por lo que fueron remplazados por cosas encontradas en el mercado actual. El resultado de la prueba de vestuario lo podemos contemplar en la siguiente fotografía:



Figura 53.
Edición fotográfica de la prueba de vestuario.

Al mostrar las imágenes de la prueba de vestuario al director, llegamos al acuerdo de generar un elemento unificador en los 17 actores que nos permitiera relacionarlos con los tres personajes principales. La propuesta para resolver este elemento unificador fue un rostrillo que incluyera una careta de mesh para que se desfiguraran los rostros y se perdiera la humanidad. Esta propuesta fue aprobada por lo que se mandaron a maquilar 20 rostrillos.

El presupuesto asignado para la producción de los vestuarios del ensamble fue solicitado conforme los gastos se presentaron, procurando economizar para ajustarse al presupuesto general de la producción que ya se encontraba rebasado. Al no tener contemplados estos 17 personajes que tuvieron un costo total de \$18,080.81 (Diez y ocho mil ochenta pesos 81/100 MN) con un costo promedio¹² de \$1,063.57 (Mil sesenta y tres pesos 57/100 MN), el desglose total del presupuesto excedente, fue ejercido de la siguiente manera:

¹² El costo promedio por personaje es el valor del costo total dividido de manera equitativa entre los 17 actores, sin embargo hay personajes a los que se les invirtió más que a otros por la complejidad de los accesorios, la necesidad de mantenimiento o la producción completa del vestuario

La ceguera no es un trampolín
El mundo de las ideas

No.	FECHA	PROVEEDOR	DESCRIPCIÓN	COSTO
1	09/04/19	Mezcal Films	Gastos de administración	\$862.08
2	09/04/19	Exhibiciones Hernández	Rack	\$650.00
3	09/04/19	UBER	Transporte de vestuario	\$200.00
4	12/04/19	Ferretería México	Botas de hule	\$110.00
5	12/04/19	Jarcería el baratero	Guantes negros	\$95.00
6	12/04/19	Economex metropolitana	Aereosol blanco	\$69.50
7	12/04/19	Calle Corregidora	Bóxer y playera negra	\$120.00
8	12/04/19	Mercado de Sonora	Medias, pelucas y falda	\$430.00
9	12/04/19	El famundi	Traje de payaso	\$1,180.00
10	12/04/19	Disfraces la mariposa	Traje de payasa	\$600.00
11	12/04/19	Uniformes del centro	Overol	\$340.00
12	12/04/19	Internacional de fantasías	Guía de follaje artificial	\$61.00
13	12/04/19	Calle Corregidora	Gorra de natación	\$100.00
14	12/04/19	Calle Corregidora	Leggins y medias	\$760.00
15	12/04/19	El Nuevo Mundo México	Popelina	\$78.50
16	16/04/19	Grupo Parisina	Mesh para rostrillos	\$89.97
17	16/04/19	Peluches Uruguay	Tela para payaso	\$111.00
18	16/04/19	El universo del cierre	2 docenas de cierres	\$72.00
19	11/04/19	El Nuevo Mundo México	Licra negra para rostrillos	\$599.50
20	17/04/19	Plásticos Milenio	Portatrajes	\$600.00
21	17/04/19	Ramo electrónico REX	Cargador de pilas	\$220.00
22	17/04/19	Telas Grana	Organza para pañuelos	\$165.00
23	22/04/19	Lickras Yuri	Licra blanca para rostrillos	\$565.50
24	22/04/19	Casa LUX-Z	Agujetas	\$45.00
25	22/04/19	Bonetería Chaty	Malla y camiseta	\$30.00
26	22/04/19	Alejandro Gama Giles	Texturización	\$500.00
27	22/04/19	Mercado de La Candelaria	Zapatos y botines	\$900.00
28	22/04/19	Mercado de La Candelaria	Calzón blanco payaso	\$25.00
29	22/04/19	Camisería Bolivar	Tirantes y calcetines	\$399.00
30	22/04/19	UBER	Transporte de vestuario	\$115.50
31	22/04/19	Diana García	Ajustes de vestuario	\$1,500.00
32	27/04/19	Maquila	Realización de rostrillos	\$6,287.26
33	07/05/19	UBER	Transporte de vestuario	\$200.00
			TOTAL	\$18,080.81

3.1 Funcionamiento del vestuario durante los ensayos

Previo a la fecha de entrada al teatro la producción de vestuario estaba completa y los ensayos de piso se realizaban con vestuario y maquillaje, para poder visualizar la composición y su efectividad. Durante estos ensayos, se revisaba el funcionamiento del vestuario de todos los personajes y se realizaban los cambios, ajustes y modificaciones que fueran necesarios para evitar accidentes en escena.

En general, el vestuario de los 17 actores nuevos no presentó problemas, permitiendo que la atención se concentrara en pequeños detalles sobre el uso del vestuario y accesorios.

Durante estos ensayos, también se comprobó la efectividad de los vestuarios realizados en licra de silicón, por lo que al maquilar los 20 rostrillos para los actores del mundo de las ideas, se solicitó a la maquila que replicaran los vestuarios base de los tres actores principales, previniendo así cualquier accidente que pudiera suceder durante los preparativos de las funciones. Al tomar la decisión de replicar los vestuarios base en la maquila, los costos bajaron significativamente permitiendo confeccionar dos mallones y dos rostrillos para cada actor. Estos estuvieron listos después de la fecha de estreno por su complejidad.

El presupuesto disponible para realizar las réplicas del vestuario base era de \$8,560.74 (ocho mil quinientos sesenta pesos 74/100 MN) los cuales se ejercieron de la siguiente manera:

<i>La ceguera no es un trampolín</i>				
Réplicas de vestuario base.				
No.	FECHA	PROVEEDOR	DESCRIPCIÓN	COSTO
1	11/04/19	El universo del cierre	Cierres blancos	\$216.00
2	11/04/19	Casa Cruz	Elástico tubular	\$107.00
3	11/04/19	Licras Yuri	Licra de silicón	\$2,925.00
4	27/04/19	Maquila	Realización de vestuario	\$6,600.00
TOTAL:				\$9,848.00

Antes de ejercer el presupuesto disponible, se cotizó la realización de los vestuarios notando que se generaría un excedente por la cantidad de \$1,287.26 (Mil doscientos ochenta y siete 26/100 MN), este monto fue informado a la productora y autorizado por ella.

Finalmente, el lunes 22 de abril comenzaron los ensayos en el escenario. La escenografía estaba montada, los creativos a cargo de la iluminación, audio y video trabajaban en los ajustes finales. La distancia entre el escenario y las butacas permitía apreciar mejor el trabajo realizado en el vestuario, facilitando la localización de pequeños detalles o imprecisiones en los cambios de vestuario.

Durante los siguientes dos días previos al estreno, todas las áreas involucradas en la puesta en escena se fueron fusionando para activar el dispositivo escénico. Los actores se adaptaron a la realidad espacial en relación a la escenografía, durante los ensayos de piso y técnicos, para finalmente realizar el ensayo general sin público el miércoles 24 de abril.



Figura 54.

En esta fotografía tomada durante el ensayo general por el fotógrafo José Jorge Carreón, podemos observar cómo la escenografía convive con el vestuario armónicamente, enmarcando a los personajes y permitiendo que el vestuario resalte en el fondo blanco.



Figura 55.

En esta fotografía, con el vestuario del Actor Raúl Villegas (izquierda), podemos observar el contraste del vestuario romántico sobre fondo blanco. Por otro lado, con el vestuario base (derecha) sobre fondo blanco, se ilustra el camuflaje en la escenografía.



Figura 56.

Finalmente, en esta fotografía podemos apreciar la forma en que los personajes principales resaltan en el mundo de las ideas cuando sucede el movimiento escenográfico y se despojan de las prendas de color con referentes románticos.

El costo total del vestuario para *La ceguera no es un trampolín* fue de \$71,568.07 (Setenta y un mil quinientos sesenta y ocho pesos 07/100 MN), de los cuales solo estaba asignada la cantidad de \$52,200.00 (cincuenta y dos mil doscientos pesos 00/100 MN), por lo que el excedente corresponde a la cantidad de \$19,368.07 (Diez y nueve mil trescientos sesenta y ocho pesos 07/100 MN). De no haber agregado a los 17 actores del mundo de las ideas, el excedente presupuestal solo hubiera sido por la cantidad de \$1,287.26 (Mil doscientos ochenta y siete pesos 26/100 MN), que se hubiera podido evitar confeccionando únicamente un vestuario de reserva para cada actor.

3.2 Estreno

El jueves 25 de abril, en punto de las ocho de la noche, se realizó la función de estreno, en el teatro “El Galeón”, del Centro Cultural del Bosque. Se consideró esta función como el estreno pero los invitados y la prensa fueron convocados para la función del viernes 26 de abril; a partir de esta fecha, comenzaron a publicarse reseñas de la obra en medios digitales. Los siguientes son algunos de los comentarios que hacen referencia al vestuario:

Cabe destacar el trabajo del equipo creativo. El diseño de vestuario de Ricardo Loyola los caracteriza y ubica en un lejano futuro; y sobre éste, otro que los remite siglos atrás. Es como si lo[s] personajes intentan asirse a un pasado que les devuelva certidumbre (Sosa, 2019).

Contraria a la interpretación de Roberto Sosa sobre sujetarse al pasado que les devuelva la certidumbre, la reseña de J.A Rosales Domínguez lo interpreta como el despojo intermitente de las formas y usos tradicionales:

Escénicamente los tres intérpretes son una suerte de andróides o muñecos articulados, enfundados en trajes blancos, como su cara y manos, y que primero interactúan solo mediante gestos faciales y movimientos corporales. (...) El diseño de vestuario es de Ricardo Loyola, quien además de los trajes blancos, sobrepone a los intérpretes trajes de época, los cuales se ponen y se quitan como si denotaran precisamente el necesario abandono de las formas y los usos tradicionales. (2019).

Coincidiendo con las descripciones futuristas-cibernéticas anteriores que hacen referencia al vestuario base, y calificando la presencia de los actores del mundo de las ideas como macabros y distópicos, Juan Carlos Araujo comentó:

Tres seres que remiten de inmediato a cyborgs imaginados por Isaac Asimov se miran, reconocen y realizan la mímica de toda una serie de suicidios. En un espacio blanquecino y ataviados en vestuario de época discuten filosofía, caen en el terreno del teatro de lo absurdo y a momentos parecieran parafrasear trabajos anteriores del autor. En cualquier momento toda una serie de personajes macabros y distópicos podrían aparecer para irrumpir la escena. (2019).

Para dar por concluido el proceso de diseño y producción de vestuario para la obra *La ceguera no es un trampolín*, se hizo entrega a la productora, al gerente de producción y al asistente de dirección el siguiente inventario con el desglose de los elementos que conforman el vestuario, así como su procedencia para poder realizar las devoluciones a las instancias correspondientes:

Diseño de vestuario:
Ricardo Loyola

<i>La ceguera no es un trampolín, 2019</i>				
FOTO	NOMBRE	CANT	DESCRIPCIÓN	PROCEDENCIA
	Michel Betancourt	3	MALLONES DE LICRA DE SILICÓN	Ceguera 2019
		3	ROSTRILLOS DE LICRA DE SILICÓN	Ceguera 2019
		1	PAR DE GUANTES CORTOS	Ceguera 2019
		1	PAR DE GUANTES LARGOS	Ceguera 2019
		2	LEGINES NEGROS	Ceguera 2019
		1	PAR DE ZAPATOS	Ceguera 2019
		1	TOP DEPORTIVO NEGRO	Ceguera 2019
	Michel Betancourt	1	VESTIDO	Ceguera 2019
		1	MIRIÑAQUE	Ceguera 2019
		1	SOMBRERO	Ceguera 2019
	Hariff Ovalle	3	MALLONES DE LICRA DE SILICÓN	Ceguera 2019
		3	ROSTRILLOS DE LICRA DE SILICÓN	Ceguera 2019
		1	PAR DE GUANTES CORTOS	Ceguera 2019
		1	PAR DE GUANTES LARGOS	Ceguera 2019
		2	LEGINES NEGROS	Ceguera 2019
		1	PAR DE ZAPATOS	Ceguera 2019
	Hariff Ovalle	1	ABRIGO AMARILLO	Ceguera 2019
		1	SOMBRERO CAFÉ	Ceguera 2019
	Raúl Villegas	3	MALLONES DE LICRA DE SILICÓN	Ceguera 2019
		3	ROSTRILLOS DE LICRA DE SILICÓN	Ceguera 2019
		1	PAR DE GUANTES CORTOS	Ceguera 2019
		1	PAR DE GUANTES LARGOS	Ceguera 2019
		2	LEGINES NEGROS	Ceguera 2019
		1	PAR DE ZAPATOS	Ceguera 2019
	Raúl Villegas	1	SACO MILITAR AZUL	Ceguera 2019
		1	BICORNIO	Ceguera 2019

La ceguera no es un trampolín, 2019				
FOTO	NOMBRE	CANT.	DESCRIPCIÓN	PROCEDENCIA
	JOSÉ FRANCISCO ÁVILA	1	Gorra de natación perforada	Ceguera 2019
		2	Vendas blancas	Ceguera 2019
		1	Camiseta interior	Bodega UNAM
		1	Tirantes rojos de pinza	Ceguera 2019
		1	Corbata morada	Bodega Loyola
		1	Pantalón verde	Bodega Loyola
		1	Saco café	Bodega UNAM
		1	Par de botines	Ceguera 2019
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
	FÁTIMA SÁMANO	1	Blusa amarilla	Ceguera 2019
		1	Falda estampada de estrellas	Ceguera 2019
		1	Calzón blanco	Ceguera 2019
		1	Par de zapatos	Ceguera 2019
		1	Medias de colores	Ceguera 2019
		1	Peluca de estambre	Ceguera 2019
		1	Diadema con moño	Ceguera 2019
		1	Crinolina de tull de colores	Ceguera 2019
		1	Nariz	Ceguera 2019
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
			ARGENIZ ALDRETE	1
1	Camisa roja con moño			Ceguera 2019
1	Calcetines verdes			Ceguera 2019
1	Tira de pañuelos de colores			Ceguera 2019
1	Peluca de colores			Ceguera 2019
1	Par de zapatos			Ceguera 2019
1	Nariz			Ceguera 2019
1	Rostrillo de silicón			Ceguera 2019
	HEBER MEDINA	1	Par de botas negras de hule	Ceguera 2019
		1	Par de guantes negros de hule	Ceguera 2019
		1	Overol verde	Ceguera 2019
		1	Escafandra	Bodega UNAM
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
	ÓSCAR LARA THOMÉ	1	Camisa de manta	Bodega Loyola
		1	Jubón verde.	Bodega Loyola
		1	Pantalón verde	Bodega Loyola
		1	Par de medias	Ceguera 2019
		1	Par de zapatos	Ceguera 2019
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
	EMILY VILCHIS FRANCO	1	Vestido blanco con negro	Bodega UNAM
		1	Par de mitones blanco con negro	Bodega UNAM
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019

La ceguera no es un trampolín, 2019				
FOTO	NOMBRE	CANT.	DESCRIPCIÓN	PROCEDENCIA
	ATZIRI GARCÍA	1	Vestido straples rosa	Bodega UNAM
		1	Medias carne	Ceguera 2019
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
		1	Zapatillas de ballet	Ceguera 2019
		2	Pares de medias de red color carne	Ceguera 2019
		1	Leggins carne	Ceguera 2019
		1	Brasiere color carne	Ceguera 2019
	DANIELA PLAZA GÓMEZ	1	Vestido con mangas incluidas	Bodega Loyola
		1	Cinturón de cuerda	Bodega Loyola
		1	Par de zapatos	Ceguera 2019
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
	LUISE JARAMILLO	1	Casaca	Bodega UNAM
		1	Leggins verdes	Ceguera 2019
		1	Playera de manga larga negra	Ceguera 2019
		1	Cuello verde	Bodega UNAM
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
	ANDRÉS VAZQUEZ LLERA	1	Piel inflable	Bodega Loyola
		1	Camiseta interior	Ceguera 2019
		1	Leggins blancos	Ceguera 2019
		1	Ventilador	Bodega Loyola
		1	Cinturón y cartera	Bodega Loyola
		2	Pila recargable	Bodega Loyola
		1	Cargador	Ceguera 2019
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
	EUGENIA SILVERSTEN	1	Vestido doble	Bodega UNAM
		1	Leggins negros	Bodega UNAM
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
	AARÓN AMAYA	1	Camisa doble con corbata	Bodega UNAM
		1	Saco blanco con negro	Bodega UNAM
		1	Pantalón negro	Bodega UNAM
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019

La ceguera no es un trampolín, 2019				
FOTO	NOMBRE	CANT.	DESCRIPCIÓN	PROCEDENCIA
	BRANDON SARMIENTO	1	Camisa doble con corbata	Bodega UNAM
		1	Saco blanco con negro	Bodega UNAM
		1	Pantalón negro	Bodega UNAM
		1	Cabeza de caballo	Bodega Loyola
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
	ANDREA ALFARO FERNÁNDEZ	1	Vestido de lentejuelas	Bodega UNAM
		1	Brassiere	Bodega UNAM
		1	Shorts	Bodega UNAM
		1	Corona	Ceguera 2019
		2	Pares de medias de red color carne	Ceguera 2019
		1	Leggins carne	Ceguera 2019
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
	DANIELA ORTIZ	1	Vestido de lentejuelas	Bodega UNAM
		1	Brassiere	Bodega UNAM
		1	Shorts	Bodega UNAM
		1	Corona	Ceguera 2019
		2	Pares de medias de red color carne	Ceguera 2019
		1	Leggins carne	Ceguera 2019
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
	CARLOS ZOZAYA	1	Sweter	Bodega Loyola
		1	Camisa	Bodega Loyola
		1	Pantalón rojo	Bodega Loyola
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
	MARIANA ARENAL	1	Vestido naranja	Bodega UNAM
		1	Cinta para cabello del color del vestido	Bodega UNAM
		1	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
stock	stock	1	Chamarra beige	Bodega Loyola
		1	Camisa beige	Bodega Loyola
		3	Bodies sin parches	Bodega Gaitán
		3	Bodies con parches	Bodega Loyola
		3	Pelucas de colores	Ceguera 2019
		1	Calva perforada	Ceguera 2019
		2	Leggins negros	Bodega UNAM
		1	Leggins verdes	Ceguera 2019
		1	Riñonera	Bodega Loyola
		1	Medias de colores	Ceguera 2019
		6	Rostrillo de silicón	Ceguera 2019
1	Pares de zapatillas de ballet	Bodega Loyola		

4. Conclusión

La puesta en escena plantea a tres personajes con miedo de tener una idea frente a un sistema que los vigila. Si asumimos que enfrentarse al sistema es buscar la forma de integrarse a una institución o grupo de personas que validan, acreditan y patrocinan, tendríamos que aceptar que el objetivo de la creación artística es construir a partir de normas y procedimientos regulados, siguiendo reglas, principios y medidas impuestas en función de un gusto o una forma preestablecida por el sistema.

Por ello, debemos estar abiertos a una lectura distinta que nos permita interpretar la confrontación personal del “yo creativo” y el “yo racional” como el camino para conectarse de manera sincera con el arte, donde el sistema sean los miedos del creador frente a sus habilidades y posibilidades para desarrollar y sustentar un lenguaje o estilo, defendiendo su libertad creadora sin impedimentos o límites. Por ello, hay que desvincular al sistema de la institución para entender que la problemática planteada por la obra es la lucha del creador para aceptarse a sí mismo, encontrando el sello personal que lo identifique al crear. Si dentro de este contexto aceptáramos como definición de “sistema” el vínculo existente con la institución, tendríamos que decir que la obra trata sobre tres personajes en búsqueda de la aprobación institucional para formar parte de un grupo reducido de creadores patrocinados por el estado, desacreditando así el trabajo de todos los creadores independientes.

La forma en que se plantea esta problemática es el punto medular para la concepción del vestuario: se extrajeron las imágenes y metáforas más relevantes para plantear el vestuario base que caracterizó a los actores como dummies de prueba —calificado en las reseñas como futurista y cibernético—, y se complementó con el vestuario que contenía los referentes e influencias de la indumentaria romántica del siglo XVIII. Además, se descubrió el vínculo del pensamiento romántico con el comportamiento de los personajes en la búsqueda de libertad creadora, y se conceptualizó como “lo clásico”, enriquecido con el Nuevo Romanticismo de los años ochenta, que dio la licencia para permitir la exploración de colores y texturas diversas.

Tener la oportunidad de rediseñar el vestuario para una puesta en escena con la que había quedado satisfecho, sugería un reto que exigía romper con los gustos e ideales personales, abriendo la posibilidad de modificar todo el concepto inicial, permitiendo la exploración de distintas formas de abordaje de una misma puesta en escena con características diferentes, y que tenía la cualidad de enriquecerse con la evaluación de los errores y aciertos cometidos en el 2014.

Particularmente, renunciar a la satisfacción de la conformidad con los diseños originales, significó un desafío y una provocación para activar la exploración creativa con el objetivo de contribuir a través del vestuario a concebir el universo más adecuado, armónico, estético y funcional. Por otro lado, obtuve como beneficio un crecimiento personal, marcado por factores como el tiempo y los recursos (que usualmente se encuentran en contra), y que no solo apoyaron a generar diferentes propuestas sustentadas en diversos periodos históricos, sino que dieron la posibilidad de aplicar las herramientas de producción adquiridas con anterioridad para lograr confeccionar un producto de calidad en los tiempos establecidos.

Los procesos para la definición del diseño de vestuario son distintos en cada proyecto. Estos dependen de diversos factores que desembocarán (cualquiera que sea su metodología) en el trabajo en equipo. El diseño de vestuario es un engrane en la maquinaria teatral que se estimula y complementa de otros como la dirección, la creación del personaje, el maquillaje, la escenografía, la iluminación, la actuación, la utilería, y se apoya de otras áreas como los talleres de realización y la operatividad técnica, entre otros. La forma en que se abordó el diseño y la producción del vestuario no es ley, no es la forma oficial o correcta de hacer las cosas y solucionar las adversidades. Cada proyecto se presenta con nuevas y diferentes dificultades que el creador puede enfrentar con las herramientas aprendidas, probadas y desarrolladas con la experiencia obtenida en proyectos anteriores.

El trabajo del diseñador de vestuario no concluye en un dibujo; recorre un camino muy largo para la selección de los materiales e idealmente se adentra en los

talleres de confección, aun cuando no sepa coser. Esto se verá delimitado en gran medida por la infraestructura, los recursos y el responsable de la producción del vestuario, que en algunas ocasiones solicitará la entrega de los diseños, constructivos, referencias, muestras de materiales y amablemente tomará distancia del diseñador durante la producción, consultándolo únicamente cuando sea necesario. Aunque la mayoría de las veces el diseñador preferirá ser parte del proceso de producción y continuará haciendo cambios y modificaciones sobre los diseños ya aprobados. Esta última modalidad del proceso de producción de vestuario, es la empleada en el informe que aquí se presenta: sin ejercer la disociación del diseñador de vestuario y el productor; con atención a los límites económicos, materiales y temporales en función de la mejor confección posible para conseguir la mayor calidad y funcionabilidad.

Usualmente en los procesos tradicionales de una puesta en escena, los diseños de vestuario se definen durante sesiones de trabajo de mesa; al ser aprobados se inicia su producción y se integran las pruebas de vestuario durante los ensayos. Particularmente esta puesta en escena no contó con un proceso tradicional, y el vestuario estuvo listo y disponible para ensayos con bastante antelación. Esto se mantuvo así hasta la definición del mundo las ideas, que ejemplifica claramente la posibilidad de continuar creando hasta el último momento, siempre y cuando los recursos económicos y humanos lo permitan y se encuentren disponibles. Por ello, es necesario que el diseñador de vestuario desarrolle la habilidad de enfrentarse a las modificaciones y solicitudes adicionales realizadas en los procesos, ya que es un común denominador la ampliación y petición de cosas no contempladas en la concepción inicial y por lo regular no vienen acompañadas de un incremento presupuestal para su realización.

Sugerir una comparación entre los productos finales del diseño de vestuario de ambas puestas en escena resulta intrascendente, ya que estamos frente a dos montajes realizados bajo circunstancias distintas, aun cuando partan del mismo texto dramático. Sin embargo, al estar contento con el trabajo ejecutado en ambas versiones, cabe agregar que no realizaría modificaciones sobre lo presentado.

En ambos casos, además de quedar satisfecho con los resultados, los procesos me brindaron conocimientos para el desarrollo del diseño de vestuario; de igual manera, aunque en formas y circunstancias distintas, me aportaron herramientas y experiencias para enfrentarme a la solución de los problemas que se presentan durante los procesos. Por lo que afirmo la importancia de la oportuna definición del diseño de vestuario, en función de la creación escénica y la obtención de las herramientas necesarias para la producción y solución de los conflictos que se pueden presentar.

Glosario

- Rostrillo:** Prenda que cubre la cabeza, dejando expuesto en ocasiones la cara.
- Polisón:** Armazón para abultar los vestidos por atrás (también llamado riñonera).
- Bicornio:** Sombrero de alas recogidas en forma de picos.
- Vivos:** Tira de tela o cordón que se pone como adorno en el borde de las prendas de vestir o de las tapicerías.
- Patronar:** Sistema para la obtención y/o creación de moldes en trazos planos y separados, utilizados para la confección de prendas de vestir.
- Caponas:** Hombrera militar sin hilos o flecos.
- Charreteras:** Insignia militar a modo de hombrera con flecos.
- Carteras:** Pieza empleada para enmarcar y cubrir las bolsas de las prendas de vestir.
- Croché:** Tejido de gancho.
- Desbocar:** Abrir más de lo debido deformando las prendas, generalmente los cuellos.
- Talle:** Medida del hombro a la cintura
- Trabillas:** Tiras de tela empleadas para construir soportes en las prendas que funcionen para sujetar adornos o ceñir siluetas.
- Camafeo:** Prendedor o joya con relieves.
- Sisa:** Corte curvo donde se sujetan las mangas de una prenda de vestir.

Créditos iconográficos

COPYRIGHT © 2004 - 2019 Latamautos México S. de R.L. de C.V. *Sierra Sam*. [Figura 1]. Recuperado de: <https://www.seminuevos.com/blog/la-historia-de-las-pruebas-de-impacto/>

Delacroix, E. (1826) *La Grèce debout sur les ruines de Missolonghi*. [Figura 2]. Recuperado de: <http://www.musba-bordeaux.fr/fr/article/la-grece-sur-les-ruines-de-missolonghi>

Delacroix, E. (1826) *Retrato de Louis Auguste Schwiter*. [Figura 3]. Recuperado de: <https://www.alamy.es/retrato-de-louis-auguste-schwiter-por-eugene-delacroix-fecha-1826-image209064073.html>

Millais, J. (1873) *Mrs. Bischoffsheim*. [Figura 4]. Recuperado de: <https://artuk.org/discover/artworks/mrs-bischoffsheim-200803>

Millais, J. (1886) *Portia*. [Figura 5]. Recuperado de: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Millais_-_Portia.jpg

Loyola, R. (2014) Diseño de vestuario base. [Figura 6]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2014) Diseño de vestuario romántico. [Figura 7]. Recuperado de: archivo personal.

Carreón, J. (2014) Fotografía 1. [Figura 8]. Recuperado de: archivo del autor.

Carreón, J. (2014) Fotografía 2. [Figura 9]. Recuperado de: archivo del autor.

(2019) Postal publicitaria vista frontal. [Figura 10]. Recuperado de: archivo personal.

(2019) Postal publicitaria vista trasera. [Figura 11]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2019) Diseño de vestuario para carpeta EFITEATRO. [Figura 12]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2019) Propuesta 1, Diseño de vestuario *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 13]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2019) Propuesta 2, Diseño de vestuario *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 14]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2019) Diseño de vestuario base, *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 15]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2019) Diseño de vestuario romántico 1 *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 16]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2019) Diseño de vestuario romántico 2 *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 17]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2019) Diseño de vestuario romántico 3 *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 18]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2019) Diseño de vestuario base *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 19]. Recuperado de: archivo personal.

Rizkallah M. (s.f) 3D Animation and Visual Effects de la escuela de cine de Vancouver. [Figura 20]. Recuperado de: <http://noticias.ve.autocosmos.com/2014/03/28/video-esto-pasa-cuando-los-crash-dummies-tienen-sentimientos>.

Loyola, R. (2019) Fotografía de parche. [Figura 21]. Recuperado de: archivo personal.

Copyright @ 2017 Miguelito (2019) Modelo Sneaker 213. [Figura 22]. Recuperado de: <http://miguelito.mx/producto/sneaker-miguelito/>

Loyola, R. (2019) Diseño de vestuario romántico sin fondo, *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 23]. Recuperado de: archivo personal.

Polonesa de sed china pintada. [Figura 24]. Imagen tomada de: Hart, Avril y North Susan. (2009) *La moda de los siglos XVII y XVIII en detalle*. Traducción: Leira, Amelia. Barcelona: Gustavo Gil, SL p. 66.

The Dreamstress (2015) Robe a la Polonaise. [Figura 25]. Recuperado de: <http://thedreamstress.com/2015/05/rate-the-dress-a-1770s-belle-in-lacy-bells/>

Jeanne, W. (2013) URODA I STYL ŻYCIA, ŻYCIE CESARZOWEJ. [Figura 26]. Recuperado de: <https://kaiserinsisi.wordpress.com/2013/07/11/suknie-cesarzowej-sisi/>

Fernández, D. (2012) Semi-jaula, polisón o bustle. [Figura 27]. Recuperado de: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/06/12/semi-jaula-polison-o-bustle/>

Loyola, R. (2015) Vestido del Palacio Morondo, Milán. [Figura 28]. Recuperado de: archivo personal.

La sociedad HoopSkirt. (2017) Mary Todd Lincoln vestido 1850s. [Figura 29]. Recuperado de: <https://hoopskirtsociety.tumblr.com/post/166625921705/mary-todd-lincoln-dress-1850s>

Loyola, R. (2019) Muestrario de materiales. [Figura 30]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2019) Diseño de vestuario romántico sin fondo, *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 31]. Recuperado de: archivo personal.

Casaca masculina de terciopelo de seda labrado. [Figura 32]. Imagen tomada de: Hart, A. y North, S. (2009) *La moda de los siglos XVII y XVIII en detalle*. Traducción: Leira, Amelia. Barcelona: Gustavo Gil, SL p. 100.

Dighton R. (1805) Retrato de Beau Brummell. [Figura 33]. Imagen tomada de: Fogg, Marnie. (2014). *Moda Toda la historia*. Barcelona: Blume. p. 119.

Loyola, R. (2019) Accesorios y ornamenta militar. [Figura 34]. Recuperado de: archivo personal.

Victoria and Albert Musseum, Londres, Inglaterra. (1981) Adam Ant, vestuario artístico 1981. [Figura 35]. Imagen tomada de: Mackenzie, Mairi. (2010). *...ismos para entender la moda*. Madrid: Truner, p. 109.

Ilustración, La moda de estilo militar. [Figura 36]. Imagen tomada de: Cosgrave, B. Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días. (2012). Barcelona: Gustavo Gil, SL. p. 185.

Victoria and Albert Musseum, Londres, Inglaterra. (1980) Vivianne Westwood y Malcom McLaren, conjunto pirata para mujer. [Figura 37]. Imagen tomada de: Mackenzie, Mairi. (2010). *...ismos para entender la moda*. Madrid: Truner, p. 108.

Loyola, R. (2019) Fotografía de estampados. [Figura 38]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2019) Diseño de vestuario romántico sin fondo, *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 39]. Recuperado de: archivo personal.

Friedrich, C. (1818) El caminante sobre el mar de nubes. [Figura 40]. Recuperado de: <http://www.arteselecto.es/romanticismo/el-caminante-sobre-el-mar-de-nubes-david-friedrich/>

Johnny van Haefte Gallery (1837-1838) . [Figura 41]. Elegante traje de mañana que se llevaba en Londres en el invierno. Imagen tomada de: Cosgrave, Bronwyn. Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días. (2012). Barcelona: Gustavo Gil, SL p. 190.

Chupa masculina de seda con dibujo de cordoncillo azul bordada con hilos, hojuela y lentejuelas de plata. [Figura 42]. Imagen tomada de: Hart, A. y North, S. (2009) *La moda de los siglos XVII y XVIII en detalle*. Traducción: Leira, Amelia. Barcelona: Gustavo Gil, SL p. 99.

Aruloa, K. (2017) *Womwens inspired* [Figura 43]. <https://fashiotopia.com/2017/05/28/95-womens-pirate-costume-inspirations/>

Boilly, L. (1792) *Sans - Culotte* [Figura 44]. <http://wineharlots.com/2011/07/the-french-revolution-sans-culotte-louis-leopold-boilly/>

Frac masculino de paño bordado con hilos de plata sobredorada. (1780). [Figura 45] Imagen tomada de: Hart, A. y North, S. (2009) *La moda de los siglos XVII y XVIII en detalle*. Traducción: Leira, Amelia. Barcelona: Gustavo Gil, SL. p. 85.

Casaca masculina de seda con dibujo de cordoncillo color gamuza, forrada con seda al tono, (1730). [Figura 46]. Imagen tomada de: Hart, A. y North, S. (2009) *La moda de los siglos XVII y XVIII en detalle*. Traducción: Leira, Amelia. Barcelona: Gustavo Gil, SL p. 88.

Loyola, R. (2019) Diseño de vestuario, especificaciones de confección *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 47]. Recuperado de: archivo personal.

Loyola, R. (2019) Vestuario base confeccionado, Prueba de vestuario y detalles *La ceguera no es un trampolín*. [Figura 48]. Recuperado de: archivo personal.

Carreón, J. (2019) Fotografía 1. [Figura 49]. Recuperado de: archivo del autor.

Carreón, J. (2019) Fotografía 2. [Figura 50]. Recuperado de: archivo del autor.

Carreón, J. (2019) Fotografía 3. [Figura 51]. Recuperado de: archivo del autor.

Carreón, J. (2019) Fotografía 4. [Figura 52]. Recuperado de: archivo del autor.

Loyola, R. (2019) Fotografía de prueba de vestuario del mundo de las ideas. [Figura 53]. Recuperado de: archivo personal.

Carreón, J. (2019) Fotografía 5. [Figura 54]. Recuperado de: archivo del autor.

Carreón, J. (2019) Fotografía 6. [Figura 55]. Recuperado de: archivo del autor.

Carreón, J. (2019) Fotografía 7. [Figura 56]. Recuperado de: archivo del autor.

Agradezco la autorización para el uso de las fotografías tomadas por José Jorge Carreón para ilustrar y ejemplificar este informe.

6. Bibliografía

- 1.- Cosgrave, B. (2012). *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gil, SL.
- 2.- Fogg M. (2014). *Moda Toda la historia*. Barcelona: Blume.
- 3.- Gaitán, D. (2015). *La ceguera no es un trampolín*. México: Paso de Gato.
- 4.- Hart, A. y North, S. (2009). *La moda de los siglos XVII y XVIII en detalle*. Traducción de: Leira, A. Barcelona: Gustavo Gil, SL.
- 5.- Aldeco, N. (2006). “Historia del Teatro I Grecolatino”. [Apuntes de clase] Universidad Nacional Autónoma de México. FFYL.
- 6.- Mackenzie, M. (2010). *...ismos para entender la moda*. Madrid: Truner.
- 7.- Ruiz, R. (2015). “Historia del Teatro Romántico”. [Apuntes de clase] Universidad Nacional Autónoma de México. FFYL.
- 8.- Tieck. L. (1965). *El blondo Eckbert y El gato con botas*. Traducción de Marianne O. De Bopp y Eduardo García Máynez. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

Páginas electrónicas:

- Araujo, J. (2019). La ceguera no es un trampolín. ENTRETENIA. Recuperado de: <http://entretenia.com/la-ceguera-no-es-un-trampolin/> [Fecha de consulta: 19 de febrero del 2019].
- Comité Interinstitucional del Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Teatral Nacional; de Artes Visuales; Danza; Música en los campos específicos de Dirección de Orquesta, Ejecución Instrumental y Vocal de la Música de Concierto y Jazz (2018). *INFORME sobre el monto autorizado del estímulo fiscal previsto en el artículo 190 de la Ley del Impuesto sobre la Renta de los proyectos de inversión que ingresaron del primero al treinta y uno de marzo de 2018*. [en línea] Recuperado de: https://www.estimulosfiscales.hacienda.gob.mx/work/models/efiscales/documentos/efiartes/publicacion_efiartes_2018.pdf [Fecha de consulta: 19 de febrero del 2019].
- *La Moda en el siglo XVIII* (2010). Recuperado de: <http://xviiiicentury.blogspot.com/2010/05/la-moda-en-el-siglo-xviii.html> [Fecha de consulta: 11 de febrero de 2019].

- Longoria, D. (2014) *La ceguera no es un trampolín en la 35 MNT Monterrey*. [en línea] México. Recuperado de: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-ceguera-no-es-un-trampolin-en-la-35-mnt-monterrey/> [Fecha de consulta: 8 de febrero de 2019].
- Singer, E. (2014). Citado de: *Alistan XXI festival nacional e internacional de teatro universitario*. Recuperado de: <http://ntrzacatecas.com/2014/01/25/alistan-xxi-festival-nacional-e-internacional-de-teatro-universitario/> [Fecha de consulta: 30 de enero de 2019].
- Ponce, Rodrigo (2017) *La historia de las pruebas de impacto*. Nuevos y seminuevos Magazine. Recuperado de: <https://www.seminuevos.com/blog/la-historia-de-las-pruebas-de-impacto/> [Fecha de consulta: 19 de mayo de 2019].
- PQMX (2015) PQ Cuadrienal de Praga México 2015. Recuperado de: <http://pqmx.mx/pqmmxv.html> [Fecha de consulta: 24 de julio del 2019].
- Rosales, J. (2019). La ceguera no es un trampolín. EnEscena. Recuperado de: https://m.facebook.com/notes/enescena/la-ceguera-no-es-un-trampol%C3%ADn/2152340024886866/?__tn__=C-R [Fecha de consulta: 19 de febrero del 2019].
- Sosa, R. (2019). *La ceguera no es un trampolín: Metáforas que viran hacia lo filosófico*. cartelradeteatro.mx. Recuperado de: <https://cartelradeteatro.mx/2019/la-ceguera-no-es-un-trampolin-metaforas-que-viran-hacia-lo-filosofico/> [Fecha de consulta: 19 de febrero del 2019].
- Soto, P. (2018). Citado de: *Taller Teórico-práctico EFITEATRO2018* [en línea] México. Recuperado de: https://issuu.com/revista_digital_intermedio/docs/taller_teo_rico_pra_ctico_efiteatro [Fecha de consulta: 19 de febrero del 2019].