

Conservación preventiva de vestuario escénico:
Una experiencia con el vestuario del Ballet Nacional del
Sodre en tiempos de Pandemia.

Preventive conservation of stage costume: An experience with the Sodre National

Ballet costumes during pandemic times.

Magdalena Charlo¹

¹ Diseñadora teatral, egresada de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático. Estudiante del Ciclo de Graduación de la Licenciatura en Archivología de la Facultad de Información y Comunicación, Udelar. Uruguay. magdalenacharlo@gmail.com

Resumen

Durante el primer período de suspensión de espectáculos públicos debido a la pandemia Covid-19 en nuestro País, el Auditorio Nacional del Sodre Dra. Adela Reta lanzó una convocatoria interna para la presentación de proyectos de cara a la nueva realidad. En este marco, se presentó el proyecto “Conservación preventiva de vestuario. Un paso más” a través del cual se alentaba a generar un equipo de trabajo interárea que se aboque a estudiar y mejorar las condiciones de almacenaje del vestuario que se produce en los Talleres del Auditorio desde el año 2013 a la actualidad, aplicando medidas de conservación preventiva con la condicionante de optimizar los recursos materiales y humanos disponibles. Para esto, se conformó un grupo de trabajo que dedicó 7 meses a las labores de: diagnóstico, identificación, documentación, limpieza mecánica, reacondicionamiento físico, creación de soportes y estandarización de contenedores. Durante este tiempo, se trabajó con 14 producciones del Ballet Nacional, 62 contenedores y un total de 1780 piezas de vestuario escénico, logrando cambios sustanciales en la modalidad de guarda, documentación y valorización a nivel Institucional. En paralelo, se desarrollaron nuevas líneas del proyecto vinculadas al almacenamiento, las condiciones espaciales idóneas, la proyección regional y la estandarización del trabajo de documentación durante el proceso de producción. El proyecto actualmente se encuentra pausado y su continuidad incierta debido principalmente a falta de recursos.

Palabras clave: vestuario escénico; conservación preventiva; almacenaje; Sodre.

Abstract

During the first suspension period of public shows due to the Covid-19 pandemic in our Country, the “Sodre National Auditorium Dra. Adela Reta” launched an internal call for projects addressing the new reality. Within this framework, the project: “Preventive conservation of costumes. One step closer” was presented, encouraging the creation of an inter-area work team with the aim to investigate and improve the storage conditions of the costumes created in the Auditorium Workshops from 2013 to the present, implementing conservation and preventive measures, conditioned by the need for optimization of the material and human resources available. A working group was created, which then dedicated 7 months to the tasks of: diagnosis, identification, documentation, mechanical cleaning, physical reconditioning, creation of supports and standardization of containers. During this time, we worked with 14 productions of the National Ballet, 62 containers and a total of 1780 pieces of stage costumes, achieving substantial changes in the modality of storage, documentation and valorization at an Institutional level. At the same time, new lines of work of the project were developed related to storage, ideal spatial conditions, regional projection and the standardization of documentation work during the production process. The project is currently on hold and it is uncertain whether or not it will have the chance to continue, mainly due to the lack of resources.

Keywords: stage costume; preventive conservation; storage; Sodre.

1. Introducción

El Sodre (Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos) es una institución cultural pública del Uruguay, dependiente del Ministerio de Educación y Cultura, dedicada a la realización, difusión y formación artística. Integrada por: siete cuerpos artísticos residentes (Orquesta Sinfónica Nacional, Ballet Nacional, Coro Nacional, Conjunto Nacional de Música de Cámara, Orquesta Juvenil Nacional, Coro Nacional de Niños y Coro Nacional Juvenil), tres centros culturales (Auditorio Nacional Adela Reta, Auditorio Nelly Goitíño y Auditorio Vaz Ferreira), la Escuela Nacional de Formación Artística (Escuela Nacional de Danza y de Arte Lírico) y el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra.

El Auditorio Nacional del Sodre fue reinaugurado en el año 2009. Es sede física de los cuerpos residentes, entre ellos del Ballet Nacional. También dentro de su organigrama alberga a las áreas técnicas de trabajo y dentro de las mismas, a los talleres de producción. El cometido principal de estos talleres es la realización de piezas para las puestas en escena de Ballets y Óperas.

Estos talleres de vestuario, caracterización, utilería, escenografía y pintura artística comenzaron a producir activamente en el año 2013; hacen a una característica única y esencial del Auditorio: ser el único teatro de producción del Uruguay.

El Ballet Nacional es el principal usufructuario de este recurso ya que presenta aproximadamente cinco temporadas de espectáculos anuales entre las cuales hay

producciones propias, alquiladas o adquiridas. Todas, en diferente grado de intervención o realización, pasan por los talleres del Auditorio Nacional.

Durante la primera fase de cierre de espectáculos públicos en consecuencia de la pandemia Covid-19 en Uruguay, el Auditorio Nacional del Sodre Dra. Adela Reta lanzó una convocatoria para generar proyectos de trabajo de cara a la nueva realidad.

En este marco se presenta el proyecto "Conservación Preventiva de vestuario. Un paso más" que buscaba promover un grupo interárea de estudio y trabajo entre los trabajadores del Auditorio Nacional que se aboque al análisis y ejecución de prácticas de conservación preventiva que optimicen las condiciones de almacenaje de los vestuarios producidos en sus talleres, con la finalidad de aumentar la esperanza de vida de estas piezas que son parte de un período del Ballet de gran relevancia para el país, y a su vez, facilitar el trabajo futuro de las reposiciones, giras y alquileres de los espectáculos.

En el desarrollo de esta ponencia, se referirá al proceso e implementación de esta experiencia que permitió, justamente, trabajar en un marco de acción y en una coyuntura social y sanitaria concreta, en pos de implementar medidas que impacten favorablemente en la cultura de guarda.

1.1 Antecedentes

En los últimos años, pueden observarse antecedentes llevados a cabo por miembros de la Institución que han realizado propuestas o proyectos con el objetivo de lograr una política institucional en torno a la conservación de sus propias producciones, ya sea desde la óptica patrimonial, económica o social.

Se destaca el trabajo liderado por la Licenciada Santos Melgarejo, ex asesora del Consejo Directivo, quien en 2013 y 2014 llevó a cabo junto con un equipo interdisciplinario, el Proyecto de "Organización del Acervo Documental del SODRE y Acceso a la Información"

que derivó, a su vez, en una exposición en el Centro de formación de AECID en el año 2015 llamada “Colección de Bocetos de Vestuario y Escenografía del SODRE (1940-1989)”.

Este proyecto resulta fundamental, dado que fue el germinador de una primera iniciativa de revalorización del vestuario de esa misma época (relacionado directamente con los bocetos recuperados) en la Sala Nelly Goitiño, donde se adaptó un lugar para su almacenamiento que mejoró notoriamente en relación a las condiciones en las que se encontraba.

En la misma línea, este equipo de trabajo presentó un nuevo proyecto que permitiera ahondar en el acondicionamiento y tareas de documentación acordes al valor que estos textiles poseen, ya que pertenecen a la “época de oro” de la Institución, habiendo sido diseñado por grandes artistas de la época, portado por bailarines reconocidos a nivel nacional e internacional y representando técnicas de realización artesanal que dan cuenta de los modos de producción de un período. Este último proyecto no tuvo continuidad.

Es pertinente mencionar que estos antecedentes refieren a textiles escénicos de la Institución que son considerados de valor histórico. No se plantea su reutilización o alquiler, a diferencia de la colección de vestuarios que son objeto de este proyecto que pertenecen a producciones que aún están “vivas”, es decir: que son sujetas a reposiciones, giras, alquileres e incluso ventas.

Aún así, es fundamental mencionarlos y comprender la importancia que estos proyectos tuvieron ya que, entre tanto, fueron muestra empírica de cómo opera el deterioro en este tipo de piezas cuando no se aplican medidas de conservación adecuada.

Sobre los vestuarios confeccionados en el período de 2013 a la actualidad, han habido intentos de documentación, promovidos por la actual Dirección Técnica del Auditorio Nacional Adela Reta quien tiene un interés particular por trabajar en esta línea.

Esto ha llevado a una mejora sustancial en cuanto a la profesionalización del registro de cada producción a lo largo de los años sin haber logrado la estandarización del proceso de documentación, pero con muchísimo interés y conciencia de los beneficios que dicho objetivo traería a la Institución.

Esta mención es clave para comprender que hay un campo fértil para la presentación de este proyecto y algunas autoridades con interés de llevarlo a cabo.

1.2. Objetivos

En lo que refiere a los objetivos que se propone el proyecto cabe mencionar previamente que si bien en muchos casos los teatros cuentan con almacenes destinados a la guarda de vestuario, su finalidad no es la conservación preventiva en clave de una concepción patrimonial, sino almacenarlos en condiciones para ser aptos en caso de reposición como señalan Magdalena Viña y Elisa Uriarte en su Tesis de Grado “Memorias de lo efímero. Puesta en valor del vestuario escénico en Uruguay” (2017,p.38)

El proyecto, justamente, apuntó a optimizar el período sin producciones en los escenarios como un contexto nuevo y único que brindaba la oportunidad de generar una conciencia institucional sobre conservación preventiva para las piezas de vestuario que se confeccionan en los talleres.

Asimismo, buscaba una reflexión institucional sobre la dinámica de trabajo en período de producciones en que la cotidianidad y la dimensión del trabajo, no permiten contemplar determinados estándares de trabajo que pueden afectar al futuro de estos textiles.

Ante esto, se propuso incorporar pequeños hábitos que transformen la manera en que se almacenan las producciones, entendiendo que estas piezas tienen un potencial valor patrimonial dada la Institución productora y el momento histórico y cultural que representan.

1.3 Metodología

La metodología empleada para desarrollar el proyecto implicó generar un grupo de trabajo para el estudio y ejecución de las diferentes dimensiones involucradas.

El equipo de trabajo se conformó a partir de los recursos humanos del propio Auditorio (trabajadoras del departamento de caracterización, maquinaria escénica e iluminación) y desarrolló las diferentes actividades en una locación acondicionada de la propia Institución, situada justo enfrente del Auditorio. La coordinación del proyecto estuvo en manos de quien suscribe (en su rol institucional de Regidora de escenario), la Jefatura y subjefatura del Taller de Vestuario, la Dirección Técnica y una productora técnica.

Se pautó una estructura y organización del trabajo con miras de atender a los vestuarios que más lo necesitaran, ya sea por condiciones de almacenaje previas o por la necesidad propia de la agenda de espectáculos; para esto se decidió abordarlos bajo una lógica de “Producciones” de manera individual.

Para cada producción, se realizó un estudio con el registro audiovisual y la información generada hasta el momento (inventarios no estandarizados, algunos someros, otros más minuciosos), fichas técnicas y bocetos. Fue de mucho valor la memoria visual de las trabajadoras del taller para registrar datos que no estaban documentados con exactitud. Con estos insumos y todo el vestuario dispuesto en roperos y varales, se realizó un proceso de identificación y documentación estandarizada y exhaustiva.

Se examinó cada vestuario a fin de elaborar un diagnóstico de cada producción; se limpiaron y reacondicionaron los contenedores. En paralelo se fueron desarrollando líneas de trabajo paralelas referidas al registro, y a espacios de almacenamiento mientras se fue documentando todo el proceso de trabajo.

2. Desarrollo del proyecto

Se entiende necesario el abordaje conceptual y contextual de la función y el estado en el que se encuentra el objeto de trabajo, para luego presentar el desarrollo realizado en el marco del proyecto con sus respectivas líneas de acción , particularidades y dificultades.

2.1. Vestuario escénico

Existen dos particularidades en el vestuario escénico que lo distinguen de otros textiles patrimoniales, relacionadas con su génesis y su contexto.

En primer lugar, mencionar que el vestuario es concebido como la segunda piel del actor, según expone Aleksander Tairov citado por Patrice Pavis (1998, p.506). La concepción de un vestuario nace de un compromiso y una tensión entre la propuesta artística y las referencias externas, atendiendo a la evolución de la escenificación.

Es, por naturaleza, efímero. El fenómeno escénico se basa en la interrelación de elementos en un tiempo y espacio determinado y esto hace que cada ensayo y cada función sean únicos e irrepetibles. Los objetos concebidos para la escena, nacen y mueren en esta lógica, un presente constante.

Es válido entonces preguntarse ¿Para qué conservarlos?, ¿por qué insistir en conservar algo cuya naturaleza es servir a lo fugaz?

Para dar respuesta a estas preguntas se hace necesario realizar una ponderación entre lo tangible y lo intangible de las Artes escénicas. Patrice Pavis reflexiona sobre el concepto de Museos del Teatro y argumenta “¿Qué se puede mostrar del teatro? [...] nada salvo algunas lastimosas reliquias (textos de diálogos, trajes o accesorios, fragmentos de escenografías, voces grabadas en fonotecas) simples naturalezas muertas, [...] deprimentes para los artistas de ayer y los investigadores de hoy” (2014,p.305). Esto da cuenta de una postura que tienen muchos profesionales de las artes escénicas que consideran que, más allá del instante propio, no queda nada que sea digno de ser guardado, ya que pierde significación. Si a esta

concepción, se le suman las diferentes dificultades que afrontan generalmente los proyectos de esta índole (presupuestales, infraestructura, etc.), el resultado puede redundar en una pérdida irrecuperable de memoria tangible que afectaría con gran impacto a nuestra historia cultural. Profesionales e investigadores de diversas disciplinas pueden aportar su conocimiento para mediar entre la falta de conciencia de conservación y la guarda sin tratamiento en depósitos descriteriados.

En segundo lugar, otra particularidad del vestuario escénico refiere a su origen funcional, ya que desde su concepción, por motivos meramente artísticos u optimización de recursos económicos, es común encontrarse con materiales y avíos no textiles/ no convencionales en una prenda; por tanto hablamos de piezas que generalmente son artesanales, sujetas a cambios y modificaciones constantes, “A su vez se aprovecha la distancia con el público para así poder jugar con el truco y la simulación” (Viña, Uriarte, 2017,p.18). Todo lo anterior, los hace diferentes a otras tipologías textiles; poseen una resistencia diferente, un uso y un desgaste diferente; condicionando y complejizando enormemente su conservación.

2.2. Procedimientos de producción y post-producción

El caso del vestuario producido en el Auditorio Nacional resulta muy afortunado en el contexto de las Artes Escénicas uruguayas, aunque insuficiente reconociendo el valor social y cultural que tienen las puestas en escena que allí se realizan.

Prácticamente todos los vestuarios tienen en su interior una cinta de algodón con una escritura manual realizada con marcador permanente indicando nombre de personaje y nombre de bailarín portante que facilita el trabajo en el día a día de las temporadas de funciones. Estas etiquetas muchas veces constan de varias superpuestas ya que en las distintas versiones de un mismo ballet, puede ser utilizado y reutilizado por distintas personas.

Una vez que la producción baja de cartel, el área de vestuario se encarga de la limpieza de las piezas (en algunos casos se terceriza esta tarea en tintorerías externas a la Institución). Culminado este procedimiento, los vestuarios se guardan en roperos realizados especialmente para ello por los trabajadores del Taller de escenografía (encargado de tareas de carpintería, entre otras).

El tiempo dedicado a este proceso de guarda depende enteramente de la agenda de espectáculos del momento y la sobrecarga de trabajo que tenga en Taller. Esto se refleja con claridad en el interior de cada contenedor. Es un factor que excede a la enorme dedicación de las trabajadoras del Taller, ya que está enraizado a una concepción más general sobre los tiempos que demandan las tareas de post-producción.

2.3. Conformación equipo y recursos

Para la ejecución del proyecto, el grupo coordinador elaboró un plan de trabajo realista en función de los recursos humanos y materiales disponibles.

Se pautó un equipo de ocho personas originalmente provenientes de diversas áreas convocadas mediante un llamado interno con la condicionante de tener formación y experiencia en vestuario escénico, así como motivación por el trasfondo de la propuesta, conformando de esta manera un equipo interdisciplinario dentro del rubro escenotécnico.

Se elaboró un diagrama de Gantt que permitiera visualizar el orden y el recorrido esperado del proyecto, definiendo un tiempo ideal de una semana de trabajo para cada producción en promedio.

Se acondicionó una zona de trabajo en el espacio del depósito situado en la calle Andes para trabajar in situ con los textiles. No se asignó un presupuesto específico para este proyecto ya que la base de la convocatoria así lo explicitaba, por lo que desde su idea original se supo que

sería limitado en recursos y que debía optimizar todos los insumos institucionales disponibles, es por esto que se apuesta a capacitar personal interno.

2.4. Diagnóstico

2.4.1 Espacio de almacenamiento

El depósito del Auditorio es un edificio que perteneció a una fábrica de textiles. Cuenta con una entrada amplia con un pequeño escalón a un espacio de planta baja de unos 600 mts cuadrados donde se custodia la escenografía de tránsito. En un primer piso de similar metraje, al que se accede por escaleras o mediante montacargas, se encuentra el depósito de vestuario y utilería.

Este edificio no ha tenido refacciones que lo modernicen o mantengan, más bien tiende a ser una casona abandonada utilizada con dicho fin dadas las ventajas que ofrece el estar situada justo en frente al Auditorio Nacional, poseer gran metraje, techos y aberturas amplias.

Durante años, el sitio no tuvo luz ni agua habilitada, al comienzo de la pandemia, previo al inicio de este proyecto, se realizó un acondicionamiento eléctrico colocando iluminación led en todo el espacio. Se mencionan estos aspectos porque es fundamental comprender la hostilidad que presentaba el lugar y las dificultades a las que se enfrentaban las trabajadoras que debían ir al espacio sin una iluminación adecuada.

Posee aberturas que se encuentran rotas y no existe ningún tipo de control de temperatura ni humedad. Es un lugar con mucho polvo, suciedad y zonas de humedad; sobre los dos primeros se trabajó para lograr mejoras que permitan establecer mínimas condiciones de trabajo, pero no tiene continuidad una vez pausado el proyecto.

Tampoco se cuenta con personal que atienda el espacio regularmente a nivel de orden, limpieza, identificación de problemas edilicios, entre otros; ni personal que ejerza un control

de seguridad sobre el mismo; lo cual da cuenta que si bien existe este espacio de depósito e interés en trabajar en pos de implementar medidas para la mejora continua de éstos, no están dadas las condiciones ni los recursos básicos para implementar cualquier plan de conservación preventiva más allá de lo que se pueda lograr con pequeñas acciones referidas al tratamiento específico de las piezas y sus contendores.

2.4.2. Contenedores

Los contenedores de guarda son roperos de madera, en su mayoría compensado fenólico o placa osb, con ruedas y fueron realizados tomando como referencia una de las primeras producciones alquiladas del exterior en el año 2013, La Sílfide. Se caracterizan por ser funcionales a la demanda de vestuario que debe ser trasladado esporádicamente del depósito al taller y debe estar preparado para salir de gira. No se caracterizan por estar constituidos con materiales inertes o de la mejor calidad. Se marcan con distintos materiales disponibles en su exterior indicando un número de ropero y, en algunos casos, con un listado somero manual adherido a la puerta. Posteriormente se disponen en el espacio de almacenamiento.

Todos son de 1,60 mts de altura por 1,52 mts de ancho y 60 cm de profundidad estimado, en su interior disponen de un varal y todas las prendas van colgadas en vertical en perchas plásticas. La única alternativa a este modelo son las llamadas “tutuseras” donde se almacenan los tutús en horizontal que tienen un diseño similar pero con medida diferente, 1,10 de ancho y profundidad y 1.40 de altura. En todos los casos se dispone de un sistema de puerta a dos hojas con cerramiento para candado.

El total de roperos que hay en el depósito es de 121 y durante el tiempo de trabajo se llegó a abarcar y acondicionar 62 de ellos.

2.4.3. Piezas

Los vestuarios producidos por el Taller son muy variados tanto en sus formas, en sus técnicas de realización, como en sus materiales constitutivos, ya que dependerán de la propuesta artística de diseño de cada espectáculo. Los hay extremadamente sensibles y artesanales, como pesados de gran porte, con intervenciones manuales y con costuras a máquina; todas estas variedades y posibilidades que hacen a las particularidades de los vestuarios escénicos fueron mencionadas anteriormente.

Los vestuarios de Ballet, responden a una jerarquía de personajes y patrones que se repiten en todas las producciones: primeros bailarines, solistas, pas de trois, pas de deux, cuerpo de baile, personajes “actuados” y figurantes.

Esto nos marca un orden y contenido que es importante atender a la hora de documentar y trabajar con estas piezas. Salvo por esta estructura, cada producción fue un universo completamente diferente, su estado de situación era dispar pero en líneas generales muy bueno.

Las prendas ya presentaban distintos tipos de deterioros a los que, en su gran mayoría, se pudo atender con acciones directas de conservación preventiva.

Pese a no tener condiciones edilicias ni ambientales propicias, las mismas no habían llegado a producir alteraciones irreversibles sobre los vestuarios. Se cree que esto se debió a la circulación que estas prendas han tenido, ya que los roperos que se abren, inspeccionan y usan con más frecuencia, estaban en mejores condiciones que aquellos que no se abrían hace años y donde la humedad comenzaba a hacer efecto, marcando su presencia al tacto y olfato y reblandeciendo la fibra de algunos tejidos.

Muchos vestuarios (principalmente largos) presentaban suciedades por estar en contacto con el piso del ropero que en oportunidades poseía restos de viruta de madera de su realización que nunca había sido limpiada.

No se identificaron daños producidos por microorganismos mediante examen organoléptico.

El mayor agente de deterioro identificado fue físico, propio de su uso (rasgados, deshilachados, en algunos casos disociaciones) y, en muchos casos, también químicos generados principalmente por la oxidación que producen los ganchos metálicos comúnmente utilizados, así como el sudor propio del uso en escena.

También se identifican, en algunos casos, daños físicos producidos por causas humanas de manipulación, vinculadas a falta de recursos y principalmente tiempo destinado a almacenar cada prenda atendiendo a sus necesidades, lo cual se ve reflejado en marcas de perchas y deformaciones que tensionaron las fibras, arrugas de piezas caídas al fondo de cada ropero y rasgados fundamentalmente en prendas de gasa por contacto directo con zonas astilladas de los roperos.

2.5. Identificación y documentación

Se procedió a corroborar cada vestuario con los insumos de registro del espectáculo disponibles.

Se estandarizó un formato de inventario que contemplara la siguiente información del espectáculo y de cada vestuario: Nombre de la producción, año, dirección del espectáculo, diseñador de vestuario, asignación de un código de color (para el espectáculo). Ropero, acto, código, cantidad, género, descripción, observaciones (para cada vestuario).

Se optó por asignar un código único para cada vestuario, resultando en un cambio importante para el funcionamiento del taller; se analizaron diferentes posibilidades y se optó por un código alfanumérico que refleje el nombre de la producción, un número de prenda y la

cantidad de modelos iguales. En paralelo se confeccionó un documento explicativo del criterio establecido.

Se realizaron dos tipos de etiquetas para cada prenda. La primera consistía en una etiqueta de 3 x 5 centímetros realizada en poliéster estampado con tinta negra, a la que se le escribía con marcador Sharpie negro de punta fina rellenando los siguientes datos: Producción, año, nombre de personaje, acto y código. Esta etiqueta se cosía de forma manual con hilo de algodón a tono en zonas estratégicas de cada prenda.

La segunda, de mayor tamaño, consistía en una etiqueta de manila de 9 x 4,5 cm que contenía información más básica (Producción, año, nombre de personaje y acto) así como un espacio en el reverso para listar los nombres de cada intérprete que portó el vestuario. Esta etiqueta es extraíble y se fija con cuerda fina de algodón sobre cada percha, con el objetivo de facilitar una identificación rápida de cada pieza sin tener que sacarla de su contenedor o manipularla para ello.

Para el exterior de cada ropero, se realizó un documento que contenía una foto en miniatura de cada vestuario, el código y nombre de personaje que fue adherida en las dos paredes laterales de cada ropero también con la finalidad de facilitar la búsqueda y evitar manipulaciones innecesarias. A su vez, se estandarizó la numeración de cada ropero y se le asignó un color a cada producción pintando una guarda en cada lateral superior, con los mismos objetivos.

Con el insumo de los nuevos inventarios de cada producción, se realizó otro inventario que diera cuenta del estado de situación de cada ropero; indicando número asignado, cantidad de prendas, particularidades de las prendas en su interior y particularidades del contenedor. El

objetivo de este documento era ser un insumo para el futuro, que permita identificar las posibles mejoras realizables para cada contenedor.

Por último, cuando se visualizó que el proyecto podría quedar suspendido indefinidamente, se optó por realizar un documento sumamente minucioso, donde dejar constancia del paso a paso realizado para el abordaje de cada producción; de manera de establecer un registro que permita retomar el proyecto de forma coherente, pasarlo a una órbita Institucional que exceda a las personas que lo llevaron a cabo y dejar una memoria que permita el trazamiento del proyecto a futuro en manos de los mismos u otros profesionales.

2.6. Reacondicionamiento

Es pertinente mencionar que las tareas relacionadas al reacondicionamiento, se encontraron supeditadas a cada caso particular. En primera instancia, común a todas las piezas y contenedores, se realizó una inspección organoléptica del estado de situación.

2.6.1. Depósito

El espacio fue reorganizado permitiendo una mejora en la visualización de los contenedores, se diagramó de manera de dejar una zona de trabajo y una zona de almacenaje con dos pasillos principales de pasaje, en la que se iban distinguiendo las producciones ya terminadas de las pendientes. Se pautó un plan de limpieza periódica durante el desarrollo del trabajo.

2.6.2. Contenedores

Cada contenedor fue aspirado y acondicionado con bolsas de algodón con silica gel en su interior (140gr), asimismo le fue colocado una planilla de control de cambio de bolsas de silica para ser rellena a futuro y un sobre de material no tejido para guarda de las etiquetas formato “cartola”, ya que se entendió que por el uso de las prendas lo mejor era colocar esta

etiqueta únicamente cuando se guarda el vestuario, no cuando está en período de uso en funciones.

Algunos contenedores fueron intervenidos realizando varales de doble altura, para optimizar el espacio y airear las prendas, con esta lógica también se generaron desfasajes en los soportes.

Para casos muy puntuales se acondicionaron perchas con guata y lienzo de algodón, pero en la mayoría de los casos se suplantaron perchas de plástico por perchas de madera.

Se probó, en algunos casos realizar soportes cilíndricos que permitan enrollar determinados tipos de vestuario y se acondicionaron cajas con lienzo de algodón para guardar piezas como mallas o prendas interiores que tenían riesgo de disociarse al caerse de las perchas tradicionales.

Para el caso de las “Tutuseras”, se estudió distintas variables que permitan mejoras en su almacenaje y se llegó a establecer, al menos temporalmente, la incorporación de un soporte tubular de cartón, forrado con guata y lienzo de algodón que oficie de eje central de los Tutús, de manera que los mismos no corrieran riesgo de deformación estando sueltos y apilados en el espacio del contenedor.

2.6.3. Vestuarios

Cada vestuario fue identificado, inventariado y etiquetado como se ha mencionado anteriormente.

Es frecuente que en los almacenes de vestuario, se respete una lógica de guarda en función de grupos de personajes, lo cual resulta comprensible y ordenado. En este caso puntual, y en consecuencia de las limitantes espaciales, nos encontramos muchas veces que por respetar este criterio, roperos quedaban completamente sobrepasados de prendas, cuando otros

quedaban sumamente holgados y con capacidad de almacenar mayor cantidad sin perjudicar a las prendas.

Se entendió que, con el trabajo de documentación realizado, se generaba un marco de seguridad que iba a permitir el cambio en el orden de personajes en que se guardaban para dar prioridad a la optimización física de los espacios y las tipologías de cada prenda, por lo que se trató de nivelar cantidades y pesos en cada ropero. Esto se hizo únicamente cuando se consideró estrictamente necesario por ver que la superpoblación en un ropero podría generar más perjuicios que la muda a otro con el registro documental correspondiente.

De las catorce producciones trabajadas durante el desarrollo del proyecto, se destacan tres de especial complejidad: Romeo y Julieta, con diseño de Paul Andrews; El Corsario, con diseño de Hugo Millán y La Bella Durmiente, con diseño de Agatha Ruiz de la Prada.

El caso de Romeo y Julieta, fue la primer producción que se abordó, había vuelto de un alquiler internacional hacía un tiempo relativamente reciente y no se sabía en qué condiciones había retornado. Nos encontramos con roperos extremadamente atestados, con muchas de sus prendas caídas en el suelo, superpuestas unas con otras.

Salvo por este daño físico resarcible, el vestuario estaba en muy buen estado. Las prendas tenían un largo, un peso y un volúmen mayor al estándar utilizado en Ballets, lo que llevó a incorporar tres nuevos contenedores para poder reorganizar las piezas en condiciones más favorables, ya que las mismas cuenta a su vez con técnicas de realización sumamente artesanales que se podían ver perjudicadas en las condiciones en las que se encontraban.

El Corsario, reconocido por ser una producción uruguaya cuyo diseño fue comprado por el Ballet de Hong Kong en el año 2016, contó con la particularidad de ser sumamente delicado por sus materiales y técnicas constitutivas, principalmente gasas y tules, así como por llegar a poseer un mismo vestuario hasta seis piezas distintas, lo cual implicaba un riesgo importante

de disociación y pérdida de materiales, para lo cual se puso especial énfasis en etiquetar cada pieza individualmente respetando el código. El tipo de prendas livianas y cortas en muchos casos, habilitó el uso de doble varal.

La bella durmiente fue, sin dudas la producción más desafiante por estar elaborada con materiales no tradicionales que conformaban figuras corpóreas de gran volumen y peso que no se asemejan al vestuario de ningún otro espectáculo de Ballet realizado por los talleres del Auditorio. Los tejidos más utilizados fueron lycra sintética y neopreno. A su vez, los materiales auxiliares más comunes fueron goma eva, espuma de poliuretano, espuma de poliestireno, poliestireno expandido y fleje acero; estos últimos son desaconsejados para su uso en conservación de textiles pero son a su vez constitutivos del vestuario, por lo que resulta en particular complejo.

Para esta producción, se elaboraron sistemas de guarda artesanales específicos para cada prenda que permitieran encastrar piezas sin llegar a tocarse, de manera de optimizar los grandes volúmenes interiores de cada prenda. Se elaboraron sobres de tela no tejida para las prendas protagónicas de gran porte cuyo tejido exterior, sumamente sintético, estaba muy afectado por la erosión propia del uso y la guarda tan estrecha.

En cuanto al trabajo puntual sobre los deterioros detectados, se entendió que al no ser piezas históricas, sino que están aún en uso pero poseen potencialmente ese valor, los tratamientos muchas veces estaban más vinculados a arreglos de sastrería que se fueron realizando en el momento cuando se identificaban desgarros, roturas y suciedades. Para los casos en que fue identificada abrasión por la conjunción entre condiciones de guarda y composición del textil, se fabricaron sobres específicos para la prenda que sirvan como aislantes para que no continúe dicha corrosión. En los casos de prendas con oxidación por ganchos metálicos, se propuso

retirarlos dejando marcado su lugar original, para evitar que continúe el proceso de oxidación, pero esto no fue posible por el uso continuo de las prendas; ante esto se propuso como alternativa envolver en pequeños sobres de algodón grueso los broches para evitar o retardar el proceso.

2.7. Nuevas líneas de trabajo

En la medida que se fue desarrollando el proyecto, naturalmente fueron surgiendo ideas o propuestas que indudablemente aportarían a la mejora de las condiciones de almacenaje de las piezas, pero exceden presupuestalmente a lo destinado al proyecto y deberían estar contemplados a un plan de inversiones de la Institución a futuro.

Si bien no pudieron ser llevadas a cabo, las mismas fueron elevadas y propuestas con la finalidad de mostrar los beneficios que brindarían y marcar un precedente en la materia.

La primera propuesta fue generar un documento de sugerencias para un correcto espacio de almacenamiento de vestuario, en el que se detalla un listado de características que debe contemplar cualquier espacio destinado a la guarda de estos materiales. Este documento fue presentado para ser tomado en cuenta en contexto de búsqueda Institucional de locación para la reubicación física del depósito, hecho que se concretará próximamente sin haber tenido mayor repercusión.

En segundo lugar, se realizó una revisión del diseño de los contenedores elaborados en el taller de escenografía, contemplando un análisis de los materiales idóneos para la guarda de los vestuarios; pero fundamentalmente implicaba un cambio en la concepción de guarda generando tres modelos de contenedores distintos: uno asemejado al que ya se dispone, otro de igual tamaño que habilitara la guarda en plano horizontal y un último destinado a la guarda exclusiva de Tutús con un diseño similar a una planera que permitiera el almacenaje de estas piezas tan artesanales y delicadas en óptimas condiciones.

En tercer lugar, se planteó la importancia de apostar a un sistema de gestión de los vestuarios producidos que englobe el trazamiento de cada prenda desde su boceto inicial, sus fichas técnicas, muestras de tela, registro, prenda terminada, localización en el depósito e historia de su uso.

Por último, se sugirió la idea de establecer redes con otras Instituciones teatrales y académicas, entendiendo que en el intercambio con otros profesionales fortalecería la visión del proyecto y se podrían generar cruces de saberes sumamente enriquecedores. Continuando esta línea, también se promovía a apropiarse del proyecto desde la órbita comunicacional de la Institución.

2.8. Dificultades y particularidades del proyecto

En el desarrollo del proyecto y dada las particularidades de cada producción, fueron surgiendo diversas situaciones que fueron atendidas de manera específica. A continuación se listan las que se consideran más significativas, más allá de las referidas a recursos materiales y económicos.

Se trabaja en un depósito de vestuario que es un “almacén vivo”.

- Muchas de las prendas que allí se custodian, se utilizan no sólo para las funciones sino, también, como insumo para ensayos e incluso como referencias de confección y diseño dentro del Taller. Esto resultó en una dinámica que debió ser flexible y comprensiva a la demanda de su productor, lo que llevó a que, por momentos, el trabajo debía ser pausado o no podía cerrarse porque parte de un vestuario no estaba en el depósito y no podía recibir tratamiento.

- Algunas prendas no son únicamente de una producción, sino que son reutilizadas para otras que se consideren compatibles. Por ejemplo: los “platos” de los Tutús pueden compartirse en distintos espectáculos y alternan únicamente la decoración que poseen en su superficie; lo cual dificultó las tareas de identificación y documentación.
- Un mismo vestuario puede ser portado por distintos bailarines, así como un bailarín, puede haber usado distintos modelos del mismo vestuario en las reposiciones que fueron realizadas, lo cual también complejiza las tareas de documentación. Para esto se trató de respetar e interpretar toda la información contenida en las fuentes disponibles para documentar con la mayor certeza posible.

Se debieron realizar modificaciones de la planificación y ejecución del trabajo considerando las particularidades de las prendas.

- Pese a haber efectuado pruebas de solubilidad a las etiquetas cosidas, el reiterado uso que tienen las prendas en funciones requieren de lavados frecuentes, manuales y en máquina. Esta exposición recurrente e inevitable sumado al sudor y fricción corporal a la que se exponen, resultó en un desvanecimiento de la tinta escrita a mano, que debió ser reconsiderada. Ante esto, se estudiaron las sugerencias realizadas para el marcaje de textiles de Constanza Francisca Cáceres en su Tesis de grado de la Universidad de Chile “Patrimonio Textil: Propuesta de conservación y exhibición para el vestuario de sastrería del Teatro Nacional Chileno”, que propone el uso de un spray fijador. Se estudió en el mercado y no se consiguió el mismo que proponía (marca Krylon) por lo que se buscó otra marca alternativa. Se evaluó que el material fuera específicamente apto y diseñado para textiles, pero se desconoce si esto podrá tener un efecto futuro no deseado por no poseer los conocimientos para afirmarlo o negarlo, ante esto se ponderó la importancia de tener a la prenda correctamente identificada.

- Algunas prendas, por su uso en escena no pueden tener una etiqueta cosida ya que la misma quedaría visible al público. En estos caso se optó por registrar en el inventario una descripción de la misma y el registro de que dicha prenda no poseía etiqueta por su origen funcional.

El proyecto fue cobrando mayor relevancia y significación en la medida que evolucionaba y se hacía visible el notorio cambio realizado; en paralelo el avance de la pandemia en Uruguay afectó a la programación artística de la Institución por lo que debieron sortearse alteraciones en la planificación y mermas en el equipo de trabajo por tener que atender también a las tareas propias de cada área en la medida se reactivaba el sector.

3. Conclusiones

Para evaluar el trabajo transitado en este proyecto, no debemos perder de vista el contexto de creación, ejecución y objetivo propuesto.

Sin lugar a dudas, la pandemia Covid-19 afectó muchos aspectos de la vida cotidiana. Es sabido que los centros culturales fueron de los primeros establecimientos en cerrar sus puertas al público y de los últimos en retomar sus actividades. Esto implicó una reorganización y resignificación del trabajo sumamente importante; podríamos decir que fue también una oportunidad de reinventarse institucionalmente.

Con este eje fue que se optimizó un período de siete meses en los que no hubo (o hubo poca) producción artística en el escenario para focalizar recursos humanos dedicados a interesarse, formarse y ejecutar medidas que permitirán una mejor vida a estos vestuarios, comprendidos a su vez como documentos, dando valor a la labor artesanal realizada por las trabajadoras del taller y revalorizando el trabajo realizado por diseñadores uruguayos y extranjeros para una organización de gran relevancia social y cultural como es el Ballet Nacional del Sodre.

Asimismo, el proyecto colaboró en generar conciencia e interés en las trabajadoras vinculadas al material que permitió instaurar pautas de trabajo venideras vinculadas a una nueva cultura de guarda, que brinden un panorama más favorable a una conservación futura, entendiendo que estas piezas son parte fundamental de la memoria del proceso de inserción cultural que ha tenido el Ballet Nacional en la sociedad Uruguaya en los últimos diez años.

Esto, que es considerado una fortaleza del proyecto, puede ser también visto como su debilidad, ya que al ser promovido y sostenido por un grupo de personas que, pese al empeño que éstas puedan disponer para avanzar en la materia, llegarán a un techo cercano si la organización no toma cartas en el asunto institucionalizando formalmente este u otro proyecto de similares características, en el entendido que esta línea de trabajo responde a la visión institucional y por tanto no puede ni debe quedar en un proyecto personalizado ni con fecha de caducidad, sino que debe servir para visibilizar nuevas líneas de acción necesarias para la consolidación del Sodre como Institución rectora de las Artes escénicas uruguayas, como se ha venido delineando en los antecedentes mencionados y como expresa su planificación estratégica.

Otra debilidad que se percibe en el proyecto es que, pese a contar con recursos humanos con gran conocimiento en vestuario escénico, no se contó con la figura de un profesional especializado en materia de documentación y conservación que guíe el proyecto por motivos presupuestales y de limitantes del llamado original, lo cual hubiera sido óptimo para lograr un equipo formal realmente interdisciplinario. Este rol fue, de alguna manera, asumido por una estudiante avanzada de la Licenciatura en Archivología de la Facultad de Información y Comunicación de la Udelar con formación complementaria en conservación de textiles. Conscientes de esto y velando siempre por el respeto a las prendas, fue que se realizaron

consultas puntuales a profesionales del medio, así como a recursos bibliográficos que permitieran avanzar con mayor seguridad.

Se considera que la falta de compromiso Institucional que se ha traducido en la no continuidad e incertidumbre del futuro de este u otro proyecto, está sumamente conectada con una cultura organizacional caracterizada por un gran compromiso y entusiasmo en la labor profesional, con una visión de trabajo sumamente cuidadosa de los recursos y sus conocimientos específicos artesanales (casi extintos en algunos casos) que muchas veces invisibiliza tareas o carencias de las que debiera hacerse cargo la Institución que en oportunidades queda sumida en el quehacer cotidiano.

Pese a los esfuerzos realizados, se considera que los mismos son insuficientes y posiblemente en vano si, por un lado, el proyecto no tiene continuidad, es decir: si la concepción de que el vestuario producido debe atravesar un tratamiento de conservación y documentación para su preservación y transmisión de mensaje a futuro, no se lleva a cabo una vez retomada la actividad habitual.

Por otro lado, se entiende que fue posible llevar a cabo el proyecto (que supuso exponer un problema no resuelto), en un marco de recursos económicos prácticamente inexistente y que esto, a su vez, promovió una búsqueda de soluciones ingeniosas. Pero es inviable continuar con dicho proyecto o cualquier otro similar en esta modalidad, sin la asignación de recursos correspondientes que permitan adaptar un espacio con condiciones adecuadas, tales como: control de temperatura y humedad, óptima entre 18° a 21° y HR entre 45% a 65%, iluminación artificial con una instalación eléctrica segura y eficiente, así como recursos humanos disponibles encargados del control físico (seguridad, mantenimiento y limpieza) y

las tareas dedicadas a conservación a cargo de un equipo de trabajo capacitado y consolidado formalmente.

Para dar cierre, retomando la base del objetivo principal propuesto, se considera que éste fue alcanzado evidenciando el gran desafío que tiene la Institución en un futuro próximo, una vez se retome la actividad habitual en los escenarios, de avanzar en el camino de aprendizaje y respeto a estos documentos testimoniales que son parte de la memoria institucional para continuar trabajando en la construcción de futuro.

Referencias bibliográficas

- Cáceres Ayala, C. (2012). *Patrimonio textil: Propuesta de conservación y exhibición para el vestuario de sastrería del Teatro Nacional Chileno*. Tesis de grado. Universidad de Chile. (Chile). Facultad de Artes.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del Teatro*. Paidós.
- Viña Banchemo, M y Uriarte Aunchayna, E. (2017.). *Memorias de lo efímero : puesta en valor del vestuario escénico en Uruguay*. Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay). Escuela Universitaria Centro de Diseño.