

ENTREVISTA A JACK EDWARDS

POR:

SONIA FUCHS Y CONSUELO MOREL.

Jack Edwards, diseñador y vestuarista inglés, fue invitado a Chile por la Universidad Católica con el patrocinio del Instituto Chileno Británico, para realizar el vestuario de la producción de la obra de Shakespeare "HAMLET" en la temporada teatral 1979.

Este realizador de vasta trayectoria en Europa, obtuvo un OSCAR de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood, por el vestuario de la película "Barry Lyndon".

1.- Muchas personas quisieran saber acerca de su formación y trabajo en Inglaterra. Concretamente existen estudios especializados en este arte, existen corrientes? Cómo podrían esas corrientes o pensamientos llegar a nuestro

país?

Yo empecé a desarrollar mis inclinaciones por traje teatral cuando tenía cinco o seis años. Vivía en el campo en un lugar donde no había teatro; solía hacer pequeñas figuras de arcilla de personajes, e inventaba cuentos de hadas e incluía en este a amigos; por supuesto los personajes eran muy simples y esquemáticos. A estos personajes yo los vestía. Cuando yo tenía ocho o nueve años, me fui a Londres de vacaciones y compré mi primer libro de diseño de vestuario. Había ahorrado toda mi mesada para comprar un libro del siglo XVI que era el primero de una serie que finalmente adquirí en su totalidad, cuando terminé el colegio tenía un pequeño dilema: no sabía que hacer con mi vida, porque terminé el colegio muy joven. Mi padre quería que entrara a una academia militar. Acudí a mi madre, que estaba conectada con alguien de la alta costura en

Londres, y aprendí durante dos años alta costura en cosas muy simples en un subterráneo sin sol ni aire, me dedicaba a recoger alfileres, a preparar tazas de té y sobre todo a observar como se cortaban las telas y como se prendían las telas con alfileres a los maniquies. Dos años hice esto, y los dos siguientes tuve que hacer el servicio militar. Una vez terminado, me dediqué por cuatro años al mismo trabajo anterior. En las tardes asistía a un college para estudiar confección de moldes y el diseño de modas lo que no estaba necesariamente conectado con el teatro sino con la alta costura. Y durante el día trabajaba para esta firma en la cual aprendí a cortar con tijeras y con cuchillo de hoja circular (que corta hasta 200 moldes a la vez); aprendí también a seleccionar aquellas telas que tenían buena caída y "drapeaban" bien. Aprendí a hacer costuras y a probar trajes y a trabajar intensamente en lo que se

llama "stand work" (cortar de pie). Cortar en el maniquí y nó sobre la mesa. En este trabajo seguí siempre en Inglaterra y disponía de tres figuras de diferentes tamaños donde colocaba los trajes. Así trabajé por muchos años hasta que después decidí hacerlo por mi cuenta. Tuve un entrenamiento artístico sólo por 18 meses y todo el resto lo aprendí en organizaciones donde se aprendía "haciendo", que es la mejor manera de aprender. Estando en una escuela o instituto de arte se aprenden muchas ideas bellas pero si no se llevan a la práctica ellas no sirven. Lo mismo sucede con el actor que estudia en una academia de arte dramático en Inglaterra. Cuando sale de allí, los directores se pasan más de un año apoyándolo en todo aquello que no adquirió en la Academia y colocándolo en una situación práctica. Observar como se corta y se diseña ha sido el mejor entrenamiento que he tenido.

Cuando dejé eso empecé a trabajar por mi cuenta. En primer lugar creando trajes cotidianos y al mismo tiempo trabajando "free lancer" en hacer trajes para el teatro. En varias compañías privadas, por ejemplo la Royal Shakespeare Co. Esta compañía hace muchos montajes al año y el personal de planta de ella no es capaz de afrontar el gran trabajo que se requiere y por ello encargan a otros realizadores privados el diseño y confección de sus trajes. En este sentido no diseñé, pero sí realicé algunos de los trajes del "Gran Gatsby" de Scott Fitzgerald. Trabajé en muchas cosas de este tipo, y esta es más o menos la manera en que me he desempeñado en este campo cuando no estoy realizando otras actividades.

También hace diez años empecé a trabajar para una compañía de danza que realiza bailes históricos. Allí estuvieron bajo mi contral todos

los trajes durante esos años.

Si bien yo he sido formado de la manera que he expuesto, existen también en Inglaterra una escuela llamada la Central School of Arts donde hay una amplia gama de cursos para el diseño y confección del vestuario de teatro.

Aquí en Chile no conozco la organización en cuanto al diseño teatral que se hace para el teatro de este país. En Inglaterra es inmenso por la cantidad de compañías teatrales existentestysla gente es entrenada en diversas escuelas. Señalé el Central School por ser de los mejores, pero hay departamentos de diseño en todas las escuelas de arte en Inglaterra.

2.- ¿Cuándo diseña el vestuario de una obra realista de carácter histórico prefiere hacer una reconstitución minuciosa o modificar a su inspiración el modelo histórico de un traje?

Me preocupo mucho, y tengo especial interés en la reconstitución histórica porque la he estudiado, y siempre trato de obtener la exacta "sensación" del período histórico. La silueta ha sido siempre de importancia para mí. Debido a que los trajes "históricos" no existen o existen sólo en los cuadros, los personajes en las obras artísticas tienen que ser más realistas y de esta forma uno contrae un compromiso artístico con el realismo histórico.

Sería más fácil mirar un cuadro y reconstituir los trajes exactamente, pero eso no sería muy atrayente para una mente creativa. Pero sí es atractivo tomar algunos aspectos del cuadro y usarlos en la reconstitución del traje. Yo trabajé en ambos aspectos. Prefiero hacer mis propios diseños basados en un conocimiento profundo de las épocas; pero siempre trato además, de reproducir los colores, los detalles y el cor-

te exactamente como hubiese sido en esa época precisa.

Creo que hay algunas obras que exigen una reconstitución muy acuciosa del vestuario porque están situadas en una época muy determinada, por ejemplo, si estuviéramos trabajando en Inglaterra en el período de la Comedia de la Restauración comprendida entre 1670 y el 1720 muy específicamente, no podríamos salirnos de la época por ser un período tan limitado, y los trajes no darían resultado si se les colocara fuera de la época. Por ejemplo, en tiempos de Shakespeare los trajes eran todos de la época Shakespereana, aun aquellas obras romanas como "Julio César", "Simón de Atenas", etc., todas fueron montadas con trajes isabelinos y no con trajes del lugar en que transcurre la obra. Pero para un público de hoy sería inaceptable ver un "Julio César" con pantalón y chaqueta en vez de la toga romana. En el siglo veinte

cuando nosotros reconstruimos lo más fielmente posible la época en que transcurren las obras, la sensación más importante sigue siendo del siglo XX porque los rostros, las telas y los materiales son del siglo XX. Por lo tanto, hay una gran diferencia actualmente en el enfoque. Yo siempre he preferido trabajar dentro del pe ríodo y luego inventar...

3.- ¿Qué aconseja para nuestro país entre estas dos alternativas, teniendo en cuenta de que ca recemos de una "cultura histórica del traje", tanto porque tenemos poca vida cultural en el tiempo (nos descubrieron en el Renacimiento) como porque no tenemos modelos vivos que exami nar y conocer (estatuas, cuadros, utensilios con imágenes, etc.). El público chileno podría apren der y educarse en una reconstrucción histórica del traje?

Sería muy fácil tomar cualquier camino en un pa

ís determinado si ese país no tiene conocimien
tos ni de estilos ni de modas. Eso no signifi-
ca que el vestuario deba ser de alguna manera
presentado como el original. Si nosotros visi-
táramos países como Bali o Bangkog seguramente
ellos encontrarían nuestro vestuario tan raro
como nosotros el de ellos. Pero Chile es un pa
ís civilizado con infleuencia europea y está ex
puesto a la televisión mundial. Sugiere que pa
ra las producciones de obras clásicas no debe
hacerse mucha diferencia con el período en que
se sitúa la obra, a menos que un director en
especial decide ubicar una obra en un período
que no corresponde a aquel en que fue escrita
y por lo tanto, sea desconcertante para el pú-
blico. Por ejemplo, hace algunos años el direc-
tor Peter Brook dirigió la producción "Sueño
de una noche de Verano" lo cual decidió devol-
verle a la obra su aspecto mágico para tal sen
tido eliminó el bosque, los trajes de hadas y

ese tipo de cosas. Ubicó la obra en un circo que era una caja blanca y vistió a los personajes en simples trajes blancos usando mecanismos circenses tales como trapecio, juegos acrobáticos y la destreza física para crear la magia de un teatro de ilusión. Al comienzo el público se desconcertó y pensó que era una obra "vanguardista" pero cuando la vieron comprendieron lo que Brook pretendía. De la misma manera se puede hacer aquí en Chile, quizás si estuviéramos haciendo varias obras de Shakespeare, no sé si resultaría o no con el enfoque del director que hemos mencionado. Personalmente no creo que este tipo de obras resulten en trajes modernos; sin embargo, aún cuando es viable tomar este camino, yo creo que se destruya parte de la obra ya que aparte del lenguaje hay demasiadas referencias y aspectos de la época (como por ejemplo que hoy en día la gente no anda por la calle con espadas y dagas) que no esten de acuer-

do con los trajes. Aquí en Chile el público -tan to como el público europeo- debe ser educado len tamente (y eso no significa que haya que pararse en el escenario y gritarle "esto es lo que Ud. debe ver y entender"). Pero con la constante ob servación del cine y la televisión, es más fácil hacer que el público ACEPTE ESTAS COSAS, y pien se lo mismo con respecto al teatro y las artes visuales.

No sé si resulta igual con todas las obras, para mi opinión es que no se debería tratar de destru ir la intención del dramaturgo y el período en que transcurre aduciendo que nadie lo podría en tender. Sostengo por el contrario que las enten derán mucho mejor.

4.- ¿En qué sentido el vestuario puede definir a los personajes de una obra y viceversa?

En primer lugar el vestuario en teatro ha pasado por diferentes aspectos. En el siglo XIX el tea tro de Sir Henry Irving fue un teatro muy elabo-

rado y era un teatro en donde los trajes se les confeccionaban personalmente a cada actor de acuerdo a su rango y si usted era un actor de más bajo nivel y estaba ubicado en un segundo o tercer plano se suponía que ese actor pasaría desapercibido, de la misma manera como el señor Irving tenía permanentemente un foco sobre él y había un área especial dentro de la cual él se desplazaba y a nadie más le era permitido entrar en ella. Por lo tanto, todo era enteramente falso, y esto se siguió desarrollando en el siglo XX en que igualmente los trajes eran muy elaborados hasta que en 1958-60 en Stratford upon Avon todos los trajes se hicieron con mucho colorido, porque se han hecho grandes descubrimientos respecto al corte y se han usado materiales de manera distinta, no simplemente lo que hay en el mercado.

El traje debe ser siempre el preciso para el personaje y el actor debe sentirse cómodo en él; e-

demás, el traje no debe distraer demasiado y debe caerle bien a la persona que lo usa y viceversa el actor debe saber como es el traje. No se saca nada con tener un buen traje que le quede bien si el actor no sabe desenvolverse al interior de él y esta es una falla muy grande en la confección del vestuario en la mayoría de los países donde los actores no están entrenados en la tradición clásica del valor del traje. Este define su estilo y la manera como trabaja en él, le da forma al personaje, pero si un actor no ha sido entrenado para usar una capa por ejemplo, o tomar una espada o como sacarse el sombrero, entonces falla totalmente el traje. Por muy bello que sea o por muy bien que le quede, de nada servirá si el actor no sabe como usarlo y los diseñadores no debieran diseñar trajes demasiado elaborados y complicados para actores que no sabrán después como usarlos. Uno debe trabajar en ambos senti

dos. En Inglaterra los actores están entrenados en una tradición clásica, aunque mucho menos ahora que en otros tiempos, pero todos los actores en teatro y en televisión comienzan en el teatro clásico. En este momento se usan actores que no tienen ni bellas voces, ni entrenamiento corporal adecuado, pero que están entrenados para obras modernas porque hay muchos dramaturgos modernos hoy en Inglaterra, pero, desgraciadamente ha surgido un nuevo estilo de actores que no sabe: a) usar un traje y b) como decir sus textos. No tienen el control del traje debido a que no poseen la fuerza del entrenamiento clásico que es intenso y por lo tanto los prepara para esta experiencia.

5.- ¿Estima usted que -tratándose de trajes de la época- se debe ensayar con ellas a fin de que los actores se acostumbren a la expresión corporal que el traje exige y se obtenga más propiamente el "estilo de la época"? Lo dicho

vale para los accesorios (pelucas, guantes, zapatos, anteojos impertinentes, etc.).

Voy a contestar brevemente. Nunca es posible disponer de todos los trajes durante los ensayos, nunca están hechos a tiempo y siempre hay apuros y ajustes de última hora. Pero los actores son gente que se adaptan y pueden simular aspectos de su vestuario usando faldas o capas o pedazos de madera en su cintura para simular espadas. Yo pienso que todos los actores deberían usar el calzado que llevarán en la obra lo más pronto posible para que sepan exactamente lo que harán con sus pies. En cuanto al traje, debe entregárseles lo antes posible a fin de que se familiaricen con él.

6.- Ud. trabaja con gran cuidado todos los trajes y sus terminaciones en la costura, ¿por qué si en el teatro es poco lo que se ve desde la sala? ¿O estima que el traje artesanal de costura debe ser perfecto porque también es una for-

ma artística? Entregue un mensaje a los técnicos chilenos sobre el valor y la importancia del trabajo artesanal bien hecho.

En las primeras tragedias los trajes eran vistos de diversas distancias. En cualquier lugar que Ud. se siente en un teatro, verá siempre las partes externas de él por lo que debe estar bien realizado. El traje además se usará varias veces y por meses, durante cada representación con un uso muy intenso. Es sabido que si se usa un pantalón o capa más de cinco días, éste debe ser planchado o limpiado y lo mismo sucede con las piezas internas del traje.

El detalle de las terminaciones de los trajes puede parecer un tanto preciosista y es porque me gusta terminarlos en forma perfecta. Es la manera como se realizan los trajes en Inglaterra, con terminaciones perfectas y firmes.

El mensaje a la gente que trabaja en este campo en Chile, es de no subestimar el potencial que

se tiene con el traje; lo que quiero decir es que los trajes deben tener gran cantidad de tela para que tengan caída y solidez. Usamos trajes en el siglo XX que son muy livianos porque vivimos en casas calefaccionadas y viajamos en automóviles y metros, pero en el siglo XIX los trajes eran muy pesados y hechos de muchas capas de tela, con barbas y con mucho metraje de material. Mientras era posible costearlos, mayor cantidad de tela se le ponía a los trajes porque en el escenario un traje debe ser: a) realista y b) levemente más grande que en la vida diaria por cuanto debe impactar. Esto no quiere decir que debe sobrepasar al texto sino que el traje debe integrarse y servir al texto. Pero es necesario crear una imagen visual que agrade y también una visión teatral que vaya con la es nografía e iluminación. Uno debe estudiar la iluminación y escenografía al mismo tiempo que se realiza el traje para que todo resulte bien.

No conviene llevar a escena a una reina en una obra en que se supone es una figura real con poca cantidad de tela porque se verá pobre y simple pues tales personajes usaban trajes elegantes.

Las terminaciones de los trajes son muy importantes tanto exterior como interiormente, pero externamente el traje debe ser absolutamente perfecto. Puede ser pintado, sopleteado o envejecido pero hay que tratarlo como si fuera una pintura.

7.- ¿En un país en el que casi no pueden invertirse grandes sumas en vestuario existen fórmulas de sustitución en materiales que suplan esta pobreza? ¿Cómo se hace en Inglaterra? Explique, con ejemplos, estos procedimientos de sustitución.

Para empezar quiero decir que estoy desilusionado con respecto al vestuario que se hace en Europa y particularmente en Inglaterra ya que a la

gente de teatro se le entrega grandes cantidades de dinero para el diseño de las producciones. El estado subvenciona al Teatro Nacional y a la Royal Shakespeare Co. quienes siempre se quejan que están sin presupuesto al final de la temporada, a pesar que el gobierno les da una cantidad x de millones de libras al año. Se podría decir que los dos teatros trabajan a plena capacidad, (teatro lleno) y por eso a los diseñadores se les da plena libertad para que inventen vestuario, pero esto los echa a perder ya que disponen de una gran cantidad de dinero, como quién dice "allí tienen, gasten". Indudablemente es mejor trabajar con buenos materiales porque duran más pero creo que la gente no se las arregla suficientemente. En teatros como los de ustedes o aún en los nuestros como el Fringe Theatre, uno puede, o tiene que arreglárselas con materiales más baratos porque hay muchos substitutos, porque después de todo

es ilusión. Es ilusión para los actores e ilusión temporal para el público y por lo tanto el vestuario y los accesorios también pueden ser ilusiones, pero uno tiene que ser muy inteligente y cuidadoso en su uso. Por ejemplo, si hay una tela maravillosa que cuesta \$1.000 el metro, suma que uno no puede gastar, pero que es el género que uno quisiera tener, entonces se debe comprar algo que lo substituya y que produzca el efecto deseado y esto es posible de hacerse. Cuando uno se ve enfrentado a estos dilemas, está forzado a hacerlo. En Inglaterra, desgraciadamente, a la gente se le da demasiado dinero y muchos diseñadores se ponen a experimentar con telas que ni siquiera se usan para vestuario.

Hay un caso clásico producido hace algunos años atrás. Se trata de la producción "Revengers Tragedy" una obra jacobina donde el diseñador experimentó en más de 600 metros de tela, la que fi

nalmente no fue usada porque después de teñida se desintegró. Hubo que rediseñar la producción. Lo mismo sucedió en la producción de "Macbeth" de Paul Scofield cuando el diseñador hizo los trajes de un material plástico tan grueso que impidió que los actores pudieran respirar; por lo tanto, los trajes fueron rehechos en pieles de animales; pero estos tampoco le parecieron los trajes adecuados al director y diseñador en cuanto al color, y fueron, finalmente, sopleteados con una pintura que los dejó en la misma situación que los trajes plásticos, los actores seguían transpirando... La gente gasta mucho, mucho dinero, hay mucho exceso.

-----ooOoo-----