

Revista F@ro – Monográfico

Año 5 – Número 10 – II semestre de 2009 – ISSN 0718-4018

Revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación y de la Información

Facultad de Humanidades - Universidad de Playa Ancha

<http://web.upla.cl/revistafaro/>

La Mediatización del Figurín: estudio del traje audiovisual de la teleserie *El Clon*

Solange Wajnman *

wajnman@aclnet.com.br

Elisa Fajolli Navarro

elisafajolli@uol.com.br

Universidad Paulista

Sao Paulo, Brasil

Recibido: 2 de octubre de 2009

Aprobado: 14 de octubre de 2009

RESUMEN

Este artículo propone la discusión del proceso de mediatización desde el punto de vista del traje audiovisual. Trabaja la especificidad del figurín de la televisión como configurador de este proceso, una vez que ofrece modelos de visualidad y experimentación estética para una amplia masa de telespectadores. Examina la diseminación de la cultura marroquí para el público brasileño, a partir de la transmisión del traje de la teleserie “O Clone” (El Clon).

PALABRAS CLAVE: TRAJE AUDIOVISUAL / LÓGICA MEDIAL / ESTETIZACIÓN DE LA CULTURA

ABSTRACT

This article presents the discussion media process based in subject of “audiovisual costume”. It shows the exclusivity of television costume as soon as constructor of this process which offers visual models and aesthetic experimentation to a great mass of telespectators. It analyses the Moroccan culture dissemination to Brazilian public based in the costume publications of telenovela “O Clone”.

KEY WORDS: AUDIOVISUAL COSTUME / MEDIA LOGIC / AESTHETIZATION CULTURE

* Solange Wajnman es Doctora en Sociología por la Sorbonne, profesora del Programa de Post Graduación en Comunicación y Cultura Mediática de la Universidad Paulista (UNIP), líder del grupo de investigación Moda, Comunicación y Cultura junto al CNPq.

Elisa Fajolli Navarro es Master en Comunicación por la Universidad Paulista. Graduada en Design de Moda por la Universidad Anhembi Morumbi.

INTRODUCCIÓN

El figurín mostrado en la teleserie brasileña ha alcanzado un gran impacto, notadamente en medio a la población femenina. Su exposición es transmitida de manera a desencadenar, en la mayor parte de las veces, un suceso de mercado. Así, oriundos de la imagen televisiva, estos figurines funcionan como escaparate para la moda y por vía de los cuales, los telespectadores se proyectan libremente en los personajes de las narrativas, como acuerda en sonido jocoso el estilista Fabio Matiello¹.

En Brasil, si una mujer quiere saber cuál es la última moda, ella prende la tele en la ‘teleserie de las ocho’. Una mujer europea, se dirige a un quiosco y compra una Vogue, por ejemplo, que trate del tema.

Pero hay una seriedad incontestable en este fenómeno que sigue la lógica del proceso mediático. Actualmente, lejos de sus antecedentes que remontan a los primordios de la estructuración del traje para el teatro, el figurín audiovisual, especialmente aquel de televisión, asume hoy en Brasil una autonomía y competencia diversa; se constituyendo, él mismo, como una entidad. Para ser estudiada la cuestión en asociación con la moda y al proceso mediático es útil nos remeter al concepto de traje audiovisual. Traje audiovisual, como concepto, es una proposición de nuestros últimos trabajos² que puede ser explicitado así: vestuario cénico o figurín en imagen, esto es, expresión material concerniente a los elementos de las colores, formas, texturas y ornamentos del traje, integrados al escenario, luz y dirección. Auxilia en la composición del personaje de una narrativa audiovisual, sobretodo se esta se integra a los medios de comunicación y sus características de difusión masiva relativas a la globalización y tecnología.

Dicho esto, aclaramos que la propuesta de este artículo es evidenciar como el traje audiovisual de una teleserie, en especial de la teleserie “El Clon”³ funciona dentro del proceso mediático. Retenemos de Muniz Sodré (2006) la conceptualización de mediatización como articulación de instituciones con las organizaciones de media, esto es, como articulación pautada por actividades regidas por finalidades tecnológicas y mercado lógicas, mas allá de culturalmente afinadas con una forma o un código semiótico específico. Sin embargo, el traje audiovisual, oriundo del campo o de la institución del entretenimiento se articula con una de las organizaciones de la media, la televisión, con maneras y códigos específicos desencadenando seguramente el fenómeno del consumo de la moda.

Por otro lado, retomamos también el concepto de mediatización de Braga (2007) porque nos parece permitir una operacionalidad más grande del concepto. Él trabaja la centralidad de la media y su papel hegemónico en los procesos de interacción social, pero no su integridad total. Aún que esta hegemonía sea fuerte ella no es completa y autónoma frente a las formas interactivas presentes en las mediaciones tradicionales. Estamos tratando, pues, de un proceso social específico, este de las formas de interacción de la cultura visual dentro del campo del entretenimiento, lo cual tiene se desarrollado según el uso de la tecnología inherente al proceso mayor interaccional de la media. La cultura visual seguramente utiliza mecanismos tales como rapidez en las comunicaciones, alcance geográfico y poblacional, captura, objetivación, transformación transmisión y circulación de tipos de informaciones y comportamientos y la posibilidad de usarlos directamente en interacciones sociales. Pero estos mecanismos no son totales ni tampoco excluyen posibilidades creativas en la producción de la realidad social.

¹ Conforme comentário de Fabio Matiello em reportaje “E agora Jade?” en <<http://www.exclusivaup.com.br>>. Acceso en: 21 ago. 2006.

² Nos referimos a los estudios, discusiones, proyectos y publicaciones de nuestro grupo de investigación, constituido a partir del Núcleo Inter asignaturas de Estudios en Moda (NIDEM) y, más recientemente: Moda, Comunicación y Cultura – vinculado al Cnpq.

³ “El Clon” fue una teleserie brasileña, producida y exhibida por la Red Globo de Televisión entre 1º de octubre de 2001 y 15 de junio de 2002. Fue escrita por Gloria Perez y dirigida por Jayme Monjardim.

Es necesario, por lo tanto decir que tal lógica tiene como característica la circulación ampliada y descontextualizada de las imágenes y/o sonidos, objetos y situaciones por los medios de comunicación. Se pauta por la desreferencialización y abstracción de la experiencia más contextual. Así, el acontecimiento que era cara a cara y presencial hoy se torna, dentro de esta lógica, en proceso de abstracción creciente. Braga acuerda que la transición de abstracción se potencia a partir de la interacción de la oralidad y de la escrita para la mediatización, descontextualizando y desreferencializando el “aquí” y el “ahora”.

Así, exponemos nuestros objetivos en este artículo: por un lado, indicar como el figurín es trabajado por la teleserie El Clon se somete en gran parte a la lógica de la media al realizar vínculos de interacción a partir de la cultura de la apariencia y de la moda; y por otro lado, demostrar, a partir del caso ejemplar de la teleserie El Clon, los mecanismos por los cuales el estilo de vida de la cultura marroquí puede ser descontextualizado y reconfigurado por el traje audiovisual.

Pasemos entonces a la indicación de pistas que pueden constituir un dibujo para la genealogía del traje audiovisual de la teleserie para, en seguida, detenernos en la mediatización del figurín de la teleserie El Clon.

POR UNA BREVE GENEALOGÍA DEL TRAJE AUDIOVISUAL

No es difícil reconocer que a mediatización transmitida por los medios de comunicación articula una manera de ver las cosas, el acercamiento de los elementos y la inclusión de mundos diferentes. Es Braga quien dice que las características de la actual etapa de mediatización o mediatización, en sus palabras:

no se demarcan solo como modo de organizar y transmitir mensajes y de producir/transportar significados: pero también y sobretodo como modo segundo los cuales la sociedad se construye. Son padrones para “ver las cosas”, para “articular personas” y más aún, relacionar sub universos en la sociedad y, por eso mismo, modos de hacer las cosas por medio de las interacciones que propician (Braga, 2007, p. 148).

La creación de modos de organización, de padrones para ver la sociedad y relacionarse con el otro son seguramente temas amplios del campo macro social que envuelven muchos elementos. Pero es posible pensar que la apariencia y la visualidad pueden engendrar y reflejar maneras de sociabilidad y socialización. Como estilo de vida, los juegos de la apariencia y de la cultura visual exteriorizan estas prácticas societarias.

Michel Maffesoli, en su obra sobre la vida social y estetización de la sociedad, En el reino de las apariencias, escribe:

El estilo de vida no es una cosa inútil, pues es eso mismo lo que determina la relación con la alteridad: de la simple sociabilidad (educación, rituales, civilidad, proximidad...) la sociabilidad más compleja (memoria colectiva, simbólica, imaginario social). Como aprehender el estilo de una época, se no por medio de que se permite mirar? (Maffesoli, 1999, p.160).

Para Maffesoli, la apariencia es una estructura antropológica que no se puede desprender de la economía de las relaciones sociales. Ella no es superficialidad sin consecuencia, pero se inscribe en un vasto juego simbólico, exprimiendo un modo de estar en relación con el otro y de hacer sociedad. Las ropas, en este sentido, son “máquinas de comunicar”, objetos-signos que intensifican la actividad comunicacional.

Es en este contexto que el figurín exhibido por la teleserie tiene expresado, más que el figurín de teatro o del cine, características del proceso de mediatización (o mediatización para

Braga) la cual nos referimos anteriormente: articulación de una manera de ver las cosas, la aproximación de individuos y la inclusión de mundos diferentes. Características constituidas a partir de una lógica de las medias que implica descontextualización y intertextualidad. En Brasil, el traje de la teleserie contribuye para la construcción de estilos presentes en el universo urbano, pero, también es influenciado por la moda. Observamos muchas veces la moda de la calle ser trasladada para la teleserie al mismo tiempo en que pasa a ser referenciada en ella. El figurín de la teleserie y la ropa de la calle están en diálogo constante. Se puede argumentar que el hecho del teatro tener demorado a ajustarse al concepto de figurín liberó desde luego el cine y, sobretodo, la televisión para abrigar el traje audiovisual.

De acuerdo con Rosane Muniz (2004), el figurín empieza a ser sistematizado por el teatro en el período naturalista. En esta fase, hay una preocupación en adecuar el traje con el perfil psicológico y social del personaje. Hasta mitad del siglo XVIII, los trajes utilizados en el teatro no correspondían al perfil del personaje representado, los actores se vestían de manera suntuosa, con exceso de adornos, con el intuito solo de señalar riqueza. “Los naturalistas sustituyen el ilusionismo decorativo de la tradición post-romántica por un ilusionismo de significados” (p. 21). El teatro naturalista estrena el traje como una herramienta que auxilia al actor a contar una historia. Y aún, siglos más tarde, en la generación de la década de 1950, el figurín se manifiesta en conjunto con el actor y el enredo al “se libertar de todo realismo y de todo decorativismo, auxiliando al mismo tiempo la caracterización del personaje y la expresión corporal del actor” (p. 22). El teatro incorpora a su espacio una realidad simbólica, se tornando eficiente para la evolución del actor, viabilizando la integración absoluta del figurín con el conjunto, “estableciendo el concepto de escenografía y figurín como elementos que integran la moldura de la pieza y definen su marca” (p. 23).

En cuanto al traje del teatro demoró siglos para ajustarse al sentido exacto de la palabra figurín, el cine de Hollywood, desde los años 1910-1920, ya se beneficiaba de la concepción y del uso de un traje específico para el lenguaje cinematográfico. Ese traje, inserido al ambiente escenográfico, desempeñaba la función de atraer los ojos del espectador y al mismo tiempo señalizar el perfil psicológico, social y temporal del personaje, mismo que fuera solo de manera simbólica, conforme los estudios de Regina Moura (2007):

el que un figurinista hace es un cruzamiento entre magia y camuflaje, creando la ilusión de cambiar los actores en algo que ellos no son. En ese territorio el figurín expresa un lenguaje simbólico que trasciende el valor funcional de la ropa, permitiendo la reinención del actor en el sentido de la subjetividad del personaje, el puede ser tanto a piel del actor cuanto elemento de construcción de la problemática del personaje En el aspecto propiamente del cine, el vestuario es jamás un elemento artístico aislado, él se destacará de los diferentes escenarios para poner en evidencia gestos, actitudes de los personajes.

Así es comprensible entender, el contexto de la historia del cine, la influencia que personajes representadas por actrices como Greta Garbo, Marlene Dietrich y Grace Kelly ejercieran junto al público. Según Gilles Lipovetsky, esas actrices lograron eliminar la preeminencia de las mujeres de la sociedad en materia de apariencia, al ser recibidas por el público femenino como referencias de moda:

Greta Garbo propagó el corte de pelos semi largos, el uso de la gorra es del tweed; la moda del rubio platinado viene de Jean Harlow; Joan Crawford sedujo al público con sus labios alargados; Marlene Dietrich hizo furor con sus cejas depiladas. Clark Gable logró tornar fuera de moda el uso de la camiseta masculina en consecuencia del *It happened*

one night. Las estrellas despertaron comportamientos miméticos en masa, se imitó ampliamente su maquillaje de los ojos y de los labios, sus mímicas y posturas; hubo hasta en el decorrer del año 1930, concursos de doble de Marlene Dietrich y de Greta Garbo (2004, pp 213- 214).

Entonces es posible pensar en el llamado figurín de cine, como un traje que prestó del teatro algunas características, pero que, por otro lado, reveló sus especificidades gracias a la manera como fue presentado y comprendido por el espectador. Se puede decir que el traje cinematográfico, desde el inicio, además de relacionarse con la moda, también actuó como ella.

la personalidad cinematográfica procede de un artificialismo de las superficies de misma esencia que la moda. En los dos casos, es el mismo efecto de personalización y de originalidad que es visado, es el mismo trabajo de escenación espectacular que los constituye (Lipovetsky, 2004, p. 215).

En Brasil, al inicio de las producciones cinematográficas, el traje no provocaba junto al público la misma atracción provocaba por el traje del cine americano. El figurín, personajes y enredo del cine nacional se presentaba como copias de las producciones de Hollywood. De acuerdo con Sérgio Augusto (1989, p.16), el cine brasileño, al inicio, se caracterizó como un género denominado por comedias, debido su apariencia de copia ordinaria de las producciones americanas, mezcladas con una brasilidad extraída de trazos carnalescos.

Se percibió esa misma característica del cine brasileño en la tele dramaturgia de la década de 1960, aún más al examinar que o responsable por definir figurín y escenógrafos de la mayor parte de los telenovelas de esa época era el carnalesco carioca Arlindo Rodrigues (1931-1987), que, como autor del desfile de la escuela de samba Salgueiro, hizo de ella cinco veces campeona (1960, 1963, 1965, 1969 e 1971).

En esa época, conmovida como la era Glória Magadan, nombre de la escritora de El Sheik de Agadir (1966), la visualidad de las escenas era concebida a través de adaptaciones de clásicos de la literatura universal, como el romance Taras Bulba, de Gorgol y en óperas como Madame Butterfly, de Puccini. Sus enredos con características fantasiosas, no marcaban una época específica, el escenario y el figurín se caracterizaban por el exceso, por la mezcla de estilos, materiales y géneros, con formas y construcciones típicamente carnalescas (Memoria Globo, 2007, pp 40-41).

A partir de 1969, el estilo carnalesco de Glória Magadan empieza a ser sustituido por un estilo que evidencia la realidad contemporánea. Se Inaugura el encuentro de la moda de calle con el traje de ficción. Ese traje, de manera aún limitada, pasa a se apropiar de la realidad para vestir los personajes, y por medio de sus adaptaciones y recreaciones, necesarias para simular un ambiente de novedad al telespectador, acaba actuando como fuente de ideas y referencias para un grande público.

La consolidación de las teleseries, su reconocimiento junto a los telespectadores caminó junto con la evolución técnica y conceptual de su figurín. Marília Carneiro, figurinista de televisión desde 1973, implantó, para la construcción de los trajes de teleserie, el concepto de “cazar tendencias” (Memoria Globo, 2007, p.54). Hasta entonces, los trajes eran muy adornados, y ella consideraba pérdida de tiempo la confección de ropas, con tanta opción y calidad de las piezas listas disponibles en el mercado de la moda.

En este contexto es importante acordar que Dancin’ Days (Marinho e Wajnman, 2006), teleserie cuyo figurín, creado por la propia Marília Carneiro, reflejaba tendencias de una cultura visual que el Brasil empezaba a insertarse. Calcetines de lurex, sandalias de plataforma, telas maleables eran signos visuales de transformaciones de la base material en curso, en el período que

se alarga a partir de los años 70. Se trata, pues, de la exteriorización de los signos de transformaciones desencadenadas por el crecimiento de la cultura del consumo y por la vertiginosa expansión tecnológica que provocaran la reorientación de la estética, del gusto, de la visualidad. Los aspectos visuales de la teleserie nos llevaba para un ambiente de colores, luces, ropas que estaba en sintonía con la creciente internacionalización de las metrópolis brasileñas del período. Eran los objetos-signo de las discotecas, shopping centers, supermercados, objetos para consumo e industria de la moda que ganaran impulso en Brasil, a lo largo de la década de 1970.

Esa nueva actitud de “cazar tendencias” para la construcción del traje tele novelístico, resultó, pues, en una estética urbana y naturalista. El figurín utilizado en el inicio de la teleserie pasa a ser discriminado, y un traje con características distintas tanto del figurín de teatro cuanto del traje cinematográfico es incorporado a la trama.

LA MEDIATIZACIÓN DE LA ESTÉTICA “DE LAS ARABIAS”

Dentro de esta discusión cabe aquí analizar el funcionamiento del proceso de mediatización desencadenado por la teleserie “El Clon”. El figurín de esta teleserie nos parece un modelo fuerte para la comprensión de los procesos de mediatización, por su modo de funcionamiento, o sea, circulación de imágenes desreferencializadas como también por su capacidad de acercar y crear vínculos al rededor de objetos-signos descontextualizados.

Se puede decir que esta teleserie se insiere en el rol de las teleseries que tuvieron un gran impacto sobre el público. En un cuadro de la revista *Veja* (jan.2002), fueron presentadas las teleseries del horario noble que más influenciaran la moda brasileña de los años 70 hasta 2002. Al enumerar las tendencias y modismos despertados por el universo ficticio mostrado en la *Rede Globo*, el cuadro destaca que “El Clon” despertó en Brasil el interés por la cultura árabe y relaciona las piezas del vestuario que fueron incorporadas por el público: “Ropas en el estilo de la personaje Jade, con mangas bufantes, batas y pulseras doradas, también pasan a hacer suceso en los shoppings y en las calles”.

Así, por largos nueve meses fueron mostrados modos influyentes de exteriorización personal, ofreciendo la imaginación del telespectador brasileño modelos a se apropiar. La trama propuso directrices para una experimentación visuales, configurando y reconfigurando modelos estéticos ya existentes. Y fueron los diversos vehículos mediáticos que retrataran el traje de la trama como propuesta de moda: editoriales de moda y reportajes sobre comportamiento y consumo.

Entre los vehículos mediáticos que retrataran esa nueva propuesta de moda, encontramos, a título de ejemplo, en un editorial de la revista *Manequim* (mai.2002), el incentivo del uso de batas con fotos de variados modelos como el de la cantante Wanessa Camargo, vestida con una bata corta, justa, con las mangas cortadas en el modelo boca de campana. Hay también la foto de la bata de la marca Carlota Joaquina, con una propuesta también diferenciada, en un modelo largo y bien suelto.

Ese editorial muestra variadas formas de uso de esa pieza, que tiene la misma propuesta del traje que representa el mundo árabe: bata con rienda, amarrada en el cuadro, hombros a muestra, en tela, rienda, algodón y seda. La moda parece explorar, así, todas las posibilidades para atender a los muchos gustos del público, pero sin perder de vista la propuesta del traje de la teleserie “El Clon”.

El maquillaje usada por los personajes de la teleserie “El Clon”, con destaque para los ojos pintados con cajal, también fue incorporada por el público y diseminada en revistas como la *Manequim*, *Criativa* y *Elle* de 2002.

Otro elemento difundido por la teleserie fue la pulsera-anillo de la Jade, que según la revista *Veja* fue uno de los ítems más “pirateados” en Brasil. El sitio www.gentetv.com.br también

registró el suceso de las ventas de esas pulseras-anillos y afirma que ellas podrían ser encontradas en cualquier tienda o vendedores callejeros.

Por esos registros mediáticos publicados en el período de la transmisión de “El Clon”, se puede percibir el movimiento del mercado y del público se apropiando de formas estéticas mostradas en la teleserie, las cuales parecen reorientar los gustos y aptitudes individuales y colectivas, al mismo tiempo en que rápidamente se acaban, abriendo espacio para un nuevo apelo da media. La moda de la calle se refleja en las representaciones y imágenes de la teleserie como una forma de construcción social de la realidad, cuya mediación, palanca por las formas del traje audiovisual, atraviesa y constituye las practicas por las cuales las personas se expresan.

LA DANZA DEL VIENTRE RECONFIGURADA

Importa también aquí resaltar los cruzamientos y mezclas de elementos que el traje audiovisual se va re-dibujando para garantizar un repertorio renovado, revelando imágenes de estéticas híbridas, en un proceso de desplazamientos y aglutinaciones. La propia media viabiliza esas intersecciones, incorporando y proliferando imágenes de los más diferentes contextos.

Así, es interesante detenernos, aquí, en el hecho de la teleserie haber propagado la danza del vientre como forma de diversión, exhibiendo escenas de los personajes del núcleo árabe que practicaban la danza en casa con la familia y aún en momentos íntimos, como estrategia de seducción de la pareja. La danza del vientre se agrandó en la teleserie desde el primer capítulo, proyectando colores, materiales, volumen y materializando expresiones corporales y emotivas cuyas configuraciones semejantes y persistencia de imágenes sorprenden. La primera escena, en que la personaje Jade exhibe la danza, ocurre cuando ella se cambia de Rio de Janeiro para Marruecos y se instala en la casa do su tío Ali. Al vestirse con la ropa de su prima Latiffa, empieza a bailar en homenaje al futuro matrimonio de la misma. Jade viste un sostén verde, entero bordado con canutillos y con cordones también de canutillos, con cristales colgados cayendo y desplazando sobre el vientre al ritmo de la danza. En la faja de la falda, canutillos y cristales bordados en la circunferencia del cuadro forman un cinturón embutido, con cadenas y franjas sueltas a lo largo de la falda justa en el cuadro, en tela liviana de seda dispuesta en camadas en V. De la altura de las rodillas para abajo, rayas lisas como se fuera pañuelos colgados en toda la falda forman un volumen que confiere a la pieza el modelo sirena. El resultado de esa composición es un traje que deja el cuerpo del personaje poco cubierto.

Ella utiliza como accesorios solo el anillo-pulsera que heredó de su madre y el collar de piedra jade en el color verde. Al bailar, ella segura un pañuelo verde de la misma tela de la ropa que está vistiendo, con las orillas bordadas de canutillos. Ella lo moviliza conforme el ritmo de la danza y, al depararse accidentalmente con el personaje Lucas, Jade colgaba el pañuelo delante del rostro, dejando solo los ojos a muestra, se fijando en los ojos de Lucas. Esa escena es un ejemplo de las configuraciones estéticas presentadas en “El Clon” por medio de la danza del vientre, que ocurrió case que semanalmente, a lo largo de los 221 capítulos de la trama, donde bailarinas profesionales y actrices exhibían sus movimientos utilizando modelos compuestos por sostén, cinturón, falda sueltos y pañuelo en las manos. La teleserie pasaba al telespectador la idea de que las mujeres marroquinas, a pesar de poseer una religión y costumbres severos, se entretenían practicando constantemente la danza del vientre.

Mientras tanto, la representación de la teleserie no es correcta. La danza del vientre no hace parte de la cultura marroquinas, fue incorporada en shows, en los días actuales, en función de las demandas de los turistas⁴. Históricamente es posible comprender que, a pesar de no ser inherente al Marruecos, la danza puede manifestarse eventualmente en algunas ocasiones. Siendo más antigua que la tradición islámica, algunas culturas la preservaran mismo después a la conversión; mientras,

⁴ Conforme entrevista con el Sheikh Muhammad Ragip

solo en el contexto de la intimidad de la pareja. De acuerdo con Mohamed (1995), la danza del vientre, o raqsa sharquía, que significa danza oriental como es más comúnmente llamada en el oriente, surgió entre 7000 y 5000 a.C. Ella era practicada en rituales de fertilidad realizados por antiguas civilizaciones, como la de los sumerios, de los egipcios y de los persas. Con la invasión árabe y la consecuente mezcla de culturas, la danza oriental fue diseminada en otros países. En los siglos dieciocho y diecinueve, las nuevas rutas de comercio y Napoleón con su expedición llevaron el arte, la indumentaria y los costumbres árabes a Europa. Y, principalmente, la tradición egipcia hizo despertar en el occidente el interés por la danza del vientre y por otros aspectos típicos de su cultura.

La teleserie presentó una relectura de un trazo cultural egipcio, que ya estaba diseminado en el occidente⁵, al exhibir la danza en la teleserie como se fuera propio de la cultura marroquí. Mismo que en Marruecos algunas mujeres tengan adherido a la práctica de la danza, ella no es originaria del país como es demostrado en “El Clon” y también sería poco probable que una familia árabe, practicante del islamismo como muestra la teleserie, realizase esa danza porque ella no condice con las normas religiosas.

En lo que dice respecto a la composición del figurín, podemos observar su consonancia con los trajes actuales, estandarizados, de bailarinas de la danza del vientre ya bien lejos de su origen. En los primordios de la danza del vientre no existía un traje específico para la danza, y el costumbre de los egipcios era andar semidesnudos, ornados con muchos adornos de oro y piedras preciosas. Otros pequeños poblados, al rededor de la civilización egipcia, practicaban la danza con sus ropas comunes, que eran faldas con pañuelos atados al cuadro, en la cabeza, con blusa de mangas anchas y chaleco (Mohamed, 1998).

Esa característica del traje ser esporádico en la práctica de la danza fue anulada con el tiempo. Pinturas, fechadas del final del siglo XIX, de europeos en el período de la arte orientalista ya exhiben el traje de la danza del vientre de forma mucho más sistematizada y homogeneizada. Es este el caso de la representación de pintores⁶ como Gustave Moreau con la obra intitulada “Salomé”, Gérôme con la obra “El baile de las gawazi” y “La bailarina del adufe”, Felipe Baratti con “la Bailarina y serpiente en la corte del sultán” y David Roberts con “Bailarinas y músicos”. Por esas telas, identificamos que en esa época el traje de la danza era configurado por telas transparentes, pantalones anchos sobrepuestas por pañuelos atados al cuadro, pañuelo en la cabeza, top corto dejando el vientre todo a muestra y el uso excesivo de collares, pulseras y pendientes colgados en la ropa. Notamos también, en las pinturas, el uso de objetos siendo manoseados por las manos como pañuelo, espada, candelabro, pandero y snujs⁷.

Esas pinturas del siglo XIX representan una mirada occidental de la danza en el oriente, esto es, no se puede afirmar el grado de precisión de la representación de esta realidad, una vez que expresa la interpretación de un sujeto extranjero, extraño a aquella cultura. Completando ese repertorio del occidente de ingestión de la cultura oriental, aún se añade, en la segunda década del siglo veinte, películas de Hollywood⁸ que diseminaran, en los figurines usados por las odaliscas y sherazades, un nuevo traje.

Exhibido en el occidente como típico de la costumbre árabe, el nuevo traje es compuesto por sostén, cinturón, falda transparente con grietas laterales y un pañuelo en las manos. Fue incorporado en todo el mundo como fantasía, vestuario de danza y figurín para la representación de “mujeres de las Arabias”. Esas imágenes influenciaran incluso las bailarinas orientales, que, mientras de pasaren a vestirse da forma exhibida en las películas hollywoodianas para se

⁵ Segundo comentario de la edición de la LPM de la obra *Vathek* del crítico de arte y político William Thomas Beckford (1760-1844), esta obra es reflejo de la obsesión setecentista por todo que fuera oriental.

⁶ Conforme Lynne Thornton en *Les Orientalistes*, 1985.

⁷ Instrumento musical.

⁸ Conforme video *The Stars of Egypt*.

presentaren en los teatros y casas de shows en el Cairo, también participaran de producciones cinematográficas producidas en Egipto que se basaban en la técnica de filmación de Hollywood, en los escenarios y en los demás elementos allí presentados.

En ese sentido, los trajes utilizados por las bailarinas en la actualidad y el figurín de la danza del vientre en “El Clon” son referenciados, indeterminadamente, en las imágenes de las imágenes, o sea, esos trajes derivaran del cine hollywoodiano, que por su vez utilizó referencias de las pinturas del siglo XIX, pero no de manera fiel, presentando algunas “relecturas”. Así, en la búsqueda de las configuraciones del traje de la danza por medio de sus imágenes históricas, se nota que su forma resultó de la interferencia de diferentes sociedades y, por medio de una fusión, se consolidó, por fin, en una forma que se tornó padrón en el occidente e también en el oriente⁹.

CONSIDERACIONES FINALES

No fue por acaso la proliferación de las academias de danza del vientre, ni en que los anillos, las pulseras y las batas pautadas en una imaginaria estética de las Arabias tengan sido mira de un intenso consumo. Exhibidos por la teleserie, procesados por otras medias, colgados en los escaparates y en las calles, los objetos-signos de “El Clon” son el resultado de la lógica de la mediatización. Mediatización esta que se acerca de procesos de socialización y que es desencadenada, en grande parte, por las estrategias que configuran el figurín como traje audiovisual.

Descontextualizar objetos de su contexto y los procesar por la dimensión de la apariencia y de la estética pueden efectivamente crear nuevas maneras de representación del mundo, vínculos entre personas y acercamientos de mundos diferentes. Y no es raro que este fenómeno ocurra en grandes ciudades, dentro de una cultura urbana en tiempos de globalización. La media, en este sentido, ha hecho circular modelos estéticos que diluyen las fronteras entre el oriente y el occidente. Ella ofrece un repertorio cada vez más grande de productos, reduciendo el valor simbólico de las indumentarias étnicas dentro de sus propios países, estandarizando colores, formas, texturas, composiciones, marcas y comportamientos orientados, conforme las tendencias del mercado occidental. Trazado este cuadro, resta saber hasta que punto la calidad de la experiencia proporcionada se hace empobrecida y cuales nuevas características exhibidas por el traje audiovisual podrían traer posibilidades de alteridad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTO, Sérgio. (1989). *Esse mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras.

BRAGA, José Luiz. (2007). *Mediatização como processo interacional de referência*. En MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi et al. (Eds.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro de la XV COMPÓS. Porto Alegre: Sulina..

CARNEIRO, Marília; MÜHLHAUS, Carla. Marília Carneiro. (2003) - *No Camarim das Oito*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio e Aeroplano.

LIPOVETSKY, Gilles.(1989). *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das letras.

MAFFESOLI, Michel. (1988) *O conhecimento comum*. São Paulo: Brasiliense.

_____.(1996) *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes.

⁹ Actualmente en lo países adeptos al islamismo, las bailarinas son obligadas a cubrir el ombligo con algo parecido a una estrella, las piernas deben se quedar cubiertas cerrando la parte inferior del vestido con una pieza que se llama clesh y el vientre debe ser cubierto con una tela transparente. Los trajes fueran normatizados de esa forma, desde el año de 1964, por un decreto del gobierno que visaba los “buenos costumbres” para que las bailarinas no molestasen a la sociedad.

MARINHO, Maria Gabriela M. S. C; WAJNMAN, Solange. Visualidade, Consumo e Materialidade, uma análise em perspectiva histórica da telenovela *Dancin' Days*. Revista Contemporânea de Comunicação e Cultura, Programa de pós-graduação em Comunicação Contemporânea da UFBA, Salvador, v. IV, n. 1, junho 2006. Disponível em <http://www.contemporanea.poscom.ufba.br/v4_n1_jun06.htm>.

MEMÓRIA GLOBO. (2007) Entre tramas, rendas e fuxicos. O figurino na teledramaturgia da TV Globo. São Paulo.

MOHAMED, Shokry. (1995) *La Danza Mágica del Vientre*. Madrid: Ediciones Mandala, 1995.

_____. (1998) *La mujer y la Danza Oriental*. Madrid

NAVARRO, Elisa Fajolli. (2007). *Configurações Estéticas e Figurino da Telenovela O Clone*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) - Instituto de Ciências Humanas da Universidade Paulista, São Paulo.

MOURA, Regina. (2007) *Reinvenção da fantasia: aspectos do figurino na chanchada*. *Annales del III Colóquio de Moda*, Belo Horizonte.

MUNIZ, Rosane. (2004) *Vestindo os nus. O figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac Rio.

SODRÉ, Muniz. (2006). *Eticidade, Campo Comunicacional e Mídiação*. En MORAES, Denis. *Sociedade Mídiação*. Rio de Janeiro: Mauad.

REVISTAS NO ACADÉMICAS

CAGNONI, C. (dez 2001). *Dança do Ventre*. Revista *Manequim*, Edição 504, p.92.

HIRATA, S. (Jun.2002). *Olhos de Jade*. Revista *Criativa*, pp 42-43.

MOTTER, Maria Lourdes. (jan, 2002). *Moda Global*, Revista *Veja*, p.18,

VASCONCELOS, S. (mai.2002) *Batas e batinhas*. Revista *Manequim*, p.10, ed 509,

SÍTIOS NO ACADÉMICOS

MAGNANAI, C. (s./d.). *E agora Jade?* Disponível em em <<http://www.esclusivaup.com.br>>. Acesso em: 21 ago. 2006.

Sin Autor. (s./d.) *Moda na Tv*. Disponível em <<http://www.gentetv.com.br>>. Acesso en: 05 jul. 2006

Sin Autor. (jun 2002) *Preto nos olhos*. Revista *Elle*. São Paulo, p.16.