

Poéticas de la actuación desde el cuerpo la máscara y el ritual

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Carlos Araque Osorio

Universidad Distrital Francisco José de Caldas,
Colombia
caraqueoso@yahoo.com

—

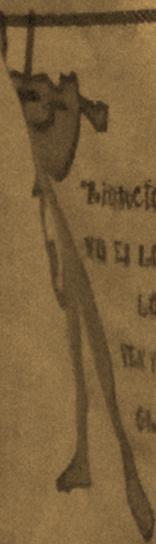
Recibido: junio 1 de 2018

Aprobado: agosto 30 de 2018

Como citar este artículo: Araque Osorio, Carlos (2019). *Poéticas de la actuación desde el cuerpo la máscara y el ritual*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 14(26). pp. 364-377. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.15009>



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>



"BIANCIO C.A.L.B./S
NO TI LO NIÑO QUE TE
LO MENTEN;
TENI VE NUESTRO
OMY MUM-IV-LL"

Poéticas de la actuación desde el cuerpo la máscara y el ritual

Resumen

El teatro de imágenes corporales y mascaradas se asemeja y relaciona con la mecánica del ritual, sin ser el mismo un ritual, sino una alternativa creativa en las artes y estéticas de una sociedad. ¿Cómo re-construir el mecanismo de la acción en todos los sentidos y posibles acontecimientos creativos? El entendimiento del cuerpo y su relación con la máscara se transforma en imágenes, activando la sensibilidad e inspirando otras realidades. Es un retorno a lo primigenio, a lo invisible, a lo antiguo, al nacimiento del arte, en donde la máscara es empleada para curar, exorcizar y cazar, pero fundamentalmente para propiciar niveles idílicos de ensoñación, creatividad y transformación social, cultural y artística.

Palabras clave

Cuerpo; máscara; ritual; actor/actriz; performer; contemporaneidad; técnica

Poetics of Acting From the Body, the Mask and the Ritual

Abstract

The theater of corporal images and masquerades resembles and relates to the mechanics of the ritual, without being itself a ritual, but a creative alternative in the arts and aesthetics of a society. How can we re-construct the mechanism of action in all senses and all possible creative events? The understanding of the body and its relation to the mask is transformed into images, activating the sensitivity and inspiring other realities. It is a return to the primal, to the invisible, to the old, to the origin of art, where the mask is used to heal, exorcise and hunt, but above all, to propitiate idyllic levels of daydreaming, creativity, and social, cultural and artistic transformation.

Keywords

Body; mask; ritual; actor / actress; performer; contemporaneity; technique

Poétique du jeu d'acteur à partir du corps, du masque et du rituel

Résumé

Le théâtre des images corporelles et des mascarades ressemble et se rapporte à la mécanique du rituel, sans être lui-même un rituel, mais une alternative créative dans les arts et l'esthétique d'une société. Comment pouvons-nous reconstruire le mécanisme de l'action dans tous les sens et tous les événements créatifs possibles ? La compréhension du corps et de sa relation avec le masque se transforme en images, activant la sensibilité et inspirant d'autres réalités. C'est un retour au primal, à l'invisible, à l'ancien, à l'origine de l'art, où le masque est utilisé pour soigner, exorciser et chasser, mais fondamentalement pour favoriser un niveau idyllique de rêverie, de créativité et de transformation social, culturel et artistique.

Mots clés

Corps ; masque ; rituel ; acteur / actrice ; interprète ; contemporanéité ; technique

Poética de agir a partir do corpo, da máscara e do ritual

Resumo

O teatro de imagens corporais e de máscaras se assemelha e se relaciona com a mecânica do ritual, sem ser em si um ritual, mas uma alternativa criativa nas artes e na estética de uma sociedade. Como podemos reconstruir o mecanismo de ação em todos os sentidos e todos os possíveis eventos criativos? A compreensão do corpo e sua relação com a máscara é transformada em imagens, ativando a sensibilidade e inspirando outras realidades. É um retorno ao primitivo,

ao invisível, ao velho, à origem da arte, onde a máscara é usada para curar, exorcizar e caçar, mas fundamentalmente para propiciar níveis idílicos de devaneios, criatividade e transformação social, cultural e artística.

Palavras-chave

Corpo; máscara; ritual; ator / atriz; artista; contemporaneidade; técnica

Poéticas ruraikuna kuirpupe chi tapakara i ritualpe

Maillallachiska

Chi teatro imagenkuna kuirpukuna tapakarasina kauarimi kauachimi sug ailastima, mana ailastima kaspapas, mana kagpi sug uiñachii chi artes estéticas sug tukukunaua ¿ imasa allikangapa chi mecanismo chi ruraikuna Tukui iuiaiua i posibles kauaringapa uiñachingapa? Entenderengapa kuirpu i tapakara trukarinkuna sug imagenkuna, kallaripa sug sensiblilidad i sug realidadkuna. Kutei primigenioma, mana kauari antiuama, kallarinkama chi arte, chi tapakara ministime ambengapa jiru kuku surkungapa kasangapa, Tukui chimandak karangapa, suma Iuiaikuna iuiñachii trukachingapa, tukuikunata cultural i artística.

Rimangapa Ministidukuna

Kuirpu; mascara; actor; actriz; performer; contemporaneidad; técnica

Uno de los temas más apasionantes para un investigador de las artes escénicas, es estudiar en la poética las relaciones entre la actuación y el ritual, recordando que, poesía es “producir”, “fabricar”, (*poiein*).¹ En nuestro caso, *fabricar* una obra teatral, componer un drama o puesta en escena según los diversos estilos, géneros o sistemas que existen en la contemporaneidad. Está por demás ratificar que sobre el tema se han escrito cientos de libros y que al abordarlo, uno correría el riesgo de repetir y de llegar a conclusiones que otros estudios han alcanzado hace tiempo, sin embargo, vale la pena correr el riesgo. Una alternativa interesante es aproximarnos a temáticas más específicas y es por esto que se plantea investigar las relaciones poéticas entre el cuerpo, la máscara y el ritual en procesos de actuación.

Mi campo de especialidad en las artes escénicas es el entrenamiento actoral o la preparación para la escena. Desde esta perspectiva me acerco a técnicas de entrenamiento como la biomecánica, las danzas rituales y técnicas como la de Grotowski, Suzuki, Terzopoulos y Eugenio Barba. Anotación necesaria que justifica el porqué del interés por la relación cuerpo, máscara y ritual y en particular su incidencia y desarrollo en las artes escénicas. Esta inquietud se ha convertido incluso en tema central de algunos de mis trabajos creativos, como es el caso de la reflexión sobre las máscaras que se realizó en la obra “El espectro que soy yo”:

Cuando me pongo una máscara sé y soy consciente de que utilizo uno de los inventos más antiguos de la humanidad, cuando bailo rehago esa maravillosa acción que me permite identificarme como cultura, cuando canto constituyo comunidad, cuando actúo me consolido como ser social, cuando uso una máscara me puedo transformar, cambiar, minimizarme, esconderme o desaparecer. Al igual que mis antepasados me he puesto máscaras de madera, pieles, piedra y metales. Una máscara me permite ser lo que no soy y puede constituirme en una dualidad o en una contradicción. En otra forma, en otra apariencia. Las máscaras me permiten hacer versiones de mi nacimiento, mi vida, mi muerte. Mi nacimiento fue algo que otros me relataron pero a lo que yo conscientemente no asistí, pero me abrió las puertas de esta maravillosa circunstancia que llamamos vida. Mi muerte nadie la va a relatar, ni la va describir,

pero yo sí puedo imaginármela y contársela de mil maneras (Araque, 2013, p. 27).²

Me interesa la relación que genera la actuación con el ritual y el carnaval y que deriva en técnicas de entrenamiento y en propuestas de puestas en escena. El concepto de entrenamiento actoral, es inseparable de las técnicas de preparación para la escena, el ritual y la danza. Meyerhold planteó que se necesitaba de un actor y de una técnica para estar presentes en la escena, es decir, tener presencia, energía, credibilidad y eficacia que son en últimas los objetivos que debe perseguir un chamán cuando se prepara para el ritual, ya que toda su eficacia está argumentada en el nivel de credibilidad que pueda transmitir.

Es lógico que como antropólogo y como artista deban interesarme estas relaciones y que quiera indagar sobre los elementos, que son constantes en las múltiples variantes, que desde la actuación asumen hoy las artes escénicas contemporáneas. Paradójicamente, es también una forma de conducirnos hacia el pasado, pues en el nacimiento de la actuación o en sus formas de comprenderla siempre están presentes varias de las técnicas en las que se argumenta. Sin embargo, es necesario hacernos ciertas preguntas: ¿Cómo se establece la relación, máscara - cuerpo en el ritual y cómo fue evolucionando en procesos de actuación?, ¿de cuáles actividades concretas surgió esa relación; de la danza, de la cacería, de los actos religiosos, del canto y la música?, ¿qué hipótesis se han elaborado en relación con el tema?

Es necesario revisar algunas teorías, tanto teatrales como antropológicas, que se han construido a lo largo de la historia y en diferentes contextos culturales y sociales. Debo aclarar que no voy a profundizar sobre el origen del ritual o de la actuación, ni de la influencia de lo chamánico en estos orígenes. Me voy a centrar más en el estudio de los elementos; cuerpo, máscara y ritual y su relación con algunos métodos de actuación; relación que se da desde las fiestas populares, en el carnaval, en las celebraciones colectivas y en general en actividades donde se convoca un gran número de personas.

¹ Corresponde a poesía como la entendía Aristóteles y deriva del verbo griego *poiein*, que significa producir, componer, hacer, pero también puede entenderse como crear o inventar.

² Aparte del *El espectro que soy yo*, propuesta escénica realizada por el grupo Vendimia Teatro. Este párrafo corresponde a la edición *Dramaturgia en diferencia*, (Araque, 2013).



Imagen 1. *El Espectro que soy yo*. Vendimia Teatro. Foto: Clara Angélica Contreras Camacho.

Se hace necesario comprender el fenómeno de la liminalidad³ y cómo es ese periodo de transición, donde es difícil apreciar el límite entre una actividad y otra, pues se generan situaciones que pueden llevar a nuevas perspectivas. Es vital entonces estudiar esos periodos donde se propician tensiones que derivan en nuevas alternativas y posibilidades para el arte escénico y para el desarrollo de la cultura y la sociedad.

Es claro que el cuerpo, el ritual y la máscara forman parte sustancial de ese fenómeno social que denominamos actuación. En realidad, si bien todavía podemos debatir sobre el origen de la actuación y su relación con el ritual, no podemos desconocer que han estado emparentados y en la actualidad buscan volver a establecer una relación esencial para configurarse como nuevas propuestas.

En la actuación y en el teatro desde la antigüedad hasta el presente, el empleo de máscaras se ha desarrollado con propósitos ceremoniales, festivos y de divertimento. Las máscaras son también una característica que define la actuación y la danza en diversos lugares del planeta, desde Asia, África, hasta Europa, pasando

3 Concepto propuesto por Arnold Van Gennep y retomado posteriormente por Víctor Turner, el cual alude al estado de apertura y ambigüedad que caracteriza la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito compuesto por una fase pre-liminal o previa, una fase intermedia o liminal y otra fase pos-liminal.

por América y Oceanía, donde forman parte de celebraciones en carnavales, verbenas y festividades. La máscara es una parte indispensable del traje de personajes como el Rey Momo, el arlequín, Joselito Carnaval, el diablo,⁴ el tío y otros, y es en el cuerpo de los actuantes, donde estos personajes toman vida, o se configuran.

No está demás aclarar que el estudio de estas relaciones tiene en la actualidad una connotación específica, que es la de indagar sobre la configuración de las nuevas propuestas escénicas contemporáneas, ya que por alguna razón hay un retorno a formas artísticas arquetípicas y ritualizadas.

El cuerpo y la ritualidad

La relación cuerpo-ritual, está argumentada en la capacidad que tienen ciertos personajes de influir sobre otras personas, pero fundamentalmente en la manipulación y uso del legado de los ancestros y los fenómenos naturales; por ello se cree que quienes se denominan chamanes, sacerdotes, curaras, iniciados, oficiantes, pueden curar o por lo menos comunicarse con los antepasados, para que ellos realicen la acción de curar. El

4 Por ejemplo, el famoso Carnaval del Diablo en Riosucio (Caldas, Colombia), que es la festividad de un diablo alegre, bailarín, juguetón y sobre todo satírico.

chamán tiene la capacidad de redimir a las personas y a la sociedad y lo hace actuando con su cuerpo e interfiriendo en el cuerpo de los demás, produciendo una poderosa redención estática y emocional, recurriendo al contacto corporal, a elementos sacros, a máscaras y a medicamentos específicos.

La relación del cuerpo con la actuación está sustentada en la alteración o transformación del cuerpo individual y social o colectivo, así como en la incidencia del acontecimiento, tanto en el cuerpo interior como exterior. En la actuación el cuerpo se convierte en un símbolo y por lo tanto lo que le ocurra en lo individual, llega a significar para la colectividad o se convierte en una metáfora de lo social, por tanto su fisicalidad también puede llegar a convertirse en una metáfora de lo social o lo comunitario.

Con el cuerpo se habla de poder, coacción y manipulación no solo del individuo, sino de la sociedad, por ello su conocimiento y preparación es una actitud liberadora ante los mecanismos de control y de influencia sobre aquellos que impiden o niegan la libertad de expresión, poniendo en duda los sistemas que alteran y transgreden los espacios de intimidad.

En muchas oportunidades, el cuerpo en la actuación ha servido para cuestionar las formas de creer y de pensar de los individuos, quienes por su condición no tienen la capacidad de penetrar en la interioridad de su cuerpo ni explorar los límites de su comportamiento. Caso diferente ocurre con los espacios teatrales, donde actores y actrices están casi obsesionados con la obligación de exhibir su cuerpo para poder ser. De ello surge la elección del cuerpo como medio de expresión, no solo para mostrar algo, sino para cuestionar la represión a la cual el mercado, la economía, el comercio, la cultura y la misma familia lo someten.

En la actuación en ocasiones el cuerpo se re-presenta de una forma tan visceral, que incluso llega a desconcertar, pero es por medio de él que llegamos a materializarnos como seres creativos, estableciendo diferencias con otras especies, ya que es nuestro cuerpo el que nos caracteriza como seres culturales. El cuerpo vincula al sujeto con su entorno social, le da sentido de pertenencia y le permite identificarse o rechazar el núcleo social en el cual se originó y en el cual convive.

Aunque las revoluciones y transformaciones sociales se argumentan en ideologías, es por medio del cuerpo que realmente manifestamos los deseos de cambio:

Durante los últimos cien años artistas y otros colectivos han cuestionado la forma en que el cuerpo se ha descrito y concebido. La idea del yo físico mental como forma estable y finita se ha ido erosionando a medida que el siglo registraba nuevos avances en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la eventualidad y la inestabilidad del cuerpo, y han explorado la idea de que la identidad, más que ser una cualidad inherente, se representa dentro y fuera de las fronteras culturales. Han estudiado la noción de conciencia y han logrado expresar el yo invisible, informe y liminar, Han afrontado situaciones de riesgo, miedo, peligro y sexualidad, exponiendo incluso sus cuerpos a la amenaza de los elementos (Tracey y Jones, 2014, p. 11).⁵

Esta idea de un cuerpo que subvierte el orden y que cuestiona al individuo y a la sociedad tan explícito en las sociedades primigenias, vuelve a re-aparecer a mediados del siglo XX. En varios estudios se evidencia que es principalmente en occidente y por influencia del pensamiento judeocristiano, que el cuerpo es censurado, cuestionado, y se le ubica como el lugar del pecado. Es posible que incluso en sociedades americanas, ese cuerpo tuviese más libertad de expresión y de operatividad, de hecho, aún hoy varias culturas originarias de América permiten aproximaciones a un cuerpo que no está necesariamente atravesado por la moralidad y por el enjuiciamiento, o por la crítica desmedida a su comportamiento.

Un gran debate que se da en la actuación en torno al cuerpo, es como este puede llegar a ser el lugar de identidad, por ello en las artes escénicas se habla de género, raza, estado, situación, sexualidad y definición. El cuerpo toma postura, desafía, opina, cuestiona, incrimina e incluso subvierte y es en él y con él donde se escribe, se manifiesta se dice y se increpa, de manera que el cuerpo se vuelve sujeto y objeto de la expresión artística y escénica. En la actuación contemporánea ya no hay reparos para hablar del yo, del individuo y del papel que se juega en la sociedad y en su capacidad de transformar, de cambiar o de revolucionar.

⁵ Tracey Warr y Amelia Jones, Realizan entre el 2001 y el 2014 un dispendioso estudio del uso, manejo y visiones del cuerpo en la contemporaneidad, temas como cuerpos que dejan huella, cuerpos gestuales, cuerpos ritualistas y transgresores, cuerpos al límite, son tratados de manera eficaz, descarnada y crítica en su texto, *El cuerpo del artista* (2014).

Pero también es cierto que en la actuación el cuerpo se transforma por medio de la máscara, del vestuario, del disfraz y del maquillaje para satirizar, escarmentar e incluso ridiculizar, pues no es ajeno a la crítica y a la manera como se impone la identidad en el presente; una identidad que más que ver con el individuo y sus necesidades, tiene que ver con el producto y el mercado, el comercio y ordenamiento económico. El cuerpo entonces toma postura y vuelve a ser el centro del acontecimiento o del suceso, ya no solo como complemento de la máquina y del aparataje, sino como lugar del acontecimiento.

Por ello, considero importante rescatar una idea de "cuerpo límite". Bien sabemos que una cosa son los límites de cuerpo y otra muy diferente es el cuerpo llevado al límite. Pensemos por ejemplo que los movimientos que se realizan desde y para el cuerpo, tienen una demarcación, ya sea por la capacidad de articulación o por la idea de suspensión que está regulada por la fuerza de gravedad. A pesar de ello es difícil saber con claridad cuáles son las limitaciones del cuerpo, por ejemplo la tecnología y el deporte llevan lo corporal a exigencias inimaginables, que en otros tiempos eran inconcebibles y es por esto que en danza, acrobacia, equilibrio, malabares o actuación, se habla de dilatación de las fronteras y de los contornos que se van corriendo y que van cediendo ante la capacidad corporal, entonces en estos casos hablamos de cuerpos llevados al límite. ¿Otra vez la idea de la liminalidad, o quizás de pos-liminalidad?

El entrenamiento pretende la racionalización, coherencia, depuración y perfeccionamiento de cada movimiento y actores y actrices por medio de la preparación deben procurar que los gestos y los movimientos del cuerpo se conviertan en dibujos precisos. Si la forma es justa y precisa, las entonaciones y las emociones lo serán. El actor debe poseer unas condiciones sensibles, es decir, que las tareas que le son propuestas desde el exterior se expresen y manifiesten por medio de los sentimientos y las emociones del cuerpo. La interpretación no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones emotivas y sensoriales. Pero..., no es necesario vivir el miedo, lo esencial es expresarlo en escena por medio de la acción para hacerlo creíble.

No existe un método de actuación que no recurra a formas extracotidianas de preparación y entre ellas las formas de preparación para el ritual. Se puede decir sin ningún temor que se trata de utilizar unos recursos elaborados desde la técnica, para que los sentimientos,

emociones, gestos, sonidos onomatopéyicos, movimientos y símbolos fluyan de manera lógica y natural en la escena.

Así la preparación parte de un principio de sofisticación y abstracción del movimiento, lo que pretende es que lo que se haga sea comprendido y sentido por el común de la gente o por lo menos por quienes participan en el evento. Para ello el autor debe estar preparado de la misma forma como se prepara el chamán para hacer creíble el jaguar que debe encarnar, o de la misma manera como se prepara el oficiante para hacer creíble que los seres sobrenaturales vienen a habitar su cuerpo.

Esa es la paradoja, ¿cómo utilizar técnicas que vienen desde el pasado para realizar actividades artísticas en el presente? La verdad, si bien el ritual ha cambiado y ya no nos regimos por su eficacia, es en las artes donde pervive y la actuación recoge su eficacia y su herencia, la cual no es solo material, sino genética y se constituye como en una especie de patrimonio intangible de nuestro quehacer y de nuestro oficio.

En otra perspectiva, las mismas formas de vivir de los humanos han obligado a que el cuerpo asuma otras alternativas de relación con la naturaleza y con la vida. Podemos actuar casi en la inmovilidad, de hecho en varios momentos de la historia teatral se pensó que se podía actuar sentados, caminando y solo en algunas momentos corriendo o realizando acciones con un mínimo de exigencia. Pero por alguna razón los humanos consciente o inconscientemente, buscamos formas de producir el movimiento trascendente; por ejemplo, la danza parece que nos acompaña desde que nos identificamos como seres sociales, y también por alguna razón la danza y el ritual siempre han estado de la mano de la actuación; se complementan y se expanden, se aproximan y se distancian, se contaminan y se contagian.

Es esto lo que embrionariamente, podríamos llamar entrenamiento o preparación corporal. El entrenamiento pretende la racionalización, coherencia, depuración y perfeccionamiento de cada movimiento. Actores y actrices por medio de la preparación deben lograr que los gestos y los movimientos del cuerpo se conviertan en dibujos precisos, en imágenes poéticas, en símbolos prodigiosos.

Pensemos que estamos en movimiento y muy rápido perdimos nuestra condición de sedentarios, incluso en la contemporaneidad, donde la tecnología hace

grandes esfuerzos por mantenernos en la quietud. Es decir vamos en dos direcciones; algunos cada vez están más inmóviles, mientras que otros y en ellos los que practican arte, cada día saltan, vuelan, exploran, crean y llevan el cuerpo al límite. Y en este territorio la misma ciencia asociada al arte, genera situaciones para la exigencia necesaria.

El circo contemporáneo es un claro ejemplo de un cuerpo llevado al límite, no solo en lo individual sino en lo colectivo, en lo interior y exterior. Pero las artes escénicas y sobre todo los espectáculos performativos lo han llevado más allá:

El cuerpo se utiliza como el lugar que debe ser penetrado y puede penetrar en espacios colectivos y transformarlos. Lo que se considera aceptable en este lugar da una idea de los límites físicos del cuerpo, así como las limitaciones sociales que constriñen su comportamiento. Lo que se inflige al cuerpo del artista se convierte en una metáfora de lo que se le inflige al cuerpo social o colectivo: el cuerpo del artista se convierte en un símbolo. A menudo lo físico, (la carne), constituye una metáfora de lo metafísico, (la emoción). (Tracey y Jones, 2014, p. 114).

Esta visión de cuerpo llevado al límite en las artes y específicamente en las artes escénicas, nos da una idea del debate que se adelanta en la actualidad en relación con el dolor y la fatiga. Las cuales no son solo sensaciones, sino consecuencia de lo que ocurre con el cuerpo. La primera nos habla de sus capacidades funcionales y su recuperación y la segunda es consecuencia de la interacción del sistema nervioso, respondiendo a los estímulos cuya intensidad es alta o anormal, por llamarla de alguna manera; y es esto lo que en realidad en varios casos busca la actuación contemporánea; la voluntad creativa asociada con la idea de belleza y de "poética", donde los aspectos relacionados con el poder, control y la intimidad, ponen en duda la supuesta libertad del cuerpo en el presente.

De alguna forma las artes escénicas están colaborando para cuestionar la moral, la represión y el sometimiento del cuerpo, permitiendo que el espectador-testigo irrumpa de la mano del artista en lo íntimo y rompa sus propios límites. Es como explorar sobre la capacidad de lo corporal y de lo emotivo, de lo comportamental y lo sensitivo, de tal forma que como en el ritual el cuerpo está regresando a esas asociaciones primigenias; carne-pensamiento, esencia-espíritu, arte-vida.

La vida es movimiento; nada existe sin el movimiento, que asociado al ritmo nos da incluso la idea del origen de la vida, del principio; no en un sentido religioso, sino científico y artístico, donde el movimiento genera necesidades y esas necesidades, al buscar ser suplidas, generan miles de alternativas desde las células, que se agrupan de forma definida para dar origen a lo existente, incluyendo nuestro cuerpo escénico. Nietzsche escribió; "no creeré en ningún Dios que no dance."⁶ Si indagamos un poco por ejemplo en el origen de la tragedia griega, planteado por él, donde lo apolíneo y lo dionisiaco están en contraste y se entrecruzan, estamos entonces consintiendo que aún en la contemporaneidad, la filosofía se ha preocupado por rescatar esa idea de movimiento convertido en poética, lo que nos permite por lo menos intuir que nada hay sin movimiento; desde nuestro nacimiento hasta nuestro futuro.

Y es en el territorio de la actuación donde el cuerpo está más presente; moverse por medio del arte es poesía, habilidad, lenguaje, símbolo, metáfora, voluntad, coraje, pensamiento, lúdica, inteligencia; y todo esto se realiza en un lugar y un periodo determinado, que requiere de un espacio, un tiempo y unos ejecutantes y es a este lugar al que denominamos ritual, donde prima el movimiento manifiesto en todo lo que hacemos en ese espacio; espacio que se puede reagrupar a partir de la recepción de la información, integración de la corporeidad y acción o capacidad de réplica.

Estas formas están con constante relación de estímulo-respuesta. Vale entonces preguntarnos cuáles son los elementos que motivan en el cuerpo el movimiento y tendríamos que aproximarnos a respuestas que preguntan sobre lo que hay de innato en nuestro ser y en la idea de siempre cambiar, transformar, desplazarnos y es la cultura y el condicionamiento social lo que en determinados momentos nos ha impedido esa movilidad.

Claro, el movimiento y el cuerpo tienen otros tipos de relaciones que están sujetas a la forma de expresarnos y tienen que ver con la imitación, que es vital para la actuación, ya que de ella deriva la capacidad de mimesis o de copiar a otras personas, otros seres e incluso a la misma naturaleza.

⁶ Es paradójico, pero en los diversos *Olimpos* siempre figura un dios de la danza, la música, el canto, el divertimento o el teatro; Brahma-Vishnú y Shiva en la India, Dionisio, en Grecia, Baco en Roma, Xoc Bitum, Dios de la canción y la danza Maya, Fu o Fo el zorro en los Muiscas, Anunnaki en los Incas, incluso en el mundo cristiano, la Virgen de la Candelaria es celebrada como la propiciadora de la festividad.

La postura corporal, que si bien tiene que ver con la forma, también está emparentada con los estados emotivos, la voluntad que tiene que ver directamente con el querer o no querer ejecutar un movimiento, la imaginación que está relacionada con la creatividad y con la búsqueda de otras alternativas al mismo movimiento cotidiano y el ritmo que tiene que ver con la velocidad, la resistencia, el esfuerzo, el disfrute, el desplazamiento, la calidad, la habilidad, la proyección y un sin número de caracteres más, que son tipologías y cualidades que inciden en esa fructífera relación entre el cuerpo, el ritmo y la actuación.

Se podría pensar que en la actuación clásica el movimiento es sobre todo exteriorización, pero en términos de la actuación contemporánea hablamos de interiorización, de emoción, de sentimiento, de instinto, de impulso, los cuales pueden estar motivados por razones externas, permitiendo relaciones entre lo interno y lo externo, la razón y el sentimiento, la memoria emotiva y la memoria racional, la memoria corporal y la memoria histórica; relaciones que determinan la importancia del movimiento en el arte y en especial en la danza y en la actuación.

Máscara y ritual

La presencia de las máscaras en el rito, es algo que aún no terminamos de comprender, ya que en ocasiones

se le emplea como algo que está relacionado con las divinidades, pero en otras ocasiones se le emplea como un ocultamiento del cuerpo y del rostro o como una proyección del mismo. Tampoco podemos desconocer la relación de las máscaras con el inconsciente y con los mundos de abajo o submundos. Esto, que si bien es cierto, no descarta la relación que tiene la máscara con la festividad, la celebración y el carnaval.

Tomemos por ejemplo el empleo de máscaras en la Edad Media y el Renacimiento, donde era un delito que una persona asumiera el rol de Satanás o del demonio, pero se permitía que lo representará si utilizaba una máscara; de tal forma que la máscara no mostraba a la persona, sino al ser que invocaba o que simplemente se quería mostrar. Bastaba entonces con establecer esta convención para que operara el sentido de credibilidad.

Tradicionalmente, en el ritual siempre se utilizaron máscaras por varias razones; asumir el rol de los dioses, curar, espantar a los enemigos, defenderse de los malos espíritus, como protección e incluso como simple divertimento. Pero también la máscara jugó y juega en papel importante en la configuración de varias comunidades; se puede emplear para celebrar el triunfo, para lograr la fertilidad, para recoger las cosechas, para invocar la lluvia, es decir, para incidir en los fenómenos naturales.



Imagen 2. *El Fallecido ojo de vidrio*. Vendimia Teatro. Foto: Fernando Araque.

Ahora bien, es cierto que en algunas culturas contemporáneas la máscara ya no cumple ese papel trascendental que le otorgaban las culturas primigenias, pero también es cierto que ellas no desaparecen y que se emplean de mil formas y maneras, porque nos ayudan a entrar en el mundo de la imaginación, permiten crear ilusiones y siguen facilitando la conexión y comunicación con lo sobrenatural, es decir propician la comunicación con los dioses, como ocurre en varias celebraciones de Semana Santa, donde las procesiones y los desfiles se realizan con personajes enmascarados como los famosos Cucuruchos, que en varias ciudades y pueblos de América Latina, cumplen múltiples funciones, entre ellas la de santos, verdugos, emisarios de los dioses o del mismo diablo.

En últimas, la máscara sigue cumpliendo la misma función de ocultar la personalidad para asumir otras más diversas complejas e incluso prohibidas. Esta aparición de nuevos seres en nuestro cuerpo está asociado con la idea del surgimiento de los otros yo, o del surgimiento del inconsciente, no solo individual sino colectivo, del alter ego y del súper yo, lo que significa que permiten concretar nuestros deseos más sublimes y nuestros anhelos más ocultos.

La máscara y su relación con el cuerpo es instrumento dinámico y eficaz de transformación, pues oculta o resalta nuestras debilidades y falencias, pero también permite potencializar o minimizar nuestras condiciones. No podemos olvidar que, en realidad lo que ocurre con los niños en celebraciones como el Halloween, es que al disfrazarse de superhéroes, lo que están intentando es adquirir los poderes específicos de cada uno de estos personajes o de los animales que emulan, pero tampoco podemos desconocer que es por medio del disfraz y de la máscara que se puede ridiculizar incluso a los personajes más poderosos del planeta.

Es comprensible entonces que existan infinitos tipos de máscaras; desde el famoso antifaz, máscaras de animales, de presencias, de apariciones, de fantasmas y personajes terroríficos, hasta máscaras de verdadera complejidad, como aquellas que buscan imitar a personajes surgidos de la narrativa popular, la literatura o el cine.

La máscara puede cubrir no solo los ojos sino además una parte de la cara, todo el rostro o ser el complemento de un disfraz complejo y enmarañado. Todo depende de la situación y del momento en que se le da uso. Por ejemplo en el ritual normalmente está asociada

con el comportamiento del cuerpo, ya que no se trata de un disfraz sino de una invocación para lograr un estado de posesión y de transmutación. Esto nos lleva a pensar que el rito es un proceso creativo, pues no se trata solo de cambiar de imagen, sino de adquirir cualidades increíbles e insospechadas que convierten en otro ser a la persona que la utiliza en otra personalidad y con unas características totalmente diferentes a las cotidianas, o al menos con las que socialmente se le conoce.

Inclusive, la máscara neutra o aquella que supuestamente no tiene la intención de expresar, puede volverse fundamental en su utilización y en su apreciación. Jacques Lecoq, lo planteo en estos términos:

La máscara neutra es un objeto especial. Es un rostro llamado neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación física de la calma. Este objeto, que se coloca sobre la cara, debe servir para sentir el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad, a lo que nos rodea, sin conflicto interior. Se trata de una máscara de referencia, una máscara básica, una máscara de apoyo para todas las demás. Bajo todas ellas, máscaras expresivas, o máscaras de la comedia del arte, existe una máscara neutra que sostiene el conjunto.⁷ (Lecoq, 2014, p. 61).

Incluso la máscara neutra infunde poder o se le otorgan poderes y ellos están asociados con lo mágico, y lo mágico necesariamente requiere del ritual para poder cumplir sus objetivos. Y para ello se pretende con el cuerpo y con el rostro imitar a la naturaleza y a los animales, pero no se trata de una imitación desprovista de sentimiento o de emociones, sino de una que pretende descubrir la vida que hay en ellos, la vida que albergan, por ello cuando se realizan danzas o imitaciones que emulan animales, no se trata de copiar la figura del animal, sino de sintonizar con su fuerza, con sus condiciones y con sus poderes, para poder entrar en los ritmos tanto de la naturaleza como del animal, es decir convertirse en algo parecido a unos trocadores de realidades.

Ya sea por coincidencia o por necesidad, en varios lugares y en diferentes épocas históricas, cuando la humanidad se siente rodeada de fuerzas y energías desconocidas; los sacerdotes, magos y chamanes

⁷ *El cuerpo poético* de Jacques Lecoq, es quizás uno de los tratados y reflexiones más hermosos que se han escrito sobre el cuerpo en la actuación y en general en las artes escénicas.



Imagen 3. *El espectro que soy yo*. Vendimia Teatro. Foto: Roberto Urú.

responden a esas fuerzas con la imitación, y lo hacen con su cuerpo y por medio del ritual, para intentar que lo sobrenatural entre en concordancia con lo humano. Y es por medio de la danza, de la imitación o propiamente de la re-presentación y con el empleo de tótems y objetos mágicos que se busca encarar lo misterioso, lo desconocido y lo profundo para lograr una comprensión del fenómeno natural y del lugar sagrado, adquiriendo sus poderes y compartiéndolos con la comunidad; es decir socializando la identidad sagrada y sus beneficios.

Por ello, la relación cuerpo, máscara y ritual es una reconexión con las fuerzas, poderes y energía de la naturaleza, y en esto opera el poder de la imaginaria y del simbolismo y por ello el ritual es un fenómeno que aunque acompaña objetivos específicos, tiene condiciones y formas de desarrollarse totalmente diversas en múltiples lugares y tiempos, pero con la condición de que en todos la re-presentación, la danza, la música y la imitación, pretenden esa reconexión con lo sagrado y con lo misterioso.

No podemos olvidar que todas las re-presentaciones, sean estas animales, divinas, o de los elementos que configuran la naturaleza; son reflejo o manifestación de energías, fuerzas o condiciones arquetípicas y que cada una de ellas tiene sus propias cualidades y características. Lo que en últimas hace el chamán, sacerdote o actor es intentar traer hacia la comunidad estas condiciones. El ritual es entonces una forma de invocación en la cual el cuerpo, y la máscara cumplen una función esencial, creativa y dinámica.

Eli Rozik, lo plantea en estos términos:

La búsqueda de ámbitos culturales primordiales que pudiesen haber originado el teatro es por tanto, reemplazada por una búsqueda de fenómenos primarios que compartan los mismos principios de significación y comunicación, reflejando, de este modo, las mismas raíces. Siguiendo este planteo, sostengo que el medio teatral está arraigado en un método innato de dignificación basado en la realización de imágenes mentales, que podrían ser concebidas como las herramientas del pensamiento; como unidades de representación, que reemplazan a los objetos reales en pos del pensamiento sobre ellos, en la manipulación mental de la realidad, ya que las imágenes portan sentidos, significados, y permiten pensar a cerca de la realidad.⁸ (Rozik, 2014, p. 356).

Es fundamental el planteamiento de Rozik, ya que nos lleva a pensar que la actuación es una creación cultural que se constituyó a partir del ritual o por lo menos de algunos eventos relacionados con este. Diferentes culturas han logrado que actividades como el oficio del actuante y su relación con el ritual y con las creencias mitológicas, aparezcan convertidas en obras de arte

⁸ Eli Rozik, escribe un texto crítico sobre los orígenes del teatro y en especial sobre los orígenes de la tragedia griega. Lo importante es que pone en duda la creencia de que este se originó en las fiestas dionisiacas, es decir, cuestiona la propuesta de Nietzsche sobre el origen de la tragedia griega.

escénico. Es así que podemos entender que el teatro griego del siglo V y IV a.C., era entre otras cosas, una re-presentación de la mitología de la Ilíada y la Odisea de Homero, lo cual demuestra que mito, rito y teatro están relacionados desde los inicios de la humanidad y que es por medio de la máscara y el cuerpo que se han consolidado como manifestación estética y vivencial.

¿Concluir para poetizar?

La utilización de la máscara y del cuerpo en la actuación es misteriosa, mágica y encantadora y es por decirlo de alguna forma incierta, como lo debe ser cualquier propuesta que este encaminada a constituir un principio íntimo que vaya más allá de la representación objetiva y evidente. Pero la utilización del cuerpo relacionado con la máscara en la actuación es fundamental, ya que nos permite consolidar lo que podríamos llamar una poética de la actuación.

El cuerpo en la escena debe seducir y para lograrlo lo hace por medio de técnicas y no solo por medio del verbo o la palabra, por eso se puede pensar el entrenamiento como un grupo de formas corporales, arquitectónicas y visuales que manifiesten una realidad vivida en el espacio escénico y que derivan del ritual. Y la máscara teatral es un elemento abstracto, un objeto en movimiento que se argumenta en símbolos y que debe propiciar estados emotivos, para que la creación pueda activarse y conmover a los partícipes del suceso teatral.

El gran impacto de la actuación generada desde el cuerpo y para el cuerpo y con la utilización de máscaras, reside en la forma como se emplean estas, para crear niveles diversos de expresión. Este hecho es un acto primigenio relacionado con el ritual y por lo tanto, es una posibilidad infinita de creación.

Jugar con la naturaleza del espacio y esforzarse por hacerlo desde el misterio, aplicando cientos de combinaciones secretas ya implícitas en el mito y en el rito, es un gran logro para la actuación. Nos muestra su origen, nos permite vivir creativamente el presente, pero también nos traza senderos y opciones hacia el futuro.

No debe buscarse en el uso del cuerpo y de la máscara en la actuación una lógica racional. También existe la posibilidad emotiva, que permite una asimilación de las imágenes que se desarrollan en el sentido de una sucesión de acontecimientos y no en la búsqueda de significados racionales. Esa es la virtud de no usar

solo la palabra como única manifestación actoral, sino complementarla con la imagen que deriva del uso de cuerpo preparado para la escena y del uso de máscaras, intentando una comunicación íntima y esencial que va del interior hacia el exterior. No tiene sentido crear imágenes para reproducir las formas de comunicación racionales, en las cuales casi siempre se sostiene gran parte del teatro de textos y diálogos.

La imagen actoral no siempre cuenta una historia evidente sustentada en demostraciones racionales, puede proponerse una sucesión de acciones que comprometen la emotividad, y que suceden una después de otra, aminorando el poder del pensamiento, para potenciar el sentimiento. Del contraste de los cuerpos, los gestos, los hechos y las máscaras, se deducen increíbles situaciones emotivas que liberan el pensamiento, buscando una salida sutil y poética, en un lugar inimaginable donde predominan las formas, los volúmenes, el color, la disposición de los elementos y sobre todo las acciones dramáticas entendidas como la interrelación de las acciones físicas, verbales y emotivas y amparadas en el cuerpo y en la máscara.

La imagen elaborada a partir del cuerpo y del uso de la máscara, provoca un sentimiento desnudo que se desliza irreverente por los caminos de la imaginación, para alcanzar un estado donde el ser humano se expande por completo, por esto es una comunión entre el espectador-testigo y el actor, entre el grupo de oficiantes y el grupo de partícipes. En ese lugar no existe la representación, pues es un regreso al espacio mágico, al ritual, en el cual los humanos se convierten en dioses o en animales y estos son humanizados, haciendo de la poesía una expresión contundente y un campo inimaginable de conocimiento para la actuación.

Los actores y actrices que utilizan máscaras, son materia en movimiento y si recurren a la interpretación lo hacen para consolidar las fuerzas necesarias, para manifestarse abiertamente ante la naturaleza, el cosmos y la humanidad. Es allí donde vuelve a encontrarse el ser animal con el ser social, el cuerpo y el espíritu, la forma y el contenido, lo natural y lo sobrenatural, ya no amparados en un discurso evidente, sino en una vivencia única. Es el arte que crea la posibilidad de una constante metamorfosis de los cuerpos y de los espacios, de las acciones y de las situaciones. Por medio de la imagen que propician se tiene la posibilidad de encarnar el personaje o los estados, para alcanzar la universalidad.



Imagen 4. *El espectro que soy yo*. Vendimia Teatro. Foto: Roberto Urú.

La palabra puede no ser entendida por todos los pueblos y las culturas, pero las imágenes creadas a partir de esta relación, pueden ser entendidas, vividas, disfrutadas y asimiladas por cualquier pueblo o país.

El teatro de imágenes corporales y mascaradas se asemeja y relaciona con la mecánica del ritual, sin ser el mismo un ritual, sino una realidad abierta en las creencias de una sociedad. Reconstruye el mecanismo puro de la acción en todos los sentidos y sus acontecimientos son acciones posibles que ocurren ante la vista de todos. El entendimiento se construye con imágenes, activando la sensibilidad e inspirando otras realidades. Es un retorno a lo primario, a lo visible, al nacimiento del arte,

en donde la máscara es empleada para curar, exorcizar, cazar y hasta propiciar niveles idílicos de ensoñación.

Pero paradójicamente, una actuación sustentada en la máscara y el cuerpo, aunque siempre se ha practicado, está aún en la infancia y con seguridad en nuestro país no asistimos más que a los primeros balbucesos. Sin duda se trata de una forma artística que no alcanza su punto culminante, es decir es joven, no ha envejecido, como si lo está el teatro de representación, argumentado solo en el texto. Contiene la particularidad de alimentarse del movimiento secreto de la materia, de cuerpos ondulantes en el espacio y de máscaras propiciadoras de nuevas miradas y universos, por esto también, siempre tiene algo de imprevisto y de misterioso difícil de encontrar en otras formas escénicas.

Es el arte convertido en símbolos armónicos para el entendimiento, pero misteriosamente lúdico, pues no está elaborado para volverse palabra de fácil comprensión, sino signo como alimento del alma.

Referencias

Araque, O. C. (2013). *Dramaturgia en diferencia*. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad Distrital.

Brondani, J. A., Campos, L. V., y Telles, N. (2012). *Teatro-Máscara-Ritual*. São Paulo, Brasil: Editora Alínea.

Lecoq, J. (2014). *El cuerpo poético*. Barcelona: Ediciones Alba.

Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue S.R.

Tracey, W., y Jones, A. (2014). *El cuerpo del Artista*. Madrid, España: Editorial Phaidon.