



9
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO



FEB. 25 1991

LA MASCARA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA COMO INSTRUMENTO EDUCATIVO

TESIS PARA OBTENER EL TITULO DE:
LIC. EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO
PRESENTA: ROSARIO VARGAS REYES

FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D.F., 1991



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

Introducción	p. 7
I. Historia de la máscara en Oriente y Occidente	12
I.1 Africa	13
I.1.1 Uso de la máscara africana	14
I.1.2 Ciclos de la máscara	19
I.1.3 Formas y estilos de la máscara africana	20
I.2 China	23
I.3 Grecia y Roma, antiguas culturas clásicas	26
I.3.1 Uso de la máscara en Grecia	26
I.3.2 Representaciones	27
I.3.3 Roma	29
I.3.4 El teatro en Roma	29
I.4 Italia renacentista, Commedia dell' Arte	32
I.4.1 Surge la Commedia dell' Arte	32
I.4.2 La improvisación	33
I.4.3 Utilización de la máscara	34
I.4.3.1 Pantalone	37
I.4.3.2 Dottore	38
I.4.3.3 Arlequín	39
I.4.3.4 Scapino-Brighella	41
I.4.3.5 Pulcinella	41
I.4.3.6 Pedrolino	42
I.4.3.7 Capitano	43
I.4.3.8 Otras máscaras	44
I.5 Japón	45
I.6 México	51
II. La máscara como instrumento educativo	73
II.1 La máscara en la madurez emocional	79
II.2 La máscara en la madurez intelectual	85
II.3 La máscara en la madurez social	90
II.4 La máscara en la madurez física	95
II.5 Valoración de una estética a través de la educación artística integral	101
Conclusiones	103
Bibliografía	105
Apéndice I: Proyecto para taller de teatro	110
Apéndice II: Técnicas de fabricación de la máscara	111
Índice de láminas	113
Láminas	114

INTRODUCCION

La máscara nace en el despertar de la vida. El universo era una confusa masa subordinada al movimiento y, gracias a este movimiento, nace nuestro sol y los planetas. Todo vibra, la tierra se condensa, el ritmo natural marca el tiempo y el hombre se aclimata.

Todo tiene espíritu propio, el hombre se armoniza frente a la majestuosa naturaleza y siente la necesidad de expresar su emoción, el palpar del corazón que no comprende y, semidesnudo, empieza a golpear la tierra, nace el sonido y con él, la danza que lo acompañará a través del tiempo y la distancia.

A partir de este momento nace en el hombre una creciente necesidad de expresarse. Con sus pies, con sus manos, con todo su cuerpo marca un compás y no contento con eso busca adornarse a través del disfraz y se maquilla con colorantes vegetales. Este maquillaje va a ser sustituido por la máscara.

Es difícil determinar cuándo y por qué fueron creadas las primeras máscaras. Algunos estudiosos mantienen la teoría de que el hombre las usa desde tiempos remotos como una necesidad de éste por alcanzar la divinidad. Otros autores opinan que fueron hechas con el deseo de asombrar o aterrorizar a sus compañeros. Mientras que otros investigadores piensan que las máscaras son fabricadas para descubrimiento o manifestación del hombre mismo.

Extráñamente, la máscara nace en la primera edad del hombre y florece en algunas zonas del continente Africano, en el continente Asiático (China, Japón), en el continente

Europeo (Grecia, Italia) y Mesoamérica entre otras muchas regiones del globo terráqueo. El hombre la fabrica para sus torturantes danzas africanas o bien para el esplendor del teatro griego.

La creatividad del hombre se hace evidente desde los albores de la vida, no importando la concepción del mundo que se tenga. El hombre se manifiesta y lo hace a través de la máscara, la adorna, la matiza, la utiliza desde sus creencias religiosas hasta sus instintos bélicos.

Crear supone la utilización de los materiales que el hombre tiene a su disposición. Cuanto más abundante es el material, más numerosas serán las posibilidades de que la obra sea rica y original. El hombre siempre ha utilizado los materiales a su alcance para la fabricación de sus máscaras por eso es que las encontramos de piel, de madera, de barro etc. Máscaras que utiliza para cambiar su apariencia en el juego ritual o en el espacio escénico pero siempre creadas para ser vistas, desde las terroríficas máscaras africanas hasta las máscaras griegas y romanas.

El hombre, independientemente de la cultura e imaginación siempre está interesado en reconocer las cosas familiares y algo familiar a él ha sido la máscara inventada en la antigüedad para requerimientos rituales, artísticos o educativos.

Todos los pueblos conciben la máscara, idea que transmiten a sus herederos por costumbre, tradición, educación. Todo es factor de educación, el medio ambiente humano y natural va fortaleciendo a los pueblos y los hace distintos unos de otros. Cada uno de los pueblos supo manifestar su talento creativo y, gracias a él, utiliza el fuego, caza,

pesca , cultiva la tierra, inventa a los dioses. El hombre mismo va fortaleciendo esa curiosidad que le abrirá las puertas del conocimiento.

La historia humana es un testimonio del desarrollo constante de las fuerzas creadoras del hombre , el hombre se nutre gracias a su creatividad y la transforma en conocimiento. El hombre se interesa por explicar las cosas, saber cómo y por qué sucedían los fenómenos naturales, el comportamiento de los animales encontrando respuestas a sus interrogantes va transmitiendo este saber a sus hijos , hermanos y demás compañeros. El aprendizaje y la enseñanza se dan gracias a la imitación y a la herencia cultural que va pasando de generación en generación.

El hombre adquiere todo tipo de conocimientos desde aprender a modelar las armas hasta sus costumbres y tradiciones al igual que su religiosidad.

El aprendizaje es inherente al hombre , la enseñanza es empírica y , de acuerdo a este proceso de enseñanza-aprendizaje , el hombre irá formando su cultura acorde a su pensamiento . Sin duda alguna, las primeras nociones de conocimiento se aprenden bajo sencillas formas de entender los procesos naturales . La experiencia irá permitiendo desarrollar procesos intelectivos que abarcan todas las formas del pensamiento . En la actualidad , el maestro es el especialista en la enseñanza , por lo cual debe desplegar vigilancia y sensibilidad ante el proceso educativo del niño. Saber elegir sus objetivos para fortalecer su crecimiento y desarrollo, tomando en cuenta que el niño debe integrarse a la comunidad.

Existe una gran necesidad de incluir , en las activida-

des escolares, objetivos cuya finalidad no sea meramente académica, actividades como la fabricación de máscaras, don de el niño, a través de la recreación, va a fortalecer su desarrollo: intelectual, emocional, social y físico además de enriquecer su creatividad.

Sin duda alguna, la máscara ha tenido que ver con la formación del hombre desde los tiempos antiguos. La máscara motivó su poder creativo, con ella transformó su personalidad en el rito, la ceremonia o en el teatro. Con ella adquirió destrezas manuales, expresó parte de su cultura y tradiciones. Ciertamente, el hombre se educa con la máscara, adquiere habilidades ; pero, lo más importante , con ella despierta su ingenio, pues en todas las culturas aparecen rastros de máscaras pero ninguna idéntica a otra; la concepción es distinta al igual que la utilización , como se verá en el primer capítulo.

En la actualidad difícilmente se hace uso de la máscara: en caso de los niños algunas veces la usan en juegos o fiestas infantiles para dar la ilusión de animales. En el caso de los adultos, sólo la utilizan en carnavales o fiestas tradicionales.

Al parecer el hombre ha olvidado el mundo grandioso de las máscaras, de ahí mi interés en incluir actividades de fabricación y utilización de máscaras en la enseñanza escolarizada.

En mi actividad escolar veo día con día que el alumno actual, niño o adolescente , ha perdido el sentido mágico por lo cual elegí el tema La máscara como instrumento educativo, pues el conocimiento de ellas les permitirá un sinnúmero de experiencias enriquecedoras.

II

El alumno es un ser carente de imaginación creativa , es un ser que, al estar provisto de los beneficios tecnológicos, se abraza a ellos y se conforma con intercalar pilas y apretar botones. El niño no ha tenido la oportunidad de acrecentar su imaginación creativa, y es por ello que en mi tesis pretendo , a través de las máscaras, sensibilizar al alumno y brindarle la oportunidad de descubrir su creatividad e imaginación tan atrofiada por la modernidad y , qué mejor que enriquecerlo a través del proceso educativo escolar.

El trabajo se realizó a partir de una investigación documental inicial para concluir con un trabajo de campo.

Esta investigación se enriqueció con la valiosa información que me proporcionaron la maestra Mariapía Lumberti ,del Instituto Italiano de Cultura, la doctora Virginia Chapa , Presidenta de la Sociedad Amigos de China Popular, con la valiosa orientación del licenciado Oscar Armando García Gutiérrez de la Universidad Nacional Autónoma de México, y muy especialmente con la ayuda y apoyo de la maestra y amiga Marcela Zorrilla. Gracias a su desinteresada e invaluable participación , fue posible la realización de este trabajo.

Así mismo doy las gracias a cada uno de mis sinodales por las observaciones hechas al trabajo.

I. HISTORIA DE LA MASCARA EN ORIENTE Y OCCIDENTE

La máscara ha sido el instrumento de creación en muchas culturas, el vehículo por el cual el hombre ha modificado su conducta.

La palabra máscara parece provenir del árabe masjara, que significa bufonada, antifaz. Algunos sinónimos de máscara son: careta, antifaz, embozo, pretexto, excusa.

El hombre se oculta tras la máscara y se confiere una personalidad distinta; momentáneamente la máscara será la que personifique su presente.

Los impulsos creadores del hombre han evolucionado por la concepción de la máscara, por el trabajo manual que ella implica y por la naturaleza que lo rodea.

Sin duda alguna el propósito de la fabricación y utilización de la máscara ha sido siempre el mismo: dar al hombre un instrumento que le permita participar en la vida comunal como miembro de la sociedad. Aunque esta utilización se dé en distintos niveles, cada cultura tiene sus valores de acuerdo a la concepción del mundo y de la vida que se tenga. La naturaleza misma va a dotar al hombre de su psicología individual. El hombre se identifica con su medio ambiente nativo desde las formas de habla hasta los más elevados conceptos de pensamiento que lo unen a la tradición.

La máscara también ha sido un elemento educacional en cada una de las culturas, pues a través de ella, como se verá en este capítulo, el hombre ha modificado y enriquecido su vida.

La presentación de las culturas responde a un orden alfabético.

I.1 AFRICA

En Africa existe una gran variedad de razas , culturas e idiomas que tienen algo en común : su arte , que es popular, religioso , didáctico y recreativo.

Existen muchas clasificaciones para diferenciar a los diversos grupos que pueblan este inmenso territorio, sin embargo yo lo haré a través de un factor común : la máscara, rasgo cultura que aflora a lo largo y ancho de Africa.

La creatividad no es un don reservado a la minoría , sino que existe de modo potencial en todo individuo . En Africa podemos constatar el poder creativo del hombre a través de la fabricación de máscaras . El medio ambiente va a permitir desarrollar una serie de técnicas y mecanismos que faciliten esta tarea . El conocimiento de la máscara va a estimular al hombre en su proceso de aprendizaje, introducirse en sus costumbres y tradiciones.

En Africa la máscara va a favorecer la naturaleza educativa pues se atiende a la enseñanza de su fabricación y la utilización que de ella se hará en sus tradiciones y costumbres.

La abundancia de máscaras africanas responde al importante papel del culto a los antepasados . "Todas las máscaras tienen como tema exclusivo el rostro humano " (1), la máscara en general tiende a caracterizar el rostro del hombre , se busca crear rasgos idealizados :

"frente muy alta ... , boca de notable fineza y pómulos salientes , son los rasgos más estimados" (2)
esta tendencia de moldear la máscara es característica de

1. Enrique PALAVICINO, La máscara y la cultura, p.58

2. E. PALAVICINO , Op.Cit., p.58

la máscara dan ; mientras que la máscara gueré-uté proyecta una total hostilidad a la forma de realismo o clasicismo, siempre busca efectos violentos de luz y sombra en todas las partes de fisonomía.

I.I.I USO DE LA MASCARA AFRICANA

- a) En las sociedades secretas.
- b) Las ceremonias de iniciación.
- c) El culto a los antepasados.

Probenius es el primer africanista que habla sobre la conexión del uso de la máscara con las sociedades secretas, además de la creencia en los espíritus y la costumbre de la circuncisión en relación con la máscara. La tesis que sostiene es la del origen de las sociedades secretas con el culto a los muertos; siendo el rito más conocido , la iniciación de los varones.

"... los muchachos confinados en el bosque reciben mediante la circuncisión un nuevo espíritu; a partir de ese momento se supone que en su cuerpo mora el espíritu de un antepasado", (3)

durante la ceremonia aparecen enmascarados como supuestos espíritus. De esta ceremonia existen diferentes modalidades con fiestas y danzas participación de los espíritus y diversas máscaras. Ya iniciados los varones , sin ningún temor de venganza de los espíritus , comenten toda clase de excesos . Los iniciados a su vez van formando una especie de tribunal de donde saldrán los gobernantes.

Como dato curioso diremos que, las mujeres africanas han formado sus propias sociedades secretas como reacción al dominio de los hombres, aunque no se tiene mucha informa-

ción al respecto.

Pero ¿ qué es realmente la máscara para la cultura africana ? A lo largo de Africa existen una serie de variantes que van desde el territorio hasta los mismos conceptos de sociedades secretas. Para tener una idea más aproximada de lo que es la máscara para la cultura africana, retomaremos la investigación de Griaule sobre las máscaras dogones (tribu del Sudán) la que, según los investigadores de los ritos africanos , constituyen una verdadera exaltación a la máscara.

La máscara ocupa un lugar prominente en tres de sus ceremonias:

- a) El rito del Sigui, que se celebra cada sesenta años como repetición de sus mitos funerarios.
- b) Los funerales, que se llevan a cabo al fallecimiento de un iniciado.
- c) El Dama, ceremonia que regula la partida del alma del difunto y su práctica se lleva a cabo cada dos o tres años . En esta ceremonia se honra simultáneamente a varios muertos .

El Sigui:

" rito itinerante ... tiene como finalidad remover la Gran Máscara , sostén del alma del antepasado mítico muerto bajo la forma de serpiente , y también la de consagrar a su custodia a los iniciados considerados como nuevos sustentadores del alma ancestral "(4) .

Bailar Sigui tiene como objetivo un significado : hacerse perdonar, expiar las faltas cometidas por los hombres de la antigüedad y que trajeron como consecuencia o castigo , la "muerte" entre ellos.

Al morir el primer encargado de la custodia de la Gran Máscara (después de cuidarla durante sesenta años) se crea el hábito de recordar cada sesenta años el acontecimiento inicial de remover la Gran Máscara.

El Sigui es una fiesta itinerante que de acuerdo al lugar va variando , sin embargo sus rasgos generales son : en un lugar específico donde se reúnen los poblados , sacrificio de animales y sobre la sangre , la ejecución de la danza de de la Gran Máscara , cantando :

"La sangre del pollo se vierte sobre la Gran Máscara.
 La sangre del perro es vertida sobre la Gran Máscara.
 El aceite de sésamo es vertido sobre la Gran máscara.
 El macho Andumbulu Gyinu, la sangre del pollo corre por la garganta,
 Al buguturu , la sangre del pollo le desciende en la garganta.
 Que las cosas malas queden encerradas en un agujero.(5)
 Que todas las cosas buenas oueden en nuestras manos"

Se bebe cerveza de mijo, y según algunas gentes al aproximarse el Sigui , en algunos lugares crecen sin que nadie las haya sembrado , unas calabazas que son utilizadas por los bailarines en las danzas.

Desde las primeras fiestas , el Sigui es llevado a nuevos lugares nombrándose a un hombre por familia para sufrir la iniciación y encargándose del cuidado de la Gran Máscara. Tres meses después de retiro , salen los iniciados a otras regiones y celebran el mismo ritual . Así va el Sigui de región en región cubriendo un lapso de cinco años en un orden prefijado.

En la participación del Sigui existe una serie de contribuciones que cada participante debe pagar : granos de sésamo, mijo y ochenta cauris (caracoles empleados como monedas) , además de todo lo correspondiente a los honorarios

de los ancianos encargados del retiro de los iniciados (donde aprenden lengua secreta, mitos y costumbres entre otras cosas). Ninguna persona queda exenta del impuesto, pues quien no cumpla con su tributo tendrá como castigo la excomuniación de por vida.

Los iniciados son elegidos algunos antes del sacrificio, de entre todas las familias se escogen adolescentes y adultos, (excepto herreros y zapateros). Se comienza por el retiro; después de la cosecha de mijo:

"el iniciado viste sandalias de cuero y piel de cabra y carnero, que serán sus vestidos y su lecho, (en recuerdo del tiempo en que no conocían el tejido)" (6),

al siguiente día recibirán la enseñanza de los viejos, donde aprenden los mitos, las interdicciones relativas a las máscaras y el lenguaje secreto. Pueden dormir por la noche en sus casas, pero no deben tener relación con mujeres.

Toda la sociedad, durante los tres meses anteriores, preparan vestidos y accesorios para dicha celebración, donde los hombres vestirán magníficamente con sus trajes especiales a diferencia de las mujeres que no deben llevar ornatos ni peinados.

El cayado-asiento, (especie de cayado corto) es el ornamento principal y sirve para sentarse. Los iniciados hacen, mediante las instrucciones recibidas, un cayado asiento al igual que la fabricación de la Gran Máscara...

"los que asistieron al último Sigui en cada aldea dirigen a los jóvenes en la tarea de tallar la Gran Máscara". (7)

La Gran Máscara se hace de una sola pieza de madera, donde se esculpe una gran serpiente aplanada y adelgazada, con cabeza rectangular y ojos perforados, con rasgos geo

6, Idem., p. 49

7. Idem., p. 47

métricos y sintéticos . En la frente un gancho de hierro consagrado en el altar de las máscaras, dándole la fuerza extraída del altar.

Durante su fabricación "un viejo recita las partes del mito a la muerte del antepasado bajo su forma de serpiente"⁽⁸⁾. Finalmente se pinta de rojo y negro :

"se le ajusta una anilla de fitras en la parte superior, con lo que queda consagrada en presencia de futuros iniciados , cuya entrada coincide con su colocación en un abrigo rocoso especial. En este abrigo dedicado a las máscaras se ponen frente a frente , en un altar especialmente construido, la vieja y la nueva máscara , y en el momento del sacrificio el alma y la fuerza contenidos en la vieja máscara pasan a la nueva."⁽⁹⁾

Se sacrifican animales , y se pronuncia entonces una oración.

"Máscara venida de los tiempos viejos,
Venida de los tiempos viejos,
Hermana máscara venida de los tiempos viejos!"⁽¹⁰⁾

Posteriormente se bebe , se canta , se recita en lengua secreta. Se canta a la gloria de las máscaras y en honor de los que han muerto y faltaron a la fiesta.

Los primeros cinco días de la fiesta en cada aldea se visita a otras aldeas , donde se continúa la celebración y la aldea anfitriona cede el lugar a los recién llegados que danzan y beben . Durante la sexta noche, los iniciados retiran las máscaras acomodadas entre los árboles y las llevan a su abrigo . Durante el undécimo día no se practica nada , hasta el decimoquinto día. El Sigui prosigue de una aldea a otra hasta su clausura y no volverá ha celebrarse sino hasta dentro de seis décadas.

8. Idem., p. 48

9. Idem.

10. Idem.

I.1.2 CICLOS DE LA MÁSCARA

Baumann y Westermann , al hablar de la máscara , lo hacen a través de la clasificación de ciclos culturales que son :

- Ciclo del Zambezi (Angola) , poco desarrollo de la máscara por la influencia camítica, destructora del arte . Sin embargo se habla de las notables máscaras de cera de Tchokwe.
- Ciclo congolés del Sur , existe gran cantidad de máscaras debido a la conexión con la iniciación de varones con circuncisión y máscaras.
- Ciclo congolés del Norte, también en relación con las sociedades secretas , las máscaras reregas , de formas raras parecidas al estilo nuclear Dan.
- Ciclo nilota-camítico , la máscara tiene gran conexión con la circuncisión . La máscara está hecha de hierbas para los varones y capuchones para las mujeres.
- Ciclo nilótico , casi no se dan las iniciaciones prolongadas, no hay circuncisión . Las máscaras de leopardo son hechas de una calabaza.
- Ciclo sudanés oriental, hay un intenso desarrollo de las sociedades secretas . Sus miembros se disfrazan de leones, soplan trompetas de calabazas para imitar el rugido del animal y llevan además un calzado que imita las patas del león.
- Ciclo de los semibantus del Camerún del río Cross, grandes cualidades se expresan en las máscaras de mentón móvil, raro en Africa , según los investigadores. La sociedad secreta de Egbo , de los Ekois tienen su imagen, una máscara cubierta de piel que en la antigüedad era humana y hoy es de mono (fig. I).
- Ciclo oriental del Atlántico , la industria de la escultura en madera está bien desarrollada . Siendo la madera de vital

importancia, existen artesanos especializados , escultores de máscaras , de fetiches y de sillas para jefes.

- Ciclo occidental del Atlántico, los danzarines llevan más caras de búfalos en los casamientos y en los funerales (no se especifica qué tipo de máscaras).

- Ciclo del Alto Níger , sólo se menciona a los hombres leo pardos.

I.I.3 FORMAS Y ESTILOS DE LA MASCARA AFRICANA.

En cuanto a la forma y estilo de la máscara africana, existe gran variedad de ellas , desde las simples de juncos usadas por los muchachos cafres hasta las hermosas máscaras baludas o bacudas del Congo Belga, actualmente Zaire. Simplemente en Zaire , Maes registra I7É en el museo y las ordena de la siguiente forma:

- Máscara bayaca , tipo antiguo . Tiene forma de cara humana, hecha en madera blanca de forma oval , (no siempre se esculpe el borde circular en relieve), la nariz es arremangada, la boca abierta con mutilaciones en los dientes :

"la máscara está hecha de madera , está sobremontada por un casco de astillas sobre el que se coloca una cofia de rafia... siendo rematada por plumas ..." (II)

Además de la rafia que bordea la máscara (fig. 2).

- Máscara bayaca, tipo moderno, en un sólo bloque de madera están tallados máscara y casco , la máscara está policromada. El tocado esta adornado con clavos de latón . Y a manera de gorro una figura de animal o humana.

- Máscara banpidis, es una cara esculpida , pestañas marcadas por dos bandas en relieve , pintadas de negro , ojos oblicuos y semicerrados , la boca abierta y los dientes de-

formados y pintados de blanco , barba pequeña y puntiaguda. Pómulos tatuados (esculpidos en relieve). Y un tocado tejido por una técnica especial (fig. 3).

- Máscara bakete, con gran similitud a la banpidis , pintada en rojo , blanco y negro; cara y mentón en punta , rostro chato, boca esculpida en relieve y con los dientes tallados en punta , a veces la frente ligeramente sobremontada por apén dices que parecen cuernos , seres humanos, discos o rombos decorados (fig. 4).

- Máscara bacuda , tipo antiguo, tiene la forma de un inmenso casco esculpido en forma de cabeza humana , la cara groseramente tallada, la nariz larga , el mentón prolongado por una banda imitando la barba , los ojos mal marcados , las orejas en relieve. Entre los ojos y las orejas aparece un cono en relieve , y algunas veces una serie de tres pequeños conos, como imitación de tatuaje.

- Máscara bacuda , tipo moderno , está formada por tejidos sobre astillas de rotan; la cara es lisa cubierta con piel de antílope afeitada . La nariz y las orejas están talladas en pequeños trozos de madera cosidas al cuero con fibras ; la barba es de rafia o pelos de cabra ,:

"estas máscaras están profusamente revestidas con cauris y mostacilla europea... perdiendo el aspecto terrorífico y atrayente de otros tipos : parece más bien destinadas a una exhibición de riqueza." (I2)

- Máscara bena-lulúas, muy artística , denota gran talento del escultor , " la máscara está ornada con perlas y cauris y la cara policromada" (I3) la cofia bordada en fibras teñidas en negro como imitando la cabellera del indígena . Pero lo más importante son los colores: blanco, negro, rojo

I2. Idem., p. 55

I3. Idem.

y amarillo que resultan un verdadero ornato ya que están dispuestos en líneas paralelas y pequeños triángulos , recordando los antiguos tejidos bordados.

- Máscara sankurus , es quizá la de aspecto más terrorífico, sus detalles de escultura y ornamento están fuertemente exagerados; los ojos están realizados con gruesos conos rodeados de un círculo de pequeñas aberturas redondas, la nariz está exagerada , y está adornada con barbas de rafia además del adorno de figuras policromadas (fig. 5).

- Máscara baluda, serie kifwebe , es una gran cara de madera pintada de negro con líneas blancas esculpidas en la madera (paralelas, rectas, quebradas, siguiendo el modelo de la figura), los ojos están perforados de lado a lado, rodeados de líneas esculpidas en bajo relieve representando los ojos y las pestañas ; la nariz es ancha, la boca rectangular con los labios separados por una línea rectilínea, y se usa en danzas y funerales.

- Máscara aniota , la máscara es de corteza de árbol sembrada de manchas negras , con dos aberturas que forman los ojos. Esta máscara la usan los mobalis que se visten como leopardos y matan a sus enemigos cortándoles la carótida, con sus garras de hierro. Llevan además un gran manto de corteza de árbol con manchas negras ; llevan también un par de garras de hierro , un bastón y una varilla de hierro terminada en cuatro puntas.

La aportación de Maes es importantísima sin duda , pero, algunos investigadores opinan que a veces describe ejemplares únicos y otras realmente tipos de máscaras.

I.2 CHINA

Sabemos por su historia que desde tiempos remotos se conoce la utilización de la máscara y así tenemos que "la señora Seligman, en la revista 'Man' 1952-20 , se refiere a las máscaras funerarias"^(I4), descubiertas en Jehol y pertenecientes a la dinastía Liao (907- 1125) . El profesor Shimada , dice :

"Los Chitan (Kitanos) tienen un hábito peculiar: cuando muere un hombre de las altas clases se le abre el abdomen, se le extraen las vísceras, se rellena el cuerpo de mirra y sal y se cose con cordones de colores. Luego se le extrae la sangre y se le pone una máscara de oro o plata... el señor Mikenhof , que examinó una cantidad de máscaras chinas, ilustró ocho que pueden ser consideradas como funerarias, adscribiéndolas al período Liao y Chou." (I5)

Por otro lado la señora Seligman dice que esas máscaras tienen el sello estilístico de su tiempo, pero que las simplificaciones rústicas son , probablemente, trabajo de artesanos no chinos.

En China se ignoran las influencias que se dieron en el conocimiento de las máscaras y aunque se tienen algunos datos con relación a su utilización se desconoce el proceso creativo de fabricación.

El acervo cultural de China nos demuestra que el ser humano posee un caudal de recursos creativos inagotables y que las motivaciones son diferentes ,pero con una sola finalidad : crear.

En China se crearon máscaras que , indiscutiblemente , modificaron la conducta del hombre . Aunque en China no existe una gran tradición de máscaras,el hombre tiene contacto

14. Idem., p. 79

15. Idem.

con ellas en ceremonias funerarias, festividades religiosas (ejemplos de ellas son las figuras 6,7,8,9,10 y II) e indistintamente en la educación ya que estos factores van moldeando la personalidad del hombre.

La educación , en su proceso enseñanza-aprendizaje , es el mecanismo por el cual el hombre se moldea en todo momento y en todo lugar ; y al tener contacto con las máscaras la conducta del hombre se verá modificada.

En la China moderna se tiene noticias de la utilización de la máscara en algunas festividades populares de raigambre religiosa , cuyas raíces se desconocen . En las representaciones teatrales se emplea escasamente . El maquillaje la sustituye en forma casi total, funcionando como máscara.

Siendo la Opera de Pekín la manifestación artística más importante donde se logra conjugar los diferentes géneros (ópera, ballet, acrobacia, drama) , justo es que hablemos de su maquillaje como máscara.

La Opera de Pekín es un teatro que ha sabido conjugar lo significativo del pasado con lo característico actual. Nace aproximadamente hace 200 años como forma artística bajo la dinastía Qing; a través del tiempo ha sufrido minuciosas transformaciones , gracias a las generaciones de maestros del arte teatral, a los escritores , a los actores que tienen que prepararse de 7 a 10 años para dominar el desplazamiento de la escena ; estos artistas son previamente seleccionados y necesitan tener : buen aspecto , buena voz, ojos expresivos, dominio de los músculos faciales. Deben sujetarse a un entrenamiento que va desde los ejercicios marciales hasta el canto y el diálogo, los cuales continúan practicándose a lo largo de su vida.

Al igual que otras formas escénicas , la Opera de Pekín tiene un origen popular , al aire libre y de ahí su forma exagerada al maquillarse para la caracterización de los personajes . Contrariamente a lo que pudiera creerse , son los personajes más estimables los que se presentan con pocos afeites : los rufianes, los bandidos, los soldados, los aventureros, los rebeldes pintan sus rostros de manera más complicada .

En cuanto a la significación del color , el rojo indica valor, lealtad ; el negro vehemencia , crueldad. A un personaje indigno , a un tramposo se le pinta la cara de blanco y torcida ; el payaso ocupa un lugar privilegiado en la escena de la Opera de Pekín , ya que según cuenta la leyenda :

"El Emperador Brillante de la dinastía Tang , representaba a veces estos papeles en la 'Compañía Dramática del Jardín de los Perales' , compañía de teatro particular, anexa al palacio imperial ... el propio emperador solía dirigir la instrucción de jóvenes seleccionados. " (16)

A los payasos se les identifica por sus narices pintadas de blanco , con una mariposa u otro dibujo cruzado sobre ellas y los ojos rodeados por un cerco.

Uno de los recursos usados por el actor es el pintar los ojos para agrandarlos en apariencia; se mantiene la frente despejada por medio de una cinta de crín que sujeta el pelo hacia atrás y encima se encasqueta una cofia de gasa negra . En cuanto a la barba y el bigote ; la barba partida en tres es símbolo de ecuanimidad y desinterés en el que la usa, el bigote cortado denota al hombre rudo y brusco , y si el bigote tiene enhiestas guías representa a hombres astutos y volubles.

El uso de la máscara es mínimo , sólo se utiliza para la representación de animales : tigre , lobo, cerdo , oso etc.

La Opera de Pekín , siempre fascinadora , tiene un papel que cumplir , de importancia creciente dentro de la moral del pueblo, poderoso país surgido de manera rápida y brillante de las ruinas del pasado . Hoy es patrimonio cultural de la nación y , sin embargo , sus argumentos adaptados o sin adaptar siguen atrayendo al pueblo en su representación de acuerdo a su nueva concepción política.

La Opera de Pekín cumple una tarea educativa muy importante por un lado la formación de actores y por otro transmitir las costumbres y tradiciones al pueblo.

1.3 GRECIA Y ROMA , ANTIGUAS CULTURAS CLASICAS

Con los griegos se conoce otro estilo de educación y cultura. Poco a poco va ganando terreno la idea de que la cultura es obra y creación del hombre. Este pueblo cuyas creencias religiosas y leyendas siguen fascinando al mundo ha sido el más artístico de la historia de la humanidad.

1.3.I USO DE LA MASCARA EN GRECIA

Su teatro nace al aire libre con cantos y danzas en torno a un altar y tres actores parlantes y es en su expresión teatral donde utilizan la máscara.

La máscara es una característica propia del teatro griego y sirvió para resolver una primera dificultad : que el actor pudiera representar varios papeles en una misma obra. La máscara permitía ser visto a lo lejos por el espec-

tador por sus rasgos exagerados.

Una desventaja que ofrecía la máscara era no permitir ver la expresión facial del actor , aunque esto hubiera sido imposible para todos los espectadores pues generalmente asistían a las representaciones alrededor de 15 000 espectadores.

Las máscaras indicaban edad , sexo y estados de ánimo:

"Las máscaras que utilizaban en las tragedias eran serenas y hermosas , pero los rasgos aterradores que sirvieron para las furias en 'Las Euménides', se dice que aterraron al público asistente a la primera representación de esta obra de Esquilo". (17)

En algunas ocasiones el coro también utilizó máscaras de figuras de aves , abejas o ranas (como en las comedias de Aristófanes).

La ropa de los actores era muy característica : el quitón, túnica larga que ayudaba a dar al personaje un carácter solemne, a pesar de ser de color vivo , al igual que la túnica pequeña que llevaba sobre el quitón. Además llevaba un tocado , el oncos, muy exagerado quizá en la misma proporción que la máscara. Unos coturnos , zapatos muy altos que ayudaban a agrandar la figura del actor que se ponía almohadillas para aumentar su grosor (fig. I2, actor trágico) .

I.3.2 REPRESENTACIONES

La máscara en Grecia se utiliza para la festividad más importante , el teatro. Según Macgowan las representaciones son :

a) Tragedias , cuyo tema son leyendas heroicas con la participación de los dioses.

- b) Comedias satíricas, crítica humorística de las leyendas.
- c) Comedias , representan la vida cotidiana de manera graciosa .

Aristóteles dice que la tragedia surge de los cantos y danzas con los cuales se honraba a Dionisos (Baco) , dios del vino, de la naturaleza y de la fecundidad . Su finalidad es producir el efecto de lo sublime, a raíz de la grandeza del conflicto dramático en juego, de la alteza de los caracteres y violencia de las pasiones que suscita. La pasión violenta lleva al protagonista hasta el crimen o el heroísmo. El desenlace varía de acuerdo con dichas actitudes, si bien se haya presente la catástrofe.

La tragedia, en el concepto griego , vino a significar la escenificación de un acto superior a la vida real por la intervención del Hado en el destino de los grandes hombres.

Aristóteles sugiere como finalidad de la tragedia: purificar las pasiones mediante el terror y la conmiseración.

En cuanto a la comedia, nos dice que al principio fue una simple oda entonada en el festival de Dionisos, a la cual se le añadieron después elementos humorísticos y un incipiente argumento. Aristófanes y Menandro son los primeros en perfeccionar este género.

Los requisitos de la comedia son: que debe ser artística y bella; no debe degenerar en lo ridículo; no debe buscar regocijo en la virtud, la moral y la religión; los caracteres y personajes deben ser comunes y corrientes, hasta vulgares , pues no se exige de ellos ninguna fuerza moral.

Las dramatizaciones se representaban en determinadas ceremonias de carácter religioso y cívico ; estaban escri -

tas en verso y en el fondo coinciden con la idea de la fertilidad.

La educación está ligada a las características propias de cada sociedad , a la manera de ser de cada pueblo, de sus necesidades , de sus anhelos . La educación además de transmitir conocimientos y habilidades, debe contribuir a formar en el hombre valores y actitudes.

La educación se ve afectada por todos los condicionamientos de la vida social , las formas de organización económica, la política , las características de la comunicación masiva , como lo fue el teatro griego en su momento , pues representa el clímax de su ritual religioso y cívico. Representaciones que se realizaban determinados días del año como requerimiento tradicional que va fortaleciendo la personalidad humana.

I.3.3 ROMA

La calidad de las personas y por ende de la vida se da gracias a la educación , la cual se origina de muchas maneras y una la más accesible al hombre , es por medio de la imitación, tal y como Roma continúa su trabajo creativo a través de la máscara .

I.3.4 EL TEATRO EN ROMA

Roma, como heredera de Grecia imita la utilización de la máscara en el teatro hacia el año 364 A.C. , siendo los primeros actores histriones etruscos que cantaban al son de la flauta. Roma acepta plenamente el Teatro Griego tanto en la

concepción como en arquitectura aunque , como es natural ,
 sufre algunos cambios , como el que en Roma el teatro fue
 ra esencialmente profano . Aunque el arte dramático llegó
 a ser una profesión , cada compañía tenía un dominus gregis
 o administrador . En la época de Plauto se representaba só
 lo una comedia o tragedia al día. Durante el intermedio de
 los tres actos el histrión ejecutaba un trozo musical.

En las tragedias había canto coral. Los espectáculos
 duraban muchas horas por lo cual los espectadores llevaban
 la comida y los que cuidaban los asientos proporcionaban
 bebidas y golosinas.

Los histriones para representar mejor los personajes
 dramáticos , usaban caretas (al igual que en Grecia). La
 profesión de actor es un oficio humilde de ahí su nombre de
histrion o histrion que tuvo un sentido de menosprecio.

Lo mismo que en Grecia , el Teatro fue en Roma una ins
 titución atendida por el Estado . Los magistrados a quienes
 el Estado encargaba su organización , y que poco a poco lle
 garon a hacer el gasto de su propio dinero, perseguían fines
 sobre todo demagógicos. Todos los ciudadanos , incluyendo
 mujeres y niños, tenían entrada libre.

En cuanto al trabajo actoral, si las obras no eran re
 presentadas por los actores griegos , se confiaba a los
Histriones . Por lo regular ellos constituían compañías ba
 jo la dirección de un primer actor. El número de actores
 que formaban parte en la función era mayor que en Grecia,
 habiendo escuelas para actores que florecieron en tiempos
 de Cicerón ; las mujeres desde la época del imperio repre
 sentaban los papeles femeninos.

Si bien los romanos copiaron de los griegos la estruc

tura general del teatro en sus partes esenciales (escena, orquesta, graderías, distribución del hemiciclo) transformaron el ambiente teatral ampliando el escenario en perjuicio del sitio reservado a la orquesta, al erigir un alto muro en el fondo, con rica decoración de columnatas y esculturas. Llega a desaparecer la idea del teatro griego al aire libre, pues el techo solía taparse mediante telas movedizas. El teatro romano también da al espectador la posibilidad de ver las escenas que se hacían en los interiores de las casas, con las llamadas angiportum o pasa calle. Las escenas se representaban en las puertas o cerca de ellas.

La música es fundamental en el teatro romano, se interpretaban cánticos y se danzaba.

El vestuario era de acuerdo al tipo de teatro:

- Los mimos trabajaban descalzos.
- Los viajeros y mensajeros usaban la paenmula (capa corta de origen romano que se usa en Bizancio y continúa como parte del vestuario eclesiástico).
- Los soldados, espada.
- Los parásitos, salían con capa.
- El aldeano, con chaqueta y pelliza (prenda de abrigo hecha de piel o forrada de piel).
- Los hombres del pueblo, siempre con chaqueta.
- Los criados siempre con túnica corta.

En general se usó mucho la máscara, aunque no se conservan ejemplares de ellas.

Y como si el tiempo se detuviera no se da mayor creación teatral... sino hasta el año 1538.

I.4. ITALIA RENACENTISTA , COMEDIA DELL' ARTE

La Commedia dell Arte se mantuvo viva durante más de dos siglos , pero sus personajes aún están en nuestra memoria . Sin duda alguna fue uno de los movimientos teatrales más importantes de nuestra era , del cual hablaré brevemente para concluir con la utilización de la máscara con reminiscencias de la antigua Roma.

I.4.I SURGE LA COMEDIA DELL' ARTE

"España desempeñó un importante papel en la Commedia dell' Arte. La primera noticia que tenemos de su presencia en España se remonta a 1538, antes de que su existencia 'legal' se registrará en Italia " (18).

Fecha en la que aparece una compañía de teatro italiana que participó en las festividades del Corpus Christi en Sevilla. Siete años antes que en Italia , según acta notarial de Padua, donde se tiene registrada una fecha oficial el 7 de febrero de 1545.

Lo importante quizá no sea la fecha sino la buena acogida que tuvo la Commedia dell' Arte no sólo en España sino en todo el continente.

Los realizadores de la Commedia dell' Arte hicieron una gran aportación al teatro , pues tuvieron como principio la improvisación , siendo los mismos actores sus propios autores. Y aunque todos tenemos la capacidad de improvisar , no todos tenemos la capacidad innata de hacerlo, como fue el caso de los integrantes de la Commedia dell' Arte , que supone eran aficionados y poseían talento para

realizar su quehacer teatral.

I.4.2 LA IMPROVISACION

Los actores de la Commedia dell' Arte recibían ayuda para realizar las improvisaciones; como el que se les aconsejara que leyeran libros de estilo apropiado para sus papeles, con el fin de estimular su imaginación. Además se les instruía para que memorizaran diferentes pasajes que, en un momento dado, les sirviesen durante las actuaciones.

" Hay varios tipos de texto de repertorio. En primer lugar, los finales, que los actores podían tener a la mano para dar conclusiones elegantes y afectivas a sus escenas. Generalmente asumían la forma de pareado, (estrofa de dos versos) aunque Perucci aconseja cuidadosamente a los actores que no abusen (sic) pues parecerá (sic) artificioso ; no obstante, permitía los finales en pareado para los amantes, pues es 'realista' que los enamorados se vuelvan líricos. Así un galán, después de una desafortunada conversación con su amada, puede abandonar el escenario apropiadamente con:

Amor, argue tu sei, se il tuo veleno
sen corre al cor metre serpe in seno" (19)

... Amor ,sangre eres, mientras tu veneno
corre al corazón como la serpiente que llevamos
dentro...

En cuanto a los pasajes memorizados , éstos fueron en aumento conforme al paso del tiempo, al igual que muchos autores acrecentaron estas escenas con otras que repetían de memoria.

" Los comediantes procuraban recordar cuidadosamente los pasajes que fueron efectivos la primera noche y no vacilaban en usarlos... la obra permanece en el repertorio ; cien comediantes

diferentes representan los papeles uno tras otro ; cada uno aporta algo nuevo y al final las escenas están llenas de contenido, que nos sorprendemos ante la cantidad de ocurrencias y trucos que se nos presentan". (20)

La improvisación tiene grandes ventajas en primera, el ir y venir de una obra siempre será diferente, además de hacer de la actuación algo más natural y menos mecanizado .

"Los actores entran y salen , hablan y se mueven como si estuvieran en su casa... eso fue lo que dio aquel teatro ' una naturalidad' y verdad que los propios autores dramáticos más destacados raras veces consiguen." (21)

Los papeles que representaban los actores eran los mismos (gran ventaja , pues les daba tiempo de conocer su personaje , recrearlo, dándole auténtica personalidad), algunas veces adoptaban otro personaje. Pero por regla general al caracterizar un personaje lo desarrollaban a lo largo de su vida , siendo los propios trajes los que informaban al público el personaje que estaba en escena sin necesidad de anunciarlo o explicarlo, pues la naturaleza de cada personaje ya estaba dada. Lo único que se pedía a cada actor era dar la interpretación , la vitalidad necesaria y el toque familiar a cada uno de los personajes y que lo ajustase a cada uno de los argumentos.

I.4.3 UTILIZACION DE LA MASCARA

La Commedia dell' Arte fue muy popular entre la gente del pueblo italiano al igual que en el extranjero.

Un rasgo peculiar de sus personajes fue la utilización de la máscara totalmente teatral, al igual que en Grecia y

20. Ibidem., p. 48

21. Idem., p. 52

y Roma. A veces estas máscaras cubrían toda la cara, a veces solamente la mitad y en ocasiones (Arlechino, Pedrolino y Colombina) sólo los ojos.

Aunque la Commedia dell' Arte dependía de la pantomima, los comediantes no utilizaron la expresión facial a cambio de la exageración estilizada de la máscara ... que afirmaba los rasgos de cada uno de los personajes .

Doce actores aproximadamente era el número que componía la compañía de la Commedia dell' Arte (nombre que se le dio hasta el siglo XVIII), correspondiente al número de personajes en escena , pues como regla ninguno hacía más de un papel.

"En el centro de éstos están 'las cuatro máscaras' como con frecuencia los llaman llaman los contemporáneos: dos Vechhi o viejos y dos zanni o criados" (22)

Los zanni eran expertos danzarines que hacían chistes. Arlechino por ejemplo, nace como sirviente tonto cubierto de adornos , al igual que Pedrolino.

Un rasgo curioso de la Commedia dell' Arte son los lazzi, chistes intercalados en la trama; unos eran de carácter verbal y la mayoría de carácter físico , lo que ahora serían las tareas escénicas.

Los enmascarados se pueden ordenar así : el veneciano Pantalone (fig. I3), el bognesse Dottore (fig.I4), Arlequín (fig. I5), Scapino-Brighella(Fig. I6), Pulcinella (fig.I7), Pedrolino (s/ máscara) , Capitano (fig.I8). Todos ellos aparecían con máscaras en la cara (que sin duda alguna los caracterizaba plenamente y aunque no es su invención, puesto que ya antes se le había dado utilidad teatral , sí da una ventaja que es la de permitir la creación de estos persona-

jes que fueron representados a lo largo de más de doscientos años por un sinnúmero de actores, y quizá lo que menos perduró fue el actor y lo que sigue vigente es el personaje).

"El uso de la máscara, declara un importante director moderno (A.G. Bragaglia) , 'testifica que se trata de un auténtico teatro y no de una insípida reproducción de la vida real ...' (23)

Sin embargo, esto no quiere decir que se trate de un mecanismo meramente artificial, sino que sirve para facilitar la imaginación. Como dice Jacques Copeau (la cita procede de P. L. Duchartre, Commedia dell' Arte, pag. 52):

"El actor que actúa bajo una máscara recibe de ese objeto de cartón piedra la realidad de su papel." (24)

Y no se trata meramente de cambiar la cara sino plenamente la personalidad... Objetivo que logra la Commedia dell' Arte, los actores no sólo se contentan con cambiar su aparición física sino que a través de la máscara principalmente, recrean toda su personalidad,

"... Arlequín depende en parte de su agilidad ; como está enmascarado , nuestros ojos lo siguen atentamente en su conjunto, no solamente sus facciones; el resultado es que una ocurrencia procedente de ese semblante enteramente fijo tiene un sabor completamente diferente de la misma ocurrencia procedente de unos labios que forman parte de un rostro vivo." (25)

En su uso particular la Commedia dell' Arte, utiliza la máscara pero no cubriendo en su totalidad el rostro (para no hacerlo un objeto inanimado, inmóvil, sin vida) sino máscaras parciales, que cubrían la nariz y parte de las mejillas. Permitiendo así no obstruir la voz y darle expresi-

23. Idem., p. 56

24. Idem., p. 56

25. Idem., p. 56

vidad y fuerza al rostro.

" La Commedia dell' Arte es casi única en la mezcla de unos actores cuyos rostros van ocultos y otros cuyas caras están a la vista .

Si las máscaras hubieran sido completas, hubieran sido una división inconveniente, como si estuviéramos ante seres procedentes de dos mundos diferentes ; las máscaras hasta la mitad proporcionaban el grado de diferenciación deseado sin trazar una línea de separación completa entre un grupo y el otro." (26)

Las máscaras por si mismas forman un grupo (por su estructura) no alejado de sus compañeros, dando así un efecto especial a la escena.

I.4.3.I Pantalone

La mayoría de las obras empieza con su entrada en la escena . Su traje casi no cambió a lo largo del tiempo.Sus calzas , calcetines y jubón (vestidura que cubre desde los hombros hasta la cintura ceñida y ajustada al cuerpo) eran rojos; en la cintura solía llevar una daga o espada y un pañuelo; casi siempre llevaba un sombrero negro redondo , una túnica negra de mangas muy largas y zapatillas negras. Su máscara marrón oscura, con nariz aguileña y cabello generalmente grisáceo que sobresalía del sombrero , tenía barba puntiaguda o un bigote y en algunas ocasiones gafas.

Una característica de su papel es su nacionalidad veneciana, aún cuando muchas veces su residencia este fuera de Venecia , pero su habla es la de dicho lugar.La mayoría de las veces aparece como padre de familia, aunque exista también la descripción:

"Viejo comerciante , rico y casi avaro, siempre decrepito... cojea y gime, tose, estornuda y se suena la nariz constantemente o bien se ve atormentado por el dolor de estómago. A pesar de estar muy seguro de sí mismo, siempre resultaba burlado. Se cree más listo que nadie, pero a cada paso se convierte en el blanco de toda clase de trampas imaginables, a pesar de su edad y decrepitud corteja a las mujeres , aunque éstas siempre lo rechazan," (27)

pero no se da por vencido y, para demostrar su "actividad", hace una serie de piruetas con las que trata de ocultar su reumatismo. Indiscutiblemente es un viejo pero " en el Renacimiento un 'viejo' no era necesariamente alguien con un pie en la tumba." (28) En sus primeras comedias, Pantalone es serio y discreto

" en una obra es un caballero de honorable familia que ha llevado una vida agradable y feliz hasta que su hija se enamora de repente y destruye la tranquilidad de su casa". (29)

En varias ocasiones es un padre honorable cuya paz se ve afectada sin que él tenga la culpa.

I.4.3.2 Dottore

Compañero y vecino de Pantalone , a veces su amigo, a veces su enemigo, conocido como : Dottore Graziano Scarpazon, Partesana da Francolino, Balanzoni, Spaccastrummolo, Bretino, Ballardo, Forbizone, Graziano de Violoni, Scattalene o Lanternone. Sin embargo el más conocido es la de Dottore graziano.

Su traje varió muy poco: traje negro con capa corta y bonete de doctor, gorguera o cuello blanco , un par de guantes en la mano o un pañuelo entremetido en el cinturón. Más

28. Idem., p. 65

29. Idem., p. 66

que una máscara, lleva una ancha nariz , provista a veces de rejillas postizas.

Personaje de cuarenta a cuarenta y cinco años de edad, su habla es el boloñés . La mayoría de las veces entra y sale sin ninguna eficacia, pero hablando continuamente.

El Dottore, la mayoría de las veces, aparece como un hombre de leyes, nunca es capaz de dar un verdadero consejo amén de expresar sus propias opiniones.

" Su mente está cargada de saber libresco, principalmente: mitología clásica, máximas latinas y sentencias legales, que le resultaba imposible pensar o hablar de una forma sencilla y lógica. " (30)

En las comedias muy pocas veces se cita su ocupación concreta , simplemente se sabe que es rico, de familia honorable . Su ocupación va desde un hombre de leyes , médico, hasta charlatán y al final de la Commedia dell' Arte se le vió como posadero , maestro de escuela, actor, juez, mayordomo , jardinero... criado.

Ambos, Pantalone y Graziano , forman una pareja excelente . Sus virtudes y vicios se reflejan en las palabras de uno y las acciones de otro.

I.4.3.3 Arlequín

Personaje quizá de mayor fuerza que cautivó al público en general. Junto con Scapino forman una mancuerna de criados uno astuto y otro bobo. Arlequín resulta ser el criado bobo.

Su traje cambió del ceñido al cuerpo con remiendos colocados en forma irregular hasta dar paso a formas geométricas

y en la segunda mitad del siglo XVIII los remiendos eran ya triángulos y rombos , ese fue finalmente su traje de Arle - quín, volviéndose más pulcro.

"Con su cambio de vestido se produjo un cambio espiritual en él. Al principio era menos refi- nado de lo que llegó a ser posteriormente y podría parecer que era más soso y menos refina- do," (31)

Su máscara, la que se conserva en el museo l'Opera de París, es auténtica (entonces sufrió evoluciones) :

"su media cara era más tosca que la que llevó posteriormente ... provista de espeso pelo en cejas y en el labio superior" (32)

para posteriormente quitar los apéndices velludos.

Arlequín , en cuanto al personaje, es fundamentalmente el mismo desde sus comienzos hasta el final de su carrera. Destaca por su agilidad y acrobacia (aunque algunos actores eran menos diestros que otros). Su característica fue la agilidad corporal:

" cuando Arlequín se asusta , es capaz de dar un salto mortal atrás con un vaso de vino en la mano, sin derramar una gota ... alguna vez, an- te el estrechamiento del asustado auditorio , subió como una mosca por el primer, segundo y tercer balcón." (33)

Poseía sus propios movimientos , como el entrar al esce- nario mostrando una absoluta urgencia , avanzando con paso arrogante y sin doblar las piernas . Otro resulta el truco de modificar su estatura : baja la cabeza sin mover los hom- bros y luego extender el cuello sin mover el cuerpo. Arle - quín vivió más que ningún otro personaje:

" Cuando hoy se representa 'El criado de dos amos' de Goldoni, Arlequín revolotea por el escenario y nadie se acuerda de Truffaldino." (34)

32. Idem.

33. Idem.

34. Idem.

I.4.3.4 Scapino- Brighella

El compañero de Arlequín más recordado fue Scapino , para ser llamado posteriormente por Goldoni Brighella.

Su ropa presentó algunas modificaciones , aunque la común fue : pantalones ceñidos, lisos, a rayas o con flecos y una chaqueta y se le identifica con una guitarra en las manos.

Scapino-Brighella era astuto, intrigante, inteligente , creador de enredos y estratagemas , pero sin malicia.

Su máscara tenía nariz y labios gruesos con astutos ojos, con apariencia tosca.

Lo típico de este personaje es el consejo que continuamente le da a su amo "Mátalo", aunque también se le describe: " Habla con elegancia, razona con buen sentido, está versado en ciencias y tiene algo de filosófico. (35)

I.4.3.5 Pulcinella

Pulcinella, Polichinela, Polichinella o Punch se presenta como el principal rival de Arlequín.

Su traje de Zanni sufrió modificaciones a lo largo del tiempo; algunas veces se le reconoce por su joroba y panza abultada, otras como un hombre viejo sin joroba, pero el traje que más se recuerda es el vestido blanco de Zanni, sombrero o gorro cónicos y abultados.

Su media máscara llevaba nariz aguileña, una frente pequeña y una gran verruga en la frente.

Su papel más común es el de criado , aunque a veces también es campesino, panadero , mercader de esclavos, posadero, pintor, incluso padre de familia y amante.

El sonido de su voz es chillona como canto de gallina (de ahí su nombre) y a veces todos sus movimientos son como de gallina. Sus expresiones son esencialmente groseras y vulgares; al parecer esto gustaba al auditorio que se deleitaba al oír los groseros disparates. Portaba una bacinica donde llevaba su alimento: espageti a la napolitana.

Pulcinella podía vestir de cualquier forma deseada por el actor o público particular. De ahí que este personaje tenga un espíritu propio para cada pueblo, pues un napolitano podrá decir que Pulcinella es la expresión misma del pueblo al igual que un francés.

I.4.3.6 Pedrolino

Pedrolino es el equivalente italiano del francés Pierrot. El nacimiento de este personaje data de la segunda mitad del siglo XVI. Pedrolino es originalmente un valet, es joven con personalidad y puede ser un enamorado encantador. Juega varios papeles en las principales compañías del siglo XVI. En algunas ocasiones lo encontramos como enamorado de Franceschina, como uno de los más tiernos y sensibles caracteres de los enamorados; otras veces, como un demonio de celos.

En general su carácter es cómico, por ejemplo cuando llora en los brazos de Franceschina... se queja y llega a las lágrimas... se reprocha así mismo de los pecados aún de los nunca cometidos. En otras piezas Arlequín lo induce a burlarse de Pantalone o del Dottore donde indudablemente es descubierto y castigado.

Su vestuario es una referencia a su oficio de panadero. Su vestuario es conocido universalmente, puesto que de allí

surge el traje clásico del payaso elegante, consta de una casaca, una gólda que cae sobre sus hombros, pantalón suelto y recto, escarpiñes con moño o borlas.

Generalmente no usa máscara, sino un maquillaje blanco que manifiesta una mancha de harina y un gorro que cambia según regiones y épocas.

I.4.3.7 Capitano

Algunas veces aparece como hijo de Pantalone o Graziano. El más recordado es el Capitano Spavento que se complace en expresar largos y exagerados discursos interrumpidos por las preguntas de su sensato criado Trappola.

El Capitano tiene varias vestimentas, pues según los estilos de moda iba cambiando. El primer Capitano llevaba pechera, hombreras y una larga espada. El prototipo hispánico llevaba un sombrero plano emplumado y botas con tacón de madera. Otras vestimentas llevan casco con grandes plumas, pectoral de piel, amplia casaca, botas y espada. Los colores de su traje son el amarillo y el rojo, pues con ello hace referencia a la bandera española.

La máscara de los primeros capitanes era chapeada con una gran y amenazante nariz que denotaba su carácter; estaba provisto de un fiero y ríspido bigote con el cual parecía que verdaderamente entraba a la ciudad para capitular a todo el mundo. La máscara en su aspecto general intentaba enfatizar el contraste entre una gallarda apariencia y una naturaleza íntima.

Su carácter no es delineado por trazos físicos sino por la arrogancia e indigencia que siempre divertía mucho a las

clases populares. Algunas veces el Capitano es calificado como tipo petulante, arrogante, abusivo y prepotente.

Cabe recordar que la máscara de Capitano la encontramos en el personaje de Cyrano de Bergerac (personaje ercansado por el propio autor).

1.4.3.8 Otras máscaras

La pareja de enamorados más que máscara lleva antifaz y a veces sólo la mujer.

La mujer enamorada más conocida es Colombina que viste un traje blanco de campesina italiana: chaleco, blusa con mangas amplias, falda amplia y un tocado pequeño. La versión francesa es traje de bailarina hecho con tela de tul con pompones negros. En general sigue la vestimenta contemporánea al igual que el enamorado.

Podemos concluir que la Commedia dell' Arte, auténtico movimiento teatral, tuvo como acierto la utilización de la máscara, con el profesionalismo de la gente de oficio que conoce y practica el arte especial de la actuación. Gente que se disciplina a una tarea y, en este caso, lleva diversión al pueblo; tradición que va de generación en generación. En las actividades recreativas también existe un grado de aprendizaje.

La manufactura de las máscaras de la Commedia dell' Arte da un conocimiento : hechura de máscaras idóneas para la actuación. Estas fueron hechas de diversos materiales: desde las de cartón, que resultaron incómodas y dolorosas por las partes en relieve que penetraban en la carne; hasta las de piel suave entelada con lino.

I.5 JAPON

El país del sol naciente tiene una antigüedad de más de 2000 años. Pese a los años de sumisión de la poca paz, pues muchas han sido sus guerras, trayendo como consecuencia hambre, pobreza, desdicha y desorden general; las cosas bellas no se olvidaron y en estas circunstancias nace el teatro japonés. Si bien es un teatro antiguo, no lo es tanto como para que se ignoren sus orígenes. Este teatro se origina en las danzas y ceremonias ante los altares.

"Hacia el año 616 de la era cristiana, bajo la regencia del príncipe Shotoku, un emigrado introdujo una danza de enmascarados provenientes del sur de China que en el Japón recibió el nombre de Gigaku" (36)

Así mismo aparecieron otro tipo de manifestaciones como una representación silenciosa (donde la máscara era de uso esporádico) llamada Bugako, que es la representación de escenas de viejas tradiciones. Esta forma se conserva en la actualidad bajo la protección de la Casa Imperial.

Se registran otras representaciones como: el Sangaku, que es el género acrobático y humorístico, y al parecer es introducido de China.

Alrededor del año 780 se conoce el Enen no Mai formado por diálogos, canciones y danzas que aparece después de las ceremonias religiosas, al igual que el Dangaku, representado por sacerdotes.

Hacia el año 1370 surge el Nô y el Kyogen (comedia que se representa entre los actos del Nô). El Nô queda en la aceptación de los samurais, dando principio a la más alta expresión del teatro japonés. Un rasgo particular en la repre

sentación del Nô es el empleo de máscaras. Esto libera al actor del uso del maquillaje, hay máscaras para los dos sexos y para todas las edades, así mismo para seres sobrenaturales. El profesor Nogami estima:

" este uso de la máscara del teatro japonés se asemeja al griego, aunque cree que la máscara japonesa supera a la griega , en efecto dramático y ejecución." (37)

Las obras del teatro Nô son de un acto, a veces dividido en dos escenas. Cuando el acto está dividido en dos escenas el protagonista aparece en la primera en forma humana, u otra forma relacionada con el mundo cotidiano, en la segunda escena en forma de demonio, deidad o ser sobrenatural.

En la antigüedad un programa completo de Nô , consistía en cinco o seis obras y Kyogen, con una duración de seis horas. Las obras eran en un acto sin relación alguna, pero siguiendo un criterio llamado ja-ha-kyu, que encuentra un equivalente aproximado en presentación, desarrollo y clímax. Para entender como se logra el jo-ha-kyu, con obras disímbolas, es necesario mencionar el repertorio del Nô:

- a) Obras de dioses o de oraciones propiciatorias.
- b) Obras de guerra en las que interviene el espíritu de un guerrero.
- c) Obras de peluca en las que el personaje es una mujer.
- d) Obras de demonios o seres sobrenaturales.
- e) Obras que promueven las virtudes de benevolencia, justicia, buenas costumbres y sabiduría.
- f) Obras de congratulación o también llamadas Nô de deseos de felicidad.

La conformación de un programa era de gran importancia. Se seleccionaban obras de cada uno de los grupos para mante-

ner el criterio de jo-ha-kyu. En la actualidad un programa se forma con una o dos obras y entre ellas un Kyogen.

En el Nō todo es sobrio, hasta el número de actores está claramente clasificado. No hay actrices y todos los papeles son sumamente estilizados. Los actores son el hite y sus seguidores Shite-Tsura, así mismo los seguidores de éste último Waki-Tsure. En ocasiones intervienen el Ko-kata, o actor infantil, que interpreta papeles de menor edad y de calidad social, como emperadores y gobernantes militares; papeles que podrían ser una ofensa por su interpretación realista, cosa que no sucede si son los niños quienes actúan. Según la teoría de Zeami en el artículo "Tensión dramática del Nō", de Oscar Cossío en la revista Máscaras, los niños poseen una flor, la cual se pierde con el paso de los años, pero mientras exista esta flor compensa con creces otras flores escénicas. Un actor verdadero tiene una flor que va cambiando con los años para dar paso a otras hasta llegar a la flor última, la flor de la excelencia, que el actor conserva hasta su muerte.

En el Nō todo debe ser perfecto y pulido, y ninguno de los que participan pueden estar por debajo de estos parámetros. Los actores dicen sus parlamentos con un tono de voz convencional, que no se modifica, aún para la interpretación de los personajes femeninos.

El Nō se refiere a la imitación desde el punto de vista de la filosofía budista de los Mudras, (gestos rituales de compasión, de la tranquilidad, de la negación del ego etc.).

Los personajes del Nō se pueden clasificar en tres grupos: mujer, guerrero y anciano ya que estos tres roles abarcan todo el comportamiento humano básico y las relaciones

que puede mostrar el actor. Estos tres tipos de personaje crean algo cercano al tipo de existencia humana; la mujer en su esencia como tipo, es la belleza física, espiritual, amor, fidelidad, entrega, inestabilidad, sumisión, inapreciabilidad. El guerrero es la existencia caracterizada por la virilidad, fuerza, lucha, seguridad de sí mismo, valentía, coraje, sacrificio, fidelidad, lealtad, superación de los obstáculos. El anciano sería la distancia ante la vida, reflexión, conocimiento, sabiduría de hombre experimentado; algunos investigadores piensan que el anciano tiene algo de divino.

Las máscaras constituyen uno de los aspectos más importantes del Nô. Son, por lo general, más pequeñas que la cara. Las máscaras no pretenden dar una idea de naturalidad, son de gran belleza y tienen valor estéticos propios. Algunos ejemplos de máscaras son: Katan otoko, hombre de Katan (fig. 19), O-beshimi (fig. 20), Chûjô (fig. 21), Kouji-jô (fig. 22), Waka-onna, mujer joven (fig. 23), Uba, hombre viejo (fig. 24), Fukai (fig. 25), Hannya (fig. 26). Las máscaras están codificadas y son de madera ricamente laqueadas, algunas de ellas son un tesoro nacional.

Detrás de una máscara joven se encuentra, por lo regular, un actor anciano y lo que contempla el espectador es a un maestro actor que lleva una máscara, porque así lo requiere el misterio de una realidad teatral.

En el Nô el escenario es sobrio, el vestuario es deslumbrante en riqueza y color, hecho en sedas bordadas que por sí mismas son una obra de arte. El kimono del Nô es una vestimenta exclusiva del escenario.

En Japón existen tres formas de teatro clásico: el Nô, Bunraku (teatro de marionetas) y el Kabuki, donde lo más im-

portante es el virtuosismo del actor . Los actores del Kabuki son muy respetados por la sociedad. En el Kabuki todos los personajes son hombres, los papeles femeninos son realizados por actores llamados onna-gata . Paradójicamente una mujer dió origen a esta forma dramática.

Por 1586, una mujer llamada O-kuni tuvo la idea de sacar las danzas practicadas en los recintos del templo a lugares públicos y de alguna manera hacerlas laicas, más sensuales .Por ese entonces las clases formadas por campesinos, comerciantes y artesanos no tenían forma propia de arte escénico, (para la corte existían las danzas Bugaku; para el gobierno militar del shōgunato había el teatro Nō) así que la idea de O-kuni fue la apropiada en el momento preciso.

El O-kuni kabuki tuvo corta vida: en 1629 , tan sólo 33 años después de su aparición, fue prohibido por el gobierno del shōgunato para proteger al pueblo y especialmente a los samurais, que empezaban a tener un marcado gusto por esta forma de diversión que estaba creando relajamiento moral. Quedó prohibida la aparición de mujeres en escena , medida que de hecho continuó hasta el siglo XIX y que dio origen al arte de los onna-gata, actores que representaban con arte los papeles femeninos.

Con algunas modificaciones llega el Kabuki hasta nuestros días, ya sin el atractivo sensual pero sí desarrollando una forma estética atractiva para la generalidad del público, dramas interesantes , espléndido vestuario , maquillaje, espectaculares escenografías y técnicas de actuación más perfeccionadas .

En el Kabuki , la escenografía, el vestuario y las obras mismas tienen como propósito mostrar el arte del actor, pues

todo está supeditado a él. La actuación es lo más importante.

Existen varios géneros en el Kabuki: el jidaismo o pieza de época, donde se representan supuestamente hechos históricos y leyendas, aunque no es muy confiable como fuente histórica; pero sí como un excelente registro de costumbres.

El género Sewamono, son obras que tratan de la gente del pueblo y de sus vicisitudes.

En el Shosagoto, el baile es lo más importante. La mayor parte de los asuntos de este género fueron tomados del teatro Nô, conservando en algunos casos el nombre original.

Las tradiciones en el Kabuki son muy arraigadas, no hay una escuela donde una persona pueda aprender para llegar a ser actor de Kabuki. El único medio es pertenecer a una familia de actores. Cuando una familia no tiene hijos propios a quienes heredar la tradición, suele adoptar uno, generalmente de otra familia de actores, e inícarlo desde muy temprana edad en el arte.

Muchas obras requieren actores infantiles y esto les da la oportunidad de las primeras experiencias. Los actores van cambiando de nombre según progresen en su carrera, generalmente adoptan nombres ya usados por sus antepasados. El cambio de nombre de un actor se efectúa en ceremonia pública con gran solemnidad.

En el Kabuki el actor usa el maquillaje a manera de máscara. El maquillaje es todo un rito que el actor debe de hacer antes de la función.

Una de las aportaciones del Kabuki es el hikimuki, recurso escénico que permite que el actor en algunas obras cambie de vestuario en unos segundos frente al público. Cada cambio significa una transformación en el carácter del personaje.

No hay una norma en la duración de las obras. Estas pueden ser de un acto o más de diez. En épocas antiguas las obras solían empezar por la mañana y terminar ya entrada la noche. En la actualidad una selección de obras suele durar un promedio de tres horas.

En Japón el teatro y el uso de máscaras requieren una forma de enseñanza por entretenimiento. El alumno imita al maestro hasta que éste queda satisfecho por la semejanza en el gesto y tono de voz. Nadie se atreve a introducir cambios, si acaso hasta que llegan a ser maestros reconocidos y siempre que los cambios no sean fundamentales.

En Japón existe una técnica expresiva que se enseña y aprende por tradición tanto en el papel de actor como en el de público, pues ambos comulgan en un espacio representacional.

I.6 MEXICO

En México, a lo largo de su territorio y de su historia prehispánica se utilizó la máscara para danzas, ritos y ceremonias. La manufactura de máscaras fue un aprendizaje por oficio transmitido de generación en generación.

Los ritos y ceremonias cumplían la función de legar las tradiciones que educan al hombre de acuerdo a la concepción del mundo que se tenga.

El mascarero encuentra plena satisfacción en la creación de sus máscaras, las cuales usará el indígena primordialmente en la danza.

"Las danzas sagradas aparecen con los primeros pobladores de México y son para ellos un verdadero culto. Las más antiguas están dedicadas al Sol y

la Luna. Después aparecen las danzas guerreras, las místicas, las rituales y llegan a su apogeo durante la época prehispánica," (38)

Durante el transcurso del año había fiestas dedicadas a los dioses para propiciar la fecundidad. Se tiene conocimiento de un sinnúmero de danzas las cuales se mezclan más tarde con mitos y leyendas del mundo cristiano,

"... el danzante actual es un simple campesino con la carga de cuatrocientos años de esclavitud, un ser marginado por el desarrollo, pero triste compensación, cuando menos una vez al año, en las fiestas de los santos patronos, se transforma en un rey con vestimenta regia y corona dorada, como la danza de los jardineros... o en un Señor Santiago con el vigor de un evangelizador y colonizador..."(39)

La máscara en la actualidad juega un importante papel de magia, fantasía, remembranza en las fiestas religiosas dedicadas a los santos patronos, donde a través de la danza se vislumbran las tradiciones guerreras y místicas.

La danza, que es un compendio de movimiento y colorido, tiene como aditamento principal la máscara.

En México existen innumerables danzas, pero sólo hablaré de aquellas de las cuales se tiene mayor conocimiento e información.

Antes de hablar de ellas es importante anotar que hay danzas del mismo nombre pero cambian de intención y vestuario de lugar en lugar o bien hay danzas de diferente nombre pero que coinciden en su temática.

Danza de Moros y Cristianos, existen muchas variantes, se encuentra en casi todas las regiones del país, de ahí que exista un gran número de máscaras.

"Los evangelizadores españoles aprovecharon esta danza traída de España, originada en el siglo

38. Víctor José MOYA RUBIO, Máscaras; la otra cara de México, p.54

39. V.J.MOYA RUBIO, Máscaras; la otra cara de México, p.54

XII, para amalgamarla con las danzas y ceremonias prehispánicas. No es de extrañar la proliferación de esta danza , que se remonta a los primeros años del viaje de Cortés a 'Las Hibueras' entre 1524-1525 cuando llega a Coatzacoalcos , donde 'el gran recibimiento que le hicimos, con arcos triunfales y ciertas emboscadas de Moros y Cristianos".(40)

La máscara de Cortés está hecha de madera estofada , y proviene de Puebla (fig.27). La máscara del personaje de Rol - dán, es de madera policromada (fig. 28). La máscara del Rey Moro en la que destaca la mirada feroz con la que representa la malignidad de los infieles , con hermoso turbante realzado y calado en hermosos colores contrastantes que resulta imponente en la cabeza del danzante (fig.29). Estas dos máscaras pertenecen a Apaxtla, Guerrero.

A pesar de la importancia de los personajes cristianos y temas europeos en esta danza , los indígenas sustituyen y agregan personajes mexicanos como Xocoyotito , hijo de Pita - to que usa máscara de madera policromada (fig.30). Un sinnúmero de máscaras se usan en esta danza donde el colorido de la tez determina el grupo al que pertenece; tez oscura para los moros y rosada para los cristianos . La máscara de Pila - to es policromada (fig. 31).

La Danza de la Morisma, del pueblo de San Pablo Tejal - pa, Estado de México , es una versión de la Danza de Moros y Cristianos. Escenifica el tema legendario de la conquista de Jerusalén, por el Apóstol Santiago. En esta danza participan el Señor Santiago , dos Santiaguitos, el Embajador y el Valeroso; Pilato, dos Pilatitos, Sabario, Archareo, Alfá - rez, Centurión y Tiberio.

Danza del Maroués, es otra versión de la Danza de Moros

y cristianos, representada principalmente en Guerrero, Michoacán, Puebla y Estado de México. En Jalisco se le conoce con el nombre de Danza de los Marqueses (Cortés en la Danza es el Marqués por excelencia). La máscara del marqués está tallada en madera, pintada en colores rosa, blanco y negro (fig. 32). La máscara de marqués en Michoacán es de madera estofada y representa un marqués tipo europeo (fig.33).

Danza de los Retos , modalidad de Moros y Cristianos, se representa en San Juan Tetelcingo, es la lucha del rey Fernando y el rey Moro . Los personajes son: El rey Fernando V, el Católico , y el Rey Alhama el Grande; un ángel y el diablo. El diablo vestido de rojo se cubre la cara con una máscara de madera policromada (fig. 34).

Danza de los Archareos , es otra modalidad de la danza de Moros y Cristianos, introducida por los conquistadores españoles. La palabra archareo probablemente provenga del latín aroueros o del inglés archer, arqueros, guardianes, alabarderos del siglo XV o guardianes de Felipe el "Hermoso" y Juana la "Loca".

La máscara del Señor Santiago contrasta con su beatífica expresión, pues lleva una espada en la mano y una cruz en la otra y un pequeño caballo atado a la cintura (fig.35). Los archareos llevan una máscara vaciada en plomo, rematada con una corona adornada con rayo y cruz de hojalata dorada (fig. 36). Los archareos, que son los herejes , usan indumentarias con rasgos del medievo. En Cocolotepec, Guerrero, la máscara de archareo es de madera pintada de rojo y adornada con figuras geométricas de papel plateado. El casco es de cuero pintado de rojo, amarillo y plata rematado por un manojo de plumas multicolores. Un faldón de tela completa el vestua

rio del danzante (fig. 37).

La Danza del Pueblo Viejo, Guerrero, es otra variante de la Danza de Moros y Cristianos, de la Danza de los Santiagos y de los Santiagueros, todas ellas presentan la lucha entre herejes y cristianos. En algunas poblaciones de Guerrero se le llama danza de los Chareos y en el Estado de México, de los Alchileos. La máscara del estado de Guerrero es de madera, el tocado es un sombrero de petate pintado y cuatro adornos dentados de madera unidos en la parte superior y rematados con un gorrión azul de cabeza amarilla (fig. 38).

Danza de los Jardineros de San Bartolo, Coyoctepac, se baila en el atrio de la iglesia en honor del santo patrono el 24 de agosto. Es una danza del siglo XVI de los misioneros cristianos para evangelizar a los indios. Al parecer tiene gran influencia de la Danza de Moros y Cristianos. El personaje de rey cristiano lo ocupa el rey zapoteca Cosijoeza. Los danzantes forman dos grupos uno de moros y otro de cristianos, con las caras cubiertas de máscaras de cera, con rostros pálidos y rasgos europeos (figs. 39 y 40). Los hombres llevan barbas y bigotes de ixtle, color de oro viejo, los ojos pintados sobre vidrio, la cabellera larga y rizada hecha también de ixtle color de oro viejo; la corona es de hojalata dorada con adornos martillados e incrustaciones de piedras de colores y espejos.

Danza de los Chinelos o de los Doce Pares de Francia, algunos investigadores la consideran una versión de la Danza de Moros y Cristianos, y otros una versión del rito de la fertilidad y la primavera. También se le llama el brinco de los Chinelos, por los saltos que se dan, y es originaria

del Estado de Morelos y se desconoce su origen. En el Carnaval de Huejotzingo, Puebla, se representan danzas similares. En esta danza destaca el regio vestuario, el tocado o sombrero de los danzantes, de forma cilíndrica, alto y llamativo, de terciopelo o de seda; bordado en diseño de chaquiras y lentejuela. Las máscaras son de tela de alambre fino con forma de cara (fig. 41). Se usan cerdas de caballo para las cejas y la barba de forma puntiaguda y torcida hacia arriba, las barbas son de zacate o crín, negras para los jóvenes y blancas para los ancianos o viejos. Se tiene prohibido hablar durante la danza.

Danza de los Cúrpites, en tarasco significa los que se reúnen, originaria del pueblo tarasco, se presenta en San Juan Nuevo, Michoacán. Es de carácter religioso, deriva de la Danza de los Santiagos (que tiene influencia en la Danza de Moros y Cristianos). El personaje principal es Terépite quién representa al señor San José quién junto con la Virgen María buscan al niño Dios al cual encuentran. Esta danza, al parecer, es la única en que participa una mujer, ya que en su totalidad son hombres los que hacen los papeles femeninos, la máscara es de facciones delicadas de piel rosada y ojos azules (fig. 42). Como la máscara del Terépite, en general, las otras máscaras son rostros serenos fabricados por simples campesinos con gran sentido creativo (fig. 43).

Danza del Señor, Pueblo de Naranja, Michoacán, varía -ción de la Danza de Moros y Cristianos, combinada con rasgos religiosos y humorísticos. Es el culto y adoración al Señor. El más importante de los personajes es el Señor o Monarca, la Malinche. Además hay comparsas y catorce danzantes encabezados por dos capitanes y dos flachicos (cuidadores). El Señor

lleva una máscara que simula la imagen del Señor Santiago, tallada en madera, policromada. El color de la piel es aborigen aunque subida de tono, lleva un tocado de lámina decorado con flores de donde cuelgan cintas de colores (fig. 44). En la mano lleva una sonaja que sirve para marcar el ritmo y golpear a los infieles. Por esta sonaja en algunos lugares se le conoce como Danza de la Sonaja.

Danza de los Parachicos,

"Cuenta la leyenda que una doña María de Angulo, dama de mediados del siglo XVIII, llegó a Chiapa de Corzo, situada en las orillas del río Grijalva, con un hijo adolescente que sufría extraña enfermedad. Prometió a San Sebastián el sacrificio de sus bienes si sanaba a su hijo. El milagro se realizó. Repartió sus bienes entre los pobres e inició una ceremonia anual consistente en una danza 'para el chico' de cuya frase derivó el de la Danza del Parachico".(4I)

Los danzantes bailan al son de un tambor y al compás de una sonaja que llevan en la mano derecha; las máscaras con rasgos españoles y ojos azules son talladas en madera. En la cabeza llevan un penacho de ixtle, alto, circular que simula la cabellera y se ata en la nuca. La máscara del muchacho no es mayor de veinte años, carece de barba y bigote (fig.45). La danza la dirige el patrón que lleva otra máscara con barbas de tipo árabe, hecha en madera, con ojos de vidrio con expresión serena (fig. 46). Esta máscara es heredada de padres a hijos o parientes cercanos. Se baila en Chiapa de Corzo, Chiapilla, Huixtla y Suchiapa.

Danza de la Culebra, basada en la siguiente leyenda:

"cuando aún no había hombres blancos ni barbudos ...trata de la existencia de una hermosa doncella, con todos los encantos de una mujer, pero con un perverso y cruel corazón, que se compla-

cía en atormentar a los hombres que aspiraban a su amor ... Tlacotecálotl (divinidad) quiso librar al pueblo de su hechizo y lo hizo desa parecer convirtiéndola en culebra la Chirriónere asqueroso reptil que conservó el perverso corazón de la dama." (42)

La Chirriónera siguió acosando a los jóvenes y para alejarla los jóvenes idearon esta danza que aleja a los malos espíritus, utilizando chicotes. En la actualidad llevan un largo chirrión símbolo de la culebra. Los danzantes se cubren la cara con una máscara finamente labrada con rasgos totalmente españoles.

Danza de la Serpiente, San Mateo del Mar, Oaxaca; la leyenda cuenta que :

"en un cerro existía una serpiente de agua, que simboliza el mar y que se abrió paso hasta el mar con la intención de provocar un diluvio que destruyera al pueblo." (43)

Esta danza se hace con la intención de propiciar la lluvia, por lo que se interpreta antes de esta época . El danzante que representa la serpiente lleva una máscara de madera pintada y lleva además un sombrero color café (fig. 47).

Danza de los Negritos , se baila en varias regiones de Guerrero, Puebla, Chiapas, Michoacán y Veracruz. Al parecer esta danza es una fusión del pensamiento traído de Africa por los negros y las costumbres de los indios sometidos a la religión católica. Esta danza se remonta al año 1550 y según la leyenda :

"un encomendero español en su finca entre algunos de sus esclavos venidos de Africa había una negra cuyo hijo, una tarde al salir a cortar la leña fue mordido por una víbora. La negra impelida por sus costumbres ancestrales aprisionó a la víbora y con la participación de otros esclavos negros, llevó a cabo una ceremonia con bailes y

42. Idem., p.68

43. Idem., p. 142

gritos, esperando que un milagro aliviase a su hijo. Los indios totonacas que presenciaron este acto lo continuaron, hasta llegar a ser lo que es hoy" (44)

En esta danza el único que usa máscara es el caporal. Máscara de madera pintada de negro, mismo color que predomina en el vestuario. La culebra es de madera y la lleva la maringüía en su secual.

En la Danza de los Negritos, de la sierra zapoteca en Oaxaca, el personaje Pilato trae vestimenta de demonio y grotesca máscara. La danza de los Negritos en Chiapas es una variante de la danza de Moros y Cristianos; la máscara la usan exclusivamente los patronos que organizan la danza y son de viejos con bigotes y barbas.

Danza de los Santiagos y de los Santiagueros, es una variación de la Danza de Moros y Cristianos y se representa en Puebla, Veracruz, Jalisco, México, Guerrero y Michoacán, con elementos propios de cada lugar. En general, el Apóstol Santiago aparece montado en un caballo que no siempre es real. Algunas veces es de madera atado a la cintura del danzante. En Puebla se tiene la creencia que este simple caballito de madera o cartón tiene vida, así el danzante que representa al Señor Santiago lo guarda en una caja durante el año y lo alimenta diariamente con maíz y agua. La máscara de madera de Amatlán, Guerrero, es la de un creyente de los Santiagueros (fig. 48).

Danza de los Manueles, su origen se remonta al siglo XVIII, en Tixtla, Guerrero. Se cuenta que:

"el poblado estaba gobernado por un español despota, avaro y ruín, cuyo nombre era Manuel. Vestía siempre de frac, sombrero de copa y llevaba en el bolsillo un puñado de monedas de plata que

hacía sonar cuando paseaba frente a cualquier persona, para presumir de rico; portaba un gran bastón con el que en ocasiones golpeaba a los indios con cualquier pretexto. Tenía como esposa a una castellana, cuyo cuerpo rechoncho y maneras especiales de andar, provocaban los comentarios burlescos del pueblo. Cansados los vecinos de su gobernante, para patentizar su protesta, idearon llevarle el día de su cumpleaños, flores y música y como presente especial una danza que se preparó en secreto." (45)

Los personajes principales son el gobernador y la gobernadora, ambos vestidos ridículamente ; las máscaras que llevan son grotescas (figs. 49 y 50).

Danza de los Tastoanes, del náhuatl tlatoani (señores), Danza de los pueblos de San Andrés, Mexquitán, Huextitlán y Tonalá en Guadalajara en honor al Apóstol Santiago. En esta danza hay un grupo de máscaras de rostro humano, grotescas y feroces; caras de animales ; máscaras con aspecto infernal con nombres como : Satanás, Anás, Barrabás, Chambelico, Averrujo. El Apóstol Santiago esta montado en su caballo y se enfrenta a los tastoanes, los asalta varias veces y lo gra escapar; pero al final vencen al Apóstol Santiago , lo bajan del caballo y lo toman preso; lo someten a juicio y lo condenan a muerte. Santiago muere derramando gran cantidad de sangre. Su máscara está hecha de barro e ixtle sin pintar (fig. 5I).

Danza de los Tlacololeros, es posiblemente la más antigua y original . Sus antecedentes son prehispánicos , aunados a danzas valencianas y aragonesas. El elemento principal es el tigre o jaguar , antigua deidad olmeca, y las flores de cempasúchil con las que se adorna el tocado o sombrero. Al parecer esta danza es una manifestación del campesino para repre-

sentar la siembra del Tlacoletl, (superficie de terreno, sembrado a estaca) y recordar la lucha del tigre; este personaje principal debe ser ágil y fuerte y se disfraza con una máscara de madera y un traje de pies a cuello simulando la piel del tigre (fig. 52). El maizo (rastrero o rastreador) va vestido de cazador y rastrea al tigre. Lleva una máscara de hombre viejo pero de gran sencillez en su hechura (fig.53). Un danzante representa a la perra la Maravilla que rastrea al tigre, su máscara es de cuero moldeado (fig. 54).

Danza de Cuadrillas, Los Reyes Estado de México y San Juan Totolac, Tlaxcala. Aquí los danzantes bailan en parejas pero sin mujeres , (hombres con máscaras de mujeres) a esta danza se le llama camada que es grupo o cuadrilla . En el Estado de México las máscaras son de cera y tienen facciones redondas, nariz ancha con fosas perforadas, el color de la piel es rojiza y barba abundante (fig. 55). Al parecer guarda semejanza con tipos mozárabes.

Danza de los Pachecos, se baila en la Mixteca Baja; en otros lugares se llama de Caporales, Toreros y Espueleros , con variantes correspondientes a cada lugar. Pero todas tienen como elemento fundamental la captura de un toro; cuenta la peripecia de un toro que se ha perdido y al encontrarlo en la sierra se celebra con alegría. Los personajes son el amo, el caporal, el mayordomo entre otros; llevan sombreros de paja, chamarras de piel y chimarras (pantalones) de piel también. Usan látigos. El toro es un danzante que se cubre con un pañuelo parte del rostro, además de la máscara de madera o cartón pintado de negro y los ojos blancos; lleva un torito de cartón en los hombros.

Danza del Torito o Danza del Toro Petate, es posible que

el toro resulte una sustitución del tigre o del venado (eran símbolos de la fertilidad en la época prehispánica) . Originaria de Chiapas. El danzante carga un torito de petate y lleva una máscara de cartón pintada de rojo, negro y blanco (fig. 56).

Danza del Torito, Guerrero. Al parecer nace en la época de la colonia y está asociada a las fiestas españolas de toros. La máscara del danzante es de madera policromada , con rasgos españoles (fig. 57).

Danza del tigre, muy extendida en el país, sobre todo en Oaxaca, Guerrero, Michoacán, México, Chiapas. El tigre (deidad prehispánica que guarda relación con la tierra, el agua y la fertilidad) . Esta danza toma diferentes nombres (el personaje principal es el tigre), en Oaxaca Danza de los Tejones , al igual que en Guerrero. En Morelos, Danza de Tecuani o de los Tecuanes . En Puebla, Danza de los Tlacoleros. Las máscaras resultan muy diversas dependiendo del lugar . En Guerrero es de laca trabajada con la técnica del rayado; las manchas del tigre están representadas por pequeños animales y aves; con ojos de vidrio y bigotes de jabalí (fig. 58) . En el Estado de México, el tigre o Tecuán , usa máscara hecha con un armazón de carrizo forrado de tela pintada con manchas del felino, el cuerpo del danzante se cubre con la misma tela (fig. 59). La perra rastreadora usa una máscara de madera policromada (fig.60). El rastreador don Cleto usa una máscara de madera y barbas de crín de caballo (fig. 61) . En Guerrero la máscara del tigre es de cuero policromado y adornada con pelos de jabalí (fig. 62) ; el danzante, para poderla usar, la humedece; la máscara es de facciones grotescas con ojos de espejo que reflejan la luz.

Danza del Lagarto, Guerrero. El danzante lleva una máscara cabeza de lagarto tallada en madera (fig.63).

Danza del Caimán también de Guerrero. La máscara del danzante tiene en el rostro ondulaciones que simulan el agua, elemento donde descansan los caimanes (fig. 64). Existe aquí mismo un caimán con mandíbulas articuladas, de cintura que usa un niño danzante. Esta máscara mide 1.05 cm. de larga (fig. 65).

Danza del Pescado, Janitzio, Michoacán . Simplemente se presentan labores cotidianas de la pesca. Existe finura y gracia en sus máscaras talladas en madera, con gesto alegre, bigotes y barbas negras ; pelucas de ixtle sin pintar (figs. 66 y 67) .

Danza del Pescado, en Guerrero. Sus máscaras talladas en madera, son de una belleza cautivadora. De color verde dorado y tocado en forma de dos colas de pez (fig. 68).

Danza del Pescado, Tlalcozotitlán, Guerrero. Un danzante se coloca la figura de un pez en la cintura y un manojito de pescados sobre el hombro (fig. 69) . La acompañante del viejo pescador usa una máscara de la Malinche (fig. 70).

Danza del Venado o Pascola . Ritual.

"el venado es el animal sagrado porque proporciona al hombre alimento con su carne, abrigo con su piel y armas y utensilios con sus poderosos cuernos y pezuñas; y el mal, el coyote, a quien se le teme y al mismo tiempo se le rinde culto pues representa el poder fecundador, aunque al final de la danza se le dé muerte" (46)

El danzante que representa al venado lleva un pañuelo en la cabeza y sobre él una cabeza de venado disecada. El danzante que representa al coyote tiene un mechón blanco en el centro de la cabeza atado con un listón o estambre de color y a un

lado de la cara o sobre la nuca, la máscara del coyote hecha de madera (fig.71).

Danza de las Tres Potencias, Guerrero. Es la lucha entre el diablo y el ángel por el alma de la gente. Algunos personajes son: la Virgen, el Alma, el Mundo, la Carne, Entendimiento, Voluntad, Memoria, Lucifer y la Muerte, está última lleva una máscara de cartón pintado y representa una calavera con traje color negro sobre el que destacan los huesos del esqueleto humano y en la mano derecha lleva una guadaña para segar las vidas humanas (fig. 72). Al parecer ahí nace la máscara de la Calaca.

Danza de los Cuchillos, llamada también del Ahorcado por que al final el pueblo se levanta contra el español que los agobia y acaban por ahorcarlo. Los danzantes llevan máscaras de cuero bien curtidas y de superficie lisa; los bigotes y las cejas son de crines muy finas (fig. 73); algunos danzantes llevan cuchillos en los tobillos. Esta danza tuvo su origen en el odio de los peones hacia los hacendados.

Danza de los Viejitos, se tiene registrada en Michoacán y Guerrero. Es una danza de gran vigor y agilidad que contrasta con las máscaras de viejitos desdentados. Es una danza muy difundida, de ahí que las máscaras sean de rasgos diferentes. La máscara típica más conocida es de madera policromada con bigotes y cabellera de ixtle natural (fig. 74). También hay máscaras de barro y cuero.

Danza de San Juan Totoloc, conocida también como Danza de las Cintas. Se considera que ésta es una danza netamente indígena prehispánica y al parecer es la misma que bailaban las indígenas a los conquistadores, pues:

"tienen un profundo significado ritual con relación a la agricultura. Los antiguos mexicanos uti

lizaban pequeñas columnas de madera y piedra para comprobar sus observaciones acerca del sol por el cenit. El sol fecundador de la tierra, se representa por el madero en cues tión y las cintas de colores al ser tejidas sobre el madero representan las flores los frutos, productos de la misma madre." (47)

La vestimenta de los danzantes es muy vistosa, las máscaras son labradas en madera de ayacahuitl estofada, con ojos de vidrio y pestañas naturales (fig. 75).

Danza de la Pluma, llamada también de la Conquista. Solamente se usa la máscara del campo de madera policromada (fig. 76), este Hueyquistle contrasta con sus cabriolas y chistes con la dignidad y majestuosidad de la danza.

Danza de los Catrines, se representa en Puebla y Tlaxcala, es una farsa de la alta sociedad colonial durante la intervención francesa. Las máscaras son de cutis sonrosado con apariencia española, hechas en madera estofada (fig. 77).

Danza de Pilatos y Pilatitos, Guerrero. El personaje posee los rasgos propios de un personaje romano de aquella época. Su máscara es de madera policromada con mandíbulas articuladas y mirada iracunda (fig. 78).

Danza de los Ocho Locos, Guerrero. Al parecer es una imitación de los Siete Vicios. Son ocho los personajes y forman dos bandos uno del bien y otro del mal; la quinceañera con el enamorado; el estudiante con el jugador; el charro con el médico y la muerte con el diablo. Esta danza satírica-festiva habla de la conquista dolorosa y de los cambios profundos de la vida del pueblo aborígen. La vestimenta y máscaras corresponden a los personajes representados. Así por ejemplo el charro lleva una máscara de cartón a la que le falta el mentón por lo cual las gesticulaciones de la boca

contrasta con la rigidez de la máscara (fig. 79).

Danza de Cortés, se baila en varios lugares de Guerrero. El personaje principal es Cortés, viste ropa española y monta un caballo de madera. Su máscara es de madera tallada (fig. 60). Se piensa que esta máscara nace por el deseo de los conquistadores de imponer sus costumbres y religión.

Danza de los Huehues, Panotla, Tlaxcala. Es de tipo carnavalesco y se bailan las Virginias (baile de origen europeo):

" Durante la intervención, en los salones de la alta sociedad, se bailaban los lanceros, las Cuadrillas y las Virginias que el pueblo bailaba para recrearse." (48)

El vestuario es de etiqueta con guantes y chistera. La máscara es de madera policromada con rasgos europeos (fig. 81).

Ceremonia de Semana Santa, posiblemente sean los indios coras los únicos que celebran estas ceremonias en la Sierra del Nayar.

Es una ceremonia donde los principios cristianos se mezclan con los prehispánicos.

" En el rito propiciatorio de las cosechas y de la ceremonia de iniciación de la pubertad, se cubren con una capa de cristianismo, pues el enterramiento de Tayau (sol) que agoniza, muere y resurge, según la leyenda del Padre Sol de los coras, es igual a la leyenda de Cristo que agoniza, muere y resucita." (49)

Las máscaras que se usan en esta ceremonia resultan impresionantes: lujosas, llamativas y hasta ostentosas. Los shumusvik (borrachos, negros, tiznados o judíos) los perseguidores de Cristo llevan un simple taparrabo y el cuerpo pintado de polvo de olote quemado y rayas de greda. Se cubren la cara y cabeza entera con máscaras zoomorfas de venado, toro, león, ja

48. Idem., p. 75

49. Idem., p. 57

balí, búho, iguana, lagarto o rasgos de monstruos, como la máscara con cuernos de venado (fig. 82), pelambrera de piel de chivo, con fauces de pez o lagarto, ojos excavados formando cavidades alargadas y profundas de color negro y toques de tristeza humana.

La noche del miércoles, los coras bailan la danza de la Tortuga (símbolo erótico) en parejas; con el rostro cubierto por las máscaras...

"acopladas, con las manos asiadas a las posaderas del compañero, representando el coito ritual, depositando simbólicamente el semen que contribuirá a la reproducción del mundo vegetal y animal, el renacimiento de la primavera, en tanto Tayau, (sol) agoniza" (50)

El sábado por la mañana al final de la ceremonia, los cohetes anuncian la resurrección de Cristo.

"Los borrados, la judea quienes a través de las máscaras han ocultado o desdoblado su personalidad sublimándola bajo la influencia del peyote, se sumergen en el río, saliendo sólo sus monstruosas cabezas y, así el agua limpia a los borrados, los purifica, les devuelve su condición humana, mientras la corriente arrastra y destruye sus máscaras altamente dramáticas." (51)

Las máscaras de los coras son cautivantes y llenas de imaginación utilizando colores hechos de pigmentos vegetales y animales con procedimientos de origen prehispánico, principalmente: rojos, azules, amarillos, negros y morados (figs. 83, 84, 85 y 86).

Las pastorelas, son actos sacramentales, que fueron introducidos por los misioneros españoles a principios del siglo XVI. Tenían como objeto enseñar a los indígenas la nueva fe, el amor a los semejantes con base en el cristianismo y la lucha entre el bien y el mal. Las pastorelas se inspiran en

50. Idem., p. 60

51. Idem.

las dificultades que vivieron algunos personajes y pastores en su deseo de llegar al lugar en donde había nacido el Niño Jesús, en Belén; así en el camino, los pastores luchan con los demonios, que encarnaban los siete pecados capitales, y tratan de impedir, con trampas y tentaciones, a que los pastores cumplan con ese anhelo. Los personajes más conocidos son el arcángel San Gabriel, Beto, Gila, el Bien, el Mal, la Gula, la Lujuria; todos usan máscaras hechas de diferentes materiales y acabados.

Las pastorelas, desde sus inicios hasta nuestros días, han sufrido modificaciones y adaptaciones. Estas escenificaciones presentan dos variantes, una en las iglesias donde el contenido es esencialmente religioso. Otra, las representaciones del pueblo, que se caracterizan por su lenguaje rudo, a veces soez, impregnado de humorismo, de ingenuidad y picardía. La pastorela teatral se debe a José Joaquín Fernández de Lizardi, quién escribió en el siglo XIX la obra "La noche más venturosa", primera pastorela que se presentó en un escenario con actores profesionales.

La máscara también es importante en el carnaval, como en el caso del carnaval de Huejotzingo, Puebla, donde se escenifica la lucha entre el ejército francés y el mexicano; al igual que un alejamiento de las tradiciones religiosas y la pérdida del poder del clero. La figura del General Ignacio Zaragoza aparece en el carnaval llevando una máscara hecha de cuero (fig. 87), lo mismo que la del soldado y la del apache (figs. 88 y 89).

En la Danza del Carnaval de Ocozocuatla, Chiapas, aparecen el rey David, Goleat y Mahoma portando máscaras. Así mismo en Tila, Chiapas, participan en la danza del carnaval

varios hombres con máscaras de tigre (jaguar), de origen prehispánico, y el toro de origen español, esto quizá signifique la lucha entre el aborigen y los conquistadores.

Las fiestas del carnaval son diferentes según el lugar, el grado de mestizaje y la influencia contemporánea. Sin embargo, en todas ellas vemos la utilización de la máscara como la expresión para desafiar al mundo, con su innumerable repertorio de expresiones que moldea desde las pasiones humanas hasta las más altas cualidades humanas, desde la fealdad hasta la beatitud.

Las máscaras están fabricadas con todo tipo de materiales, desde cartón; hasta madera, pasando por el barro y la cerámica. Como ejemplo tenemos las máscaras de Payaso (fig. 90), la maldad representada por el Diablo (fig. 91) etc.

De todas las máscaras antes mencionadas hay una, que sin duda alguna, es de enorme relevancia: la máscara de Diablo. Esta se encuentra en ceremonias religiosas, pastorelas y carnavales. El Diablo es llamado de diversas maneras: Lucifer, Satán, Chamuco, Demonio, Enemigo Malo, etc. Existen diferencias en las máscaras de diablos, unas al parecer son de carácter europeo; con cuernos erectos, barbilla en punta, mirada de soslayo. Estas máscaras son usadas como divertimento en los carnavales, (fig. 92). En otras, como la del personaje-demonio predominan los rasgos humanos, los cuernos son de víbora hacia abajo y alrededor de las orejas como sus únicos rasgos demoniacos (fig. 93). Hay diablos sonrientes como la máscara de tierra Caliente, Guerrero, de la Danza de los Diablos (fig. 94). O bien la de un buen Diablo con cuernos de chivo, orejas y lengua de cuero y dientes de animal incrustados (fig. 95).

Existe una máscara de Diablo, hecha de madera, que tiene ocho cuernos de chivo y venado; adornos de piel de conejo, barbas de crín; colmillos de jabalí con colores suaves y con trastantes rasgos grotescos, hecha sin duda alguna por un mascarero rico en imaginación, fantasía y talento... siendo un hombre que no le teme al infierno dota a estas máscaras de rasgos festivos y humanos (fig. 96).

Un rasgo común en las máscaras mexicanas van a ser los ojos. Según By Donald Cardry, en su libro Mexican Mask , define el simbolismo y dice que los ojos (en su mayoría de color azul) pueden significar la lluvia o las lágrimas. Según creencias, el llanto de los niños era presagio de la lluvia, de ahí el gusto por los ojos azules pues esto enfatiza su conexión con el agua.

Los espejos en los ojos del tigre o jaguar representan una especie de remanso de agua que forma el río. Estos ojos brillantes dotan de un sentido de vida a la máscara.

La lengua es el significado de la plática. Una lengua saliente simboliza una ventana que otorga el poder, el orgullo y la facilidad de hablar . Para los antiguos oaxaqueños también significaba la muerte y la transición.

Cuando el tigre es muerto en la danza, el actor se pone una segunda máscara con la lengua colgante.

La existencia del hombre se ha visto modificada al correr del tiempo bajo la influencia decisiva de dos circunstancias : una la constituye la educación, tan significativa en la existencia humana como tan variable de pueblo en pueblo y de época en época; otra es el desarrollo de la propia

cultura como influjo de la misma educación.

Es difícil determinar el nacimiento de la educación , sin embargo , se puede señalar como inicio el momento de la reflexión acerca de la convivencia de transmitir a los niños y jóvenes los usos y prácticas de los ritos y ceremonias de la sociedad en que vivían , o sea su tradición cultural.

El término griego paideia viene a designar el carácter esencial de la educación . La paideia es la formación integral y consciente del hombre gracias a la influencia recíproca del individuo y la comunidad.

El proceso educativo tiene que ver con todos los valores de la cultura humana, valores morales y científicos, estéticos y eróticos, cívicos y religiosos. La historia describe, en sucesión cronológica , pueblos y sociedades que se distinguen por esa peculiar manera de conocer, sentir y actuar en la vida ; por esa manera de interpretar el sentido y valor de la existencia. La concepción del mundo y de la vida será la manera en como se eduque al pueblo.

Todos los hombres tienen una concepción del mundo y de la vida , pues todos interpretan en alguna forma los fines y el sentido de su existencia. De ahí se observa que algunos descubren en la verdad lo más valioso de la vida, otros en la belleza, en la justicia o en la santidad. Los frutos de esta actividad humana , se repite siempre en todas las sociedades, es la cultura.

El término cultura viene del latín collere, cultivar ; cultivo de las aptitudes humanas, y esto se da gracias a la educación. La educación es una realidad permanente. El hombre vive educándose y es así como ha recorrido la distancia que va de la prehistoria a la época actual.

La cultura ciertamente es todo cuanto el hombre ha creado, crea y seguirá creando en la existencia. La cultura representa un mundo de cosas, de instituciones de formas de vida : las obras de arte, los juegos, los deportes, las diversiones, las creencias y ritos religiosos, los conocimientos científicos, las organizaciones económicas y políticas e indiscutiblemente la máscara.

La máscara responde a un factor educativo en cada una de las culturas antes mencionadas (Africa, China, Grecia, etc.), de ahí mi interés en hacer de un conocimiento tradicional, popular y empírico ; un conocimiento escolar que permita al educando un desarrollo integral.

II. LA MASCARA COMO INSTRUMENTO EDUCATIVO

La máscara es un elemento ceremonial, religioso, artístico, teatral y por consiguiente educacional, ya que sin duda alguna cada uno de esos factores de la vida van formando y ejercitando al hombre dentro del núcleo social que le ha tocado vivir.

El hombre de todos los tiempos y todas las sociedades tiene algo en común: su creatividad, de la cual hará uso para explicar su presencia frente al cosmos, frente a las divinidades, frente al hombre mismo; y lo ha hecho desde el comienzo de su vida. El hombre ha creado la fantasía de vivir, ha creado el viaje a las estrellas, el amor a los dioses con todas sus manifestaciones para adorarlos, ha recreado un mundo de máquinas; y frente a ese mundo de creación el hombre mismo se ordena como artista o científico: entidades dotadas de una misma cualidad de creación. Ambos se manifiestan, ambos exploran diferentes mundos; para ambos hay una respuesta en la producción de las ideas que se van generando.

Pero, si bien la creatividad es inherente al hombre ¿por qué no todos desarrollamos esa aptitud?. Quizá sea el mismo medio ambiente que lo estimula o bien el núcleo social que lo aniquila sin darle la oportunidad de manifestar ese comportamiento de invención, de elaboración, de placer creativo que es finalmente una necesidad que se ve satisfecha en la realización.

Si muchos factores intervienen en la gestación y desarrollo de la creatividad, sólo nos detendremos en uno: fomentar la libre expresión del niño; que deje nacer libremente

las ideas, las ejecute , las realice no en forma mecánica sino sensible. Como dice Arthur Koestler " el individuo creativo goza de gran sensibilidad estética y afectiva."(1)

La educación juega un importante papel en el desarrollo de la creatividad , pero no solamente la educación escolarizada, sino la educación social en la que se desenvuelve el niño desde el momento de haber nacido , y la primera característica debe ser el respeto hacia la personalidad y la confianza al infante, sin dejar de estimular el mundo de imaginación en que el niño empieza a vivir.

Es importante recalcar la relevancia que tiene el núcleo familiar como medio educativo ya que es la primera escuela del niño , donde empezará a ejercitar todo ese mundo de destrezas que fomentarán su espíritu creativo o lo aniquilarán parcialmente (no totalmente , pues el niño se desarrolla y estimula en diferentes ámbitos) , tiene como segunda fuente (aniquiladora o estimuladora) el aula de la enseñanza escolarizada . De ahí la importancia de los padres , pues deben cuidar no solamente su desarrollo físico (del cual se sienten orgullosos desde el momento que el niño empieza a crecer porque ya consume todo tipo de alimentos) sino su desarrollo intelectual , emocional y social; al igual que los maestros que tienen contacto con los niños, pues de ellos depende la enseñanza técnica , profesional.

Y si el don de crear es un potencial de todos , no todos logramos desarrollarlo simple y sencillamente por falta de estímulo , (del latín stímulo, avi, atum,are, incitar avivar una actividad , incitamiento) ya sea en la conviven-

cia familiar (padres, hermanos, abuelos, etc.) o en la enseñanza escolarizada .

Si prácticamente nos es difícil participar de la enseñanza extraescolar, teóricamente sí podemos hablar del estímulo escolar el cual ejerce efectos importantes sobre el desarrollo y poder creativo del niño. Esta actividad creativa debe tener como objetivo el incremento de la capacidad para producir buenas y originales ideas útiles para su tiempo.

El niño a través de esta enseñanza escolarizada debe aprender a inventar, descubrir, crear, tanto en la creación artística como en la científica.

El maestro-educador debe estar conciente de ese atributo del niño y debe motivarlo (razón que se ha tenido para hacer una cosa) en la búsqueda de esa riqueza productiva que es el don de crear; pues es muy fácil cuestionar ¿por qué los hombres crean? y es muy difícil entender ¿por qué son tan pocos los hombres que crean?, sin ponernos a reflexionar qué tanto estímulo recibí yo para desarrollar mi poder creativo; que tanto estímulo doy yo a los alumnos para ejercitar su facultad creativa sin ser reprimidos.

A través de este trabajo me propongo dar un elemento que ayude al infante a desarrollar su poder creativo con el apoyo del educador, el cual debe alentar la expresión libre y personal con el seguimiento de padres de familia en cuyo seno se inicia el proceso creativo.

La máscara puede utilizarse como elemento de estímulo para la creatividad pues, como hemos visto anteriormente, es una creación del hombre por la cual ha manifestado su sentir religioso, artístico, cultural. La máscara nace con el hom-

bre , satisface sus necesidades y lo incentiva. Proporcionando un conocimiento de la historia de la máscara en cada una de las culturas, a través de un filme, una plática o una máscara, incitaremos al niño a experimentar, a crear sus propias máscaras, elemento que ayudará a ejercitar una revolución creativa en el niño, pues poco a poco él irá experimentando el placer de manifestar en forma artística su fructífero mundo de ideas sin ser coartadas. Como dice Werner Kirst Drekmeier , en el libro Claves para la creatividad de J. Hubert,

"... la creatividad es algo que se puede aprender como rutina,.. es una superación productiva de quehaceres concretos... la creatividad es algo que se puede entrenar y también el valor para ella y el instinto para captar la ocasión de ser creativos."⁽²⁾

Nuestro objetivo podría ser aprender a ser creativos en todos los quehaceres que ejecutamos día con día, sin ser afectados por los mil prejuicios que nos reprimen.

En la elaboración de máscaras, no se pretende formar artesanos, sino capacitar al niño para valorar el cúmulo de aptitudes que él tiene y que debe aprender a reconocer, apreciar y practicar . Al igual que en la clase de dibujo no se intenta formar pintores o en la de música grandes compositores, sí se puede sensibilizar al alumno frente a los ámbitos culturales, científicos o técnicos que permitan desarrollar sus aptitudes y potencialidades.

La máscara, es sin duda alguna, un medio adecuado para que el niño se exprese artísticamente además de proyectar su espontaneidad y frescura, ejercitando su poder creativo.

La elaboración de la máscara no debe quedarse en mera fabricación , sino debemos tratar de que el niño vea en ella

un medio de expresión teatral que enriquecerá su desarrollo afectivo. Ya que el teatro es una fuente inagotable de posibilidades expresivas , tan indispensables en la edad infantil.

Propongo un juego teatral que tenga como motivo la elaboración de máscaras y la utilización de las mismas (pues fortalecerá el desarrollo psico-motriz del niño). Ambas actividades son fundamentales para el desarrollo creativo, según la propuesta de este trabajo, pues la fabricación de la máscara se ve colmada en la utilización a través de un juego escénico, donde el niño será el autor y actor de su propia obra.

Este juego debe ser espontáneo, semejante a los ritos y fiestas , que se vieron en el capítulo anterior, utilizando un espacio libre sin necesidad de una obra preparada o escenario, ni vestuario especial, pero con un uso de la máscara.

Los mismos niños propondrán su obra, sus personajes, nadie será más que el otro, todos tendrán el valor de ser ellos mismos y formar parte del grupo.

Esta tarea se debería incluir en los planes de las escuelas como una actividad recreativa-educacional ya que no hay mayor aprendizaje en el niño que el juego (el alumno niño o adolescente siempre está dispuesto al juego. El maestro para transmitir un conocimiento debe iniciar al alumno por medio de juegos) y qué mejor que un juego teatral como éste , donde el niño recreará su imaginación, estimulará su creatividad, expresará libremente sus ideas dando cabida a su desarrollo intelectual. El niño sin duda alguna , obtendrá destrezas manuales, la ejercitación del lenguaje oral,

mímico y hasta escrito; el conocimiento de su cuerpo, de él mismo y del mundo cultural que lo rodea; pero sobre todo aprenderá a ser espontáneo en su proceso creativo.

Sin duda encontraremos niños que se negarán a participar en la actividad de actuar o bien no serán espontáneos, pero hay que recordar que en toda actividad teatral hay actores y espectadores y estos últimos deben darse a la tarea de observar a sus compañeros desarrollando así su espíritu crítico y sobre todo dándoles tiempo para perder esa inseguridad que les impide participar de este juego, sin estar ausentes de él.

Lo que pretendemos es hacer una actividad espontánea donde el proceso creativo surga, en su forma pura y en cualquier etapa del trabajo: la elaboración de máscaras o la utilización de las mismas; ya que la primera etapa del proceso creativo es la espontaneidad, cuyo estado es el producir y crear por un acto de voluntad, aunque este deseo varía pues hay seres cuya expresión natural es mayor o menor.

En el proceso creativo, la espontaneidad es el factor educacional que se debe reforzar en el educando pues, la mayoría de las veces, el hombre, al enfrentarse a tácticas sorpresivas, (hablar en público, preparar un discurso etc.) se atemoriza, produciendo respuestas que no vienen al caso o bien no participa ; esto trae como consecuencia inseguridad y temor por no volver a vivir situaciones similares.

Por consiguiente, si en el aula se ejercita la memoria y la inteligencia, también se puede ejercitar la espontaneidad, pues la mayoría de las veces se limita, restringe u olvida . Si bien es cierto que la espontaneidad es un acto de voluntad y esa voluntad es individual, también es cierto

que el niño responde a ciertos mecanismos de estímulo y esos están en nuestras manos. Participar de este proceso es labor de todos, aunque conviene al educador profesional dar tiempo al desarrollo creativo y espontáneo del niño, pues le dará un instrumento de valoración incalculable que tendrá como consecuencia una vida llena de seguridad, espontaneidad y creatividad en el ámbito que el niño decida como meta futura, donde él ejercitará su libertad de expresión artística, estética y conductual.

El maestro, como especialista, debe tomar parte en la dirección y estímulo del desarrollo pleno del educando y ser consciente del crecimiento que éste debe lograr en sus años escolarizados, sea primaria o secundaria; ya que la madurez del ser humano alcanza su mayor grado dentro de este ciclo escolar. Lindgren Hanry marca distintas clases de madurez: emocional, intelectual, social y física dentro de las cuales fundamento mi tesis.

II.1 LA MASCARA EN LA MADUREZ EMOCIONAL

De alguna manera, todo lo que sucede en el aula está relacionado con las emociones de las personas que participan en la enseñanza-aprendizaje. La conducta individual determina la conducta grupal, pues todos, incluso el maestro, llevan sus sentimientos a clase. Y es aquí precisamente donde nos detendremos pues mucho de lo que el alumno quiere expresar no lo logra debido al tipo de enseñanza que recibe, y no me refiero a hablar de sus sentimientos frente al grupo, pues hay que entender que el aula no es un centro de salud mental, sino de canalizar todas sus emociones y sentimientos de manera creativa a través de la conceptualización, fabri-

cación y utilización de máscaras . Esta fabricación permitirá al alumno expresar libremente su poder creativo , pues, además de relacionarse con sus compañeros, podrá compartir sus emociones y fantasías dentro de un marco de trabajo altamente recreativo, cuyo objetivo fundamental es el desarrollo social, emocional, intelectual y físico para su mejor enfrentamiento a la vida.

En la capacidad creadora, la madurez emocional es la más importante, pues no es sólo el pensar de un determinado modo, sino también es la expresión de la personalidad. Las peculiaridades emocionales son las que modelan la personalidad.

La madurez emocional se refiere a la conducta que implica sentimientos, emociones y actitudes.

Y nuestro trabajo empieza y termina con la madurez emocional, ya que, primero, el niño tendrá la libertad de expresar qué tipo de máscara quiere fabricar y por qué ¿Qué utilización le puede dar?, ¿qué opina de los conceptos de sus demás compañeros?, ¿cómo podemos integrar el trabajo de los demás?.

O bien puede darse un tema concreto en un cuento, en una fábula; discutirla o comentarla y elegir el personaje que él quiera personificar. A partir de la elección, cada uno de los niños hará la paráfrasis de su personaje, valorará sus aspectos positivos y negativos. Lo primordial es dejar que libremente exprese sus sentimientos y emociones respecto al personaje que eligió. Posteriormente cuestionarle por qué no eligió a los otros personajes y que opinión tiene de cada uno de ellos.

Finalmente integrar el trabajo de cada uno de los ni-

ños en la realización de la obra misma. El educando debe ser altamente respetuosos del trabajo de los demás para el éxito del mismo, pues va a compartir una serie de improvisaciones con su personaje y el de sus compañeros para , posteriormente, pasar a la etapa de comentar sus experiencias.

Otra manera de ejercitar la espontaneidad en el niño es dejar que él mismo elabore su historia junto con los demás compañeros. A partir de la historia dada se pasará a la elaboración de las máscaras, las cuales pueden ser motivo para que todos personifiquen a cada uno de los personajes, pasando a los comentarios con relación a las diferentes emociones que experimentó al ir representando a los diferentes personajes, así como una dinámica donde valore cual personaje le gustó más y por qué , en qué momento se sintió más contento , es decir, que exprese todos los sentimientos y emociones vividas en esta parte de la actividad, pues lo más importante a lo largo del trabajo es que el niño pierda inhibiciones, que pierda el miedo a expresar sus pensamientos y, sobre todo, canalice sus emociones y sentimientos.

Las emociones aflorarán conciente o inconcientemente, pues si el niño elabora su propia historia , lo que hará a lo largo de ella es precisamente poner de manifiesto sus propias emociones como ocurrió con un pequeño grupo de ocho niños cuyas edades eran de siete a ocho años. Estos niños participaron en un pequeño taller de teatro que yo coordiné durante cinco meses en el colegio Lancaster (ver apéndice I). Ellos prefirieron escribir su historia, que titularon: Pepito cabeza de burro, cuya anécdota es la siguiente: la historia de un niño que no tiene padres y pide a

Superman y a Dios le mande unos para que siempre estén con él. Podemos derivar a partir de conocer la situación familiar en que se desenvuelven estos niños, que viven sufriendo una carencia emocional al no convivir con sus padres como ellos quisieran, los que generalmente trabajan todo el día. Difícil situación para los niños que reclaman un derecho: la convivencia familiar. Si bien no podemos solucionarla a través de esta actividad, el niño liberará tensiones y manifestará sus sentimientos: canalizará sus emociones y no irá guardando resentimientos.

El segundo grupo de niños de once y doce años (del mismo colegio) también escribió su obra, la que titularon: El dragón rojo, cuya anécdota es: un caballero sufre el hechizo de un mago al enamorarse de su hermosa hija. A él lo convierte en dragón de dos cabezas y a ella en sirena y la sumerge en el mar; ninguno de los dos olvidará su amor sino por el contrario buscarán la manera de volverse a encontrar. A lo largo de la historia habrá varias peripecias hasta, finalmente, ser ayudados por los duendes enemigos del mago; éste, arrepentido por sus maldades, pide perdón a su hija y caballero y decide poner la magia al servicio del pueblo convirtiéndose en el curandero.

En esta segunda historia además de la fantasía los niños impregnaron su narración de una dualidad: el bien frente al mal, saliendo triunfante el bien. También se palpa un sentido represivo por parte del padre, y que indudablemente los niños no aceptan, de ahí el desenlace.

En cada grupo se tuvo la oportunidad de trabajar además de las diferentes temáticas, con material diverso. Con el primer grupo, las máscaras se hicieron a partir de un molde de

cartón , este molde fue decorado por cada uno de los niños según el personaje elegido (Dios , Superman, Pepito, dos hadas, papá, mamá y abuelita). En la segunda historia, el material que se utilizó fue venda de yeso. Aquí me pude dar cuenta del gusto creativo de los niños, pues entre todos fuimos fabricando cada una de las máscaras y cada uno, a su vez, fue modelo de su propia máscara. Fabricadas todas las máscaras, cada uno de los niños se dio a la tarea de ponerle el color y los aditamentos que creyó conveniente. Las máscaras fueron las del dragón (2), la de la sirena, la del mago, la del caballero, la del curandero, pues los niños pensaron que el mago, al cambiar su forma de ser, debía cambiar su apariencia. También se elaboraron las máscaras de los duendes, la hija del mago, la del leñador, la del rey y la reina, damas de compañía, gente del pueblo. En total se fabricaron 18 máscaras para 8 niños, los cuales pudieron hacer de dos a tres personajes en escena, experimentando diferentes caracterizaciones. En general siento que fue un trabajo productivo ; algunos niños del grupo pudieron hacer además de sus máscaras otras para su casa.

Durante la fabricación de las máscaras los niños tuvieron la oportunidad de platicar , algunas veces sobre temas relacionados con las mismas máscaras y otras sobre asuntos personales, así como de lo que les gusta y no de la escuela. Se procuró siempre que todos se integraran al trabajo. Sólo hubo un niño que desde un principio se portó renuente a que se le pusiera crema antes de aplicarle la venda, así que no volví a insistir y dejé que viera el trabajo de cada uno, y cuando ya estaban todas las máscaras hechas, él mismo pidió que se le hiciera su máscara, aunque siguió comportándose de

un tanto difícil, pues hacía comentarios como : "me molesta la toalla", " se siente horrible la crema", "están frías las vendas", "ojalá se seque pronto". Después , muy contento, se dedicó a pintar su máscara... pero siempre tratando de llamar la atención, hecho que resultó lógico, pues el niño resultó ser hijo único, consentido. Como logro, considero que el niño se dio cuenta que forma parte de un grupo y que por mucho que él quiera llamar la atención, el grupo no se la brindará por mero capricho.

Definitivamente este tipo de actividades de integración grupal ayudará a madurar emocionalmente a este niño, aprendiendo que ser centro o no de las actividades no le da ni le quita individualidad, que él es él sin necesidad de llamar la atención , como lo estuvo haciendo a lo largo de la fabricación de las máscaras, no así en las improvisaciones donde se mantuvo más al pendiente del trabajo de sus compañeros y del suyo propio.

En general, el grupo se mostró libre y espontáneo; no sólo se manifestó en forma oral, no sólo moldeó su máscara sino concretizó sus fantasías y jugó con ellas, comprobando así que la creatividad puede ejercitarse con la más mínima tarea. Cada uno de los niños expresó, a través de este trabajo sus impulsos creadores y configuró su espacio. Pudo exponer sus ideas, planes y opiniones pero lo más importante experimentó sus propios sentimientos, lo cual implica madurez emocional. Con respecto a la creatividad, debemos considerar por último que son condición necesaria para su desarrollo: la educación, el medio ambiente y la sociedad.

La educación se puede presentar en la escuela con actividades como la antes mencionada. El medio ambiente es el

conjunto de seres que tienen estrecha relación con el niño (padres como iniciadores de la vida creativa, hermanos, compañeros de aula etc.) así como la sociedad. Esto lleva al niño a enfrentarse a la vida como hombre, realizándose o fracasando; dependiendo de los cimientos que se hayan hecho a lo largo de su vida en favor de la creatividad innata que posee y que se enriquece o aniquila y, si nuestro ejemplo es dotar de creatividad al niño, éste se verá beneficiado para enfrentarse a ella pleno de seguridad en sí mismo y todo lo que pueda hacer, incluso dentro de las profesiones que pudieran considerarse no creativas, pudiendo ser un individuo creador.

La finalidad de este trabajo es que cada uno de nuestros alumnos sepa hallar su camino y su meta de acuerdo a sus disposiciones y aptitudes, su educación y su medio ambiente, que el niño aprenda a canalizar sus emociones y sentimientos a través del acto creador.

II.2 LA MASCARA EN LA MADUREZ INTELECTUAL

A los siete años se alcanza este tipo de madurez ya que el niño puede ahora discriminar entre lo que es suyo y lo que es propiedad de la comunidad.

De los cuatro tipos de madurez, la intelectual es la única por la que tradicionalmente se han interesado las escuelas. La misma sociedad ha establecido escuelas con el fin de proporcionar los medios de estimular el proceso mental, el cual quizá no ocurriría si no las hubiera. Esto no significa que la comunidad y las escuelas no se preocupen por las otras dimensiones de la madurez las cuales se hallan relacionadas entre sí.

El proceso intelectual ordinariamente implica la búsqueda de información concreta y su capacidad radica tradicionalmente en la concentración del pensamiento a través de la memorización. A lo que más se llega dentro de la enseñanza escolarizada es a la repetición de un concepto para fijarlo en la memoria del niño o bien en dejar la tarea de leer tres capítulos para poder responder al día siguiente en clase. Nosotros no podemos ni reprobar ni censurar esta enseñanza que de alguna forma nos ha nutrido , pero sí podemos incrementar este que hacer con otro tipo de actividades, como es la creación de más caras, donde el proceso de madurez intelectual se verá beneficiado si tomamos en cuenta:

- a) Que el alumno debe estar perfectamente instruido de la actividad que va a realizar, por ejemplo la fabricación de máscaras.
- b) Indicarle al niño la diferencia entre la forma correcta e incorrecta de la fabricación : el ejemplo sería la fabricación de la máscara de venda de yeso (ver apéndice II).
- c) Los estudiantes no deben ser forzados a aprender si no lo desean, y la única manera de lograr que los estudiantes adquieran los conocimientos es tratar de hacer de la enseñanza algo divertido. Sin olvidar que el niño aprenderá cuando sienta la necesidad de hacerlo.

Concretamente en la práctica de campo la madurez intelectual se enriqueció a través del lenguaje, pues el lenguaje permite una ejercitación de raciocinio al ir conociendo cada una de las palabras, conceptualizarlas, utilizarlas e incrementar el vocabulario.

Siempre se tuvo como primer objetivo el aprender a hablar con fluidez, y aprender a comunicarnos con ideas claras, tanto

en la forma oral como en la escrita.

En relación con la comunicación oral, se ejercitó la fluidez con ejercicios a base de trabalenguas y diferentes vocalizaciones. Pero no solamente se ejercitó la claridad sino la elocuencia. Dado que hablar bien y escribir bien es cuestión de práctica, dediqué buen tiempo a esta actividad. Partiendo de que no todos los niños poseen el mismo caudal lingüístico ni la misma inhibición fui dando tiempo a cada uno para que expresara sus experiencias a través de las diversas fases del trabajo. Algunos participaron de inmediato en la actividad individual, otros se rehusaron a un principio, pero poco a poco fueron perdiendo el miedo y empezaron a participar libremente en la expresión oral, no así en la actividad escrita, donde todos redactaban algún pasaje de la dramatización que estaban elaborando, esto es, El dragón rojo. Ello nos permitió analizar palabras como Dragón y cómo lo habían escrito (con g o j), si llevaba acento y ¿por qué? para finalmente, concluir con el significado mismo de Dragón; animal imaginario y monstruoso, alado y con patas; en general acertaron a definir a este animal, aunque hubo dos niños que lo imaginaron de diferente modo, por lo cual pedí que hicieran el dibujo del Dragón y me escribieran una pequeña leyenda. Esto nos llevó a practicar posteriormente la lectura oral para seguir ejercitando la expresión oral, teniendo como base el que los niños transmitieran las ideas y saber hacerse entender a través del lenguaje oral. Aprender a expresarse libremente pero también aprender a escuchar los conceptos de los demás, pues lo esencial en el fenómeno de la comunicación humana es que se dé el intercambio del mensaje. En el caso de los niños, la comunicación puede verse afectada debido al po-

co vocabulario que manejen (de ahí que trate de enriquecerlo), o bien que no escuchén atentamente el mensaje por falta de interés o claridad del mismo. El mensaje debe llegar claro al oyente , es decir aprender a formular ideas precisas. El logro de una verdadera comunicación radica en controlar continuamente cada uno de los factores, conociendo ante todo a los destinatarios de la comunicación transmitida previamente y valorando las reacciones de éstos, para estar seguros no solamente de que el mensaje será transmitido sino comprendido, pues mediante él se promoverá la acción deseada.

Es bien sabido que el hombre que se expresa con mayor claridad y precisión es dueño de recursos poderosos para abrirse camino en el trato con sus semejantes tanto en la forma oral como en la escrita. De ahí que también se haya puesto en práctica la ejercitación escrita: primero al narrar la dramatización, objeto de nuestro trabajo para, posteriormente pasarla a diálogos . En esta parte de la actividad, además de ayudar a los niños a fijar la ortografía, se incrementó el vocabulario a través de sinónimos y antónimos.

El lenguaje es el gran instrumento de comunicación de que dispone el hombre, pues se puede comunicar de otras maneras como la forma mímica pero ninguna tan eficaz como la oral y escrita.

El lenguaje oral se ejercitó a lo largo de este juego dramático, gracias a él los niños se comunicaron información, inclusive datos banales como:

niño X- Tengo la piel irritada por una crema francesa que me puso mi mamá para protegerme del sol.

niño Z- No te preocupes a mi me pasó igual cuando fui a Zihuatanejo y solito se me quitó.

El niño practicó desde el diálogo cotidiano hasta el

iniciado por mí al trabajar el proyecto. Gracias al lenguaje, esta tarea cobró forma. Y aunque los niños están acostumbrados hablar al mismo tiempo, es labor de la maestra enseñar a dirigir el diálogo. El lenguaje, en este momento, adquiere un carácter de plena comunicación; donde se puede aceptar o rechazar un argumento con pleno conocimiento de él. No obstante que los niños están acostumbrados a utilizar todos los elementos de la comunicación (medias palabras, gestos, mímica etc.) apreciará que la forma más eficaz y completa es el lenguaje oral y escrito, aunque en éste último se encontrará con el problema de redacción y ortografía y esto quizá lo limite en su proceso de espontaneidad.

Es necesario aprender a dialogar, pues de esta actividad se derivará el título de su obra, los lugares donde se sitúa la acción, el vestuario que se requiere y son ellos los que deben establecer la comunicación. El adulto casi no interviene en sus decisiones pues es meramente un simple coordinador de la actividad. Y aunque el lenguaje oral empleado por los niños es muy limitado el maestro no debe solucionar el problema, sino debe procurar ejercitar día con día a estos niños. Habrá que tomar en cuenta que el niño por sí solo se niega a hablar. Y es por ejemplo en los juegos solitarios donde habla sin miedos y sin reservas, formulando en voz alta lo que piensa, lo que le preocupa y hasta lo que le angustia.

El niño habla con él y de él. Esta manera de expresarse quizá permita liberar emociones, pero sobre todo ejercitarlo en el uso del lenguaje. Un lenguaje íntimo que compartirá con sus compañeros en el momento de la actividad dramática y eso le dará seguridad, permitiéndole expresar sus pensamientos de forma espontánea.

Siendo el habla la realización concreta de la lengua, es importante ejercitar este quehacer en el niño: hablar, hacer uso constante de la palabra, pues el que habla, en cada instante modifica sus matices fonéticamente; aprende y usa nuevas palabras haciendo que la lengua tenga siempre creatividad individual; plantee nuevos esquemas mentales de la expresión, nuevos conocimientos semánticos. La personalidad del niño se fortalece en este desarrollo intelectual ejercitado a través de la palabra .

Para concluir marcaré los aspectos que ayudan a clarificar la actividad del desarrollo intelectual.

- a) Proyecto oral de una historia, susceptible a cambios.
- b) Obra escrita, susceptible a cambios.
- c) Papeles elegidos por los alumnos.
- d) Acciones y conversaciones improvisadas sobre el tema elegido.
- e) La obra debe desarrollarse en todas las fases previstas por los niños.
- f) Exploración de la obra cuantas veces lo deseen los niños, pues esto enriquecerá la obra en ideas, vocabulario y espontaneidad.
- g) Esto facilitará la fabricación de la máscara, pues contendrá los elementos necesarios para ello. La conceptualización permitirá crearla manualmente.

II.3 LA MASCARA EN LA MADUREZ SOCIAL

En el niño, la madurez social es la capacidad de gozar de su propia compañía y la de otros. Su interés por las actividades sociales es creciente, siendo los niños mayores más activos que los pequeños. Pero en general, el niño tiene la

necesidad de descubrir su lugar en el mundo, sea en el núcleo familiar o en un grupo escolar. Conforme va creciendo, descubre otros grupos a los cuales integrarse y busca los caminos adecuados, para lograr el estatus adecuado con ese grupo.

Durante la práctica de campo, el taller de teatro como grupo escolar convivió durante cinco meses por espacio de tres horas a la semana, en un salón destinado a funcionar como biblioteca. Posteriormente fuimos ubicados en el salón de música, lugar que resultó más propicio para el trabajo, pues el piso era de duela, las paredes con espejos y las sillas fáciles de mover.

En algunas ocasiones, el niño pierde el interés por la gente y se vuelve hostil, rebelde, de conducta difícil. Y es aquí donde el maestro debe de tratar de integrarlo al grupo, pues no es un ser aislado y una actividad recreativa es la mejor manera de lograrlo ya que el niño puede rechazar ciertas actividades como : pasar al frente a leer o resolver algún problema, pero difícilmente se negará a participar en un juego aunque se trate de un juego organizado, como lo es el juego dramático.

El juego dramático es un juego colectivo, donde el grupo descubre, gracias al coordinador, las reglas a las que está sometido, donde lo más importante es aceptar la participación de otros y la cooperación que brindan los integrantes del grupo.

Al igual que el juego, todos están motivados para actuar, pero la acción individual se sujeta al proyecto común. Los niños deben estar concientes que no debe hacerse nada que altere el proyecto. Hay que admitir que se debe conservar el pa-

pel elegido durante la secuencia. Hay que aceptar también que todos los alumnos de una clase no pueden participar siempre, por lo que algunas veces tienen que conformarse con ser espectadores, pero no pasivos, ya que pueden hacer sugerencias o integrarse al grupo si surge un nuevo personaje. Se debe contar con la permanente orientación de la maestra, la cual sólo intervendrá para hacer respetar las consignas o pedirá una aclaración para que la acción continúe. En caso de conflicto, actuará como mediadora.

Es evidente que el juego dramático, como cualquier otro juego, debe establecer ciertas reglas que pueden ser impuestas por los mismos niños, vigiladas por la maestra y en compensación el niño mantendrá con sus compañeros relaciones que ayudarán a su desarrollo social. Aunque sabe que esta actividad es ficticia, él disfruta actuando, pues es un momento agradable donde habla, inventa, exterioriza. Les gusta caracterizar un papel, jugar con ese personaje. En el grupo que trabajó El dragón rojo, los niños tuvieron la oportunidad de interpretar varios personajes. Este intercambio permitió hacer preguntas para conocer la situación vivida. Los cambios fueron provechosos, pues a medida que los niños se adaptaban a su nuevo personaje, el grupo se integraba nuevamente gracias al juego dramático. Indudablemente, estos ejercicios de improvisación son benéficos para el niño pues lo obligan a adaptarse e integrarse a la nueva acción del grupo.

El juego de un día no se repite lógicamente al siguiente. Aunque los niños son los mismos y la obra y los diálogos se mantienen, los cambios de personajes nutren la dramatización y permiten al niño contemplar a otro en su papel.

Lo cierto es que todos los niños son eminentemente ac-

tivos y esto se puede comprobar a lo largo de la actividad; desde un principio les gustó la idea de hacer un montaje y de ahí en adelante no se negaron a participar en cada una de las tareas que nos ayudarían a tal fin. Niños aparentemente poco interesados, silenciosos y distraídos, al concluir cada una de las clases nos sorprendieron gratamente con sus comentarios, pues daban aportaciones para la siguiente participación, como por ejemplo:

el niño X hizo mejor papel de dragón que el de duende, o
el niño Z es mejor mago que rey.

En la experiencia se puede lograr un diálogo libre donde el niño exteriorice sus comentarios de lo que ha estado trabajando, pues dará cohesión al grupo, pues si es difícil integrar a un grupo a través de la dramatización, lo es más en el diálogo abierto. Al estar todos implicados en la situación dramática, se apoyan, se complementan, como grupo social que son en ese momento. Mientras que la relación que se establece como grupo social que ha participado en una actividad es otra, pues cada uno de los participantes busca la aprobación del grupo, les gusta discutir para aclarar que hoy estuvieron mejor que ayer.

El juego dramático les gustó a los niños que se sintieron realizados en cada una de sus participaciones. Disfrutaron de esta actividad. Desde el momento que se organizó el juego se veían impacientes, cada uno fue encontrando su sitio dentro de la dramatización, y lo mismo debe ocurrir dentro del grupo social que le toque vivir; el niño da y recibe, se supera y reconoce en sus compañeros un colaborador valioso al que tiene en cuenta... así avanza la acción, y cuanto más avanza, más activo y dinámico se muestra el niño.

El niño no actúa por agrandar a la maestra o compañeros, actúa por sus ganas de jugar y por el placer que le proporciona actuar. Pero lo más importante para nosotros está en la aventura común que emprende el grupo al integrarse en este juego. El juego dramático que permite hacer algo juntos, favorece la unión, la comunicación y los reencuentros, puesto que viven una actividad llena de alegría y seguridad.

Esta comunión establece un nivel distinto a otras actividades pues hace vivir a cada uno y a todos en conjunto un momento creador. El placer de cada uno de los integrantes del juego aumenta el de los demás, aprende a valorar el fruto de su trabajo y el del grupo, está contento por él y por los demás.

Aunque el niño no es un actor, se expresa, exterioriza su personalidad, manifiesta sus pasiones, deseos e inhibiciones. Por el juego dramático el niño establece una relación dialéctica con sus compañeros, que implica la formación de la personalidad de ambos, ya que está en relación directa y recíproca.

Por el juego dramático el niño, al interpretarse, se interpreta por el otro y para el otro, es decir para que el otro lo reconozca y lo sitúe. Jugar a ser es experimentarse y probarse en la acción, con la ayuda de otros compañeros. Inventar escenas de la vida cotidiana y vivirlas sabiendo que se trata de un juego, es entrar de lleno en las convenciones de los signos que aprende a traducir; camina hacia el descubrimiento del mundo y de sí mismo. La actividad lúdica permite favorecer un conocimiento del mundo puesto que se trata de una actividad simbólica de la realidad y este juego finalmente reforzará la personalidad del niño frente al mundo.

En este juego de simulación, el niño aprende a contemplarse y apoyarse pero, más aún, lo sitúa conjuntamente a él y a sus compañeros en su necesidad de desarrollo social, que algunas veces se torna fácil y otras difícil, pero sin duda alguna está actividad enriquecerá ese camino.

II. 4 LA MASCARA EN LA MADUREZ FISICA

Es bien sabido que, en general, las escuelas no ejercen un papel muy activo en la ayuda de los estudiantes para lograr su madurez física. El desarrollo y crecimiento físicos normales ocurrirán a pesar del contenido del programa escolar. Lo que debemos plantear es que las variaciones del desarrollo físico están relacionadas y acompañan al desarrollo emocional, intelectual y social, pues en el niño se da un desarrollo integral y no aislado. Cada una de las partes puede de modificar o alterar a la otra.

Indiscutiblemente la madurez física se da día a día y ni el niño ni el adulto pueden alterar su proceso aunque sí pueden beneficiar con una buena alimentación y actividades deportivas. El papel de la escuela en este proceso es casi nulo pues son pocas las escuelas que cuentan con Educación Física.

El que este desarrollo se dé casi sin darnos cuenta no implica que no altere a los otros factores, por ejemplo: un niño de seis años presenta determinada estatura, talla, lo que conlleva determinada madurez intelectual, emocional y social, lo mismo ocurrirá con un niño de 10 ó 12 años amén del sexo.

El niño que entra en la adolescencia verá su cuerpo alterado por el desarrollo natural de esta etapa de su vida. Este crecimiento modificará su estado de ánimo, sus emociones, sus intereses y por ende su conducta individual y social.

Los cambios de la pubertad van acompañados de nuevos intereses y aptitudes: las muchachas y muchachos que meses antes se aislaban de todos pueden encontrar ahora grata la compañía de los demás. Durante esta etapa se hacen conscientes de su apariencia y tamaño. Cuando un adolescente crece y comienza a tener aspecto de adulto, también exige que se le dé oportunidad de desempeñar papeles de adulto. En este proceso físico siempre irán implícitamente vinculados los otros aspectos.

A través del movimiento quisimos permitir al niño un conocimiento de su cuerpo y de lo que puede proyectar con él. En sí, el niño se expresa especialmente con el cuerpo, hace uso constante del gesto y dice todo lo que puede hacer se sin que intervenga la palabra ; su mímica es abundante y significativa, los efectos sonoros se emplean en gran número, pues los utiliza para completar o enriquecer el gesto. Por ejemplo los niños del montaje Pepito cabeza de burro , en su rutina previa a la dramatización, por ser niños pequeños hacían diferentes juegos algunas veces indicados por mí y otras por ellos como: conducción de carros, el circo (donde imitaban animales), el supermercado, la feria, la orquesta etc. Estas rutinas se hacían con un previo calentamiento como: caminar sobre los talones, las puntas de los pies, caminar como soldaditos etc. Esos juegos eran siempre acompañados por el sonido que les provocaba por ejemplo ser león, caballito etc.

En El dragón rojo , los niños también hicieron rutinas, que permitían un reconocimiento de su cuerpo. Este grupo iniciaba su trabajo con una canción, La tía Mónica:

Yo tengo una tía, la tía Monicá
 que cuando va a la calle, todo mundo dice así:
 así mueve la cabeza, la cabeza la mueve así,
 así mueve la cabeza, la cabeza la mueve así.

Estríbillo que se repite con cada una de las partes del cuerpo, en el orden que los mismos niños fueron marcando. Se puede poner un monitor que va dirigiendo la canción y el movimiento que los otros niños van imitando. Lo mismo se hacía con el rostro :

así mueve los ojos...
 así mueve la boca... etc.

El gesto tiene una verdadera importancia en el comportamiento humano, pues es un elemento valioso de la comunicación; una sucesión de gestos manuales puede completar el sentido del mensaje, pues tiene una carga semántica para el hablante y el oyente.

En general el niño acompaña sus palabras con gestos muy propios de su personalidad, gestos particulares y que a veces resultan una necesidad en él; pero ante todo puede ser más explícito algunas veces por medio de un gesto.

En el lenguaje corporal fue fundamental la participación del niño, pues el movimiento en la expresión dramática le permitió sentir su cuerpo plenamente a través de indicaciones dadas, como: subir, bajar, correr, caminar, sentarse, arrodillarse, caer, (para esta actividad se les indicó el mecanismo para no lastimarse). A lo largo de la actividad el niño caminó, nadó, voló, realizó un trabajo mental que exteriorizó voluntariamente en el trabajo corporal.

Cuando el gesto o el movimiento corporal era incomprendible, se hacían comentarios: no se ha entendido, y eso motivaba al niño a seguir experimentando nuevas actitudes de gesto y movimiento para que el grupo pudiera recibir el mensaje.

El utilizar el lenguaje corporal y gestual permitió al niño comunicarse a través de movimientos y establecer relaciones eficaces con sus compañeros a partir de juegos simples que ellos mismos pudieron dirigir.

La conducta humana afirma que el aprendizaje es un proceso natural, normal y que en la naturaleza del ser humano está el aprender. Una actividad recreativa puede estimular éste proceso y qué mejor que la fabricación y utilización de la máscara. Aprender pero no solamente los conceptos rígidos sino aptitudes que estimulen su desarrollo creativo, el cual está vinculado al desarrollo emocional, social, intelectual y físico, pues el aprendizaje no es meramente un proceso intelectual (búsqueda y recabación de información).

Este trabajo tuvo un objetivo: aprender a ser creativos. Entendiendo como creatividad la capacidad inventiva, descubrimiento, capacidad de hacer algo nuevo, diferente. Pero sobre todo saber que soy una gente dotada de sensibilidad para enfrentar cualquier aspecto de la vida, porque tengo el don de ser creativo, el cual puede manifestarse en varias actividades: poesía, música, pintura, política etc.

Una persona creativa es aquella que es capaz de valorar el alcance y significado de nuevas ideas y proyectos en cualquier ámbito de la vida: ciencias, arte, política.

En la actualidad hacen falta más hombres creativos para enfrentarse a la complicada riqueza existencial del mun

do en que vivimos. La característica del hombre creador es la de saber calibrar la importancia y peso de una decisión o de un descubrimiento. Pongamos por ejemplo al hombre creador de ciencia, el cual siempre se anticipará a los demás; lo mismo debe ocurrir en el arte, los pintores, los poetas, los dramaturgos, como verdaderos creadores y no ser simples continuadores.

El hombre creativo no sólo piensa con mayor rapidez, sino también con mayor flexibilidad ; puede hacer que sus ideas pasen de un campo a otro con mayor rapidez y frecuencia. No pierde de vista el problema, con la facultad de seguir simultáneamente varios posibles planteamientos sin aferrarse prematuramente a ninguno de ellos.

El hombre creativo tiene más ideas originales y ocurrencias más sorprendentes, lo cual hará espontáneamente; lo más importante no es la inspiración súbita sino el modo de valorarlas, y esto sólo se logra a través de la maduración integral (emocional, intelectual, social y física). Una persona que logra cien por ciento esa maduración, es capaz de valorar el significado y alcance de nuevas ideas, hállese del ámbito que sea.

La palabra desarrollo significa esencialmente , desdoblamiento, y éste se dará en lo físico, social, emocional e intelectual. En lo social, el niño al principio de su vida sólo se interesará por sí mismo, pero en las sucesivas etapas se interesará por su madre, su padre y posteriormente en los demás miembros de la familia y por el núcleo extra familiar. En el desarrollo intelectual no aprenderá hasta que no desee aprender, de sí siente la necesidad de aprender: a andar , a leer, a escribir y esto ocurre cuando él descubre

el sentido del aprendizaje. En cuanto a las emociones, éstas acompañarán al niño desde el momento de nacer y no puede impedirse su desarrollo, sino por el contrario éste se verá modificado por el desarrollo físico, intelectual y social. De ahí la importancia de la participación en el desarrollo del niño de maestros capacitados en la educación escolar. Personal que ayude a desarrollar las necesidades y deseos del aprendizaje del niño.

En general los adultos, tienden a estar más interesados en la necesidad de apoyar el desarrollo intelectual olvidando el desarrollo emocional y sobre todo en ayudarles a descubrir formas socialmente aceptables de expresar sus emociones. El niño que no tiene un escape adecuado a ellas, que no puede decirle a los demás lo que siente, creará dificultades para sí mismo y los que lo rodean.

De ahí la importancia de introducir al estudiante en la actividad de fabricación y utilización de la máscara dado que no sólo estará en el juego artesanal en el momento de la elaboración, (donde el alumno adquirirá destrezas manuales de recorte y pintura), sino proporcionarle variadas actividades de juego supervisadas dando oportunidad de hablar sobre las cosas que son importantes para ellos.

Tradicionalmente el aprendizaje es, en gran, parte un proceso pasivo: la tarea del educando consiste en ser receptor, y la del maestro en conseguir que el educando se llene con el aprendizaje. Pero en esta actividad llamémosla artística-tecnológica, (por su carga de creación al concebirla y de actividad manual al fabricarla), el alumno gozará de entera libertad para concebirla y sobre todo para expresar sus ideas y sentimientos en torno al trabajo realizado por

él y sus compañeros.

Gutmann define la creatividad como autorrealización. Y es precisamente ese el sentido de este trabajo, formar hombres plenamente realizados, hombres que reflexionen con mayor rapidez y facilidad, capaces de utilizar los objetos de una manera nueva; capaces de poner nuevos nombres a las experiencias y situaciones. Hombres que no se conformen en crear en el ámbito científico, político o artístico, sino en la vida privada. Hombres que no se conformen con la mera capacidad de elaboración sino de realización.

II.5 VALORACION DE UNA ESTETICA A TRAVES DE LA EDUCACION ARTISTICA INTEGRAL.

Por el conocimiento de las máscaras se puede lograr sensibilizar al niño además de ofrecerle una gama de recursos sociales, intelectuales, emocionales y físicos. Se le puede ofrecer un mundo de sensaciones nuevas que le servirán de instrumento para una vida mejor; pues sus anhelos, inquietudes, problemas pueden ser explotados a medida que el niño vaya explorando este quehacer artístico, que va desde la concepción de una máscara (en función de un trabajo en equipo) hasta la utilización de la misma en el montaje elegido por el alumno.

Este trabajo puede ser reforzado en su tarea artística con pláticas completamentarias de lo que son las bellas artes, pues el niño está en contacto con ellas. Se hablará de lo que es la pintura, de los colores básicos y como lograr algunas combinaciones; de la existencia de grandes pintores y de algunas de sus obras. En la Literatura se leerán algu-

nas obras, se comentará y se hablará de los autores de las mismas. En la Música, se escucharán algunos temas musicales que servirán de fondo a la obra. Así, en cada una de las artes, se tratará de dar conocimientos además de implicar al niño, pues él debe de descubrir sus aptitudes que en un futuro delimitarán su vocación. Todo ello a partir de una gamma de cultura, fruto del sentido estético que se le ha venido formando en su juego artesanal donde ha pintado, esculpido, diseñando su escenografía, musicalizado su obra, elegido su vestuario.

La actividad artística, sin duda alguna, permite al hombre descubrirse como humano en su forma integral (emocional, intelectual, social y física), y así formar su cultura acorde a su pensamiento.

En estas actividades artísticas reflejará sus posibilidades como retrato de su vida; se desenvolverá socialmente; participará en el conocimiento de él y de los demás, respondiendo quizá a los múltiples cuestionamientos que se va planteando conforme va creciendo física e intelectualmente.

Hacer teatro en la escuela es trabajo difícil que tiene como función no la formación de actores sino acrecentar el proceso educativo; fortalecer al niño en su personalidad; brindarle recursos para su expresión vital, ya sea en su manifestación artística o simplemente por el placer que le causa el arte.

CONCLUSIONES

Las máscaras fueron utilizadas por los pueblos primitivos con diversas finalidades. Su aspecto y materiales con que se confeccionaron difiere notablemente de una cultura a otra.

Muchas de las tradiciones y costumbres se dan a través de la fabricación y utilización de las máscaras y por ende de la educación. Pues el hombre primitivo de la India, de Japón, de Grecia, de México entre otros pueblos se cultiva en ella.

Las máscaras sin duda han sido un factor importante en el proceso educativo de los pueblos, entiéndase como educación no el proceso técnico especializado sino la acción de encaminar al hombre al conocimiento de su realidad. Preparar lo para la lucha de la vida que le ha tocado vivir.

Para una mejor educación (formación integral en el niño), es necesario estimular el aprendizaje, y qué mejor que una actividad como lo es la fabricación de máscaras. Es necesario ampliar el campo de la materia educativa incluyendo algo más que información y conceptos, habilidades significativas donde el niño desarrolle los aspectos emocionales, sociales, físicos e intelectuales y cuya recompensa no será la calificación en el aula sino desarrollar actitudes positivas para su vida cotidiana mediata y futura.

Desarrollar su creatividad individual es condición para la realización personal y requisito quizá de nuestra supervivencia. La creatividad no es ningún castillo en el aire, es la superación productiva de quehaceres concretos; pero debemos alimentar la creatividad a través de la expresión libre del

deseo de romper con la rutina mediante la invención y realización de ejercicios que alimenten este fin. Pues la conducta creativa es el camino directo al éxito.

La misma televisión puede convertirse en un instrumento de estímulo para la creatividad , pues el film puede ser motivo para que el niño se introduzca en la búsqueda de información , de experiencias y creaciones . Lo único lamentable es que los responsables de la televisión no parecen haber tomado conciencia de la importancia del medio de comunicación que tienen en sus manos, constriñéndolo a un artefacto puramente contemplativo.

La misión de los educadores es encontrar y propiciar medios que beneficien el aprendizaje del niño, buscar la actitud práctica de la cual hará uso en forma segura y espontánea. Por mi parte considero fundamental impulsar esta actividad , pues ayuda indudablemente en las relaciones con los niños, amén de proporcionarles una mejor estructuración en su personalidad.

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELES

La poética, México, Editores Mexicanos Unidos,
1985. pp. 214

ALLARDYCE, Nicoll

El mundo del Arlequín, Barcelona, Barral editores,
1977. pp. 225

BATY, GASTON y René CHAVANCE

El arte teatral, México-Buenos Aires, Fondo de
Cultura Económica. 1951 . pp. 303

CADRY, Donald By

Mexican mask, Texas, University Texas Press,
1980, pp. 215

COMBETTA, Oscar

Didáctica especial, 2' ed., Buenos Aires, Losada,
1973. pp. 306

CRATTY

Desarrollo intelectual: juegos creativos lo que
fomentan, México, PAX-México, 1977. pp. 189

CUELL, José y Lucy DEIDI

Teorías de la personalidad, 3' ed., México, SEP,
1963 . pp. 78

CHABBERT, A.

Creaciones manuales, 2ª ed., Barcelona, Parr ediciones, 1975. pp. 100

D' AMICO, Silvio

Storia del teatro drammatico, Milano-Roma, Rozzi li& Editori, 1939 .pp. 421

DUCHARTRE, Pierre Louis

The italian comedy, New York, Dover Publications, Inc., 1970 . pp. 49

ENCICLOPEDIA DE ULTIMA MODA

El arte del papel maché, México, Novedades Editores y editorial offset, 1985. pp. 187

GARCIA GONZALEZ, Enrique

El maestro y los métodos de enseñanza, México, Cuadernos de metodología de la enseñanza superior, 1972 . pp. 68

GOLDONI, Carlo

Arlecchino servitore di due padroni, Milano, Edizione del piccolo teatro de Milano, 1979. pp. 27

HUBERT, Joavi

Claves para la creatividad, México, Editorial Diana, 1979 . pp. 233

KALVODOVA-SIS-VADIS

Chinesse theatre, Spring-books , pp. 39

s/ciudad de edición

LINDGREN, Henry Cly

Psicología de la enseñanza, 2ª ed., Madrid,

Edit. Aguilar, 1972. pp. 594

LUNA PARRA, Georgina y Graciela ROMANDIA DE CANTU

El paisaje de México: en el mundo de las máscaras,

México, Salvat mexicana de ediciones S.A. de C.V.

Fomento de la cultura de Banamex, 1978 . pp. 131

MACGOWAN K. W., Melnitz

Las edades de oro del teatro, México, Fondo de

Cultura Económica, 1975. pp. 347

MATTOS, Luiz

Compendio de didáctica, Buenos Aires, Kapeluz,

1974. pp. 335

MATUSSEK, Paul

La creatividad, Barcelona, Edit. Hender, 1977

pp. 301

MORENO, J. L.

El teatro de la espontaneidad, Buenos Aires Argentina,

Edit. Vancu S.R.L. , 1979. pp. 151

MOYA RUBIO, Víctor José

Máscaras; la otra cara de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978. pp. 231

PALAVICINO, Enrique

La máscara y la cultura, Buenos Aires Argentina, Edit. de la municipalidad, Secretaría de Cultura, 1954. pp. 189

PARULA DE LOPEZ GANIVET, Beatriz

El juego teatral en la escuela, Argentina, Edit., Guadalupe, 1977. pp. 79

SALGADO CORRAL, Ricardo

El teatro factor de integración cultural, México, SEP, 1963 . pp. 78

SEPULVEDA HERRERA, Ma. Teresa

Catálogo de máscaras de Guerrero, México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982 .pp.308

SIAO

Opera de Pekín, Pekín, Edit. Nuevo Mundo, 1957. pp. 69

STAGNER, Ross

Psicología de la personalidad, México. Edit. Trillas, 1976. pp. 689

VOLTES , Pedro

Historia del Japón, Barcelona Madrid, Salvat Edit.

S.A. , 1957. pp. 204 (Colec. Surco 27-serie)

HEMEROGRAFIA

"Teatro oriental" en Máscara, Pachuca, Hgo. Publicaciones cuatrimestrales de Teatro, editada por Escenología, A. C., 1989. pp. II9

APENDICE I

PROYECTO PARA TALLER DE TEATRO

COLEGIO : LANCASTER

DURACION: CINCO MESES

FECHA : FEBRERO- JUNIO DE 1989

DOSIFICACION : 3 HORAS SEMANALES POR GRUPO

OBJETIVO GENERAL

1. Manejar el teatro como medio para el desarrollo de la personalidad del niño.

OBJETIVOS PARTICULARES

1.1 Encauzar la actividad y el interés del niño hacia las formas de expresión artística.

1.2 Adquiera la capacidad de libre expresión oral y corporal.

1.3 Desarrolle aptitudes para la apreciación de obras artísticas.

ACTIVIDADES GENERALES

1. Juegos y ejercicios de integración grupal.

2. Lectura de fábulas y cuentos.

3. Exposición del contenido de las lecturas.

4. Elaboración del texto, según propuestas de los alumnos.

5. Conocimiento y fabricación de la máscara.

6. Interpretación de la obra escrita.

7. Producción final de la puesta en escena.

MATERIAL DIDACTICO

1. Lecturas infantiles y textos improvisados.

2. Material para la fabricación de la máscara.

APENDICE II

TECNICAS DE FABRICACION DE LA MASCARA

En la actualidad existen muchos materiales con que se fabrican las máscaras : barro, madera, coco, maché, plástico, látex, yeso etc. más aditamentos de diversos materiales como : estambres, listones, diversas fibras naturales y colrantes.

Para la finalidad educativa son siempre recomendables materiales que no ofrezcan ningún riesgo al educando y sobre todo que sean maleables y de fácil adquisición.

Debido a la práctica docente, los materiales más adecuados son : el papel maché y la venda de yeso, pues ninguno ofrece riesgos, son de fácil adquisición, pero lo más importante el niño puede modelar perfectamente en ellos.

Los pasos a seguir con cada uno de los materiales son:

MASCARA DE PAPEL MACHE

- a) Se infla un globo del volumen de la cara a la que se vaya hacer la máscara (figs, 97 y 98).
- b) Se recortan rectángulos pequeños de papel periódico y se van pegando sobre el globo con engrudo hasta que dé un grosor de unas diez capas. Se deja secar uno o dos días (fig. 99).
- c) Se divide en dos la esfera y se le recortan los orificios de los ojos y se le forma la nariz con unas cinco o seis capas del mismo material y se forman los orificios (figs. 100 y 101).

- d) Finalmente se decora la máscara según decida el niño.

MASCARA DE VENDA DE YESO

- a) Se recortan diferentes medidas de venda, pues ésta tiene que ir ajustada al rostro del niño (fig. IO2).
- b) Se prepara al niño con una toalla en el cuello y se le sujeta el cabello con una gorra de baño. Se le pone bastante crema en el rostro y se le protegen los ojos con una banda de plástico además de las fosas nasales (fig. IO3).
- c) Se van colocando las tiras de venda previamente humedecidas en el rostro dando un grosor de 6 ó 7 capas. Se deja secar en el rostro mismo, lo cual no lleva mucho tiempo pues el yeso seca pronto (fig. IO4).
- d) Se retira del rostro y se deja secar totalmente para poder pasar al decorado, según lo eligió el niño (fig. IO5).

De ambas formas siento que la venda es más adecuada pues se ajusta al rostro perfectamente , permite modelar en él. Su resistencia es buena y su peso adecuado. Es probable que el niño se impaciente por el tiempo que debe estar quieto.

La creatividad del niño es infinita y puede fabricar la máscara con un pedazo de tela o simplemente una bolsa de papel (figs. IO6, IO7, IO8 y IO9).

INDICE DE LAMINAS

- Máscaras africanas: PALAVICINO, Enrique: p.II4
La máscara y la cultura, figs. I, 2, 3, 4 y 5
- Máscaras chinas de las festividades religiosas: Catálogo de máscaras Embajada China, figs. 6, 7, 8, 9, 10 y 11 II5
- Actor trágico griego: D'AMICO, Silvio: II6
Storia del teatro dramático, fig. I2
- Máscaras de la Commedia dell' Arte: II7
 ALLARDYCE, Nicoll: El mundo del Arlequín, figs. I3, I4, I5, I6, I7 y I8
- Máscaras del teatro NO : Revista II8
 "Máscaras" teatro oriental, figs. I9, 20, 2I, 22, 23, 24, 25 y 26
- Máscaras mexicanas: MOYA RUBIO, Víctor II20
 José: Máscaras; la otra cara de México, figs. 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95 y 96
- APENDICE II: Técnicas de fabricación de la máscara: figs. 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108 y 109. Rosario VARGAS REYES II38

DIBUJOS: Rosario VARGAS REYES

MASCARAS AFRICANAS



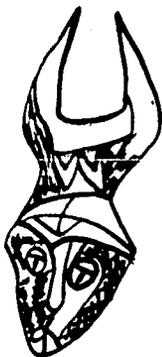
(fig. 1)



(fig. 2)



(fig. 3)



(fig. 4)



(fig. 5)

MASCARAS CHINAS DE LAS FESTIVIDADES RELIGIOSAS



(fig. 6)



(fig. 7)



(fig. 8)



(fig. 9)



(fig. 10)



(fig. 11)

ACTOR TRAGICO GRIEGO



(fig. 12)

MASCARAS DE LA COMEDIA DELL' ARTE



(fig. 13)



(fig. 14)



(fig. 15)



(fig. 16)



(fig. 17)



(fig. 18)

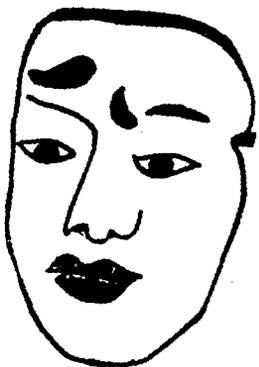
MASCARAS DEL TEATRO NO



(fig. 19)



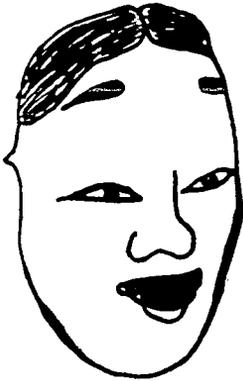
(fig. 20)



(fig. 21)



(fig. 22)



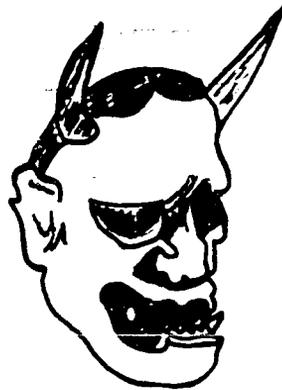
(fig. 23)



(fig. 24)



(fig. 25)



(fig. 26)

MASCARAS MEXICANAS



(fig. 27)



(fig. 28)



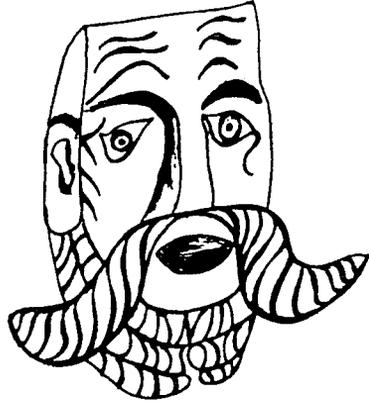
(fig. 29)



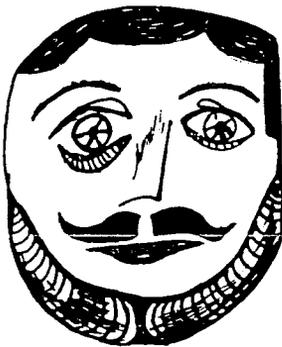
(fig. 30)



(fig. 31)



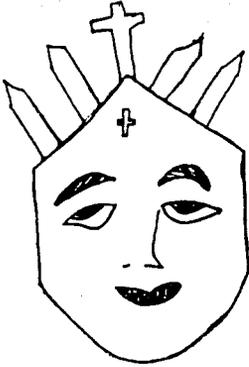
(fig. 32)



(fig. 33)



(fig. 34)



(fig. 35)



(fig. 36)



(fig. 37)



(fig. 38)



(fig. 39)



(fig. 40)



(fig. 41)



(fig. 42)



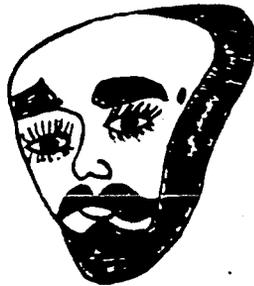
(fig. 43)



(fig. 44)



(fig. 45)



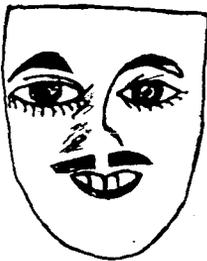
(fig. 46)



(fig. 47)



(fig. 48)



(fig. 49)



(fig. 50)



(fig. 51)



(fig. 52)



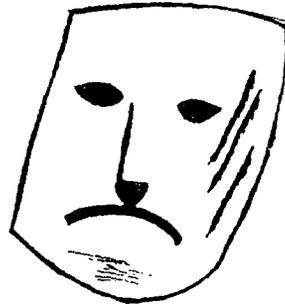
(fig. 53)



(fig. 54)



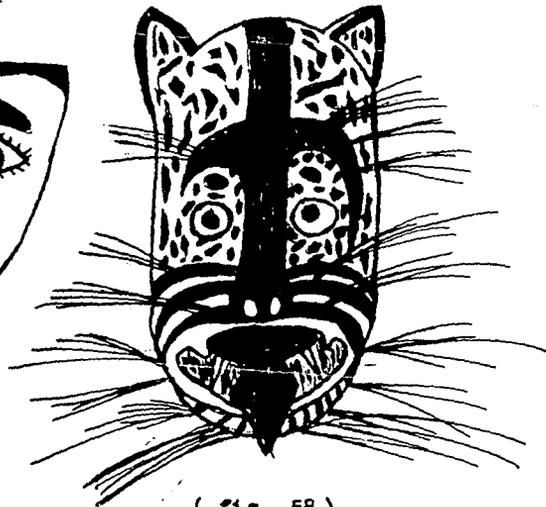
(fig. 55)



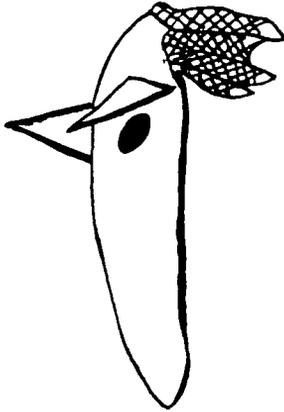
(fig. 56)



(fig. 57)



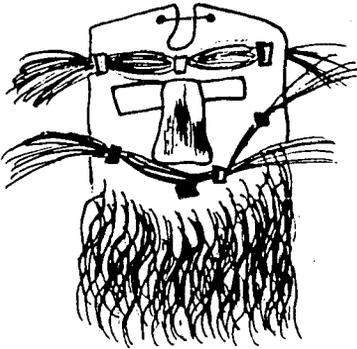
(fig. 58)



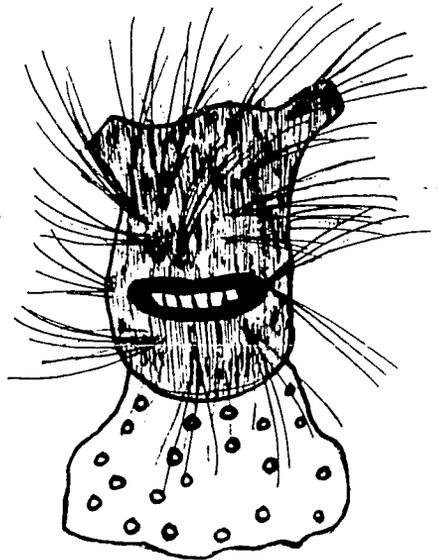
(fig. 59)



(fig. 60)



(fig. 61)



(fig. 62)



(fig. 63)



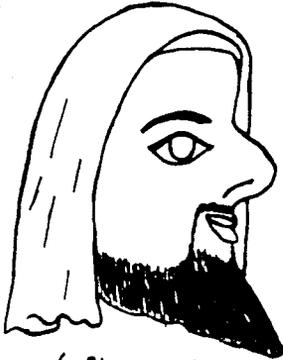
(fig. 64)



(fig. 65)



(fig. 66)



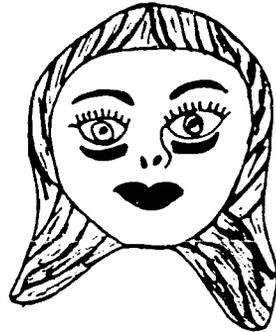
(fig. 67)



(fig. 68)



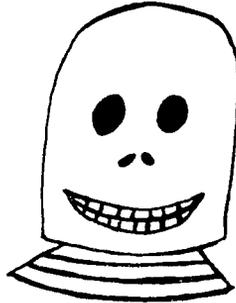
(fig. 69)



(fig. 70)



(fig. 71)



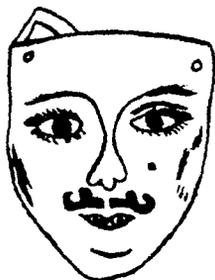
(fig. 72)



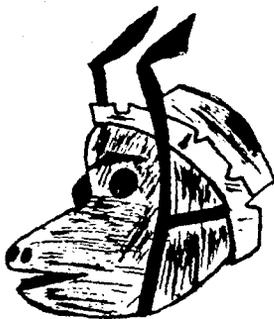
(fig. 73)



(fig. 74)



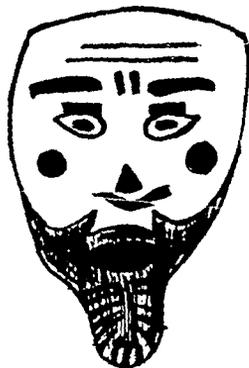
(fig. 75)



(fig. 76)



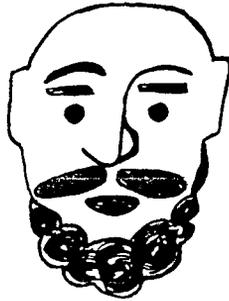
(fig. 77)



(fig. 78)



(fig. 79)



(fig. 80)



(fig. 81)



(fig. 82)



(fig. 83)



(fig. 84)



(fig. 85)



(fig. 86)



(fig. 87)



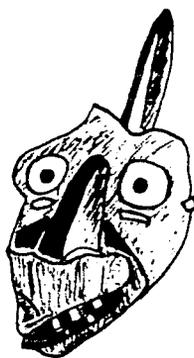
(fig. 88)



(fig. 89)



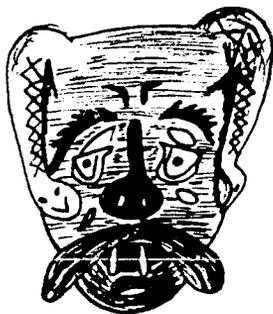
(fig. 90)



(fig. 91)



(fig. 92)



(fig. 93)



(fig. 94)



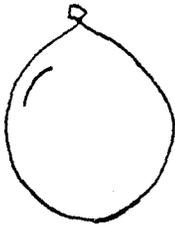
(fig. 95)



(fig. 96)

APENDICE II

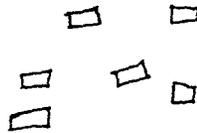
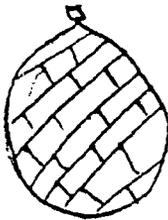
TECNICAS DE FABRICACION DE LA MASCARA



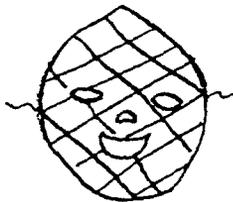
(fig. 97)



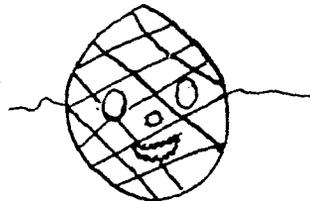
(fig. 98)



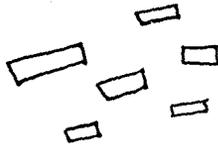
(fig. 99)



(fig. 100)



(fig. 101)



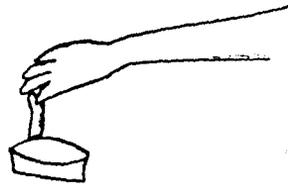
(fig. 102)



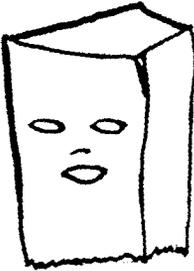
(fig. 103)



(fig. 104)



(fig. 105)



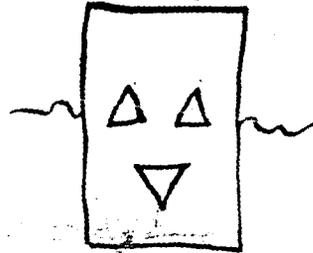
(fig. I06)



(fig. I07)



(fig. I08)



(fig. I09)