



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

MAQUILLAJE PARA LA OBRA *EL PÁJARO AZUL*

DE MAURICE MAETERLINCK,

EN LOS PERSONAJES

DEL HADA BERYLUNA, LA LUZ Y EL PERRO

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

MERLINA OLIVARES CASTILLO

ASESORA:

PROFA. MARCELA ZORRILLA Y VELÁZQUEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, 2019.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por toda la formación, los valores y el espíritu universitario.

*A mi mamá por todo su amor, por cada abrazo y cada enseñanza. Por siempre escucharme y estar en todo este proceso, que sabe lo que significa para mí.
Te amo.*

A mi hermano por ser mi inspiración y mi héroe.

A Marce, porque sin ella no lo hubiera logrado. Gracias por todo el cariño, estoy y te estaré agradecida toda la vida. Lo logramos.

A mis sinodales: al Dr. Armando Partida, por sus observaciones, porque es un honor que haya aceptado ser mi sinodal

A la Mtra. Aimeé Wagner por leerme y por enamorarme del teatro isabelino en sus clases.

*Al Mtro. Joaquín Hernández porque cambió mi forma de hacer teatro y porque aún resuenan en mi alma dos retroalimentaciones que me dio cuando era estudiante:
“No todo es perfección, Merlina”. Y “deja que suceda”.*

A la Dr. Paty Argomedo y al Dr. Gabriel Weisz, porque este proyecto comenzó en el Seminario de Investigación y Titulación y cada retroalimentación fue esencial.

A Tani y a Giss por cada momento que pasamos juntas en la carrera y por cada escenario compartido. Gracias por ser mis modelos para maquillar.

A mis maestros por las herramientas que me dieron y por llenarme de pasión y de entrega al teatro: Norma Lojero, Rafael Pimentel, Armando Casas, Natalia Traven, Pilar Villanueva, Patricia Torres y Álvaro Lerzundy.

*A mis amigas y amigos: Fer, Maggie, Zule, Marita, Frank, Adrián y Flor Dimas.
Los quiero infinitamente.*

Al Teatro, porque cuando hago teatro se me va la vida.

ÍNDICE

Índice de imágenes.....	3
Índice de tablas	4
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1. EL MAQUILLAJE COMO MÁSCARA	
1.1 La máscara teatral.....	10
1.2 La máscara en la tragedia y en la comedia griega	14
1.3 El actor y su máscara... ..	18
1.4 El maquillaje como máscara... ..	19
CAPÍTULO 2. DEL TEXTO AL MAQUILLAJE	
2.1 Maurice Maeterlinck y el movimiento simbolista.....	22
2.2 El Teatro simbolista: La obra <i>El pájaro azul</i> de Maurice Maeterlinck.....	30
2.2.1 El símbolo y la alegoría.....	36
2.3 El género dramático	43
2.4 El diseño de maquillaje a partir del género dramático	51
CAPÍTULO 3. PROPUESTA DE MAQUILLAJE PARA LA OBRA <i>EL PÁJARO AZUL</i> DE MAURICE MAETERLINCK	
3.1 El maquillaje	64
3.1.1 El Hada Beryluna	67
3.1.2 La Luz	70
3.1.3 El Perro.....	73
3.2 El vestuario.....	77
3.3 La iluminación	81
CONCLUSIONES	85

APÉNDICE. <i>El pájaro azul</i> , adaptación del texto de Maurice Maeterlinck. Montaje realizado por los alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.	88
FUENTES DE CONSULTA	100

Índice de imágenes

Imagen 1. Máscaras griegas en terracota	17
Imagen 2. Vasija griega. Actor sosteniendo su máscara trágica.....	17
Imagen 3. Maquillaje de un símbolo... ..	56
Imagen 4. Maquillaje para la parte superior del rostro... ..	57
Imagen 5. Tabla y boceto. Elementos auxiliares para el actor.....	61, 62
Imagen 6. Maquillaje en el montaje de Laboratorio de Puesta en Escena I Actores: Miguel Domínguez y Marilú Rojas. Personajes: Muerte y Musa.....	63
Imagen 7. Bocetos de maquillaje para el personaje El Hada Beryluna	65
Imagen 8. Bocetos de maquillaje para el personaje de La Luz	66
Imagen 9. Bocetos de maquillaje para El Perro/Propuesta de máscara para el personaje.....	66
Imagen 10. Propuesta de maquillaje para El Hada Beryluna	67
Imagen 11. Propuesta 2 de maquillaje para El Hada Beryluna.....	69
Imagen 12. Propuesta de maquillaje para La Luz	70
Imagen 13. Propuesta 2 de maquillaje para La Luz.....	72
Imagen 14. Propuesta de maquillaje para El Perro.....	73
Imagen 15. Propuesta 2 de maquillaje para El Perro.....	75
Imagen 16. Referencias de vestuario para el El Hada Beryluna....	78
Imagen 17. Referencias de vestuario para La Luz.....	79
Imagen 18. Referencias de vestuario para el El Perro	79
Imagen 19. Referencias de vestuario para Mytyl y Tytyl.....	80
Imagen 20. Maquillaje del Hada Beryluna en el montaje.....	93
Imagen 21. Maquillaje de La Luz en el montaje	94
Imagen 22. Maquillaje en del Perro en el montaje.....	95
Imagen 23. Exposición del vestuario del montaje en Taipei, Taiwan. Personaje: El Hadaberyluna	97
Imagen 24. Iluminación en el montaje del <i>Pájaro azul</i>	98
Imagen 25. Imagen publicitaria del montaje <i>El pájaro azul</i>	99

Índice de tablas

Tabla 1. Aspectos teóricos de la Tragicomedia	49
Tabla 2. Tipos de maquillaje de acuerdo al género dramático	55
Tabla 3. El diseño de maquillaje.....	58
Tabla 4. Efectos del maquillaje por la iluminación	83
Tabla 5. Aspectos teóricos de la Tragicomedia y de la Obra didáctica	91

INTRODUCCIÓN

El maquillaje teatral es un elemento de caracterización que se utiliza en el actor para crear al personaje de un texto dramático a partir de formas, colores en su rostro y/o cuerpo. Por lo que para su diseño y realización se requiere atender las características del texto, de los personajes, del actor y del maquillaje. Mi interés por este elemento siempre ha existido, sin embargo fue en el primer semestre de la carrera, en la clase de Fundamentos de Teatrología, donde elegí el tema para presentar un proyecto de investigación y desarrollarlo, y es hasta ahora que he podido afianzar las ideas y el conocimiento del mismo. Cabe resaltar que una de las preguntas que he tenido a lo largo de este trabajo es, ¿por qué elegí un tema que pertenece al área de producción en vez de uno de actuación (mi área de elección)? Y las respuestas se han basado en que si bien, se parte de una comunicación entre la producción y dirección para la creación del maquillaje, es el actor quien lo porta; así mismo, el maquillaje ha sido una herramienta para la construcción de mis personajes durante la carrera: con el solo hecho de pintarme los labios de rojo desde los ensayos, de ponerme un poco de base o delineador negro ha bastado para entrar en la convención de que soy el personaje, sin embargo, no basta colocar la pintura sobre el rostro sino hacerlo de la manera más asertiva, es decir, con técnica y con justificación, de tal manera que ese labial, esa base y ese delineador estén ahí porque son necesarios para el personaje e indiquen desde el color y la forma, el género dramático de la obra. Por consiguiente, el maquillaje requiere de una vinculación con el género sin olvidar que por sí mismo cumple diversas funciones: visibilizar al actor y representar al personaje, es decir, informa al espectador quién es el personaje e incluso de qué género se trata.

Por lo cual, conviene mencionar que el tema del maquillaje se ha abordado desde distintos enfoques como la técnica, sus orígenes y los cosméticos. Existen dos antecedentes a este trabajo que me parecen fundamentales ya que son investigaciones sustentadas por alumnas del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDyT) de la UNAM. La primera es de Vllilla Rzedowski, Sofía Isabel y se titula *Manual de maquillaje para los trabajos de la carrera de Literatura Dramática*

y *Teatro*, en este trabajo se atienden las necesidades y dificultades de los estudiantes al elaborar un maquillaje teatral, por lo que expone y explica las partes del rostro a nivel muscular y óseo, indaga sobre la historia del maquillaje, menciona los productos y las herramientas esenciales para maquillar y muestra la técnica para aplicar los cosméticos; sin embargo únicamente en sus conclusiones nos dice que es importante la relación con el género dramático, sin ahondar en ello. En cuanto al segundo referente, se trata de la tesina *El maquillaje como elemento teatral* de Figueroa Abad, Margarita Claudia, en donde aborda la relación de dicho elemento con otros más como el vestuario, la iluminación, el cabello, la psicología del color, y ofrece guías para la elaboración de maquillajes y de productos cosméticos, sin embargo nuevamente solo menciona la posible relación con el género dramático. Ambas investigaciones fueron asesoradas por la Mtra. Marcela Zorrilla y funcionan como base, guía y continuidad para este trabajo, ya que evidentemente el conocimiento de las partes del rostro, la técnica y todo lo que se aborda en estos dos antecedentes es esencial y complementa esta tesis, que se enfoca en la creación del maquillaje a partir del género dramático.

Ahora bien, para desarrollar y aterrizar dicha relación, atiendo el texto dramático *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck y en específico propongo el maquillaje de 3 de sus personajes: El Hada Beryluna, La Luz y El Perro. El hecho de elegirlos fue por desempeñar un papel fundamental en el transcurrir de las acciones y también por hacer énfasis en los temas y relaciones de la obra que a continuación describo: La mayor expresión de fantasía está representada en el personaje del Hada Beryluna, incluso desde el nombre, porque nos indica la magia, lo irreal, lo simbólico, es el personaje principal de los cuentos de hadas; al viaje que propicia, participa el personaje de La Luz como una guía, y es gracias a que alumbra que recorreremos los espacios, vamos (tanto nosotros, como espectadores, como los niños y demás personajes) al bosque, al pasado, al porvenir, al Palacio de la Noche, es decir, La Luz se vuelve indispensable para hacer el recorrido. Asimismo, dentro del viaje aparecen elementos y animales que forman parte del entorno de los niños, uno de ellos es El Perro quien los acompañará pese a todas las circunstancias riesgosas que se presenten. Y por

supuesto que también son indispensables los niños, Tytyl y Mytyl, que son humanos, y no alegóricos ni fantásticos; fungen un papel importante ya que hacen un contraste frente a lo real, por ellos la historia se desenvuelve y es por quienes existe y podemos mirar el mundo a través de sus ojos pues entramos en el juego; sin ellos la historia no es, o sería otra. En todo este análisis que hacemos, están presentes, ya que justamente la fantasía existe por la mirada de los niños, por atreverse a entrar en los sueños y en la imaginación. Sin embargo cabe mencionar que solo se eligió a los seres fantásticos para la creación del maquillaje, ya que como veremos, este tipo de personajes y estilos se vuelve más explotable caracterizar, es decir, permite jugar con colores, formas y diseños extra cotidianos. Primeramente para abordar la obra es necesario hacerlo desde su contexto histórico. En este sentido es importante mencionar que *El pájaro azul* estuvo permeado por el movimiento simbolista, al cual perteneció su autor, y por consiguiente de símbolos, de personajes, espacios y atmósferas fantásticas. Abordar la obra a partir del símbolo, se vuelve fundamental porque surgen las preguntas ¿qué es un símbolo? ¿desde cuándo ha existido? En realidad los símbolos han estado presentes todo el tiempo, desde los ritos encontramos símbolos e incluso, por el hecho de ser seres humanos ya somos símbolos, queda entonces explorar los que se encuentran en la obra, así como la manera en que puedan representarse y presentarse visualmente a través de elementos teatrales visuales, como pudiera ser el maquillaje. Y finalmente una vez vista la obra bajo la mirada del contexto, continúa el reto de hacerlo a través del género, para lo cual atiendo a Eric Bentley en *La vida del drama*, de esta manera, clasificamos al *Pájaro azul* como una tragicomedia al estar conformada por ejes fundamentales como: la venganza, la justicia, la desesperación y la esperanza, los cuales desgloso en el análisis.

Por consiguiente, la hipótesis de esta tesis es: Si el maquillaje tiene relación con el género dramático, es necesario la creación de un modelo para la obra *El Pájaro azul* de Maurice Maeterlinck.

De esta manera, las preguntas que guiaron esta investigación son:

1. ¿De qué manera el maquillaje va a expresar lo que es el género?

2. ¿Qué utilidad tiene el maquillaje en el actor de teatro?

Y el objetivo general es:

- Crear un modelo que relacione el maquillaje con el género dramático del texto para crear los maquillajes de los personajes El Hada Beryluna, La Luz y El Perro, de la obra *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck.

Para el desarrollo del mismo, estructuré esta tesis en 3 capítulos y un apéndice. En el primero titulado “El maquillaje como máscara”, abordo la función de la máscara como un elemento para la representación de un personaje, como un ocultamiento del actor, y como un símbolo del teatro. Primordialmente este capítulo da el referente de relacionar el género dramático con el elemento visual, ya que, por ejemplo, las máscaras griegas sí variaban de acuerdo al género en cuestión: fuera tragedia o comedia. Ahora bien, el segundo capítulo se titula “Del texto al maquillaje” y analizo la obra de Maeterlinck a partir del simbolismo y atiendo otras características de la obra como los símbolos, las alegorías y lo fantástico. También es aquí donde a partir del género se busca la relación con el maquillaje y la creación de un modelo que los relacione y funcione para otras obras, otros géneros y estilos. En el último capítulo, se encuentra la propuesta de maquillaje para el Hada Beryluna, La Luz y El Perro, con base en el análisis y en el modelo creado. Por supuesto, no se puede dejar de lado los elementos que acompañan al maquillaje en la puesta en escena, y que también son visuales, como el vestuario y la iluminación. Finalmente, agrego un apéndice sobre el montaje de la obra *El pájaro azul*, ya que fue realizado por alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, en éste describo y analizo el maquillaje utilizado en la puesta en escena, así como el vestuario y la iluminación; es importante este apéndice ya que involucra la parte escénica de la obra en cuestión y se trata de un montaje que se realizó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el Taller Integral de Creación Artística, coordinado por la Mtra. Mónica Raya.

Por último, queda mencionar que esta tesis pretende ser una herramienta para los alumnos del CLDyT, es decir, fungir como una guía para la elaboración de un maquillaje de acuerdo al tipo de obra dramática. De esta manera se abre un abanico de posibilidades de caracterizar y a la vez nos acota el hecho de tener un género y un estilo. La vinculación es importante porque de esta manera se puede atender al personaje que parte de un contexto que el autor describe y que necesita un maquillaje que lo indique. Si conocemos el contexto y el género, podemos comenzar a dibujar.

CAPÍTULO 1. EL MAQUILLAJE COMO MÁSCARA

1.1 La máscara teatral.

La máscara utilizada para el Teatro tuvo presencia en la Antigua Grecia. Este elemento tiene su origen en el culto a Dionisio, dios de la fertilidad, en donde se realizaban ditirambos, es decir se hacían rituales con cantos y danza en honor al dios, a quien lo representaban a través de una máscara. Por consiguiente, “Convertirse en otro, volcándose en la mirada de dios o asimilándose a él por contagio mimético, tal es la finalidad del dionisismo que pone al hombre en contacto directo con la alteridad de lo divino” (Vernant 44). Asimismo Aristóteles expone que “(...) tanto comedia como tragedia se originaron espontáneamente de los comienzos dichosos: la una, de los entonadores del ditirambo; la otra, de los cantos fálicos –que aún se conservan en vigor y en honor en muchas ciudades-, y a partir de tal estado fueron desarrollándose poco a poco hasta llegar al que estamos presenciando” (6). De alguna u otra manera, el Teatro tiene su origen en el ritual, el cual está permeado de símbolos que van desde la presencia del Dios, la máscara con la que se representa, el culto en sí mismo y por supuesto, cada ser humano que danza y canta en torno a él. Es importante señalar que fue en el ditirambo cuando Tespis dio un paso al frente y se convirtió en un actor y los demás danzantes en espectadores, por lo que en ese momento dio comienzo el teatro, de tal manera que para que surja y para que exista teatro se necesita de dos personas: un actor y un espectador; por esta razón, la palabra “teatro” tiene su origen en el griego y significa: Lugar desde donde se mira.

Cabe señalar que en las primeras representaciones dramáticas que se hicieron, Tespis se untaba en la cara arcilla, blanco de plomo o cinabrio (Macgowan 26), es decir, se valió del rostro para denotar a un personaje y por consiguiente, tanto el actor sabía que no era su cara como quien lo miraba ya que ambos entraban en la convención de que la persona con el rostro oculto se trataba de un personaje. Por consiguiente observamos que existe una necesidad de

indicar que hay alguien al frente dispuesto a accionar y una de las maneras para denotarlo fue por medio de lo visual.

Asimismo, es importante mencionar que todos los actores, hasta el coro, portaban una máscara. En el Teatro Griego usualmente eran 3 actores los que llevaban a cabo el drama y todos eran hombres. En su *Poética*, Aristóteles menciona que “En cuanto al número de actores, comenzó Esquilo por aumentarlo de uno a dos; disminuyó la parte del coro y dió (sic) al diálogo la principal. Sófocles elevó a tres el número de los actores e hizo decorar el escenario” (7). Por lo que los actores podían cambiarse la máscara cuando dejaban la escena si es que necesitaban indicar otro personaje. Y también, por lo que respecta a los papeles femeninos, las máscaras eran de gran ayuda ya que indicaban el rostro de una mujer, de tal manera que el actor se valía de que su corporalidad correspondiera al personaje para que el resultado fuera favorable. Cabe resaltar que la máscara tenía una expresión fija, es decir, durante toda la función el rostro permanecía inmóvil y por consiguiente, en cada aparición en escena, el actor se valía de su cuerpo y de su voz para expresarse. Una de las ventajas de utilizar máscara era que el público sabía que se trataba del mismo personaje, es decir había una convención y al mismo tiempo una asertividad al hecho de que un actor hiciera varios papeles, puesto que al indicar a un personaje con una máscara y necesitar de otra distinta para cambiar de personaje, existía bastante claridad para ambas partes. La pregunta que surge al afirmar que una máscara propone un personaje, es ¿qué rasgos están evidenciados? y ¿cómo es que manifiesta el carácter de los personajes? “La máscara indicaba la edad, el sexo, el estado de ánimo y hasta el rango de un personaje” (Macgowan 26). Había mucha precisión en indicar las características de un personaje, lo cual supone que en todas las funciones, el público veía aparecer la misma máscara sin modificación alguna, de tal manera que desde la primera aparición y durante toda la función el personaje tenía la misma expresión. Cabe señalar que al estar permeadas características del personaje en la máscara, el espectador desde que veía al actor en la escena podía figurarse de qué personaje se trataba, sin embargo el denote total de conocer quién es el personaje se daba a partir de las acciones llevadas a cabo

durante toda la obra. Y si bien había una precisión en los rasgos físicos de la cara y a la vez se presentaba la inmovilidad de cambiar el estado de ánimo:

La impasibilidad en la expresión que la máscara no impidió nunca, sin embargo, que los trágicos hicieran alusiones constantes a las lágrimas que vertían los personajes y los rasguños que laceraban sus mejillas. No obstante, sus recursos histriónicos estaban prácticamente limitados al canto, la declamación, las actitudes y el gesto. Aun así, hay testimonios que nos prueban que con estos medios restringidos, los grandes actores del s. V obtenían poderosos efectos (Badillo 21).

Por lo tanto el trabajo creativo del actor nunca se limitó a las restricciones de su rostro o cuerpo, sino que al hacer teatro se produjo una reacción del público que puede llegar a la conmoción y a la catarsis.

Cabe señalar que en el Teatro Griego cabían miles de espectadores por lo que las dimensiones de la máscara tenían que ser exageradas para que la persona más lejana del público pudiera ver a cada personaje o por lo menos tener una imagen en el escenario. En *Las edades de oro del Teatro* se describen estas dimensiones:

dato que la máscara se colocaba sobre la cabeza del actor, como un casco, era más larga que su cara normal, y sus rasgos exagerados y subrayados tanto por la forma como por el color, podían verse con mayor facilidad a largas distancias en teatros a los que con frecuencia asistían hasta 15 000 espectadores. El orificio que representaba la boca abierta tal vez actuara como una especie de megáfono (Macgowan 25).

La máscara tenía 3 agujeros: dos para los ojos y uno en la boca, y si bien la expresión era única y estereotipada, los ojos conservaban su poder expresivo ya que el actor podía mirar, ver al otro y a los otros (a sus compañeros de escena y al público), decir/decirse con la vista y valerse de ésta. Además como el Teatro Griego tenía la capacidad de albergar a tantos espectadores, el actor se valía de su voz, de la proyección de la misma, lo que significa que más que gritar el texto, las intenciones de cada parlamento debían ser claras y precisas.

Por supuesto que al hablar de la máscara hay más elementos teatrales que también apoyaban a la creación de un personaje como el vestuario, los gestos, los

demás personajes, el movimiento, las acciones, etc. En las representaciones griegas los gestos que realizaba el actor, el público los reconocía ya que por las dimensiones del teatro, la forma de comunicar fue mediante gestos universales que el espectador pudiera reconocer como “sufrimiento”, “dolor”, como el llevarse la mano a la frente y echarse ligeramente hacia atrás con el cuerpo y la cara, mientras la otra mano quedaba separada del cuerpo y extendida. Es decir que con los medios manejables que el actor tenía los utilizaba y los complementaba con el elemento “no manejable” pero sí necesario para llevar a cabo la representación.

Ahora bien, la importancia de la máscara radica en su función: es un signo de transformación, al enmascarado se le reconoce por quien representa la máscara. Por lo tanto cuando el actor se la coloca porta los rasgos del personaje:

La máscara teatral es la representación figurada de un rostro, es decir, de una parte del cuerpo que acumula órganos sensoriales en un área muy reducida y cumple funciones determinantes en la idea de persona. En la cara se reconoce a la persona, es factible pensarla como la parte del cuerpo que representa la personificación del hombre. No es por tanto anecdótico que la máscara sea el instrumento teatral, a veces sin ningún otro apoyo, que con mayor éxito consigue la representación dramática. En un sentido análogo podríamos afirmar que así como el rostro personifica al sujeto, la máscara personifica al actor, le hace personaje representado (Mason 91).

Es decir que cuando el actor la porta, se pone en el lugar del otro y se oculta a sí mismo, aunque una parte de sí hace la creación de quien ahora es la máscara. En este sentido conviene referir el libro *Una historia moral del rostro*, en donde Altuna Belén traduce a Frontisi-Ducroux quien expresa que “Bajo la máscara dramática, la cara del actor, sustituida a la vista, es abolida y su identidad propia, la que revelaba su propia cara, cede su lugar a la del personaje que encarna. Él es ahora Hécuba, Príamo, Paris” (Altuna 35). De esta manera, el actor-individuo, “se identifica con el ser que representa la máscara y por espacio de unas horas se pone a vivir la vida de aquella. Mientras dura la larga representación el individuo deja su posición y se convierte en un gran personaje, no importa el sacrificio que en tiempo y esfuerzo requiera para aprender los largos parlamentos” (Sánchez 19), ya que la máscara puede dar valor para hacer, para que las acciones que

realice el actor recaigan sobre el personaje, sin sentimiento de culpa. Por lo tanto en este proceso hay un reconocimiento, primero en reconocer ¿quién soy? y a su vez, reconocerse mediante el otro. La máscara refuerza este mecanismo que a diario pasamos como seres humanos y que nos hace conformar una identidad¹, y esto se debe a que todo lo humano está en la máscara.

Por último, conviene mencionar que si bien en la Antigua Grecia la máscara permanecía fija para indicar a un personaje, siglos después el dramaturgo Eugene O’neill escribe la obra *El gran Dios Brown*, en donde sus personajes utilizan máscaras, las cuales se quitan y se ponen cuantas veces necesiten. Es decir, se vale de ésta para conformar el carácter e incluso determinar el accionar de los personajes, y además, les da la posibilidad de decidir en qué momento son libres de gesticular, cuándo quieren ponerse en el lugar del otro y cuándo se quieren transformar, por lo que la máscara cumple sus propósitos en la escena, pese a que no se encuentra bajo el contexto griego, pero sí bajo el origen y su esencia.

1.2 La máscara en la tragedia y en la comedia griega.

En la Antigua Grecia las obras representadas primeramente fueron trágicas y después cómicas. Pero en ambas había emociones que transmitir y reacciones distintas en el espectador dependiendo del tipo de drama del que se tratara. Por lo que esta distinción se encuentra desde la historia, los personajes y las acciones que suceden, y por consiguiente, las máscaras para cada personaje también modificaban en tanto a su forma y función.

¹ Al hablar de identidad, nos referimos “a un proceso de construcción en la que los individuos se van definiendo a sí mismos en estrecha interacción simbólica con otras personas.” (Larrain : 3) “La identidad implica una referencia a los “otros” en dos sentidos. Primero, los otros son aquellos cuyas opiniones acerca de nosotros internalizamos, cuyas expectativas se transforman en nuestras propias autoexpectativas. Pero también son aquellos con respecto a los cuales queremos diferenciarnos” (Larrain: 3). En primera instancia, en el teatro griego, “el otro” es la máscara, en la cual el actor puede verse, reconocerse, diferenciarse, y por lo tanto definir ¿quién soy? Sin embargo, es importante señalar que la construcción de la identidad es un proceso que requiere tiempo.

Por una parte, la máscara trágica en “Edipo en Colono”, por ejemplo, debiera estar sin ojos y ser aterradora². Y así con cada uno de los personajes de la tragedia, pues la máscara denotaba e indicaba de alguna manera de qué tipo de obra se trataba. Rodríguez Delgado nos dice que el dramaturgo “Esquilo parece ser el primero que da a las máscaras de tela del teatro trágico griego una función expresiva, convirtiéndolas, mediante la utilización de colores, en instrumentos provocadores de temor” (159). Es decir que había personajes que requirieron una máscara específica para denotar el poder o temor que podían provocar: “Las máscaras que se utilizaban en las tragedias eran serenas y hermosas, pero los rasgos aterradores que sirvieron para las Furias en Las Euménides, se dice que desataron el pánico entre los asistentes en la primera representación de esta obra de Esquilo” (Macgowan 26).

En cuanto a las máscaras de la comedia, éstas resaltaban los defectos, ya que se parte justamente de que en la comedia, el personaje principal tiene un defecto que lo hace ridículo y provoca la risa (libertad) al ver su situación y distinguir a la distancia sus defectos. Respecto a esto, Aristóteles menciona que “es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave prejuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula” (7). Asimismo, Allard expone una observación de Marguerite Yourcenar: “Por la pintura de los vasos conocemos mejor la pintura de Aristófanes, con vestimentas multicolores y máscaras hilarantes provistas de vientres, jorobas

² En Edipo en Colono, el personaje aparece ciego desde un inicio (a comparación en “Edipo Rey”) y con otra condición social: la de mendigo, que por supuesto la máscara también atendió. Es importante hacer notar que en la obra “Edipo Rey”, Edipo fue que se hirió los ojos cuando se enteró que había matado a su padre y su madre era su esposa. Antes de que el público viera a Edipo sin ojos (es decir la máscara que indica este aspecto físico) un Mensajero cuenta al Coro los hechos: “(...) arrancándole los broches de oro con que se había sujetado el manto, se los clavó en los ojos diciendo que así no verían más los sufrimientos que padecía ni los crímenes que había cometido, sino que, envueltos en la oscuridad, ni verían en lo sucesivo a quienes no debían haber visto, ni conocerían a quienes nunca debió haber conocido. En tanto así se lamentaba, no cesaba de golpearse y desgarrarse los ojos. En breve sus ensangrentadas pupilas le teñían la barba, pues no echaban la sangre a gotas, sino que como negra lluvia se la bañaban” (Sófocles 160).

y falos postizos o grotescamente emperifollados con lúcidos disfraces” (43). Y además conviene precisar que posteriormente, en la Comedia Nueva³ la máscara:

[...] debía ser ante todo un medio de expresión, un artificio para destacar el carácter de los rostros. También tenía un papel importante que desempeñar, pues cada cual correspondía a un tipo de personaje perfectamente definido. Estaba representada toda la escala social y, para diferenciar esos distintos tipos y hacerle reconocer, se insistía en muchos detalles, en particular el peinado, la boca y las arrugas. Ya no había entonces máscaras obscenas y sólo las máscaras de los parásitos, de los esclavos y de algunos ancianos y ancianas eran aún grotescos, pero de un grotesco discreto (Allard 43).

Respecto al coro, “en algunas comedias de Aristófanes el coro utilizaba máscaras que figuraban aves, abejas o ranas” (Macwogan 26). Que es la situación de las obras *Las ranas*, *Las aves*, *Las avispas*, en donde el coro estaba conformado por animales, lo cual lo hacía jocoso, además de que desde el título se indicaba el nombre de animales como si se tratara de una fábula con su respectiva moraleja. Porque en los dramas trágicos, normalmente el título refería al personaje principal: *Edipo Rey*, *Antígona*, *Prometeo Encadenado*, *Electra*, *Medea*, etc. y el coro podrá tener la función de representar la conciencia, por ejemplo, de que se tratase de la parte reflexiva.

Por consiguiente, las máscaras trágicas y cómicas responden a la función y estructura de dichos géneros. Es decir, denotan al héroe trágico, al coro de la conciencia, al coro de los animales, a los personajes cómicos, etc. Por lo que al tenerse características de la comedia o de la tragedia en la parte visual, nos indica que hay una relación entre este elemento y el género dramático, como lo puede haber con el maquillaje.

³“Un poco artificialmente los historiadores de la literatura helénica señalan tres etapas: La comedia antigua, la media y la moderna, o nueva. (...) Se mencionan hasta setenta autores de esta etapa, pero los nombres que predominan son Menandro (342-291 a. C.) Filemón y Difilo. (...) Las características de esta tercera etapa en la obra cómica se pueden resumir así: (...) se usan nombres de dioses y se hace referencia a mitos, lo que de esas piezas conocemos hace ver que se refieren mucho más a la vida ordinaria que la compleja calidad y modos de los dioses. Estos se van alejando cada vez más de la escena.” (tomado del prólogo por Ángel Ma. Garibay en el libro “Las once comedias de Aristófanes” pág. xii).

Imagen 1. Máscaras griegas en terracota⁴



Imagen 2. Vasija griega. Actor sosteniendo su máscara trágica⁵



⁴ Imagen tomada de: Rivera Melina. (2013). "El desarrollo de las formas visuales en las artes escénicas". [en línea] Disponible en: <https://esteticateatral.wordpress.com/2013/06/02/ii-formas-visuales/>

⁵ Imagen tomada de: Bermejo Fernández, Aurelio. "Temas de cultura clásica" [en línea] Disponible en: <http://temasdeculturaclasica.com/>

1.3 El actor y su máscara

Para llegar a representar a un personaje al momento de la función, el actor pasó por un proceso creativo en el montaje de la obra, es decir hubo un trabajo en equipo, como también un proceso para sí mismo. Si bien la máscara determina físicamente al personaje en cuanto al área del rostro, se debe sincronizar con el cuerpo y para hacerlo, se requiere de un proceso en donde además se logre que la máscara no sea solo un objeto ni un elemento más, sino que se integre a todo el ser del actor y por consiguiente al del personaje:

Cuando aparecen Agamenón, Heracles o Edipo, representados por sus máscaras, los espectadores que los miran saben que estos héroes están definitivamente ausentes, que no pueden estar en donde les están viendo, que pertenecen al tiempo, ya caduco, de las leyendas y los mitos. Lo que crea Dioniso y lo que provoca también la máscara cuando el actor se la pone es la irrupción en plena vía pública y a través de lo que se hace presente, de una dimensión de la existencia extranjera por completo al universo de lo cotidiano (Vernant 44).

Entonces conviene preguntarnos ¿cómo ve el actor su máscara antes y después de utilizarla? Al tener este elemento un origen ritual religioso con el culto a Dionisos, se convierte en una herramienta sagrada. Todo el tiempo está presente el honor y el respeto a la máscara y más aún hacia el teatro, por consiguiente para portar una había suma responsabilidad y conciencia de tomar el lugar del otro y de accionar en ese lugar, así como de tener consciencia como actor de quién es antes de portarla y también al momento del desprendimiento, o sea, al quitársela y saber que volverá a utilizarla o no. El actor se contempla con el rostro descubierto antes de ponerse la máscara y después de usarla. Se conoce a sí mismo y se identifica con quien representa la máscara, por consiguiente tiene un control de sí mismo para ser y ser otro, para representar a ese otro. Cabe resaltar que si bien en el terreno de lo físico, la máscara es un falso rostro, una falsa apariencia y que con esa falsedad protege al que la porta, finalmente el actor la utiliza para fines específicos y creativos.

En otro aspecto, hay una cuestión importante que identificar. El actor a lo largo de su vida no sólo porta una máscara, sino transita por muchas más. ¿Qué

le produce pasar de una a otra? Si bien durante el acto teatral, el actor entra a la ficción y la máscara en sí es ficción ¿qué consecuencias tiene hacer varios personajes? y por lo tanto, ¿quién es, entonces, un actor? ¿qué le produce el actuar?: “solo desde el actuar se llega a la persona y solo se puede comprender a la persona a través de su dinamismo constitutivo. El camino del actuar lleva el sentido del ser. [...] El actuar no sólo es principio de una proyección hacia afuera, sino que es también causante del propio ser del actor” (Mason 89, 90). Y no sólo un actor griego sino cualquier otro, que se contempla como artista – por su hacer - y como ser humano. Si bien la máscara teatral tiene funciones particulares, con el paso del tiempo los creadores eligen si portarla o no, y aun así el actor se convierte en personaje, se vale de su rostro sin máscara para crear. Y se puede valer de otro elemento visual impregnado en su piel: el maquillaje.

1.4 El maquillaje como máscara

“Ya no necesitan máscaras porque sus caras <<son>> máscaras”
Ana Balakian

Al hacer una comparación entre la máscara y el maquillaje, tratamos de dos épocas diferentes y por lo tanto de un contexto social, político y cultural distinto. Para pasar de la máscara griega al maquillaje, históricamente después de Grecia, estuvieron las máscaras romanas, y luego en el periodo del Renacimiento “los actores se ponían un importante maquillaje en el rostro: era el “enharinamiento”. Los bufones y farsantes de la época se embadurnaban el rostro con harina, con objeto de hacer reír a los espectadores. Al lado del término “enharinado” se encontraba el de “embadurnado”; un actor no enmascarado iba más en la tradición francesa que un actor simplemente enmascarado” (Allard 122). En dicha época hubo actores que utilizaban una máscara y otros que se enharinaban, pero también cabe señalar que en el Renacimiento, se habla más de teatralidades que de un teatro y que dichos actos se presentaban al aire libre ya que había teatro

popular y religioso. Posteriormente en la Commedia dell'Arte los actores utilizaron máscaras medias, es decir que sólo cubrían la mitad del rostro, por lo que la parte inferior de la cara, incluyendo la boca quedaba al descubierto.

Por consiguiente, en cuestión a similitud con la máscara, el maquillaje también debe tener en cuenta la dimensión del teatro, la relación con el espectador, la armonía con los demás elementos teatrales, y además, también estará impregnado de creatividad. Y “Desde luego, el maquillaje –como el vestuario- debe tratar de sugerir el carácter del personaje, ya que la primera impresión que el público recibe de él es la visual. La apariencia del personaje está sujeta a las influencias de la edad, nacionalidad, modo de vida y condición social, que tanto el maquillaje como la peluquería deben reflejar” (Wagner 196).

Por lo tanto, al hacer una comparación entre la máscara y el maquillaje, hemos de resaltar que este último elemento también oculta y por supuesto, indica un personaje, sin embargo la fisionomía del actor será de suma importancia pues “Si bien es cierto que el maquillaje como proceso pictórico temporal puede modificar, ocultar o resaltar los rasgos más atractivos del rostro, también es necesario conocer la estructura ósea, muscular y la piel del cuerpo y específicamente del rostro para una acertada aplicación de los cosméticos” (Pizá 12). Pero que además, hemos de señalar que al crear un maquillaje intervienen distintas áreas, principalmente de diseño (creativos de maquillaje, iluminación, vestuario), así como el área de dirección, y “Por supuesto que cada actor, en mayor o menor grado, participa de una manera activa en la creación del maquillaje, sin apartarse del planteo primario trazado por el regisseur y dibujante. Y por esta razón, todos los componentes del elenco teatral, y no sólo estos últimos, deben conocer los principios fundamentales y la técnica del maquillaje” (Livschitz 10).

Ahora bien, es fundamental abordar que si con la máscara el actor tiene un proceso para ponérsela, en cuestión de maquillaje, ¿Con qué respeto y conciencia hay que aplicarlo?

Es un deber consagrarle el mismo gran cuidado, atención y amor a esta tarea.

Nunca debe aplicarse el maquillaje mecánicamente aun cuando fuese

extremadamente sencillo. Si lo hacen mecánicamente alguna vez, lo harán otra y se convertirá en un mal hábito.

La aplicación del maquillaje debe ser un proceso psicológico útil que añada algo sustancial al papel. Tendrían que hacerlo mientras consideran la naturaleza del papel que interpretan, de tal manera que el personaje que vayan a caracterizar se vuelva más y más un ser humano viviente.

Es sólo con tal proceso delicado, que una pequeña arruga puede adquirir un pleno significado interior. Puede entonces volverse un signo del sufrimiento humano y enriquecer la cara y vida del personaje, quien como sabemos, no es un ser humano real (Stanislavski 37).

El actor también tiene un espacio consigo mismo ya que el maquillaje, como la máscara, también apoyará a la creación del personaje y será un elemento de gran utilidad para la función y para los ensayos, por lo que exige todo un proceso.

La comparación entre la máscara y el maquillaje radica en su función. Esta investigación aborda la función del maquillaje con el ejemplo específico de la obra *El pájaro azul*. Sin embargo, es importante resaltar que el maquillaje tiene como lienzo la cara del actor por lo que la fisionomía de éste es de mucha importancia, y así lo será durante cada prueba de maquillaje y durante el tiempo de ensayos y no quedará determinado ni limitado en una exhibición, es decir, sellado con una expresión única, sino que además del diseño propuesto por el caracterizador, intervendrá la propuesta actoral que va a impregnar el maquillaje de detalles que responderán e indicarán un personaje, y que integrarán el rostro y el cuerpo para lograr la unificación, así como lo hace la máscara.

CAPÍTULO 2. DEL TEXTO AL MAQUILLAJE

2.1 Maurice Maeterlinck y el movimiento simbolista

El nombre real de Maeterlinck es Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck, y fue un ensayista y dramaturgo belga. Nació en Gante, el 29 de agosto de 1862 y murió en Niza en 1949. Fue considerado un escritor simbolista por su variedad en imágenes, su riqueza de lenguaje y los símbolos que examina y pone con delicadeza en sus textos. Maeterlinck escribió una colección de versos titulada *Serres Chaudes*, y publicó poesía y ensayos sobre las plantas y animales: *La vida de las abejas*, *La vida de las hormigas* y *La inteligencia de las flores*. Pero es en 1890 que publica su primera obra dramática titulada *La Princesse Maleine*, que es el parteaguas de una forma de escritura, de una propuesta de texto que por su naturaleza, tiene la posibilidad de ser escenificada y por ende, de ver esa creación, a diferencia de la poesía y de los ensayos. Más tarde aparecen otras obras como *La intrusa*, *Interior*, *Los ciegos*, y en 1904, *El pájaro azul*.

En el prólogo de la primera edición en español del *Pájaro azul*, su esposa Georgette Leblanc Mme, quien era actriz y cantante, comenta que “Concluida la educación, Maeterlinck comienza su estudio de Derecho. Sus padres quieren hacer de él un abogado; han notado en él, durante su estancia en el colegio, enojosas aptitudes literarias que es preciso aniquilar” (Maeterlinck 1953: 14). Y que sin embargo terminando esos estudios, viajó a París en donde “(...) afirmarse sus gustos, sus ensueños se concretan. Lee, visita los museos, va a buscar a los artistas, conoce poetas” (Maeterlinck, 1953: 15).

En 1908 se estrena la obra *El pájaro azul* dirigida por Constantin Stanislavski en Moscú, Rusia. Donde la actriz rusa María Germanova interpretó al Hada Beryluna, la actriz Alexeieva a la Luz, el actor Tcheban al Perro, Kolin interpretó a Tylita y el diseño estuvo a cargo de V. E. Yegoroff (Sayler 32-44).

En 1911, en París, Maurice Maeterlinck ganó el Premio Nobel:

[...] este escritor, Maurice Maeterlinck, recibió el premio por casi absoluta unanimidad <<en consideración -como reza el correspondiente diploma- a sus polifacéticas actividades literarias y, especialmente a sus obras dramáticas, las cuales se distinguen por una riqueza imaginativa y una fantasía poética que,

revistiendo a veces la forma de los cuentos de hadas, revelan la hondura de su inspiración, al tiempo que, de una manera misteriosa, seducen los sentimientos y estimulan la imaginación de los lectores>> (Maeterlinck, 1958: 8).

Asimismo, se considera que este dramaturgo “influyó de modo considerable en la mentalidad contemporánea, al ofrecerle una poética absolutamente original caracterizada por su densa carga de trascendentalismo metafísico” (Maeterlinck 1958: 8).

Maurice Maeterlinck perteneció al movimiento simbolista. Sin embargo él es considerado simbolista mucho antes de que el movimiento se gestara, por lo que dentro de éste solo reafirma y desarrolla habilidades. Dicho movimiento artístico tuvo su origen en la poesía y posteriormente se integraron demás expresiones artísticas como la pintura, la literatura y el teatro⁶:

El 18 de septiembre de 1886, el significativo año que presencié la última exposición de los impresionistas, apareció en un apéndice al diario *Figaro* “El manifiesto del Simbolismo”, escrito por el poeta Jean Moréas: inmediatamente después, el término “Simbolismo” se hizo de uso común. Moréas consolidó la nueva concepción de la literatura que se formó por aquella época. En 1855, cuando el simbolismo aún estaba lejos de hacer su aparición en la literatura, en la antología *Las Flores del Mal*, Charles Baudelaire publicó el poema “Correspondances”, que resonó como grito de congregación para la nueva escuela literaria. “Baudelaire fue su precursor”, escribió Moréas, “Stéphane Mallarmé le infundió el gusto por el misterio de lo no dicho, Paul Verlaine rompió las cadenas crueles de la versificación (...) A partir de 1884, el líder reconocido de la nueva tendencia, Stéphane Mallarmé, congregó a sus partidarios, invitando a artistas, críticos, músicos y figuras del teatro a sus “Martes”. El *Teatro Creación* y *Teatro Libre* del productor Antoine dieron a conocer en París los dramas de Ibsen y llevaron a la escena obras de simbolistas y otros autores próximos a ellos (Brodskáia 24).

Es importante hacer la distinción de que antes de que se publicara el Manifiesto del Simbolismo, ya se había publicado la poesía simbolista que fue representada sobre todo por tres grandes poetas: Mallarmé, Verlaine y Baudelaire, a los cuales se les considera como los grandes maestros. Ellos tuvieron discípulos como Isidore Adam, Paul Valéry y Jean Moréas, y es éste último quien escribió el Manifiesto del

⁶ En Francia, el movimiento simbolista era estrictamente poético, sin embargo dicho movimiento tuvo alcances en otros países como Bélgica en donde además de la poesía se incluyeron varios géneros literarios como la novela y el teatro.

Simbolismo, basado por lo tanto en los escritos de sus precursores y en lo que se llevaba a cabo en el auge del movimiento simbolista.

Existen investigaciones que únicamente consideran como simbolismo los años comprendidos a finales del siglo XIX:

Para los franceses, <<simbolismo>> sigue designando técnicamente el período comprendido entre 1885 y 1895, durante el cual llegó a ser un movimiento literario de amplia filiación, un cenáculo que publicaba manifiestos y patrocinaba periódicos literarios tales como La Revue Wagnérienne, La Vogue, Revue Indépendante y La Décadence, al tiempo que atraía a París a poetas y personalidades literarias de todo el mundo occidental (Balakian 21).

Sin embargo, si únicamente se considera dicho periodo como simbolista, quedarían descartados poemas de los discípulos antes mencionados y por supuesto las obras publicadas por Maurice Maeterlinck. Queda entonces mencionar que no se pueden descartar por completo los textos publicados después de 1895 ya que si bien no entran en el periodo de efervescencia, sí tendrán elementos simbólicos como veremos con la obra *El pájaro azul*.

Es importante tener en cuenta el contexto en el que se desarrolla el movimiento simbolista. Francia es la sede y por ende ahí se reúnen los poetas. Sin embargo, Maeterlinck nació en la ciudad de Gante, Bélgica, por lo que es necesario resaltar que se consideraba que

Una literatura en francés fuera del Hexágono no podrá consolidarse sin su consentimiento. Por estas razones, la constitución de un campo literario autónomo, en lengua francesa, en Bélgica, no podía ignorar y pasar por alto el reconocimiento del campo literario parisino. Un conjunto de circunstancias iba a favorecer esta estructuración alrededor de 1880 y hacer crecer el valor del Simbolismo belga hasta su máximo reconocimiento con el premio Nobel de literatura otorgado en 1911 a Maurice Maeterlinck (Renouprez 58-59).

También es importante tener en cuenta que

Bélgica acababa de obtener su independencia en 1830, busca también dotarse de una literatura nacional, propia e independiente. Este territorio une de manera artificial dos culturas distintas, la primera en el Norte, flamenca, y la segunda en el Sur, francófona. Lo que animó a estas dos regiones a unirse fue un asunto religioso: después de la caída de Napoleón en 1815 y de la anexión de Holanda, la región flamenca, católica y conservadora, no podía quedarse bajo la dependencia de una Holanda protestante y de tendencia calvinista. Quedaba la delicada cuestión lingüística entre el Norte y el Sur, pero esta cuestión no se planteó en el

momento de la fundación del país ya que la burguesía de las dos regiones hablaba francés, el idioma de prestigio de su clase y de la nobleza en general en la Europa de aquella época. (...) Entretanto, se dota de un lema cuya meta es unir ambas comunidades: <<La unión hace la fuerza>> y de un mito cultural, la idea de un <<Alma belga>>, específica de esta nación nacida en el cruce de las culturas germánica y latina (Renouprez 58).

Por lo que si bien en Francia se consolidó el movimiento simbolista también de ahí salieron grandes poetas no franceses, es decir, poetas que viajaron a dicho país, que aprehendieron las características del simbolismo y luego se llevaron el conocimiento a otra parte del mundo. Por supuesto que una vez que los artistas y críticos tomaron la esencia del simbolismo francés, cada uno le imprimirá su propia esencia y tendrá entonces una variación del de Francia. Como es el caso de Maeterlinck que viaja a París y se une al movimiento, y sin embargo veremos que en sus escritos aparecerá insinuado e involucrado su país natal: Bélgica. Ya que al irse a París “Sólo reafirma y desarrolla tendencias estéticas bien arraigadas que ya traía de su país natal, tan rico en paisajes, ambientes, literatura, creaciones plásticas, y leyendas capaces de desencadenar imágenes relacionadas con todo lo que los simbolistas buscaron” (Conde 140).

A finales del siglo XIX

Todos fueron a París: Arthur Symons, Yeats y George Moore, desde Inglaterra; Stefan George, Hofmannsthal, Rilke y Hauptmann, desde el mundo germánico; Azorín y los hermanos Machado, desde España; D’Annunzio, desde Italia; Maeterlinck y Verhaeren, desde Bélgica; Moréas, desde Grecia; Viélé-Griffin y Stuart Merrill, desde los Estados Unidos. París hizo las veces de neutralizador de formaciones culturales diversas y al mismo tiempo fue el terreno fértil en que germinó una filosofía del arte, mutuamente aceptable, aunque sujeta a variaciones individuales (Balakian 22).

Cabe señalar que se nombró a distintos poetas como integrantes de la escuela simbolista, sin embargo, hay quienes sí aceptan su afiliación, hay quienes no y hay como Baudelaire, que no la conocieron. Sin embargo más allá de señalar y por consiguiente, separar, es fundamental resaltar que el simbolismo es un movimiento más profundo y más amplio que la Escuela Simbolista.

Uno de los párrafos de “El Manifiesto del Simbolismo” que se publicó en *Le Figaro Littéraire* el 18 de septiembre de 1886 por Jean Moréas, expresa la esencia del simbolismo:

Enemiga de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva, la poesía simbólica intenta vestir a la Idea con una forma sensible que, sin embargo, no sería su objetivo por sí misma, sino que, aun sirviendo a la Idea, permanecería sujeta. La Idea, por su parte, no debe verse privada de los suntuosos ropajes de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concentración de la Idea en sí (Todó 119-120).

Una de las preguntas que surge es ¿Cómo escribir a la manera simbolista? Sin adjudicar características que no corresponden a la Idea, con una sincera y verdadera sensibilidad, y por supuesto como lo indica Moréas, sin llegar a la concentración de la Idea en sí. Por supuesto que tiene su grado de complejidad crear literatura simbolista ya que además, parten de una característica esencial del simbolismo: el símbolo. ¿Cómo lo construyen? ¿Cómo enuncian lo que ven? Esto nuevamente nos remite a la Idea, a cómo es, a cómo intentan describirla. Y además de qué se valen para describirla, para abordar temas, crear personajes y atmósferas simbolistas.

Antes de terminar este apartado, y una vez conociendo los lineamientos del simbolismo, es necesario preguntarnos ¿Qué pasa con México ante el simbolismo? A finales del siglo XIX se crearon tendencias estilísticas que marcaron el paso de la dramaturgia de un siglo a otro. Además del simbolismo, estuvo el nacionalismo o costumbrismo, en donde predominó la búsqueda de la identidad nacional, es decir los dramaturgos plasmaron en sus obras algo característico de su país⁷. El dramaturgo mexicano Marcelino Dávalos escribió en 1908 *La sirena roja* con la cual es inevitable hacer la comparación con *El pájaro*

⁷ El Costumbrismo tuvo su origen en España, allí se gestó el género de la zarzuela que abordó dicho estilo y además que influenció en el género de revista en México. En el teatro mexicano del siglo XX, existieron diferentes géneros que abordaron la situación del país como el teatro de revista que pertenece a los “géneros chicos” y que tuvo subgéneros como la revista política, musical, de evocación, frívola y la revista costumbrista o nacionalista que “se resume en el uso de vocablos populares, lenguaje coloquial, vestimenta, música y otros elementos propios de nuestra nacionalidad que determinaron el desarrollo y aceptación de lo mexicano [...]” (Dueñas 21).

azul de Maeterlinck por su semejanza desde el título que expone un sujeto y un color. Hay un cierto simbolismo en *La sirena roja* que aporta el ambiente y la atmósfera en la que se han de encontrar los personajes y el texto dramático es incluso poético en las acotaciones y en el canto final de la Sirena. El simbolismo también influyó de alguna manera en los dramaturgos mexicanos. Marcela Del Río distingue tres géneros en la obra de *La sirena roja*: el narrativo, el dramático y el retórico-político, y los describe diciendo que “El modelo preciso en la narrativa es el género del cuento de hadas infantil; en el dramático, el teatro simbolista de modelo maeterlynckiano; y en la retórico, la arenga anarcosocialista, que propondría la rebelión para instaurar la utopía social” (53). Es decir, precisa la influencia del simbolismo en la obra; el personaje de la sirena en la obra de Dávalos es alegórico y es fantástico (más adelante veremos estos términos) pero es importante rescatar que cuando aparece impresiona por el hecho de ser una sirena, y representa luego la idea de la libertad. También el color rojo es un símbolo de protesta y por supuesto también de sangre. La sirena roja representa la Revolución Mexicana. Por lo que es importante conocer el contexto de la obra, ya que se sitúa en la última década del gobierno de Porfirio Díaz y fue escrita dos años antes de que estallara la Revolución. La obra está escrita en tres cuadros: en el primero se encuentran sujetos despidiéndose de sus familiares y amigos ya que serán llevados a prisión por faltar al respeto, de alguna forma, al gobierno; el segundo cuadro se sitúa en Quintana Roo, el lugar donde son sometidos a órdenes de militares, explotados y maltratados, llamado la “Siberia mexicana”, y en el tercer y último cuadro, aparece el personaje del anciano, diciendo: *Por más de treinta años les impuse mi voluntad... han sido solo míos...¡Solo míos!*. Y por diálogos como éste no hay duda de que el anciano representa a Porfirio Díaz. Por lo que estamos frente a una obra que aborda un tema político, que hace una reflexión y crítica a la dictadura de México, que deja un mensaje de conciencia y que presupone la revolución. Dicha obra nunca fue representada ya que equivaldría a que Dávalos fuera castigado; por lo mismo se publicó hasta 1916. Por consiguiente cabe resaltar que en esta obra la acción dramática está en el discurso por el tema que aborda, a diferencia del *El pájaro azul* que la acción

dramática está en la fábula y sin embargo también utiliza el símbolo y la alegoría para decir. ¿Por qué Marcelino Dávalos recurrió a estos elementos para hablar de política? Considero que es una forma de decir de manera que pensemos más allá de lo literal, de hacer una crítica precisa y elaborada del gobierno mexicano: “Estilísticamente, *La Sirena Roja* abre un nuevo camino al teatro mexicano: el de un simbolismo que se distingue del modelo francés al configurarse como alegoría política de denuncia social. Esta configuración da a su vez una proyección más plurisignificativa al discurso revolucionario, por contaminarlo con el sustrato mitológico” (Río 54).

Antes de hablar sobre *El pájaro azul* de Maeterlinck, conviene apuntar hacia los otros pájaros azules que se han escrito en la historia ya que nos dará una pauta para analizar el que nos compete. Por un lado está la publicación *Azul* de Rubén Darío en 1888, algunos años antes de la publicación de la obra de Maeterlinck, en donde uno de los cuentos se titula “El pájaro azul” y en éste se narra la historia de Garcini, un chico poeta que se reúne con sus amigos artistas en París; esta obra encierra un simbolismo importante ya que el pájaro “tiene una triple dimensión: es el personaje principal (Garcín) (sic), es además aquel sentimiento/pulsión atrapado en su cerebro y, por último, es también el poema que el mismo personaje escribe” (Coto 18). En el texto, Garcini le confiesa a sus amigos: *habéis de saber que tengo un pájaro azul en el cerebro*, el cual obtiene la libertad cuando el personaje se suicida, sin embargo el personaje deja una última nota antes de su muerte donde dice: *Hoy; en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula al pájaro azul*. El otro pájaro azul es el del poema de Charles Bukowski: *The Bluebird*, escrito en 1991 en donde el personaje menciona en la primera línea: *hay un pájaro azul en mi corazón que quiere salir*, y sin embargo únicamente se le permite salir en las noches, sin que nadie lo vea. Este pájaro azul se encuentra ubicado en una jaula que se halla en el corazón del personaje, en el pájaro azul de Darío la jaula está en su cerebro, y en el de Maeterlinck la jaula se encuentra dentro de la casa, rodeada de sus habitantes que no la ven. Es decir, estos escenarios hablan de nosotros, como seres humanos, que tenemos a un pájaro azul en casa, en el corazón y/o en el cerebro, que no lo vemos o no le

permitimos salir pese a que su naturaleza es esa, la de volar. El pájaro azul, entonces, simboliza algo profundo, quizá el miedo, el dolor o lo humano. Por lo que hay que apuntar y tener presente, como menciona Coto en su artículo, que “[...] a través del tiempo y del espacio, los motivos sensibles humanos se manifiestan estéticamente de manera recurrente en formas similares, sin importar movimientos ni estilos artísticos, lo cual evoca un paralelismo con los arquetipos de la espiritualidad humana” (22).

Ahora bien, en la historia de México, existió otro pájaro azul, estrenado el 25 de junio de 1910, meses antes de que iniciara la Revolución Mexicana y fue presentado en el Teatro Principal de la Ciudad de México, se trató de una “sátira modernista, en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso, original de los periodistas José Ignacio González y Julio B. Uranga, con música de los maestros, también mexicanos Luis G. Jordá y Lauro D. Uranga” (De María 67). De María y Campos, en su libro *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana* también nos comenta el éxito que tuvo *El Pájaro Azul*⁸ y que dicha obra trató de la política en México, habló mal del gobierno y abordó el tema del problema agrario:

En la escena octava, se llevaron al tablado, por primera vez, los procedimientos de que los influyentes se valían para arrebatar sus tierras a los indios, únicos y legítimos dueños de ellas. Aparecía un grupo de inditos de Xochimilco, con sus trajes típicos. Una india carga a su espalda un niño y otros traían manojos de yerbas o de flores. Llegaban a la redacción de *El Pájaro Azul* a quejarse con el director de las injusticias que con ellos se cometían (De María 68).

Es decir, *El Pájaro Azul* era el nombre de un periódico. ¿Por qué se llamaría así un periódico? Sabemos que un periódico se imprime cada cierto tiempo y que publica las últimas noticias, las opiniones, la información del momento y que el director y sus colaboradores deciden qué publicar y qué no. Los indios asistían a este periódico y no a otro a pedir por sus derechos.

⁸ El éxito fue brutal al igual que la obra *Chin-Chun-Chan* de José F. Elizondo y Rafael Medina presentada a principios del siglo XX, en 1904, y que pertenece al género de revista. Desde entonces no se había tenido tanto auge con una revista hasta la representación del *Pájaro Azul*. A pesar de que las revistas eran presentadas semanalmente y funcionaban como medio de información, no siempre significó calidad y éxito puesto que a veces se repetían escenas tal cual de una revista a otra (Véase María y Campos, Armando. (1956). *El teatro del género chico en la Revolución Mexicana*. Inehrm: México).

¿Tendrá alguna relación este *Pájaro Azul* con los pájaros azules de Darío, de Bukowski, de Maeterlinck? Quizá solo es el nombre y quizá entonces solo por el nombre se refiere a algo, a un periódico-pájaro que vuela, que da noticias y que no es cualquiera, es azul.⁹

2.2 El teatro simbolista: La obra *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck.

El teatro simbolista tiene una ventaja para presentar el concepto del simbolismo a diferencia de la poesía o de la literatura en general, ya que lo presenta no solo de forma textual sino también visualmente. El teatro crea atmósferas, ambientes, y personajes que se ven representados en vivo y a color frente a un público, por lo que al presentar y atender lo visual resulta benéfico para el simbolismo ya que por la naturaleza del teatro, el símbolo puede ser escenificado. De manera que cada acción, cada objeto y color que esté en la escena están allí por un objetivo y para representar los símbolos. Por consiguiente el teatro podría ser la mejor forma de expresar el simbolismo.

Para analizar la obra *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck desde el punto de vista simbolista, es importante apuntar que este dramaturgo es considerado simbolista sobre todo por sus primeras obras dramáticas, es decir que *El pájaro azul* publicado en 1904, no se considera por algunos autores, como una obra simbolista: “El pájaro azul es antisimbolista por la presencia de un mensaje moral que reclama el valor de las cosas sencillas, generalmente poco apreciadas, frente a los grandes bienes materiales” (Sánchez)¹⁰, autor que además considera dicha obra como Modernista por ideas clave como reclamar el ideal por encima de lo material, la valoración del arte y el porvenir. Pero entonces ¿qué elementos debe contener el Teatro para considerarlo simbolista? ¿Si contiene un mensaje moral ya

⁹ Es importante mencionar la connotación simbólica de este color, ya que además de la relación con los pájaros, permeará en toda la obra del *Pájaro Azul* de Maeterlinck: “Azul, es, entre los colores, aquel que más se considera como símbolo de todo lo espiritual [...] En el simbolismo popular centroeuropeo, el azul se considera como el color de la fidelidad, pero también de lo misterioso (el cuento de <<La luz azul>>), de la decepción y de la inseguridad” (Biedermann 55).

¹⁰ Cita tomada del artículo electrónico: Sánchez, Juan. (2003). “Ética y estética en *El pájaro azul* de Maeterlinck”. *Especulo. Revista de estudios literarios* [en línea] Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/p_azul.html

no es simbolista? Es necesario analizar la obra *El pájaro azul* desde el punto de vista simbolista ya que su autor perteneció a dicho movimiento y estará permeado de ello. Brodskaja expone que

El Simbolismo se opuso frontalmente a las ideas de la sociedad sobre la ciencia, aspirando a devolver al arte la primacía de lo espiritual sobre lo material. Sus partidarios no trataban con la lógica científica, sino con la intuición, el subconsciente, la imaginación: fuerzas que inspiraban la lucha contra el poder absoluto de la materia y las leyes establecidas por la Física (Brodskaja 25,28).

De esta manera, en la obra podemos observar cómo las acciones que ocurren en “El Palacio de la Noche”, “Los jardines de la dicha”, “El país del recuerdo” son espacios que desde el nombre son inusuales y que dan cabida a historias fantásticas, misteriosas y extra ordinarias. Por lo que también hemos de apuntar que

A la rutina de la vida, el Simbolismo contrapuso el misticismo, el misterio de lo procedente de “otros mundos”, la búsqueda del sentido latente que existe en cada fenómeno o imagen. Llamó la atención sobre el mundo enorme e incomprensible que nos rodea, invitándonos a descubrir el significado misterioso del ser, que resulta accesible sólo para un auténtico creador (Brodskaja 28).

Así es como la historia de la obra que se desarrolla dentro de cada espacio es misteriosa y azarosa, y los personajes que habitan en esos lugares también proceden de un mundo irreal. Como en “El Palacio de la Noche” en donde uno de los personajes es La Noche, y llegan a su mundo los niños, Tylyl y Mylyl, quienes deben abrir puertas a otros universos para encontrar al pájaro azul y desconocen y tienen la incertidumbre de a dónde o con qué se encontrarán al abrir una puerta y si van a hallar o no al pájaro que buscan en tanto que ponen en riesgo su vida al emprender dicha hazaña y por lo tanto deben elegir la puerta correcta. Este cuadro es un hecho azaroso. Por consiguiente cabe resaltar que

En el simbolismo (...) son fuerzas exteriores que escapan al control del hombre las que le ponen entre la vida y la muerte, dos polos de origen misterioso, inexplicable para él y controlados por el azar. El tercer elemento externo que moldea su vida es mejor conocido, pero está igualmente más allá de su control: el tiempo y el paso objetivo de las horas, tan incompatible con la sensación subjetiva del tiempo [...] (Balakian 170).

Esta cuestión también puede verse en la escena que sucede en “El reino del porvenir” donde encontramos justamente al personaje de “El tiempo”. En ese reino habitan los niños que no han nacido y que están a la espera de hacerlo y una de las condiciones para lograrlo es trabajar y presentar un invento, la otra condición es que llegue el momento de nacer, y es el Tiempo quien controla las salidas del reino y los organiza para su nacimiento, de tal manera que si un niño quisiera nacer antes o no nacer cuando le toca, dicho personaje los obliga, “[...] como en todas las obras simbolistas, el tiempo es el más cruel de los enemigos” (Balakian 179). Además de que, visto desde otra perspectiva, también es importante señalar el tiempo en sí en la obra, ese tiempo que apremia a los niños para buscar al pájaro azul, ya que tienen la indicación del Hada de que pueden buscarlo y encontrarlo hasta cierta hora; y de la Luz quien controla hasta qué hora pueden permanecer en los lugares. Y por supuesto que nosotros también como lectores-espectadores, estamos a la expectativa de que se les acabe el tiempo y no lo hayan-hayamos encontrado.

Es importante señalar que otra de las características de los simbolistas es que

En el repertorio iconográfico [...] abundan las princesas y los príncipes, los castillos y los bosques brumosos, las hadas, magos y genios de los bosques y los ríos, todo ello como vehículo del universo aristocrático, misterioso o francamente místico que tanto agradó a cultivar a los simbolistas. *Pelleas et Mélisande* de Maeterlinck y *Axel de Villiers de l'Isle-Adam* son ejemplos ilustres de este estético (Todó 16).

Y por supuesto *El pájaro azul*, en donde el Hada Beryluna es un ejemplo de un personaje inmerso en una obra simbolista¹¹. Los demás personajes que aparecen en la obra son seres inanimados-animados y fantásticos: el perro, la gata, la luz, el tiempo, la noche, los goces, el pan, el agua. Por lo que es importante apuntar

¹¹ Es conveniente hacer referencia al poema *La bella dama sin misericordia*, de John Keats (1795-1821), ya que funciona como antecedente a los personajes de las hadas introducidos en la literatura. Dicho poema fue publicado en 1888, en pleno auge del simbolismo francés, pero se considera un poema del romanticismo por la fecha en que fue escrito. Aborda el encuentro entre un caballero y un hada, que simboliza la belleza, el placer y la tentación porque lo envuelve con cantos a tal grado de convencerlo de ir con ella y después, “mágicamente”, volverlo su esclavo; el hábitat en la historia es en un bosque donde aparece también un pájaro que “ya no canta”, como símbolo de la naturaleza. Las características del hada que maneja Keats -como Maeterlinck- tienen magia y poder, y por lo tanto dan cabida a lo no material, lo no tangible, lo fantástico.

hacia la cuestión de “lo fantástico” en esta obra. Tzvetan Todorov nos dice que lo fantástico “es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (19). En este sentido los niños frente a la aparición del Hada y de los otros elementos con vida, sin embargo la sorpresa es solo en un lapso de tiempo ya que entran en la convicción de que lo que sucede es real. A este respecto, Todorov agrega que “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. [...] La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico” (23). Nosotros como lectores también nos asombramos de la aparición de un hada pero de inmediato aceptamos que es normal lo que sucede. Esta cuestión pudiera caer entonces en otra categoría, la de “lo maravilloso” que es cuando “[...] los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito” (Todorov 40). Pasaríamos entonces de lo fantástico a lo maravilloso. La obra contiene ambas categorías ya que los niños también transitan por espacios fantásticos, es decir donde el elemento sobrenatural e inexplicable trastorna. Habrá otras escenas en donde los elementos sobrenaturales o personajes (como el perro, el hada, el pan, etc.) aparecen y no nos asustan. Sin embargo también hay que revisar otra definición de lo fantástico, de acuerdo al Diccionario Larousse:

Fantástico, a. adj. (latino. Phantasticus, griego. phantastikós). Quimérico, aparente, irreal. **2.** Relativo a la fantasía [Facultad de la mente para representar cosas inexistentes] **3.** Estupendo, asombroso. **4.** Fig. Presuntuoso y orgulloso. **5.** Se dice del género literario, cinematográfico o artístico en el que aparecen elementos sobrenaturales o irracionales (442).

Esta definición es de la forma en como también podemos emplear dicho término. En este aspecto *El pájaro azul* está lleno de fantasía, de personajes y de espacios irreales, asombrosos y por ende, fantásticos. Los cuales tendrán, como enuncia Todorov, elementos sobrenaturales.

Una vez expuesta esta característica de la obra la pregunta es ¿Cómo representamos el agua en escena y todos los demás elementos? Y además nos compete distinguir ¿Qué tipo de personajes tiene una obra simbolista? Y en

específico ¿qué tipo de personajes son El Hada Beryluna, La Luz y el Perro? Primero apuntemos a especificar que los personajes de Maeterlinck son lo que representan: un hada, una luz y un perro. Son personajes que actúan dadas las circunstancias, es decir, la acción dramática se lleva a cabo a través de la anécdota. Por consiguiente surge la cuestión en el plano actoral de que si lo que importa es lo que se representa, ¿qué beneficio tiene el actor al representar estos personajes? Sobre este asunto en las obras simbolistas, Anna Balakian señala que

[...] realmente existe una especie de exigencia por parte del autor-poeta para que el actor desaparezca, se borre; porque el autor-poeta es a la vez todos sus personajes y busca más un *medium* que un intérprete, alguien que comunique sus palabras simplemente, con un ritmo unificado al resto de sus medios de comunicación, que son el gesto, el decorado, la luz y la atmósfera. He aquí, pues, el primer punto en contra del teatro simbolista: no daba personajes ni oportunidades para la interpretación (155).

Además es importante señalar que para el dramaturgo, el actor no era el agente principal sino que

Maeterlinck consideraba al actor como una obstrucción entre la Idea y el espectador, obstrucción capaz de *destruir la densidad mística de la obra de arte* (...) En 1890, mismo año de *La Intrusa*, Maeterlinck había escrito a propósito del actor y el símbolo: El símbolo en un poema es un centro resplandeciente cuyos rayos se extienden hasta el infinito, y estos rayos, si brotan de una fuente como la gran obra de arte que tenemos en mente, tiene una trayectoria limitada tan solo por el poder del ojo que los sigue. Pero ahora, en medio del símbolo el actor avanza (...) el espectador pasivo (...) no ve más la trayectoria de los rayos, sino sus consecuencias; lo particular ha destruido lo universal, y la obra de arte, es esencia, está muerta. Deberíamos quizá retirar completamente al ser vivo de la escena (Cabrera 55).

Ahora bien, hay que considerar que este pensamiento que escribió Maeterlinck fue en 1890, más de diez años antes de que se publicara *El pájaro azul*. Sin embargo es necesario reflexionar sobre las reacciones que el espectador tiene ante lo que está presenciando ya que para Maeterlinck estas reacciones no serán auténticas al estar de por medio el actor modificando cada símbolo con su interpretación. ¿Cómo sería entonces una escena sin un ser vivo? O ¿cómo se debería actuar para evitar modificar cada símbolo de la obra? Considero que se puede utilizar a

favor de la escena el actor, que por supuesto al ser un ser humano complejo e inteligente utilizará todas sus habilidades para representar y crear los símbolos necesarios en cada escena. Sin embargo conviene reflexionar como lo dice Balakian: “¿No es acaso uno de los más preciosos atributos del teatro crear personajes fuertes, autorreveladores, que den al actor un papel capaz de ser delineado, elaborado y utilizado por él como combustible para su propia y rica personalidad?” (155). No todas las obras centran su acción dramática en los caracteres sino en el discurso o en la anécdota. La cuestión que se plantea es respecto al actor, ya que como director, escenógrafo o caracterizador el hecho de apoyarse en el decorado y en lo visual hace que la obra sea explotable por ese lado¹². Asimismo es importante considerar a la tragedia griega en este aspecto ya que como lo hemos abordado en el primer capítulo de esta investigación, los personajes que están en dicho drama son explotables¹³ para los actores por lo que cuando están en escena complementan su aspecto físico al utilizar el elemento que determina sus rasgos: la máscara, en tanto que en la obra de Maeterlinck que no son personajes explotables (ya que la acción dramática se centra en la fábula), el actor también se puede nutrir de un aspecto visual como el maquillaje o incluso una máscara. Pero apuntemos a que el maquillaje, como elemento visual, necesita de la piel del actor y de sus gestos.

Es importante señalar que este trabajo aborda el maquillaje y en específico la obra *El pájaro azul* de Maeterlinck, como una ayuda para el actor. Por lo tanto también es válido preguntarnos ¿cómo es la actuación? Es decir ¿Cómo se actúa una obra simbolista? ¿Cómo se actúa, cómo se representa el Hada Beryluna, La Luz y El perro? ¿Qué características se deben tomar en cuenta para la creación de un personaje? Si bien estas preguntas están en el plano actoral, hago énfasis

¹² Un claro ejemplo del trabajo con la estética del teatro, en el siglo xx y actualmente, es el del director estadounidense Robert Wilson quien experimenta y se vale de las imágenes para crear y, como lo ha expresado en entrevistas, utiliza al actor como un instrumento a favor de la escena. Y no por esto la calidad de su trabajo se ve afectado, al contrario ha hecho un teatro dotado de imágenes extraordinarias. Y es por esta riqueza visual que es reconocido.

¹³ Al decir que son personajes explotables, nos referimos a que la acción dramática se lleva cabo por los caracteres. Es decir que en la tragedia griega cada personaje lleva, conduce y determina la historia.

en que no dejan a un lado la parte del maquillaje puesto que al ir en contacto con la piel del actor, afectará de algún modo la actuación del artista. Además, al hablar de teatro y de actor también se vuelve inmediato preguntarnos acerca del espectador ¿Cómo ve esta obra simbolista? ¿Funciona mejor si los creadores se centran en explotar la imagen y el símbolo, que en cada personaje? Porque para poner en escena símbolos es también importante indicar que no se le presentarán tal cual cada símbolo, no todo se le da resuelto al espectador sino que éste saca su propia conclusión. Y es ésta una de las riquezas del arte, de que la interpretación no sea todo expuesto por los artistas en las obras de teatro o en una pintura o en una escultura sino que da cabida a la mirada del otro, a la perspectiva que el otro tenga del mundo y con la que mire la obra de arte.

2.2.1 El símbolo y la alegoría

Hablar de simbolismo es hablar de símbolos. El concepto de símbolo tiene distintas definiciones, empezando por los matemáticos, quienes tienen sus propios símbolos para indicar alguna operación a realizar. En esta investigación tomaremos la definición que más se acerque al concepto general de simbolismo y a las formas que están plasmadas en la obra dramática.

Maeterlinck escribió *El pájaro azul* en 1904 y si bien, como mencionamos anteriormente, el movimiento ya no estaba en su máximo esplendor, tiene influencia inevitable del simbolismo porque su autor está permeado de éste y porque la obra maneja elementos simbólicos. Hay un aspecto importante a plantear: “El símbolo, en los últimos días del simbolismo, está constantemente amenazado por el demonio de la alegoría; esta última cae sobre el símbolo cada vez que éste puede ser identificado, tanto por el uso previo como por la clarificación crítica de su uso” (Balakian 200). Por lo que para analizar el texto dramático y en específico a los personajes, empezamos porque hay que considerar que los personajes de dicha obra están en la disyuntiva de si son o no símbolos ya que la alegoría podría caer sobre los personajes del *Pájaro azul*. Por consiguiente es importante definir el concepto de símbolo y de alegoría porque el

hecho de distinguir entre uno y otro nos ayudará a focalizar el tema del maquillaje: ¿Cómo se maquilla un símbolo? o ¿Cómo se maquilla una alegoría? Para después vincularlo con el objetivo de esta investigación que es la relación del maquillaje con el género dramático.

En la obra *El pájaro azul*, los símbolos que la construyen están en los espacios donde ocurren las acciones así como en las palabras, en la atmósfera y en los personajes. Es decir, permea un lenguaje simbólico, por lo que como lectores debemos identificarlos y más aún como ejecutantes. Cuando un símbolo aparece en la escena incita al espectador a buscar su significado, el cual no es inmediato ni único. Un solo símbolo sugiere varios significados y en el trayecto de esa búsqueda trae consigo sensaciones, ya que quizá ese “significado” puede ser alguna revelación. Y este lenguaje no es meramente racional pues el significado está abierto y “Es preciso acudir a un lenguaje diferente para alcanzar donde no alcanza la simple reflexión. Este nuevo lenguaje es el simbólico. [...] Es la búsqueda del punto de partida para hallar la verdad, sin <<prejuicios>>, es decir, sin presupuestos filosóficos” (Vela Valldecabres 52). Aunque sí con la percepción del mundo que tenga tanto el ejecutante como cada receptor.

Dice Paul Ricoeur que “el símbolo da qué pensar” y agrega “Esta afirmación, que me encanta, dice dos cosas: el símbolo da; pero lo que da es que (sic) pensar, algo que pensar” (482). El símbolo sugiere y evoca, jamás es explícito, al contrario se centra en la ambigüedad y por lo tanto tendrá múltiples significados. Por supuesto que el pájaro azul es un símbolo, comúnmente descrito como símbolo de la felicidad, sin embargo también representa otras cosas porque el símbolo no se encasilla en una sola, en el símbolo hay un depósito de ser humanos, nos conectamos. El pájaro es de color azul “[...] el color preferido de los simbolistas, identificado con el agua, origen de la vida y también con el *azur* de Mallarmé y Darío, que combina los significados de azul e infinito” (Conde 145). Desde el título de la obra está plasmado el elemento simbolista. Y además, no solo aparece un solo pájaro azul en escena sino, como en “El Palacio de la Noche”, cuando Tytyl abre la última puerta aparecen innumerables pájaros azules que “comen rayos de luna” y que al final no logran agarrar al que “puede vivir en

plena luz”. Además el tema del color es esencial si hablamos de teatro ya que si en el texto dramático aparece un símbolo, éste mismo se puede escenificar en el montaje. La pregunta es ¿de qué manera? En escena hay muchas formas de decir, con acciones principalmente, pero también entran en juego más elementos visuales como el vestuario, la iluminación o el maquillaje. Que en el siguiente capítulo se abordarán pero que es importante tener presente: ¿Cómo cambia la escena si en vez de iluminar con luz neutra se ilumina con luz azul?

En cuanto a la alegoría, ésta tiene su aparición en el Renacimiento y los personajes que aparecen comúnmente en las representaciones, como el diablo y la muerte, son llamados personajes alegóricos; los cuales, se representan con una imagen concreta, es decir están explícitamente definidos y están disfrazados y caracterizados en la escena tal cual “son”, no se busca sugerir algo, ni tendría por qué buscarse ya que así está delineado cada personaje.

Cuando un personaje es símbolo implica que dará al espectador qué pensar. En la alegoría simplemente se mostraría el personaje tal cuál es, ya que el sentido es literal. Martine Renouprez traduce a Albert Mockel, quien fue teórico del movimiento simbolista y director de la revista *La Wallonie* y distingue el concepto de símbolo de la alegoría:

[...] para él [dice Renouprez] <<la alegoría [es] la obra del espíritu humano en la cual la analogía es artificial y extrínseca>> mientras que en <<el símbolo la analogía aparece natural e intrínseca. La alegoría sería la representación explícita o analítica, mediante una imagen, de una idea abstracta preconcebida; sería la representación convenida- y por tanto explícita- de esta idea [...]. Al contrario, el símbolo supone la búsqueda intuitiva de distintos elementos ideales dispersos en las Formas>> (61).

El artista apunta hacia una Idea, un símbolo el cual no está descrito totalmente ya que queda al lector o espectador interpretar esa Idea, de hacer esa “búsqueda intuitiva”, por lo que el otro, el espectador, tiene la libertad de buscar y percibir el significado de lo expuesto, de lo representado, el cual no será inmediato ni accesible ya que el símbolo da qué pensar. Paul Ricoeur expresa que

Símbolo y alegoría, no están, pues, al mismo nivel: el símbolo es anterior a la hermenéutica; la alegoría es ya hermenéutica; y ello porque el símbolo da su

sentido por vía de transparencia, de una manera muy distinta que por vía de traducción; se diría más bien que lo evoca [...] (181).

Al referir a los términos símbolo o alegoría no significa que uno sea mejor que otro, al contrario, ambos tienen sus particularidades y harán en la obra, una forma de decir, que el autor eligió, más asertiva.

Ahora bien, hay que distinguir qué tipo de personajes son El Hada Beryluna, La Luz y El Perro. Con respecto a esto, Jorge Dubatti, escribió un artículo sobre *El pájaro azul* a propósito del festejo del centenario de su estreno mundial (2004), en donde expone que:

En *El pájaro azul* se advierten diferentes tipos de personajes:

1. los vinculados a la categoría de lo maravilloso, propia de los cuentos de hadas: el hada Berylune (sic), la Noche, los Animales y los Objetos personificados (las "almas" o "esencias" de los seres vivientes y las cosas), los muertos que siguen viviendo;
2. las alegorías: abstracciones personificadas (los Placeres, las Alegrías, las Guerras, los Terrores, etc.);
3. el personaje ausente, cuya búsqueda constituye el objeto del viaje, correlato del personaje sublime con estatuto de símbolo: el Pájaro Azul¹⁴.

En estas tres categorías de personajes que realiza Dubatti, los personajes "maravillosos" quedarían excluidos de nuestras dos categorías: alegoría y símbolo. Pero no del análisis general en donde se expuso la definición de lo maravilloso según Todorov. Por lo que en los personajes maravillosos tendríamos al Hada Beryluna, en la segunda categoría, la de las alegorías, a La Luz y al Perro. Y por supuesto como símbolo único, al pájaro azul.

Consideramos, después de haber analizado lo que es símbolo y alegoría que estos tres personajes son alegorías. Juan Sánchez comenta que: "[...] el símbolo deja paso a la alegoría, donde se produce una traducción de una idea abstracta en una imagen concreta (el personaje de La Luz expresa la idea de guía para los demás personajes y se traduce en la imagen concreta que Maeterlinck

¹⁴ Dubatti, Jorge. (2009) "Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de "El Pájaro Azul)". *La revista del CCC* [en línea] n° 5 / 6. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/5-6/maurice-maeterlinck-y-el-drama-simbolista-en-el-centenario-del-estreno-mundial-de-el>. ISSN 1851-3263.

viste con un traje color de luna)¹⁵. Sin embargo utiliza la alegoría para crear a favor de la escena, es decir, se vale del sentido literal de la alegoría, de mostrar una imagen concreta para hacerla transitar por los lugares y crear un mundo fantástico. Por lo que los personajes aun siendo alegorías tienen la oportunidad de desarrollarse al estar inmersos en ambientes simbólicos como en el bosque, en el pasado, en el porvenir:

Respecto al personaje de La Luz, quienes todos los que emprenden el viaje la respetan y siguen, representa el conocimiento, la guía, el día. Pero también la luz de Maeterlinck es aquella que como dice uno de los personajes:

La alegría-de-comprender.- (*Apartando a las demás para venir a besar la Luz*).
¡Eres la luz y no lo sabíamos! ¡Ya hace años y más años y más años que te esperábamos! ¿Me reconoces? Soy la Alegría-de-comprender, que tanto te ha buscado. Somos muy felices, pero no alcanzamos a ver más allá de nosotras mismas (104).

Y en otro cuadro, La luz expresa:

La Luz.- [...] Los que me aman y a quienes amo me encontrarán siempre (81-82).

Esta Luz en *El pájaro azul*, además de guiar a los niños y de compartirles el mensaje y las advertencias del Hada, ayuda a alcanzar a ver más allá de las cosas y sobretodo más allá de sí mismos, pero siempre y cuando el otro quiera.

Cuando la Luz se despide de los niños al término del viaje, ella misma indica quién es y en dónde la encontramos:

La Luz.- No lloréis, queridos míos... No tengo voz como el Agua: solo tengo la claridad que el Hombre no escucha. Pero sobre él vigilo hasta el fin de los días. Recordad que soy yo quien os habla a cada rayo de luna, que se derrama en cada estrella que sonríe, en cada aurora que se levanta, en cada lámpara que se enciende, en cada pensamiento bueno y limpio de vuestra alma [...] (190).

La Luz de Maeterlinck está con vida y no se aleja de lo que en sí el concepto de "luz" significa: iluminar, dar vida, el conocimiento.

Respecto al personaje del Hada Beryluna, el dramaturgo hace una descripción específica de cómo es físicamente, es decir, la define como una alegoría:

¹⁵ Sánchez, Juan. (2003). "Ética y estética en El pájaro azul de Maeterlink". *Especulo. Revista de estudios literarios* [en línea]. Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/p_azul.html

[...] entreábrese la puerta para dar paso a una viejecita, vestida de verde y cubierta con una caperuza roja. Es gibada, coja, tuerta; los extremos de la nariz y del mentón se tocan; anda encorvada sobre su bordón. No hay duda de que es un hada (19).

La descripción es literal ya que tiene características de un hada, pero además el hada de Maeterlinck tiene una particularidad ya que es un hada que tiene que ver con lo humano, el hada es también la Vecina Berlingot. El dramaturgo las dibuja físicamente parecidas, y comparten características como el hecho de necesitar el pájaro azul. Al final de la obra se puede interpretar que el hada y la vecina son la misma persona, es decir que descubrimos que en el ser humano también hay magia. Ahora bien, esta alegoría del hada se encuentra en una estancia que es acorde con lo fantástico¹⁶ y que como mencionamos transita entre lo simbólico ya que donde habita hay

Un magnífico vestíbulo en el palacio del Hada Beryluna. Columnas de mármol claro con capiteles de oro y plata, escaleras, pórticos, balaustradas, etc (Maeterlinck 31).

Y es ahí en donde ocurre la magia, donde los elementos como el Agua, el Fuego, la Leche, el Pan y el Azúcar, transforman su vestimenta en algo con más espectacularidad, que les hace ver su verdadera esencia. Y es justamente esta hada que puede ver y que puede hacer salir el alma de las cosas, de los elementos, de los animales, de los muertos gracias a un objeto: su Diamante. Además Maeterlinck se vale de la magia del teatro, de cambiar de un espacio/tiempo a otro y lo justifica de cierta manera con ese diamante. Lo que conlleva a preguntarnos ¿qué tiene el diamante que al girarlo se puede ver el alma de las cosas? ¿Qué necesitamos los humanos para ver la esencia de las cosas? El Hada Beryluna sabe que debemos ir en busca de la felicidad y apunta hacia dónde pudiéramos encontrarla.

¹⁶ Para esta cuestión de lo fantástico es prudente recordar que cuando es hora de partir al viaje, el hada les dice a los niños que es momento de marchar pero por la puerta no. Todorov traduce a Montague Rhodes James quien habla sobre lo fantástico y dice “Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada” (19). Por lo que aquí vemos claramente la cuestión fantástica en la obra.

El tercer personaje es el Perro, que representa la lealtad, tiene una afinidad por sus amos, Tylyl y Mytyl, y nunca los abandona en el viaje, solo un par de ocasiones cuando los niños se lo piden. Ellos también confían en el perro, sin embargo es La Gata la que los mal aconseja para quitarlo del camino. Tengamos en cuenta que en la obra de Maeterlinck, para El Perro sus amos son su dios:

El Perro.- [...] ¡Existe el Hombre, eso es todo! ¡Hay que obedecerle y hacer todo lo que él quiere! ¡Sólo eso es verdadero! ¡A él sólo le reconozco! ¡Viva el Hombre! Por el hombre la vida o la muerte, todo por Él. ¡El Hombre es Dios! (35-36).

Además de acompañarlos en todo el viaje, también los defiende cuando están en peligro de morir no obstante él se encuentre atado por aprobación de los niños a engaños de La Gata sobre lo mal que el perro pudiera hacer; el perro logra zafarse de la atadura:

Arrastrando los lazos rotos, el Perro salta de detrás del tronco del Encino, y empujando Árboles y Animales se pone delante de Tylyl, a quien defiende con rabia.

El Perro.- (*Distribuyendo enormes mordiscos*). ¡Aquí estoy! ¡Aquí estoy, diosito mío! ¡No tengas miedo! ¡Vamos! ¡Tengo buenas mandíbulas! ¡Toma, aquí tienes para ti, Oso, allí, en el grueso trasero! ¿Quién quiere otros? ¡Éste es para el Cerdo y éste para el Caballo y para la cola del Toro! ¡He desgarrado los pantalones del Haya y la falda del Encino! ¡El Abeto abandona el campo!... ¡Da lo mismo, hace calor! (78).

El Perro es entonces una alegoría de un animal fiel, de protección, que acompaña en todo momento, bueno y malo, y defiende a su amo en los momentos más peligrosos donde también pone en riesgo su vida.

Por último y para terminar de analizar a los tres personajes del *Pájaro azul*, cabe mencionar que esta obra tiene una estructura de cuento de hadas, por las imágenes, por cómo está descrita cada escena y por los personajes. Al respecto Teresa Del Conde, señala que es:

Un cuento de hadas rico en implicaciones filosóficas, mensajes indirectos y conceptos muy particulares que, dada la claridad con que están presentados los símbolos y la sencillez del lenguaje, ilustra de manera comprensible varios puntos esenciales del pensamiento maeterlinckiano (143).

El hecho incluso, de que aparezca un hada en la obra hace que se pueda leer como un cuento de hadas. Así como la aparición y desaparición de objetos y

lugares tiene que ver con este aspecto propio del concepto de lo maravilloso según Todorov, propio de los cuentos de hadas.

Ante estas características en *El pájaro azul*, existe una complejidad ya que la obra tiene personajes alegóricos y está inmersa en ambientes simbolistas, por lo que es un gran trabajo del director, del actor y de todo el equipo creativo tenerlos en cuenta para que todos estos elementos apunten hacia la esencia de la obra. Y además, en la cuestión actoral se debe tener en cuenta que de por sí el actor, sin decir o hacer nada ya está diciendo, por consiguiente con lo que haga y diga logrará dar el mensaje necesario, y quien lo reciba, hará una búsqueda intuitiva para interpretar esa mensaje, esa Idea.

2.3 El género dramático

Para analizar el género dramático, tomaremos como teóricos a Eric Bentley y a Luisa Josefina Hernández. Primero, en su libro de *La vida del drama*, Bentley señala 5 géneros dramáticos: el melodrama, la farsa, la tragedia, la comedia y la tragicomedia. El género dramático que más describe al *Pájaro azul* es la tragicomedia ya que tiene, según Bentley, dos formas: 1. Tragedia con final feliz o 2. Comedia con secuelas trágicas. Dicha obra podemos acercarla primeramente a la forma número uno ya que indudablemente se tiene un final feliz al encontrar al pájaro azul dentro de casa (objetivo por el cual comienza la obra) aunque quedamos con la reserva y reflexión de que el pájaro se escapa al momento en que Tylyl se lo entrega a la niña, por lo que él se dirige al público y pregunta:

Tylyl.- [...] Si alguno lo encontrase de nuevo, ¿querría devolvérmelo?
Necesitamos de él para ser felices más tarde (Maeterlinck 203).

En la historia el pájaro vuela, pero ¿y en nuestras vidas? Quizá para la historia el final no sea del todo feliz pero para los lectores sí, al saber que la felicidad está al alcance de nuestras manos y que va más allá de lo material. O al contrario, en la historia el final es feliz porque pudieron encontrar al pájaro azul y nosotros aún no. Ahora bien, si enmarcamos la obra en la primera forma de tragicomedia queda pendiente ¿por qué es tragedia? ¿No sería más bien comedia? Para tratar de

responder estas preguntas, veremos que como ejes fundamentales de la tragicomedia, Bentley señala a la venganza, a la justicia, al perdón, a la desesperación y a la esperanza. Primeramente para que haya venganza, el personaje debió recibir un castigo o una ofensa para tener ese sentimiento vengativo; si consideramos el castigo como la privación del pájaro azul que está en alguno de los espacios que la Luz les indica ¿podríamos empezar el camino por la venganza contra quien lo tenga y no se los quiera dar? Consideramos que no es a tal grado. En el género trágico dicho eje es fundamental pues cobrará venganza el héroe hasta incluso llegar a la muerte del otro o incluso de él mismo, y por ende la muerte será un punto esencial en la tragedia. En *El pájaro azul* se aborda el tema de la muerte de manera distinta, es decir se apunta a la muerte solo cuando hay un enfrentamiento entre los Árboles y los visitantes del Bosque o cuando los niños y compañía esperan ver a la muerte a media noche en el cementerio. Por consiguiente la venganza, pudiera tomarse como también la enuncia Bentley: “A fuerza de no tomar desquite, se desarrolla el hábito y la mentalidad de la venganza” (302). Quizá esta sea la cuestión, no se llevan a cabo como tal la venganza sino solo llevan la mentalidad de ésta al tratar de conseguir su objetivo y encontrarse con impedimentos agresivos. En la tragicomedia “[...] estas agresiones no pueden ser trascendidas ni dominadas, son propias de la naturaleza humana, de la vida, ellas rigen el mundo. La peculiar e inigualable crueldad del género hace pensar en una lucha abierta, sin restricciones” (Bentley 313) y viene bien a cuenta esta cita porque las agresiones que reciben los visitantes son por parte de los habitantes del Bosque, quienes también defienden su hábitat y la dicha de que con ellos se encuentre el gran pájaro azul. Y así como ellos lo defienden, también La Noche lo hace en su Palacio en donde se encuentran las Enfermedades y las Guerras. Es decir, es una forma de defender su propio hogar y trabajo, es propio de la naturaleza humana. Y más enriquecedor se vuelve ya que Maeterlinck presenta como personajes a los Goces, los Árboles, las Enfermedades, etc. Pero entonces cabe reflexionar ¿por qué mostrar este tipo de lucha? ¿Qué nos provoca como espectadores? Indudablemente al empatizarnos con los niños y con el objetivo dado por el Hada, queremos que

ganen y que se defiendan de las agresiones. A este respecto viene a cuenta el eje de la justicia, “Cobrase injusticias es un hábito neurótico; damos por sentado que injusticia es lo que los demás nos hacen, y que lo que *nosotros* hacemos a *ellos* es solo un castigo justo” (Bentley 298). Como el trato que le dan al Perro al atarlo y alejarlo de los niños (aunque recordemos que es Tylyl quien aprueba se lo lleven). A este respecto, la justicia en las obras tragicómicas se distingue hasta el punto en que “No solo son castigados los malos sino que los buenos son recompensados, y las cantidades son pesadas de nuevo puntillosamente en la balanza de la justicia” (299). Son recompensados los niños, la vecina Berlingot/el Hada y su hija quién necesita al pájaro azul para su enfermedad. El Perro también es recompensado en cierta medida al haber tenido la oportunidad de dialogar con su amo y viceversa. Además los niños viajan y ven más allá de su vida cotidiana, como nos lo presentan al inicio, sumergidos en la pobreza e imaginando comer y jugar con objetos que no pueden tener.

Es importante señalar que si no hubiera este tipo de enfrentamientos no habría obra, no sería lo mismo. “[...] ¿Es que a la gente le gusta ser sacudida y perturbada? La pregunta es parte integrante de otra mayor: ¿hay placer en el dolor? La respuesta en ambas es: en cierto modo, sí. Y este modo no es necesariamente el del masoquismo. Ser sacudido por una tragicomedia de Ibsen o de Chejov significa un placer, pues se trata de una sacudida hacia la vida” (Bentley 315). La tragicomedia, a pesar de ser un género compuesto por dos mayores (la tragedia y la comedia) también aborda y trata de la Verdad, tiene un sentido de verdad tan humano que vale la pena representar. Cabe señalar que Bentley selecciona *El pato salvaje* de Ibsen como un ejemplo para describir a la tragicomedia por lo que es importante traer en cuenta esta obra porque no solo concordaría con *El pájaro azul* de Maeterlinck en cuanto al género sino también en cuanto al símbolo: un pato silvestre. Un símbolo que nos da qué pensar y que será fundamental para el desarrollo de la historia y para el accionar de los personajes. Podemos decir, entonces, que la tragicomedia da cabida al símbolo.

También el hecho de enmarcar *El pájaro azul* en tragicomedia responde a que con la obra se “[...] aprende una lección de clemencia, una lección, claro está,

recibida no a través de una teoría ética sino de una práctica humana, emocional” (Bentley 306). Por supuesto que Mytyl, Tytyl, La Luz y El Perro aprenden una lección, sin embargo ellos no estuvieron solos en ese viaje, sino también nosotros, como lectores, los acompañamos y aprendimos una lección ¿cuál? La felicidad está a nuestro alcance. Esta lección no fue aprendida a través de una teoría ética sino de todo el recorrido que hicimos junto con ellos, de todo lo aprendido en ese viaje. Y a este respecto, coincidirá directamente con la teoría de Luisa Josefina Hernández que veremos más adelante.

Respecto a la pregunta que planteamos sobre ¿por qué no también esta obra puede ser una comedia con secuelas trágicas? Bentley nos dice “En la medida en que toda comedia posee una atmósfera de cuento de hadas, el final feliz puede ser aceptado con una fe ingenua y pueril” (306). Es decir que también la obra cabe en la comedia, sobretodo porque en las características de esta segunda modalidad de tragicomedia, Bentley señala como ejes fundamentales a la desesperación y la esperanza. Nos dice que a mayor desesperación habrá más esperanza. No hay duda de que en todo el viaje está presente la esperanza de encontrar al pájaro azul, de encontrar ese “algo” en cada uno de los espacios que visitan. “La verdadera esperanza solo puede hallarse a través de la verdadera desesperación –a no ser que esta última sea tan “real”, tan definitiva, que nos devore” (Bentley 322). Afortunadamente nuestro dramaturgo nos mantiene hasta el último momento con la esperanza, sin embargo hay un gran punto de desesperación cuando el tiempo ha llegado y es menester regresar a casa. Una vez en casa, Mytyl y Tytyl se reencuentran con sus papás sin esa magia y sin el poder de hablar con sus mascotas ni con los elementos y por supuesto, sin el pájaro azul. Y sin embargo, antes del final descubrimos que sí lo encuentran, que está a su alcance. Por consiguiente consideramos que cual sea de las dos maneras de distinguir una tragicomedia, *El pájaro azul* encaja en ambas líneas por su temática y formas de abordar las situaciones.

Cabe resaltar que Bentley no habla de qué tipo de personajes están en la tragicomedia, como sí en el melodrama: héroes y villanos, en la farsa: bribones y tontos y en la comedia y tragedia nos dice que se encuentran dichos cuatro

personajes pero mucho más complejos (244). Hemos de suponer que en la tragicomedia, al ser una mezcla-relación entre dos géneros habrá que abordar todos esos personajes de acuerdo a los temas que aborda, o que en este género la importancia reside en que se cumpla alguna de las dos formas con sus respectivos ejes temáticos, más que en los personajes. Sin embargo Luisa Josefina Hernández realiza una aportación sobre esto, ya que encontramos la definición de tragicomedia con más claridad en cuanto a la trayectoria de los personajes y la descripción de las características del género en cuestión, que va muy acorde a nuestra obra.

En el libro *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, la dramaturga en cuestión realiza unas notas sobre la tragicomedia en donde también expone dos formas de tragicomedia, como Bentley, pero de la siguiente manera: 1. La que lleva la meta positiva con obstáculos negativos y 2. La que lleva a la meta negativa con obstáculos positivos (232). A diferencia de las dos formas primero mencionadas, estas definiciones no involucran los términos de tragedia y comedia, no en primera instancia. Son una forma concreta de describir el género tragicómico. Así mismo, en la cuestión de los personajes, Josefina Hernández nos dice que “El que lleva la meta positiva es un personaje simple, serio. El que lleva la negativa es un personaje cómico tal como se le encuentra en las comedias clásicas con complejidad limitada” (232). La meta en *El pájaro azul* es una positiva, por consiguiente el personaje o los personajes son simples. Si bien los personajes encargados de encontrar al pájaro son los humanos, hay muchos otros detrás que los apoyan y guían como El perro y La Luz. Los cuales también viven ese viaje, “[...] las fábulas tragicómicas que son el mundo maravilloso de las antiguas culturas hablan de personajes y de sucesos excepcionales sin limitar la imaginación y la poesía” (Hernández 232). ¿En dónde quedan entonces, los términos Tragedia y Comedia que componen a la Tragicomedia (solo por el nombre) en tanto la teoría de Luisa Josefina Hernández? Si bien Bentley los retoma en sus dos formas de descripción del género en cuestión, Hernández escribe al respecto:

Si en las tragedias se dan las catarsis, o sea el sufrimiento por identificación entre otros sentimientos, y en la comedia se excluye la identificación y, con la risa, la distancia y la capacidad de reprobación de una acción, se da un efecto moral, el efecto global de la tragicomedia es el enriquecimiento espiritual y la enseñanza para alcanzar los valores más altos que ofrecen las culturas, como clave de la felicidad. Enseñan a través de emociones y su reino es la aventura (233).

No hay duda alguna de que *El pájaro azul* es una tragicomedia. Respecto a la coincidencia que señalábamos entre nuestros dos grandes teóricos en tanto a que este género da cabida a espacios y circunstancias fuera de lo común, Luisa Josefina Hernández enuncia la obra de la siguiente manera: “¿Qué texto podría igualarse al de *El pájaro azul*, de Maurice Maeterlinck? No, no es teatro realista, su mundo no es probable. Es el mundo de la poesía y la didáctica profunda hecho teatro. Para eso existe el género. No hay que detenerse en su equívoca denominación” (232).

Y si bien en la lectura encontramos un género dramático, en la escenificación deberá continuar. “Puede comprobarse que en cada género dramático hay un movimiento que empieza en el texto y termina en el público; es lo normal” (Hernández 232). Es normal que esté presente en los espacios, en los colores, en toda la forma en la que abordamos el tema general en la escenificación.

Asimismo, presentamos el siguiente esquema que lo realizó Juan Tovar y que lo realiza justamente a partir de la teoría enseñada en las cátedras con Luisa Josefina Hernández¹⁷:

¹⁷ Juan Tovar realiza el esquema con los siete géneros y expone los rubros del enfoque, concepción, función y dinámica de cada uno. Sin embargo para la revisión práctica en esta investigación, decidimos exponer solo el que nos compete. Véase: Tovar, Juan. (2011). “Los siete géneros”. Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas: México, p. 69-77.

Tabla 1. Aspectos teóricos de la Tragicomedia.

GÉNERO	ENFOQUE	CONCEPCIÓN	FUNCIÓN	DINÁMICA
Tragicomedia	Simbólico	Anecdótica	Captar la vida humana en un nivel ético	Personaje (serio/cómico) en pos de una meta (+/-) enfrentando obstáculos (-/+): estructura episódica.

Respecto a este cuadro, se vuelve importante al señalar el enfoque de la tragicomedia, un enfoque simbólico, mas no realista como fuese en la tragedia y en la comedia. Lo cual, nos vincula con el estilo que es necesario analizar. Alonso de Santos expone puntualmente y señala tres formas de lo que llamamos “estilo”:

- El estilo, en cuanto LÍNEA INDIVIDUAL Y PERSONAL DE CADA AUTOR (decimos, por ejemplo: el estilo del escritor Francisco Nieva).
- El estilo, en cuanto CORRIENTE ESTÉTICA EN UN PERIODO HISTÓRICO (por ejemplo: <<el romanticismo>>
- El estilo, en cuanto FORMA Y GÉNERO donde se engloba una obra de arte por su línea dominante (por ejemplo: <<lo romántico>>, en obras en que se da un predominio de lo sentimental, estén o no situadas dentro del romanticismo como época definida en la historia del arte) (366).

Por su parte, Fernando Martínez Monroy a partir de la cátedra de Luisa Josefina Hernández, nos dice que

El estilo, por una parte, está conformado por la concepción, la experiencia del mundo que se manifestará en el texto como el criterio de estructuración con el cual el autor planteará la acción de sus personajes y, por la otra, estilo implica la técnica a través de la cual logrará su objetivo tanto en su realización dramática como en el efecto emotivo que provoque en el espectador (Hernández 41).

Es decir existen varios estilos como el realismo, simbolismo, abstracción, expresionismo, etc., que se juntan y conviven con la propia manera de escribir de cada autor. En el caso del *Pájaro azul*, es evidente que el estilo es el simbolismo.

Sin embargo, es menester responder ¿Cómo dialoga el género dramático con el estilo? En este aspecto, Alonso de Santos, apunta que

Los géneros se relacionan con los estilos –entendidos éstos en el amplio sentido de este apartado¹⁸- ya que cada una de estas tendencias o características, y valores que los identifican se dan más fácilmente en un género predeterminado, y rechazan otros. Así, por ejemplo, <<lo romántico>>, se aparta normalmente del <<género cómico>>, que rompe y ridiculiza los climas sentimentales o grandilocuentes que éste crea (369).

Por lo tanto el simbolismo tiene cabida en un género como la tragicomedia, no realista y sí simbólico por naturaleza. Por consiguiente nos preguntamos ¿cómo dialoga la tragicomedia con el simbolismo? ¿El género dramático dialoga con los movimientos artísticos? La tragicomedia permite presentar símbolos y alegorías y a partir de éstos se dan los temas generales del género que menciona Eric Bentley y el viaje en pos de una meta que apunta Luisa Josefina Hernández. Sin embargo hay una característica de la obra que es importante atender hablando de estilos y es que si bien en *El pájaro azul* permea el simbolismo porque la obra pertenece a este movimiento artístico, y es simbolista en cuanto al estilo, la obra abarca otro plano: el Realismo. Con el cual Maeterlinck nos da la oportunidad de mirar desde lo real y lo simbólico, y de acentuar lo fantástico a partir de lo real. En este otro plano, están situados los niños y sus padres así como la casa donde habitan, y son Tytyl y Mytyl los que tienen la oportunidad de viajar a otro plano-estilo, al simbólico, sin embargo sus papás no, ya que para ellos sus hijos tuvieron un sueño y que es por eso que cuando despiertan tienden a decir “cosas fantásticas”. No obstante asumen que Tytyl y Mytyl estuvieron en otro plano de la realidad puesto que los sueños son simbólicos. Recordemos que las características de los sueños son: simbólicos, atemporales, no espaciales, por lo que todo es posible y no hay límites en la imaginación. Según Todorov, cuando nos enteremos que el viaje no existió, es decir que fue un sueño, acabaría por

¹⁸ Hace referencia a las tres formas en que se puede hallar el estilo que son las que expusimos anteriormente en la cita. Las cuales Alonso de Santos desarrolla y explica puntualmente en su libro de *La escritura dramática*.

completo la vacilación al lector de si lo que está ocurriendo es sobrenatural o no, y por lo tanto acabaría lo fantástico, sin embargo llegarían a una meta y/o verían la meta concluida pero desde el otro plano-estilo: el real. Y finalmente los niños, de acuerdo al género tragicómico, llegarían a la meta positiva.

Cabe resaltar que en el 2014 Alegría Martínez le realizó una entrevista a Luisa Josefina Hernández¹⁹, y le pregunta a propósito de su obra *Los grandes muertos*: “¿Qué podría comentar sobre los distintos géneros que aborda en esta saga (pieza, comedia, tragedia), el modo en que conviven a lo largo de las obras?” Y LJH responde: “Cuando escribo, no pienso en géneros. El hecho de que como profesora impartiera teoría dramática, no significa que cuando tengo planes o deseos de escribir piense en géneros, no lo hago nunca”.

Una vez analizado el género dramático de la obra es necesario apuntar que no es el fin catalogar o encasillar los textos en una sola forma de ser, sino explorar esa manera que el autor eligió (por el género y el estilo) de expresar el mundo y expresarse ante el mundo. Es importante hacer notar que “La estructura total de la obra dramática depende pues, en un delicado equilibrio de multitud de elementos, todos los cuales deberán contribuir al dibujo total y todos los cuales serán absolutamente interdependientes” (Esslin 61). A ese dibujo total lo rige el género dramático y de él es de donde nos guiaremos. Es decir que todas las áreas que se necesitan para hacer teatro estarán comprendidas y basadas en el género dramático y nunca desvinculado pues será desde el género de donde nos sujetaremos.

2.4 El diseño de maquillaje a partir del género dramático.

Llegamos al aspecto que comprende todo este análisis: el maquillaje en la obra *El pájaro azul*. Por supuesto, después de abordar la obra a través de su momento histórico y sobre todo a través del género dramático, nos dará posibilidades para

¹⁹ Cita tomada de la versión electrónica: Martínez, Alegría. (2014). “Cuando escribo no pienso en géneros: Luisa Josefina Hernández” *Milenio*. [En línea]. Disponible en: <http://www.milenio.com/cultura/escribo-pienso-generos-luisa-josefina-hernandez>

la caracterización de cada personaje y a su vez, el maquillaje sumará y hará que el “dibujo total” de la obra se unifique para la escenificación. Conviene hacer la precisión que en este momento ya nos referimos a la representación puesto que si bien habíamos analizado la obra dramática únicamente leída, es momento de pasar del texto a la escena. Por lo cual es importante resaltar lo siguiente:

El dramaturgo, el director, los actores, el diseñador de escenografía y vestuario deben estar constantemente concientes (sic) de la función de cada detalle dentro de toda la estructura. Un parlamento puede no contribuir directamente al movimiento de la trama, pero debe ser necesario para establecer alguna clave importante sobre el personaje; una pieza de mobiliario en el foro puede no usarse para la acción pero puede ser importante para establecer una atmósfera. En el Tío Vanya, Chéjov especifica que sobre el escritorio de ese terrateniente ruso debe colgar un gran mapa de África. África nunca entra en la obra, pero la sola incongruencia del mapa ilustra el carácter poco práctico de Vanya (Esslin 60, 61).

El maquillaje por lo tanto es de suma importancia. Es de los elementos en escena que se ven a primera instancia, en cuando las luces se encienden y por consiguiente da una pauta a decir de qué personaje se trata. Si bien las características psicológicas de cada personaje sumarán el descifrar de quién se trata, es importante que desde la caracterización se tenga una justificación del ¿quién es? y ésta vaya enmarcada por el género dramático. Como nos dice Sánchez Cruz:

El género de la obra: musical, dramática, cómica, etc., determina el tipo de maquillaje y realización. En función de los requerimientos de la obra el maquillador puede realizar:

- Un maquillaje de aspecto natural, en el que unifique el tono de piel y realice correcciones en el rostro.
- Un maquillaje de caracterización, donde puede envejecer el rostro, simular un personaje histórico, diabólico, semejar rasgos de otras razas, etc (271).

Por consiguiente, cada texto dramático tendrá un género y también un estilo, en este caso *El pájaro azul* se trata de una tragicomedia con un estilo

simbolista, por lo que estos aspectos los debemos representar a partir de lo visual²⁰. Por lo tanto la pregunta esencial a responder es ¿Cómo personifico al género dramático en el maquillaje? En el capítulo I abordamos la relación que los griegos tenían con la máscara en tanto la obra era tragedia o comedia, y esto nos da una base para ahora realizar un maquillaje que apunte al género de la obra. Como anteriormente mencionábamos, la representación de una tragedia en Grecia implicaba que los personajes denotaran a través del rostro sus características y sobre todo las del género dramático; no pasaban por alto este rasgo. Si se trataba del rostro de algún héroe trágico, la máscara lo denotaba, como la de Edipo que incluso mostraba su ánimo y situación en su estancia en Colono ya que se mostraba sin ojos, ensangrentado y desdichado. Mientras que el coro en una comedia al estar comprendido por animales como en las obras de Aristófanes, tenían otro tipo de semblante, es decir, había una modificación en el rostro de los personajes dependiendo del género dramático del que se tratase. Cabe señalar que cuando hablamos de máscaras teatrales, es fundamental tener presente al espectador porque tendrá una reacción a partir de ésta, a partir de lo visual, y por lo tanto es desde la imagen donde indicamos que se trata de una tragedia, comedia, tragicomedia, etc.

Para responder a la pregunta de ¿Cómo diseñamos un maquillaje acorde al género? Primero es importante hacer la división en géneros realistas y no realistas ya que será de guía para la elaboración del maquillaje²¹. Como géneros realistas tenemos la comedia, la tragedia y la pieza. Y como géneros no realistas están la tragicomedia, la farsa y el melodrama. Por consiguiente, ¿Cómo se realiza la caracterización de acuerdo a esta clasificación? Una premisa importante es partir de lo que Kehoe Vicent apunta en su libro de *La técnica del Artista del maquillaje profesional para el cine, la televisión y el teatro*:

²⁰ Cabe aclarar que el género dramático no únicamente se representa con lo visual, sino también en el tono, las acciones, las formas de decir el texto. En este caso, el maquillaje es el elemento que nos compete y en el que nos adentramos para relacionarlo con el género dramático.

²¹ Esta división será una guía para el director, el diseñador de maquillaje y el actor pero no es una regla ya que el director podrá leerla bajo una concepción de realismo, por ejemplo, pero montarla bajo algún otro concepto que permita jugar con la caracterización.

Es indudable que debemos considerar la utilización del maquillaje como herramienta expresionista o impresionista. El *expresionismo* en el maquillaje se refiere al uso de productos que den una imagen concreta del personaje, con el mismo aspecto que tendrían en la vida real. El maquillaje *impresionista* revela nuestras fantasías e imaginación. Por ejemplo, si maquilláramos a alguien para que tuviera el mayor parecido posible con George Washington o Winston Churchill, esto sería un maquillaje expresionista. Sin embargo, si maquilláramos a alguien para que se pareciera a un payaso, un animal o un juguete, sería un maquillaje impresionista (159).

Por lo tanto, el maquillaje impresionista va acorde para los géneros no realistas como la tragicomedia. Si bien en el teatro siempre se usará una mayor cantidad de maquillaje dada la luz y el espacio de la representación (a diferencia del maquillaje social sin género dramático) el maquillaje impresionista permite el uso de otros colores más que el café, normalmente utilizado como base en la piel y permite jugar con más colores y modificaciones al rostro. Y el maquillaje expresionista irá acorde a los géneros como la tragedia, la comedia y la farsa.

Asimismo para tener una guía sobre la elaboración de un maquillaje teatral, tuvimos la oportunidad de realizar una entrevista a Carlos Guízar²², quien es el caracterizador más reconocido en México por su trabajo extraordinario en el maquillaje. Por lo cual, en cuestión de práctica es esencial y punto clave. Una de las preguntas que se le realizó fue: ¿cómo relaciona el maquillaje con el género dramático?, respondió de acuerdo a su proceso creativo que “los géneros mayores” llevan menos maquillaje, “lo suficiente para que el actor se vea” puesto que la atención en estos casos se va hacia las características psicológicas del personaje. Y en cuanto a los “géneros menores, siempre subir el volumen”. Esta respuesta se relaciona con la teoría de Kehoe, ya que el maquillaje impresionista

²² La entrevista se realizó el 29 de febrero de 2016. Entrevistador: Merlina Olivares.

Carlos Guízar es caracterizador profesional, egresó de la carrera en Artes escénicas de la Universidad Michoacana. Estudió dirección en el Actor's Studio y maquillaje artístico en Universal Studios y en el Harpo de Madrid. Ha trabajado en el INBA, en la UNAM, en la SEP, con directores como Julio Castillo, José Solé, Claudio Valdés Kuri, Alberto Lomnitz y Enrique Singer.

correspondería a los “géneros menores” porque permiten más y el maquillaje expresionista a los “géneros mayores”.

Por consiguiente dada esta relación nos permite la elaboración de la siguiente tabla en la que vemos que cada género dramático da la pauta para explorar con una u otra forma de maquillaje:

Tabla 2. Tipos de maquillaje de acuerdo al género dramático

Género	Enfoque	Tipo de maquillaje
Tragedia	Realista	Expresionista
Comedia		
Pieza		
Tragicomedia	No realista	Impresionista
Melodrama		
Farsa		
Obra didáctica	Realista o no realista	Expresionista e Impresionista

El hecho de realizar un maquillaje no realista, es decir con un enfoque simbolista, nos permitirá jugar con colores y texturas de los cosméticos.

Tenemos como referencia el maquillaje de un símbolo que Sánchez Cruz lo titula: Interpretación del símbolo/metáfora en el maquillaje. En donde es interesante ver cómo el color, los elementos decorativos y el mismo semblante de la modelo logran reflejar el significado de un símbolo.

Imagen 3. Maquillaje de un símbolo.



“La blancura del semblante de la modelo, logrado a través del maquillaje y otros elementos decorativos que lo acompañan, sumado a la gelidez del porte de la modelo, simbolizan que el frío invernal destruirá la belleza primaveral y juventud de la dama. [...] “Maquillaje simbólico realizado con aerógrafo que evoca la blancura de la nieve, su pureza, textura, frialdad, gelidez. La belleza de este maquillaje reside en la simplicidad y perfecto acabado del mismo” (Sánchez 225).

También agrega que “Una regla de oro en la composición del maquillaje de fantasía es que los motivos llamativos, <<el peso>> del dibujo, deben situarse en las zonas superiores” (Sánchez 221). Por lo que esta técnica podrá funcionar para la elaboración de los bocetos de maquillaje para *El pájaro azul*.



Imagen 4. Maquillaje para la parte superior del rostro.

La siguiente tarea a realizar es hacer un diseño de maquillaje, es decir pasar del texto al dibujo y del boceto a la caracterización. Por consiguiente, una vez analizada la obra y los personajes, el caracterizador “[...] tendrá que decidir el color de la piel, como son sus ojos, ¿usa bigote? ¿barba? ¿tiene el cabello corto? ¿o lo lleva largo? ¿de qué color? ¿cómo son sus manos? ¿es personaje femenino o masculino? Etcétera” (Pizá 55). Dependiendo del género dramático podemos determinar un solo maquillaje dentro de las múltiples posibilidades, por lo que para crearlo, también hay que considerar los siguientes aspectos: edad, sexo, raza, nacionalidad, condición social, y estado de salud. Carlos Guízar agregaría la pregunta “¿Qué ha utilizado más en su vida?”... y enfatizarlo en el aspecto, y también, nos dice Pizá que debemos preguntarnos “cuáles pueden ser las marcas que el personaje tenga. Por ejemplo, si un personaje debe tener la piel seca o hidratada y por qué; si debe tener los ojos hundidos y por qué; si debe tener canas

o no y por qué” (56). Sin embargo para el género que nos compete, ¿cómo sabemos qué raza es? O ¿en qué condición social se encuentra? Sabemos de qué condición social forma parte, pero no de cuál es. Por consiguiente transformaremos estos dos aspectos en qué simbolizan o a qué hacen alegoría. Por lo tanto la pregunta a responder es ¿Cómo maquillo una alegoría? Este tipo de maquillaje requiere y permite explotar la creatividad del caracterizador. Por lo que para el diseño de un maquillaje impresionista agregaremos un apartado en donde indiquemos qué representa el personaje:

Tabla 3. El diseño de maquillaje.

Diseño de maquillaje			
Género	Estilo	Personajes	Características
Tragicomedia	Simbolismo	El Hada Beryluna	Edad 70 Sexo Femenino Color de la piel Indistinta Otras características: alegoría de _____
		La vecina Berlingot	Edad 70 Sexo Femenino Estado de salud Otras características: alegoría de _____
		La luz	Edad n/a Sexo Femenino Otras características: alegoría de _____
		El perro	Edad n/a Sexo Masculino Raza ____ Otras características: alegoría de _____

Ahora bien, dados nuestros tres personajes: el Hada, la Luz y el Perro, partimos de que ellos están en el plano simbólico cuando accionan, sin embargo los tres experimentan ambos planos (el real y el simbólico) ya que la luz siempre ha estado en la casa y el perro también pero están sin poder emitir alguna palabra; sin embargo cobran vida en el viaje, en el plano “no realista”. En el caso del Hada conviene recordar que comparte el cuerpo y el espíritu con una humana, la vecina Berlingot, por lo que este personaje se encuentra en ambos planos, cuestión que debemos reflexionar en el maquillaje ya que si bien se trata de dos personajes aparentemente distintos, la representación se lleva a cabo con un solo actor, por lo cual es necesario hacer las modificaciones pertinentes dado este juego de hada-vecina a partir del maquillaje, del vestuario o de algún accesorio.

Conviene precisar que además de tener claros estos aspectos, el caracterizador “[...] debe imaginar al protagonista dentro de diferentes estados anímicos como sería en las circunstancias complejas de los conflictos dramáticos y en los momentos claves de la obra” (Livschitz 11). Para así dar con un maquillaje adecuado sobre todo por el dinamismo que tiene el personaje como ser humano.

Ahora bien, tenemos como primer personaje al Hada Beryluna, Kehoe Vicent, después de la clasificación antes mencionada, nos dice que “Las hadas, los elfos, duendes, ninfas y otros personajes de fantasía se pueden maquillar con un estilo impresionista. A las hadas se les puede maquillar normalmente con tonalidades claras, con un estilo bello y atrayente, mientras que los elfos, los duendes y similares deben tener un tono prado o verde claro, en consonancia con los colores del bosque” (Kehoe 283). En este caso el hábitat del hada es dentro de la magia, dentro de la fantasía en sí. Mientras que la dualidad con la Vecina Berlingot, es de una persona mayor, donde su hábitat es la ciudad. El texto de Maeterlinck nos describe cómo es el hada desde su primera aparición en la escena:

“[...] entreábrese la puerta para dar paso a una viejecita, vestida de verde y cubierta con una caperuza roja. Es gibada, coja, tuerta; los extremos de la nariz y del mentón se tocan; anda encorvada sobre su bordón. No hay duda de que es un hada” (19).

Sin embargo es importante no caer en la caricaturización. Respecto a los colores y las formas del maquillaje de fantasía, Kehoe nos dice que

Dentro del campo de la fantasía y de los cuentos para niños, ha habido juguetes que han cobrado vida. En estos casos son adecuados los tonos claros de maquillaje, el color para mejillas en círculos estilizados, labios dibujados en rojo, un acentuado maquillaje de las pestañas y cejas dibujadas. Cuando se realizan maquillajes para cuentos infantiles se debe huir de cualquier efecto que puede infundir miedo, puesto que lo que se persigue es que el niño quiera abrazar al juguete y no que se sienta atemorizado por él (Kehoe 288)

En el caso de los elementos que acompañan a los niños aplicaría esta premisa, sin embargo para los habitantes de los demás espacios fantásticos, donde la cuestión es meter miedo para ahuyentar a los niños y no encontrar el pájaro azul, el maquillaje en este caso infundirá miedo, provocará otras emociones. Recordemos que la obra tiene una estructura de cuento de hadas mas no es en sí un cuento de hadas, por consiguiente nos permitirá variar con el maquillaje. En cuanto al personaje de la Luz, las características que nos detonará al maquillaje es que ilumina, que guía, que acompaña. Livschitz nos da una pauta sobre la caracterización de este tipo: “En maquillajes fantásticos, el efecto de fulgor de los ojos se consigue pegando en el centro de cada párpado un trocito de material fulgurante” (40, 41). Es aquí donde podemos usar materiales llamativos o brillos. Con respecto al Perro también debemos evitar caer en la caricaturización, sin embargo es inevitable dibujar algún o algunos rasgos que denoten que se trata de un animal. Y que en el cambio del plano real a lo fantástico, tendrá la característica de que pueda hablar. Quizá esto lo enfatizamos con la corporalidad del actor pero también cabría la posibilidad de darle, a partir del maquillaje, un enfoque en la boca. Para maquillar un animal será más práctico que sea un mamífero, como el perro, ya que tiene características morfológicas parecidas a un humano que podremos acentuarlas u ocultarlas con correctores, uno claro y el otro oscuro. Los correctores son color café, y se utiliza uno más claro que el otro. “El pilar del maquillaje de caracterización es el juego de luz y sombra, la teoría del claroscuro, basada en el principio de que los tonos claros aumentan la superficie

que refleja la luz, mientras que los tonos oscuros, la absorben, reduciéndola” (Figuroa 121). Cabe destacar que una vez aplicado y señalado las correcciones, habrá que trabajar los detalles del animal en cuestión.

El proceso de creación del maquillaje implica crear un boceto, probarlo con el actor, verlo accionar, observar cómo le afecta la iluminación, cómo se relaciona con el vestuario y la escenografía y que vaya acorde al género dramático (todos los demás elementos teatrales también lo irán), para luego hacer las modificaciones pertinentes, y nuevamente volver al paso uno del proceso de creación hasta que se encuentre el maquillaje adecuado. Y una vez establecido, habrá que fijarlo/recordarlo para el siguiente ensayo y para cada puesta en escena. En la tesis que realiza Villa Rzedowski titulada “Manual de maquillaje para los trabajos de la carrera de Literatura Dramática y Teatro” incluye una propuesta sobre el diseño de maquillaje. En la página 152 se encuentra el apartado de “Tabla y boceto” en donde sugiere que se parta de una imagen con el diseño y se agreguen los colores y marcas de cada producto utilizado, así como en dónde se aplica. En la última parte, agrega un par de líneas donde el actor tiene la libertad de poner las “Consideraciones especiales de la piel y del maquillaje”:

Imagen 5. Tabla y boceto. Elementos auxiliares para el actor.



Manual de maquillaje  5. Maquillaje en la interpretación del personaje

Tabla y boceto



Nombre del actor: _____
 Obra: _____
 Personaje: _____

BASE DE MAQUILLAJE:

Color de la base (#, marca y presentación): _____
 Correcciones claras y oscuras (#, marca y presentación): _____
 Polvo (#, marca y presentación): _____
 Otros lugares en donde se aplica la base de maquillaje: _____

 Notas de la base de maquillaje: _____

152

Manual de maquillaje  5. Maquillaje en la interpretación del personaje

OJOS




Sombra 1 (#, marca y presentación): _____
 Sombra 2 (#, marca y presentación): _____
 Sombra 3 (#, marca y presentación): _____
 Sombra 4 (#, marca y presentación): _____
 Sombra 5 (#, marca y presentación): _____
 Sombra 6 (#, marca y presentación): _____

Delineador (#, marca y presentación): _____
 Pestañas postizas (#, marca y presentación): _____
 Rímel (#, marca y presentación): _____
 Cejas (#, marca y presentación): _____

RUBOR Y LABIOS

Rubor (#, marca y presentación): _____
 Labios (#, marca y presentación): _____
 Delineado (#, marca y presentación): _____

153

Manual de maquillaje  5. Maquillaje en la interpretación del personaje

OTRAS CONSIDERACIONES:

Maquillaje corporal: _____

Notas especiales del maquillaje: _____

Consideraciones especiales de la piel: _____

154

También es importante considerar otra forma de sustento cuando ya se tiene un maquillaje definido y sea práctico recordar y apoyarse en éste para cada función. Esta otra forma, es propuesta por Nars Francois, ya que muestra maquillajes sociales e indica a través de un acetato el diseño del mismo. La forma de hacerlo es tomarse una foto ya caracterizados y colocar sobre ésta una hoja de acetato en la que se señale con un plumón qué color y marca de maquillaje se utiliza. Por ende sabemos específicamente qué zona y qué tanto abarca ese color. Y además al juntar la foto con el acetato obtenemos el esbozo y detalles del maquillaje, a la vez que lo podemos visualizar íntegro al levantar el acetato. Esta segunda forma la llevé a cabo en mi último montaje de la carrera, con la obra titulada “Peripeces” de Jimena Martínez Peña, que formó parte de la asignatura de Laboratorio de Puesta en escena I y II coordinado por el maestro Óscar Agiss, y en el que tuve la oportunidad de estar a cargo del área de maquillaje. Una vez determinado el diseño y caracterización de cada personaje, los actores podían reproducir en su rostro el maquillaje acordado. Aunque otra de las formas en que se trabajó fue que se les maquillaba la mitad de la cara y la otra mitad, que era idéntica, ellos la reproducían. Hubo un par de excepciones en donde los actores

llevaban maquilladas escamas en la espalda y otras partes del cuerpo que era necesario el apoyo del maquillador. Previo a este montaje, se realizaron escenas con la línea temática de la muerte y desde ahí fue que se optó por tomar una fotografía a cada actor con su respectivo maquillaje para recordar cada día cómo iba caracterizado.

Imagen 6. Maquillaje en el montaje del Laboratorio de Puesta en Escena I.

Actores: Miguel Domínguez y Marilú Rojas. Personajes: Muerte y Musa.



Para el diseño de los maquillajes de nuestros tres personajes, conviene observar imágenes, que sean específicas (de una hada, de un perro) pero también otras más que hagan referencia a lo que representan. Lo cual nos dará más ideas para crear el maquillaje específico y acorde a cada personaje. Pero siempre con la visualización de que se tomarán ideas para la creación del maquillaje que sí represente a esta hada, a este perro y a esta luz. Además, el maquillaje simbólico debe transmitirnos emociones, sensaciones, significados.

CAPÍTULO 3. PROPUESTA DE MAQUILLAJE PARA LA OBRA *EL PÁJARO AZUL* DE MAURICE MAETERLINCK

3.1 El maquillaje.

En este último capítulo, presentamos una propuesta de maquillaje en los tres personajes analizados. El diseño se basó en el análisis que realizamos de la obra, de los personajes y por supuesto, en el modelo de la relación del maquillaje con el género dramático, por lo que es fundamental que se parta y se trabaje con el diseño para luego continuar con el esfuerzo y con la creatividad en la realización, ya que una vez establecidos los bocetos queda el reto de verlo expuesto a las luces, de verlo accionar, de ver cómo en cada función se mantiene vivo.

Es importante señalar que cuando se hacen bocetos para alguna obra, se tiene contemplada la forma del rostro e incluso el cuerpo del actor para resaltar y adecuarlo a su forma, sin embargo también es posible que la caracterización pueda no respetar ésta y darle variedad, volumen o relieves, al aplicar prótesis²³. De una u otra forma, tengamos en cuenta que se trabaja sobre una carne viva, sobre un ser vivo que estará en movimiento, y no sobre un lienzo (salvo cuando hacemos el diseño del maquillaje). Los bocetos que presentamos están pensados para pasar al actor, pero evidentemente podría haber modificaciones en las líneas de expresión o intensidad en los colores dependiendo del actor y de otros factores del montaje como la iluminación. Además, cabe señalar que el trabajo del caracterizador aún no termina con el resultado que logre en el camerino y con la sintonía que logre en coordinación con los demás elementos teatrales, sino que también el actor debe asumir, habitar y accionar el personaje. Si el actor en una puesta en escena es quien debe diseñar y/o aplicarse el maquillaje, será en el camerino el momento preciso donde más consciente estará de cómo la pintura va impregnándose en su rostro y cómo él se va modificando física y psicológicamente, “[...] si en su interpretación falta la energía, voluntad o inspiración necesarias para crear el carácter, entonces los

²³ La palabra prótesis viene de prótesis. En el maquillaje, prótesis se designa a la pieza que se coloca en alguna parte del cuerpo y que modifica la forma de la misma. Por ejemplo, para alargar las orejas, aumentar el mentón, darle otra forma a la nariz, etc.

rasgos exteriores pierden vida: en resumidas cuentas no expresarán nada” (Livschitz 11). Es decir, que como actor, existe una gran responsabilidad por hacer florecer cada parte creativa que está encaminada a apoyarlo y a sostener el género dramático de la obra. Asimismo, otro aspecto a tener en cuenta como caracterizador es considerar el tiempo en el que se realiza un maquillaje, así como cuántos actores son y determinar qué zonas maquillará y cuáles el actor, es necesario dividir y definir roles y tiempos.

Ahora bien, por lo que respecta a esta tesis, presentamos los diseños de los 3 personajes del *Pájaro Azul* de Maeterlinck: El Hada Beryluna, La Luz y El Perro. Y también la realización del mismo.

Imagen 7. Bocetos de maquillaje para El Hada Beryluna.



Imagen 8. Bocetos de maquillaje para La Luz.



Imagen 9. Boceto de maquillaje para El Perro/Propuesta de máscara para el personaje²⁴.



²⁴ Imagen tomada de: "Gran León de África. Reconstrucción del animal" *La Jornada, de en medio*. 19 de abril de 2019. El hecho de colocar esta imagen es, en primera instancia, como una referencia a la fisonomía y carácter de un perro, y en segundo e importante momento, como una posible media máscara para la representación del personaje.

3.1.1 El Hada Beryluna

Imagen 10. Propuesta de maquillaje para el El Hada Beryluna.



A) Actriz: Tania Santos.

B) El Hada Beryluna.

Maquillaje y fotografía: Merlina Olivares.

Vista lateral.



C) El Hada Beryluna. Maquillaje y fotografía: Merlina Olivares. Vista frontal.



Imagen 11. Propuesta 2 de maquillaje para El Hada Beryluna.

A) Actriz: Tania Santos. Maquillaje y fotografía: Merlina Olivares. Vista frontal.



B) Personaje: El Hada Beryluna. Maquillaje: Merlina Olivares. Vista lateral.



3.1.2 La Luz

Imagen 12. Propuesta de maquillaje para La Luz.

A) Actriz: Gissella Mejía.



B) La Luz. Maquillaje y fotografía: Merlina Olivares. Vista frontal.



Imagen 13. Propuesta 2 de maquillaje para La Luz. A) Personaje: La Luz.
Maquillaje y fotografía: Merlina Olivares. Vista frontal.



B) Personaje: La Luz. Maquillaje y fotografía: Merlina Olivares. Vistas laterales.



3.1.3 El Perro

Imagen 14. Propuesta de maquillaje para El Perro.



A) Modelo: Roberto Olivares.

Maquillaje y fotografía:
Merlina Olivares.

B) El Perro. Maquillaje y fotografía: Merlina Olivares. Vista frontal.



Imagen 15. Propuesta 2 de maquillaje para El Perro. A) El Perro. Maquillaje y fotografía: Merlina Olivares. Vista frontal



B) El Perro. Maquillaje y Fotografía: Merlina Olivares. Vistas laterales



Al ver cada uno de los personajes representados a través del maquillaje dan cabida a imaginarlo en acción y en coordinación a otros elementos teatrales como el vestuario y la iluminación, los cuales veremos en los siguientes apartados. En las tesis que se han realizado sobre el maquillaje²⁵, ahondan en los aspectos técnicos del vestuario y de la iluminación, por lo que la finalidad de abordarlos en esta investigación, no es repetir la información sino apuntar hacia ¿cómo se comunican, cómo se conectan y cómo se relacionan con el maquillaje?

²⁵ Las dos tesis a las que nos referimos son del Colegio de Literatura Dramática y Teatro:

1. Figueroa, Figueroa Abad, Margarita Claudia. (2017). El maquillaje como elemento teatral. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro (Asesor Marcela Zorrilla y Velázquez) México, Universidad Nacional Autónoma de México.
2. Vllia Rzedowski, Sofía Isabel. (2012). Manual de maquillaje para los trabajos de la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro (Asesor Marcela Zorrilla y Velázquez) México, Universidad Nacional Autónoma de México.

3.2 El vestuario

Por lo que respecta al vestuario, es un elemento teatral, visual, que también indica rasgos del personaje como nacionalidad, época, nivel económico, estado de ánimo, condición social, clima, personalidad. Y el personaje puede jugar con éstos al apropiarse de su vestuario, al quitarse o ponerse prendas y, de esta manera, el vestuario también se convierte en un apoyo al actor para la creación de su personaje y un apoyo a la obra para pasar del texto a lo ya montado, a lo que se ve, a reflejar las palabras del dramaturgo y la visión del director. La pregunta entonces es ¿cómo logramos una armonía entre el maquillaje y el vestuario? En la investigación de Claudia Figueroa, nos dice que

Lo más recomendable es que tengamos un maquillaje teatral en tonos neutros que pueda combinarse con cualquier vestuario; los colores especiales y maquillajes de fantasía deben ser cuidadosamente seleccionados para no chocar con la idea de unidad en el aspecto. Cada diseño de maquillaje debe ser sopesado y valorado con respecto al vestuario, el personaje y la obra en general. Todo lo que está en el escenario, habla y nos dice algo. Está ahí por algo. Cada textura, color, elemento. [...] En algunas ocasiones es el vestuario el que debe adaptarse al maquillaje, sobre todo en caracterizaciones muy elaboradas, pero siempre en conjunto, a disposición de las necesidades del personaje (37).

Dependerá, por supuesto, del género dramático. En el caso de que se trate de un género “no realista” y de cierto personaje, nos permitirá optar por caracterizaciones más elaboradas; y será en estos casos donde busquemos la concordancia con el vestuario. También es posible que un personaje tenga descubierta alguna parte del cuerpo como las piernas, los brazos, el busto, la espalda y que puedan dar cabida a maquillar esa zona. Por lo que la realización del maquillaje y del vestuario requiere de personas que conozcan estas áreas, que pueden ser especialistas o los mismos actores, pero es fundamental tener conocimiento para trabajar en conjunto, siempre al servicio del personaje.

De esta manera, “Una vez que el intérprete de la escena ha realizado el análisis del personaje, estudiado y asimilado sus rasgos psicológicos, y haberlos interiorizado para darle vida con su propia interpretación, tiene ahora el reto de hacerlo creíble a la vista” (Pizá 55). Así, es más probable que el actor, al estar

caracterizado de pies a cabeza, asuma con energía, entrar y estar en personaje tanto en los ensayos como durante toda la función. Por consiguiente, aunque lleve un maquillaje al tono de su piel, que solo esté para reducir el brillo facial y de un vestuario no sofisticado (si se trata de un género dramático que lo amerite) hará que entre en la pauta de que se trata de una situación extra ordinaria, necesaria para el escenario.

Una vez realizado el maquillaje de cada personaje, consideramos que también es conveniente hacer referencia de vestuario, si bien este tema implica la creación de un modelo con el género dramático, es necesario esbozarlo, como complemento del maquillaje expuesto. Se tomaron como referencia fotografías de revistas²⁶, con el objetivo de definir qué vestuario podrían llevar los personajes del *Pájaro Azul*, sírvanse de referencia para definir telas, colores, accesorios, etc.:

Imagen 16. Referencias de vestuario para el El Hada Beryluna.



²⁶ Revista *InStyle*. No. 137. Febrero 2018; *Vanidades*. 22 de enero 2017; *Fernanda* No. 175, Ed. Fernanda Familiar.

Imagen 17. Referencias de vestuario para La Luz.



Imagen 18. Referencias de vestuario para el El Perro²⁷.



²⁷ La tercera imagen fue tomada del libro Caso, Alfonso. (2012). *El pueblo del sol*. FCE: México. Como posibilidad de que el actor porte un traje con la forma del Guerrero Mexica, elaborado con la tela de la primera referencia de vestuario del Perro.

Si bien, el enfoque es a tres de los personajes ya mencionados, consideramos pertinente apuntar el vestuario de los niños del *Pájaro azul*.

Imagen 19. Referencias de vestuario para Myltyl²⁸ y Tylyl²⁹.



²⁸ Imagen tomada de: https://www.forever21.com/mx/shop/catalog/product/girls/girls_dresses-rompers/2000333572/02

²⁹ Imagen tomada de: <https://ru.aliexpress.com/item/Summer-Baby-Super-Soft-Denim-Bib-Overalls-Boy-Thin-casual-Boys-Dungarees-sling-Children-Cowboy-Jeans/32429838503.html>

3.3 La iluminación

Es un elemento teatral, visual y es de las primeras cosas que necesitamos para comenzar la función en el teatro, incluso en las representaciones al aire libre, la luz natural es la que ilumina de principio a fin. En las representaciones en la Antigua Grecia, era la luz solar la que se utilizaba para iluminar la escena, por lo que las máscaras quedaban salvadas de los efectos, que veremos, puede ahora provocar en el maquillaje. Actualmente, en los teatros cerrados, podemos apoyarnos en la luz artificial para crear atmósferas, indicar si es de día o de noche y crear sombras en la escenografía, en los actores y en el escenario. La luz principalmente ilumina al actor pues es quien lleva las acciones; y además, una de las funciones de ésta es focalizar la mirada y la atención del espectador: en dónde ver, por cuánto tiempo, ahora hacia qué lado, hacia qué actor o actores.

Con respecto al diseño de la iluminación, también se parte de un análisis del texto, así como del conocimiento del equipo de iluminación, de la creación de planos e implica una aguda observación:

Si bien, nuestro compromiso como diseñadores es poner luz en la escena, esto no significa que ignoremos el trabajo dramático que se está realizando. Tenemos que utilizar la tecnología para interpretar, de la mejor manera posible, las circunstancias que rodean esta representación y lograr respaldar una actuación con un ambiente o con una atmósfera que logre dar, al espectador, todos los planos emocionales y de significación que una obra busca transmitir” (Orozco21).

Por lo que iluminar no solo se trata de echar luz sino de un acto creativo, que busca transmitir sensaciones, emociones, hacer visible la esencia de la obra. Y el hecho de hacer planos de iluminación “[...] ayuda a unificar criterios con los demás colaboradores que participan en el desarrollo de la producción (escenógrafo, director de escena, diseñador de vestuario, etc.) dentro del periodo del trabajo de mesa ahorrándose esfuerzo, trabajo, y por qué no, dinero en el montaje [...]” (Páez 142).

Por consiguiente, la iluminación también tendrá que estar relacionada con el género dramático, habrá “[...] una dramaturgia de iluminación (una historia para contar por medio de la luz) en la que encontraremos el estilo, que podrá ser

realista, naturalista, expresionista o impresionista. Nuestra interpretación partirá, por fuerza, del análisis, no de algo que brota puramente de la inspiración que suponemos tener” (Orozco 81, 82). Esta cuestión da cabida a un trabajo de investigación que exponga una relación de la creación de un diseño de iluminación con el género dramático.

Es importante resaltar que con la iluminación se verán modificados el maquillaje, el vestuario, la escenografía, la utilería, la atmósfera de la obra, etc. Por lo que en los ensayos se tiene que probar cada color, cada línea y los objetos con la iluminación. En el capítulo 2 mencionábamos al director de teatro Robert Wilson por el hecho de que enfoca sus montajes en lo visual, ya que es justamente del elemento de la iluminación del que se basa para crear, anular, dimensionar a los actores y a la escenografía expuesta; los colores en la luz son fundamentales para su montaje, y la actuación, va acorde a esa estética visual, mas no al revés.

Una pregunta que surge después de esto es ¿Qué se monta primero, la actuación o la iluminación? ¿Qué se hace primero, el maquillaje o la iluminación? Respecto a la primera pregunta, dependerá de cada director, de su forma de concebir y de montar el texto; la segunda, debiera ser en conjunto, probarse y modificarse pues ambos elementos están para hacer una representación de calidad. Cabe señalar que para la creación de un diseño de iluminación, así como también para un diseño de vestuario y maquillaje, además de un estudio de la obra a montar, requiere de un nivel sensorial, y es primordial poner atención a este aspecto ya que es desde donde surge el acto creativo y no solo en el Teatro sino en todas las artes porque se necesita sensibilidad para crear y para transmitir.

Por último, anexamos una tabla indispensable que funciona de guía para la elaboración de un maquillaje dada una luz y viceversa (Kehoe 34):

Tabla 4. Efectos del maquillaje por la iluminación.

Color del maquillaje	Luces				
	Rojo	Amarillo	Verde	Azul	Violeta
Rojo	Se desvanece	Se mantiene rojo	Se oscurece mucho	Se oscurece	Se vuelve rojo pálido
Naranja	Se vuelve naranja pálido	Se desvanece algo.	Se oscurece	Se oscurece mucho	Se vuelve naranja pálida
Amarillo	Se vuelve blanco	Se vuelve blanco o se desvanece	Se oscurece	Se vuelve color orquídea	Se vuelve rosa
Verde	Se oscurece mucho	Se vuelve gris oscuro	Se vuelve verde pálido	Se vuelve verde pálido	Se vuelve azul pálido
Azul	Se oscurece volviéndose gris	Se oscurece volviéndose gris oscuro	Se vuelve verde oscuro	Se vuelve azul pálido	Se oscurece
Violeta	Se oscurece volviéndose negro	Se oscurece volviéndose casi negro	Se oscurece volviéndose casi negro	Se vuelve de color orquídea	Se vuelve violeta muy pálido

Nota: Los maquillajes negro, gris y marrón se mantiene igual, produciéndose cambios casi imperceptibles del valor tonal.

Esta tabla funciona también como prevención al momento de elegir qué colores podemos utilizar en el maquillaje.

Antes de terminar, y a modo de vinculación de estos tres elementos con el teatro simbolista, consideramos que *El pájaro azul* de Maeterlinck, es una obra que da cabida a la explotación y creatividad de estas áreas, cito a Anna Balakian quien dice que

En el teatro simbolista ningún objeto es decorativo; está allí para exteriorizar una visión, subrayar un efecto, representar un papel entre las cosas que no se ven. La interrelación de luces y sonido pone de manifiesto las correspondencias que existen entre lo físico y lo espiritual, de modo que la hora del día, el sonido de un reloj, la sugerencia del viento, las variaciones de color en el escenario, son un lenguaje diferente para cada espectador, igual que la música conmueve a cada oyente de modo distinto, según su temperamento y experiencias (157).

La comunicación no verbal en el teatro es la clave ya que en el escenario todo cobra sentido: los diálogos, las acciones y todo lo que vemos nos dice algo. El escenario es un espacio lleno de significados. Al teatro vamos a ver, a sentir y a descifrar símbolos... y a descifrnos, conmocionarnos y, por supuesto, a reconocernos como seres humanos.

CONCLUSIONES

“El teatro es un cerebro compartido” Peter Brook

Después de llevar a cabo este proceso de investigación, llegamos al final, lo cual implica la afirmación de la hipótesis planteada desde un inicio: si el maquillaje teatral tiene relación con el género dramático. Hemos comprobado que son correspondientes, y que si la obra es una tragicomedia da la posibilidad de maquillar con colores, formas, imaginación. Pero, y si la obra fuere de un estilo no realista, también tendría sus maneras para denotar al personaje y una forma de representar el género dramático. Sin embargo el análisis y la determinación de cómo pintar el rostro y/o cuerpo del actor implica el estudio del contexto histórico y de cada personaje, en este caso, la obra está permeada de símbolos y de alegorías, y del hecho que su dramaturgo perteneció al movimiento simbolista. Por lo que si hablamos de género hay que estar atentos a un estilo: romanticismo, expresionismo, posdrama, surrealismo, simbolismo, etc. La pregunta que surge es ¿Cómo dialoga el género con el movimiento artístico y a su vez con el estilo, para llegar a la creación de un maquillaje? Esta pregunta es importante porque nos permiten acotar las múltiples posibilidades de caracterización ya que no se trata solo de hacer los ojos más grandes o de quitar el brillo del rostro en el actor, se trata de un acto justificado que responde a una armonía de la obra: maquillar es un acto creativo.

Otro de los aspectos por los que es necesario estudiar y reflexionar en torno al tema del maquillaje es que ofrece la posibilidad de conocerse a sí mismo (y de eso va el teatro) de mirarnos los rasgos, la forma y el color de nuestro rostro y cuerpo, nos lleva a observarnos por fuera y por dentro, a reconocernos y asumir nuestras características para luego utilizar la pintura y enaltecerlas, modificarlas u ocultarlas. En el plano actoral, crear un personaje a partir de sentir y ver impregnada la piel de colores, hace que asumamos con un sentido de verdad al personaje y que durante toda la función se mantenga y se sienta vivo. También es en el teatro es importante transmitir sensaciones porque el espectador va a ver y el maquillaje es de los elementos que al encender las luces, primeramente

notamos. ¿Qué se transmite entonces a través del maquillaje? El espectador no va a ver lo que se muestra en escena sino lo que se oculta y si bien sin que el actor accione, el espectador ya ve un rostro en escena, la pregunta es ¿qué tanto debe exhibir el maquillaje? Más que una desvinculación de los elementos visuales con las emociones y la psicología de los personajes, con esta tesis se comprueba una vez más que van de la mano, que la teoría y la práctica están y deben estar compaginadas. El teatro así funciona.

Ahora bien, quiero compartir el proceso que tuve cuando comencé a maquillar a los actores para el capítulo 3, me enfrenté al reto de pasar de la teoría a la práctica. Si bien ya contaba con referentes de imágenes, tenía formas en el imaginario y sobretodo un sustento teórico, estar frente a la persona, con su rostro tan humano, vivo, color piel, me hizo detenerme y repensar qué color iba a tomar primero, o qué material, si acuacolor o maquillaje en crema.... Sin embargo una vez que comencé a trazar, resultó, pero tuve que adaptar he ir modificando en la marcha. De esta manera, al agrandar o corregir las facciones por el tipo de ojos, labios o mejillas me preguntaba ¿Cómo voy resolviendo en la práctica?

¿Corresponde al género dramático? Y cabe aclarar que finalmente el maquillaje no termina aquí, falta probarlo a las luces y verlo accionar, quizá requiere modificarse o quizá quede como está ahora. Cuando lo ponemos a prueba en el escenario hay que ser muy observadores y afinar cada trazo, darle al tono adecuado hasta conseguir ver el personaje. Cuando lo logramos, no hay duda de que es el personaje frente a mí.

Por último, me parece fundamental mirar este elemento dentro de un todo, porque en la tercera llamada veremos cómo todo fluye y cómo se pueden transmitir múltiples sensaciones y emociones en el otro. Retomo a Esslin quien dice que

Una vez que la atención y el interés del público se han capturado, una vez que se le indujo a seguir la acción con la mayor concentración y participación, su poder de percepción aumenta, su emoción fluye libremente y de hecho llegará a alcanzar un estado más elevado de conciencia: más receptivo, más observador, con mayor capacidad de discernir la unidad y dibujo de existencia humana subyacente. Esto es lo que hace que la verdadera receptividad a cualquier manifestación artística

sea tan semejante a la experiencia religiosa (o a la agudizada conciencia del mundo que inducen ciertas drogas). Y entre todas las experiencias artísticas de este tipo el drama es la más poderosa (61).

Una vez más reitero que el trabajo de un artista es a nivel sensitivo, el maquillaje responde a esta premisa, si bien ya está el modelo que lo relaciona con el género dramático y la obra se encuentra dentro de un contexto histórico, se requiere de sensibilidad para crearlo, lo cual nos remite a la pregunta ¿cómo dibujar en color y en formas lo cualitativo?

Antes de terminar, quiero mencionar que existe una situación importante que lo vinculo con mi proceso creativo en el teatro: el hecho de hacer esta tesis me llevó a probarme primeramente como egresada de Teatro, a ordenar mis pensamientos, a reflexionar, a investigar a fondo sobre un tema y personajes específicos; y como un segundo momento, fue un gran proceso de confrontación conmigo misma porque me exigió disciplina, concentración y un estado anímico para lograrlo. Fue un camino de incertidumbre y a la vez apasionante. Al comienzo me preguntaba ¿Cómo estructurarlo? ¿cuál es la mejor manera de decir? Fue un gran viaje que jamás imaginé. Fue un trabajo que también me puso a prueba como teatrera: había que pasar por un proceso en el que la reflexión, y la evocación de la praxis permeaban. Debía ponerme a prueba y resolver... y accionar. Eso es... la acción, en la vida como en el Teatro.

Ahora me encuentro motivada de seguir haciendo teatro desde todas sus áreas, esta tesis de maquillaje me puso pruebas como actriz y como caracterizadora. Confío en el teatro como una herramienta de cambio y confrontación con uno mismo y con la sociedad. Confío en que como estudiantes o egresados del CLDyT haremos un teatro de calidad, donde cada elemento esté justificado y conviva con los demás. Yo me comprometo a hacerlo y a llevar en cada proceso un pájaro azul.

**Apéndice. *El pájaro azul*, adaptación del texto de Maurice Maeterlinck.
Montaje realizado por los alumnos del Colegio de Literatura Dramática y
Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.**

En el año 2014 fue montada la obra del *Pájaro azul* por los alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDyT) como resultado del Taller Integral de Creación Artística (TICA), asignatura obligatoria para el tercer año de la carrera. El montaje se estrenó en el 2014 en el Teatro Fernando Wagner de la Facultad de Filosofía y Letras y después continuó presentaciones en el Teatro Justo Sierra al ganar la Temporada Teatral 2015 del CLDyT. Después tuvieron presentaciones en el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, en el Auditorio Sonia Amelio de la ENP No. 6 de la misma universidad, y en los Teatros Jiménez Rueda, La Capilla, Juan Ruíz de Alarcón y en el Teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque del INBAL. Además el montaje fue ganador del 10° Premio Lech Hellwing-Górzynski a la Creación Escénica Teatral 2015. Este trabajo escolar tuvo bastante impacto al conseguir espacios reconocidos para su representación y ser acreedor a un premio.

Por consiguiente es preciso remitirlo en esta tesis, primeramente conviene puntualizar que el objetivo del Taller Integral de Creación Artística 1 y 2, es “Explicar, analizar y explorar en la práctica, la vinculación interdisciplinaria, colectiva y creativa propia del hecho escénico”³⁰, de esta manera, en la práctica lo que se realiza es un montaje que se trabaja a lo largo de dos semestres, en el que cada alumno elige el área desde dónde operar como actuación, dirección, dramaturgia, teatrología, diseño o producción. Sin embargo conviene hacer la precisión que un área no está excluida de la otra, ya que todas se apoyan y, sobretodo, como alumnos hay iniciativas de cómo trabajar y propuestas interminables que aportan calidad para la puesta en escena. Ahora bien, al área de diseño es a la que le corresponde encargarse del maquillaje, del vestuario, de la escenografía y de la iluminación. Sin embargo no solo el área encargada debe

³⁰ Plan de Estudios (2009 a la fecha) de la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Véase: <http://teatro.filos.unam.mx/files/2013/08/98551777-TEATRO-TOMO-II.pdf>

tener conocimiento sobre este tema sino también los actores, el director y todo el equipo creativo, porque finalmente el maquillaje es un elemento que habla del personaje y por ende, de la obra en sí. También es importante señalar que si hablamos de un montaje realizado por personas en formación es necesario apuntar que en el Plan de Estudios de la carrera queda a cada profesor de diseño y producción ver los temas de vestuario y maquillaje, ya que como asignaturas, no están incluidas³¹.

Ahora bien, la puesta en escena a la que nos referimos fue dirigida por Patricia Martínez, Luis Cavrioto y Nancy Flores y estuvo coordinada por la Mtra. Mónica Raya³². El texto es una adaptación del *Pájaro azul* de Maeterlinck, y fue realizada por Alonso Álvarez Parra, Nancy Flores Hernández, Diana Franzoni e Ivonne Lemoine, y la revisión del texto en la versión en francés por Leticia Vargas. De esta manera, para hablar del maquillaje en el montaje es preciso retomar nuestro modelo sobre la relación con el género dramático ya que existe la posibilidad de que el maquillaje se modifique cuando se realiza una adaptación del texto, porque al hacerla hay recortes o cambios en las acotaciones, los diálogos, escenas y/o en los personajes, con la finalidad de ajustar de una manera más asertiva el tema de la obra con el espacio, el tiempo, los recursos con los que se cuentan y pueda llevarse a escena, sobre todo un texto como el que trabajamos,

³¹ Las asignaturas que existen en el Plan de Estudios sobre Diseño y Producción son de elección, como Luminotecnia, Taller de musicalización, Taller de producción, Escenofonía, Escenotecnia, en donde se ven y aplican los conocimientos sobre escenografía, sonido e iluminación. Como materias optativas están “Diseño y Producción 1, 2, 3 y 4”, y como materias obligatorias “Fundamentos de Diseño y Producción 1 y 2”. De tal manera que el alumno que eligió como área actuación, dirección, dramaturgia o teatrología puede no cursar dichas materias y por lo tanto desconocer del tema. Véase: <http://teatro.filos.unam.mx/files/2013/08/98551777-TEATRO-TOMO-II.pdf>. Plan de Estudios de la carrera de Literatura Dramática y Teatro.

³² Mónica Raya es “Egresada de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, [...] estudió una maestría en diseño escénico en la Universidad de Yale. Ha diseñado escenografía, vestuario e iluminación para cerca de cien producciones que incluyen a la Compañía Nacional de Teatro, el Kennedy Center de Washington, el Festival Internacional Cervantino, la Compañía Nacional de Ópera y el Ballet de Arizona. En 2005 recibió la medalla de oro al mejor vestuario en la World Stage Design de Toronto. De 2004 a 2008 fue directora de Teatro UNAM. Participó en la undécima edición de la Cuadrienal de Escenografía y Diseño Escénico de Praga, como miembro del jurado presidido por José Serroni y en que figuraron, entre otros, Georges Banu y Richard Hudson” (Fuente: <http://teatro.filos.unam.mx/directorio/mtra-monica-raya-m/>).

el de Maeterlinck, que es de larga extensión ya que contiene 6 actos, 12 cuadros y 75 personajes, mientras que la adaptación presenta un Acto Único, 7 Cuadros y 32 personajes, de principio vemos que es casi la mitad del texto original. Otra modificación importante que encontramos en la adaptación es la síntesis de las acotaciones, por ejemplo: “*Como tardan en abrir, se abre la puerta y aparece una viejita*” (Álvarez 6), y enseguida comienzan los diálogos; esta descripción se refiere a la aparición del Hada Beryluna, sin embargo en el texto de Maeterlinck nos encontramos con acotaciones espléndidas porque describen con detalle la ambientación y la atmósfera de cada espacio (es ésta una aportación del simbolismo). Y asimismo, en la adaptación, las escenas en las que los viajeros se enfrentan a los dueños y a los habitantes del palacio, por ejemplo, son rápidas, descubren prontamente que en ese lugar no se encuentra el pájaro azul. Cabe entonces preguntarnos, ante tales recortes, ¿Sin estas indicaciones ya no hay fantasía? Para el montaje ¿tomo de referencia el texto original o solo me enfoco en la adaptación? Para esto es conveniente tener en cuenta que “la adaptación dramática debe consagrarse a expresar el *espíritu o substancia* de la obra original, asunto este que exige toda la atención, honestidad, solidaridad y lealtad por parte del adaptador” (Cantillo 12). Si bien el hecho de omitir afecta a la parte fantástica, alegórica y simbólica, no a la del drama en general, es decir, la parte sustancial en la adaptación es el género dramático y todos los elementos estarán guiados a representarlo y a estar acorde a éste.

Por lo que en cuanto al género de la adaptación dramática, consideramos que si nos guiamos por la definición de Bentley, no sería puramente tragicomedia sino que cabría en otro género. Luisa Josefina Hernández agrega y describe dos géneros más: la pieza y la obra didáctica. La adaptación del *Pájaro azul* podría ser una obra didáctica. Y Juan Tovar nos indica las características de ésta:

Tabla 5. Aspectos teóricos de la Tragicomedia y de la Obra didáctica.

GÉNERO	ENFOQUE	CONCEPCIÓN	FUNCIÓN	DINÁMICA
Tragicomedia	Simbólico	Anecdótica	Captar la vida humana en un nivel ético	Personaje (serio/cómico) en pos de una meta (+/-) enfrentando obstáculos (-/+): estructura episódica.
Obra didáctica	Simbólico	Lógica	Enseñanza que debe inducir a una acción concreta.	Armazón silogística y trasfondo anecdótico. Personajes melodramáticos ³³ . Uso de ornamentación (música, etc.).

Virgilio Ariel Rivera, también a partir de la cátedra de Luisa Josefina Hernández, nos dice que

La función del género didáctico no es simplemente enseñar; sus fines van más allá de la pedagogía, del simple propósito de aportar conocimientos- que transmite el drama en general y a lo cual se avoca en el género tragicómico-. La obra didáctica no va dirigida a la inteligencia natural ni al desconocimiento del espectador; se dirige ya al entendimiento, a un índice intelectual socialmente determinado, a la convivencia de orden público, y a la razón desarrollada por la colectividad (138).

Y además señala que “toda obra dramática en su contexto es didáctica” (148).

En la adaptación, como menciona Juan Tovar, los personajes deben ser puramente positivos o puramente negativos, en este caso Mytyl, Tylyl, La Luz y El Perro serían los positivos, los que luchan por el bien, y La Gata podría apoyar al Mal así como los demás personajes que impiden que se encuentre al pájaro indicado, aunque recordemos que este “apoyo al mal” también puede ser visto como la lucha por la justicia y en cómo las fuerzas de la naturaleza intervienen, que es la definición del término tragicomedia según Bentley. Por lo tanto la

³³ Lucha del bien y el mal representada en personajes puramente positivos y puramente negativos.

adaptación también cabe en la tragicomedia, quizá no puramente pero continúa en ella ya que “De los géneros dramáticos [la tragicomedia] es el que nos resulta más familiar y más cercano, aun cuando no lo sepamos conscientemente; ha sido el alimento de muchas infancias: ha dado imaginación, valores, sentimientos y cultura. Educación, en otras palabras” (Hernández 233). Lo cual también nos da la posibilidad de enmarcar a la adaptación como un género tragicómico con aspectos didácticos. ¿O acaso las obras necesitan estar en un solo género?

Por consiguiente, el maquillaje para un género dramático didáctico permite que lo diseñemos de forma impresionista o expresionista. Sin embargo por el tipo de obra, es decir, un texto que aborda símbolos y alegorías y que además se encuentra enmarcado por el género tragicómico, nos guiará a un maquillaje que permita jugar con los colores y formas del rostro.

La caracterización de los tres personajes que analizamos en la puesta en escena estuvieron basadas en la máscara blanca, es decir que de base se utilizó el color blanco y para marcar ciertos rasgos, el delineador negro. Carlos Guízar dice que “La máscara blanca es el alma desnuda del maquillaje, es obligación del actor saber utilizarla... tú no necesitas hacer gesticulación. Es maravillosa la máscara blanca”³⁴. Al realizar una caracterización de este tipo, nos remite a una máscara. Es curioso cómo a este tipo de maquillaje se le llame “máscara blanca” y sobre todo cómo Guízar menciona que no se necesita la gesticulación, es decir es como si en vez de maquillaje blanco, el actor portara una máscara en sí.

A continuación presentamos el maquillaje utilizado para cada personaje. Se muestra también la imagen de cada actor ya que es fundamental porque se trata de un montaje y de actores en específico que dieron vida al personaje y al maquillaje:

³⁴ Guízar, Carlos. Entrevista personal. 29-Febrero-2016.

Imagen 20. Maquillaje del Hada Beryluna en el montaje. A) Actriz. Patricia Martínez. B) El Hada en escena. C) Realización de maquillaje en camerinos.



Fotografías A y B: Nareni Gamboa



Fotografía Ali Hernández

Imagen 21. Maquillaje en el montaje. A) Actriz. Mariel Medina. B) Personaje La Luz, en la puesta en escena. Fotografías: Nareni Gamboa.



Imagen 22. Maquillaje en el montaje. A) Actor. Martín López. B) Personaje El Perro, en camerinos. C) El personaje en la escena.



Fotografía: Nareni Gamboa



Foto Cortesía de Martín López



Fotografía: Anel Monserrat Peralta Verdigel

Una de las modificaciones principales que hicieron al adaptar el texto de Maeterlinck es la fusión del Perro con el personaje de La gata. En el montaje había un solo actor que interpretaba a estos dos personajes y que accionaba más como instinto de Perro, era fiel y tenía mucha devoción y amor por su dueño. Le dieron más peso a éste personaje y convirtieron a La Gata de Maeterlinck en un animal con características del perro, fiel y protector, más que de maldad o de traición como es La Gata de Maeterlinck.

Ahora bien, el maquillaje de la puesta en escena estuvo acorde a plasmar que se trataba de una obra didáctica ya que apostaron por un color que, al estar pintado en toda la cara, denota fantasía. Y también implica un reto actoral porque quita gesticulación.

Respecto al vestuario, que estuvo a cargo de Andrea Pacheco, fue de color blanco con rasgos en color oro. Las telas ocultaban el cabello del Hada, de la Luz y del Perro. De hecho de éste último había una simulación de pelo en color blanco. Y La luz, en vez de cabello traía una diadema con brillos que le hacía perder la característica humana y aportaba al hecho de que se tratase de una alegoría. Cabe señalar que al ser del mismo color el vestuario y el maquillaje, los actores parecían ser de una sola pieza, es decir se unificaban de pies a cabeza; los matices los daban los rasgos en color negro que se encontraban trazados en su cara y los detalles en color oro en el vestuario.

Cabe destacar que el vestuario utilizado estuvo expuesto en el World Stage Desing 2017, en Taipei, capital de Taiwan, en este evento se muestran 180 obras seleccionadas, de 56 países del mundo, en el Museo de Bellas Artes de Kuandu. El jurado que selecciona el vestuario a presentar está conformado por miembros de México, Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña y Taiwan³⁵:

³⁵ Véase:

https://www.facebook.com/pg/tnuabulletin/photos/?tab=album&album_id=480359298976291

Imagen 23. Exposición del vestuario del montaje en Taipei, Taiwan. Personaje: El Hadaberyluna³⁶.



En cuanto a la iluminación, se utilizaron tonos azules y amarillos, de tal manera que si una luz de color se reflejaba en el rostro, éste se tornaba del color lumínico en cuestión, ya que el blanco del maquillaje así lo permitía. Además una característica de utilizar la máscara blanca es que se le puede dar expresión al rostro a partir de la luz, todo depende de los movimientos que realice el actor y la posición en que se refleje la luz y se cree sombra. Además, el actor, al traer la máscara blanca, “se enfrenta con sus defectos físicos y que le afecte la luz es lo más grande que le puedes hacer, la luz te abre posibilidades”³⁷.

³⁶ Fotografía tomada de:

https://www.facebook.com/pg/tnuabulletin/photos/?tab=album&album_id=480359298976291





³⁷ Guízar, Carlos. Entrevista personal. 29-Febrero-2016.

Imagen 24. Iluminación en el montaje del *Pájaro azul*. Fotografías: Nareni Gamboa.



Imagen 25. Imagen publicitaria del montaje *El pájaro azul*.



Existe un     video de este montaje representado en el Teatro La Capilla. Evidentemente nunca será lo mismo verlo por video que haberlo presenciado pero también es evidente que se trata de una gran memoria de este montaje tan único: https://www.youtube.com/watch?v=XvGM_Ek4USw

Por último, me gustaría hacer mención a todo el trabajo que el equipo de “TICA Sauna” llevó a cabo para realizar un montaje ya que traspasó los límites escolares, buscaron más espacios para ser vistos, buscaron al pájaro azul y me hizo, y seguramente a muchos más, buscar y encontrar la felicidad.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

Allard, Genevieve. (1998). *La máscara*. Trad. Juan José Utrilla. FCE: México.

Alonso de Santos, José Luis. (2008). *La escritura dramática*. 3da Ed. Castalia: España.

Altuna, Belén. (2010). *Una historia moral del rostro*. Pre-Textos: Valencia.

Álvarez, Alonso y Flores, Nancy y otros. (2014). *El pájaro azul*. Adaptación. México.

Aristófanes. (2012) *Las once comedias*. Trad. Ángel Ma. Garibay K. 20va Ed. "Porrúa: México.

Aristóteles. (2012). *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. 2da Ed. UNAM: México.

Badillo Pedro E. (2002). *El teatro griego: nota preliminar, introducción, estudios sobre la tragedia, la comedia, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro y sobre la estructura dramática de las tragedias y las comedias*. Universidad de Puerto Rico: Puerto Rico.

Balakian, Anna. (1969). *El movimiento simbolista: Juicio Crítico*. Guadarrama: España.

Bentley, Eric. (1985). *La vida del drama*. Paidós: México.

Brodskaja, Nathalia. (2007). *El simbolismo*. Trad. Millán González Díaz. Númen: China.

Cantillo Blanco, Eliecer y otros. (2000). *Apuntes sobre la adaptación dramática*. Alcaldía Mayor de Bogotá: Colombia.

Caso, Alfonso. (2012). *El pueblo del sol*. FCE: México.

Ibsen, Enrique. (2011). *Peer Gynt. Casa de muñecas. Espectros. Un enemigo del pueblo. El pato silvestre. Juan Gabriel Borkman*. 17 Ed. Porrúa: México.

Kehoe, Vicent J-R. (1987). *La técnica del Artista del Maquillaje profesional para el cine, la televisión y el teatro*. (Traductor Eduardo Hernández Villaamil) Instituto oficial de radio y televisión: España.

Livschitz, P. (1982). *Maquillaje teatral: Pelucas*. Trad. Raquel Golijov. 4ta Ed. Cortizo: Argentina.

Los frutos de Luisa Josefina Hernández. (2011). *Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas: México.

Macgowan, Kenneth y William Melnitz. (1964). *Las edades de oro del teatro*. Trad. Carlos Villegas. FCE: México.

Maeterlinck, Mauricio. (1953). *El pájaro azul*. Trad. R. Brenes Mesen. Editora Nacional: México.

Maeterlinck, Maurice. (1904). *El pájaro azul*. 2da. Ed. Losada: Argentina.

Maeterlinck, Maurice. (1958). *Teatro*. Trad. María Martínez Sierra. Aguilar: México.

María y Campos, Armando. (1956). *El teatro del género chico en la Revolución Mexicana*. Inehrm: México.

Martínez Monroy, Fernando. (2011). "La técnica realista en dos obras de Luisa Josefina Hernández: *Las bodas y Zona Templada*". Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas: México, p. 41-58.

Nars, Francois. (2010). *Makeup your mind: express yourself*. Rizzoli: EUA.

Orozco, Valentín. (2005). *Manual básico de iluminación escénica*. México: Escenología.

Pequeño Larousse Ilustrado. (2011). Larousse: México.

Pizá, Julián. (1980). *La regla de oro para la [i.e. las] artes escénicas: manual*. J. Piza: Lugar de publicación no identificado.

Ricoeur, Paul. (2011). *Finitud y culpabilidad*. Trad. Cristina Peretti, Julio Díaz, Carolina Meloni. Trotta: España.

Río, Marcela del. (1997). *Perfil y muestra del teatro en la Revolución Mexicana*. 2da. Ed. Fondo de Cultura Económica: México.

Sánchez Cruz, et al. (2003). *Maquillaje*. Videocinco: España.

Sánchez Hernández, Carlos Alfonso. (1997). *Máscaras y danzas tradicionales*. Universidad Autónoma del Estado de México: México.

Sófocles. (2012). *Siete tragedias*. Leyenda: México.

Stanislavski, Konstantin. (1994). *Ética y disciplina. Método de acciones físicas: propedéutica del actor*. Trad. Margherita Pavia y Ricardo Rodríguez. Gaceta: México.

Teatro de revista (1904-1936). (1995). Conaculta: México.

Todó, Lluís María. (1987). *El simbolismo*. El nacimiento de la poesía moderna. Montesinos: España.

Tovar, Juan. (2011). "Los siete géneros". Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas: México, p. 69-77.

Vela Valldecabres, Daniel. (2005). *Del simbolismo a la hermenéutica. Paul Ricoeur (1950-1985)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto de la Lengua Española: España.

Vernant, Jean-Pierre. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua II*. Paidós: México.

Wagner, Fernando. (1986). *Teoría y técnica teatral*. Editores Mexicanos Unidos: México.

LIBROS ELECTRÓNICOS

Biedermann, Hans. (1993). Diccionario de los símbolos. Paidós: España. [en línea] Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=cabAEAxOGBYC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Sayler, Oliver Martin. (1920). *The Russian Theatre Under the Revolution*. Little Brown: EUA. [En línea] Disponible en:

<https://archive.org/details/russiantheatreun00sayl>

Todorov, Tzvetan. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. 2da. Ed. Premio: México. [En línea] Disponible en:

http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf

ARTÍCULOS ELECTRÓNICOS

Bermejo Fernández, Aurelio. "Temas de cultura clásica" [en línea] Disponible en:

<http://temasdeculturaclasica.com/>

Conde, Teresa del. (1978). "El destino, el trabajo y la muerte. Notas interpretativas sobre algunas obras de Maurice Maeterlinck". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] 135-151. Disponible en:

http://www.analesiie.unam.mx/pdf/48_135-151.pdf

Coto, Larissa. (2006). "El pájaro azul de Rubén Darío. The Bluebird de Charles Bukowski. Semejanzas más allá de un título común." *Escena* [en línea] 17-28.

Disponible en:

<https://www.google.com.mx/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/download/8150/7755&ved=2ahUKEwiKnLq89sbbAhVHKawKHftnAVYQFjAAegQIBhAB&usg=AOvVaw2ymQbzzaDd5vs2vooF9i-v>

Dubatti, Jorge. (2009) "Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de "El Pájaro Azul)". *La revista del CCC* [en línea] n° 5 / 6. Disponible en:

<http://www.centrocultural.coop/revista/5-6/maurice-maeterlinck-y-el-drama-simbolista-en-el-centenario-del-estreno-mundial-de-el>. ISSN 1851-3263.

Esslin, Martín. (1980). "La estructura del drama" *Revista Tramoya* No.19, Universidad Veracruzana, 59-61. [En línea] Disponible en:

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4855/198019P56.pdf?sequence=2>

Larrain, Jorge. (2003) "El concepto de identidad". *Revista FAMECOS*, 1-13. [En línea]. Disponible en:

<http://revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewfile/348/279>

Martínez, Alegría. (2014). "Cuando escribo no pienso en géneros: Luisa Josefina Hernández" *Milenio*. [En línea]. Disponible en:

<http://www.milenio.com/cultura/escribo-pienso-generos-luisa-josefina-hernandez>.

Consultado 22 de julio de 2018

Mason, Alfredo. "Reflexiones desde la máscara". *Los Rabdomantes*: 81-92. [En línea] Disponible en: [http://racimo.usal.edu.ar/161/1/Reflexiones - Mason.pdf](http://racimo.usal.edu.ar/161/1/Reflexiones_-_Mason.pdf)

Sánchez, Juan. (2003). "Ética y estética en El pájaro azul de Maeterlinck". *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea]

Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/p_azul.html

Renouprez, Martine. (2006) "El velamiento de la evidencia en el Simbolismo y el Surrealismo belgas" *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. [en línea] Vol. XXI, no. 3, 57-71. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5814158>. ISSN 1136-4076

Rivera Melina. (2013). "El desarrollo de las formas visuales en las artes escénicas". [en línea] Disponible en: <https://esteticateatral.wordpress.com/2013/06/02/ii-formas-visuales/>

Rivera, Virgilio Ariel. (2001) "Composición dramática. Estructura y cánones los 7 géneros". Escenología: México. [En línea] Disponible en: <https://www.docdroid.net/5t2ffEm/ariel-siete-generos.pdf>

Rodríguez Delgado, Juan Carlos. (1993). "La máscara y la tragedia" *Ágora: Papeles de Filosofía*. [En línea] No. 2, Vol. 12, 157-162. ISSN 0211-6642
Disponible en: https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/1043/pg_159-164_agora12-2.pdf?sequence=1&isAllowed=y

TESIS

Cabrera Fronte, Pilar. (1998). *Maurice Maeterlinck: una visión de la tragedia*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro (Asesor Óscar Armando García) México, Universidad Nacional Autónoma de México: Tesis de Licenciatura.

Figuroa Abad, Margarita Claudia. (2017). *El maquillaje como elemento teatral*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro (Asesor Marcela Zorrilla y Velázquez) México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Páez Ramírez, Gerardo. (1992). *Iluminación en el espacio escénico*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro (Asesor Marcela Zorrilla Velázquez) México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Villa Rzedowski, Sofía Isabel. (2012). *Manual de maquillaje para los trabajos de la carrera de Literatura Dramática y Teatro*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro (Asesor Marcela Zorrilla y Velázquez) México, Universidad Nacional Autónoma de México.

ENTREVISTA

Guízar, Carlos. Entrevista personal. 29-Febrero-2016.

HEMEROGRAFÍA

“Gran León de África. Reconstrucción del animal” *La Jornada, de en medio*.

Portada del 19 de abril de 2019.

Revista *InStyle*. No. 137. Febrero 2018; *Vanidades*. 22 de enero 2017; *Fernanda* No. 175, Ed. Fernanda Familiar.

PÁGINAS DE INTERNET

Exposición del vestuario del montaje *El pájaro azul* en Taiwán. (2017). Disponible en:

https://www.facebook.com/pg/tnuabulletin/photos/?tab=album&album_id=480359298976291

Imágenes del vestuario para Myltyl y Tylyl:

https://www.forever21.com/mx/shop/catalog/product/girls/girls_dresses-rompers/2000333572/02

<https://ru.aliexpress.com/item/Summer-Baby-Super-Soft-Denim-Bib-Overalls-Boy-Thin-casual-Boys-Dungarees-sling-Children-Cowboy-Jeans/32429838503.html>

Montaje del *Pájaro azul* en el Teatro La Capilla. (2014). Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=XvGM_Ek4USw

Plan de Estudios (2009 a la fecha) de la carrera de Literatura Dramática y Teatro.

[En línea] Disponible en:

<http://teatro.filos.unam.mx/files/2013/08/98551777-TEATRO-TOMO-II.pdf>

Poema de John Keats. *La belle dame sans merci*. Disponible en:

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-03-07-Keats.LaBelleDameSansMerci.pdf>

Semblanza de la Mtra. Mónica Raya. Disponible en:

<http://teatro.filos.unam.mx/directorio/mtra-monica-raya-m/>).