



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

DISEÑO Y REALIZACIÓN DE MÁSCARAS TEATRALES
PARA LA OBRA *UBÚ REY* DE ALFRED JARRY

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

UBALDA ALVAREZ MOLINA

ASESOR: DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIERREZ

SINODALES:

PROF. LEONARDO TADEO OTERO PESADO

MTRA. ROSA MARÍA GÓMEZ MÁRTINEZ

LIC. SISU GÓNZALEZ RÁMIREZ.

MTRO. JOAQUÍN HERNÁNDEZ SANCHEZ.

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX.,2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

*A mi hermana Pati por enseñarme con su ejemplo
las recompensas del estudio, la constancia y el esfuerzo.*

Agradecimientos:

Al Dr. Óscar Armando García, por el tiempo y paciencia aplicados en la evaluación de este proyecto. A la Maestra Claudia Patricia Padilla por su apoyo y compromiso con mi desarrollo académico y personal. Y especialmente a Leonardo Otero por enseñarme con gran generosidad y cariño su oficio.

A mis profesores sinodales: Sisu González, Rosa María Gómez y Joaquín Hernández por su tiempo, paciencia y enseñanzas.

Gracias a Kate Braindwood por su generosidad, motivación y ayuda para hacer posible este proyecto.

A mis padres por el apoyo y compromiso, gracias por entender mi naturaleza artística. Y a mis hermanas mayores por ser mis guías y compañeras de vida y a Lucero Cardoso por su amistad y traducciones.

A las personas que perdí mientras realizaba este proyecto, gracias por el tiempo y amor que compartieron conmigo en vida, una parte de mi trabajo siempre será en su honor.

Y por último quiero agradecerme por creer en mí y en mi talento, quiero agradecerme por ser yo misma y nunca darme por vencida.

Índice

Introducción	5
1. La Máscara	7
1.1 ¿Qué es una máscara?	7
1.2 Tipos de máscaras	7
a) Función psicológica y clasificación morfológica	7
b) Historia de la máscara	9
1.3 Las Máscaras teatrales	14
a) Máscaras en el teatro clásico: Grecia- Italia	16
b) Máscaras en la Commedia dell'Arte	17
c) Máscaras en el teatro oriental: Japón-Indonesia	19
d) Máscaras en el teatro contemporáneo: Neutra, Expresiva y Larvaria	23
e) Compañías de teatro contemporáneo de máscaras	26
2. <i>Ubú Rey</i> de Alfred Jarry	29
a) Resumen de <i>Ubú Rey</i>	29
b) Biografía de Alfred Jarry	30
c) Contexto	31
d) Análisis dramático	32
e) Personajes	33
f) Elección de la obra y su relación con el diseño de máscaras teatrales	34

3. Diseño de máscaras teatrales	35
3.1 Herramientas para el diseño de máscaras	37
a) Cuadro analítico	37
b) Ficha de personaje	38
3.2 Diseño de Personajes	39
a) Gesto y emociones	39
b) Proporción y anatomía	42
c) Percepción del color	43
d) Luz	44
e) Forma	45
f) Estilización	46
3.3 Referencias iconográficas	46
a) Collage	47
b) Bocetos	49
4- Realización de máscaras	57
4.1 Técnicas de elaboración de máscaras	58
4.2 Técnica de cartonería	59
a) Materiales e instrumentos	59
b) Requerimientos y preparación del lugar de trabajo	59
c) Calca del rostro – Soporte.	60

4.3 Modelado	64
4.4 Moldes	64
4.5 Desmolde	68
4.6 Técnica de cartonería aplicada	69
4.7 Acabados	73
a) Textura	73
b) Pintura y maquillaje	74
c) Acabados y detalles	75
d) Pelucas y Accesorios	76
e) Soportes	78
e) Aspectos de salud y seguridad en las máscaras teatrales	80
5. Galería	82
a) Ubú Rey	
b) Madre Ubú	
c) Rey de Venceslao	
d) Bugrelao	
e) Capitán Bordura	
f) Pila	
g) Girón	
Conclusiones	91
Bibliografía	93
Apartados	97

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio del presente proyecto es la máscara teatral. Pieza construida de diversos materiales como cuero, papel, madera y plástico, que cubre el rostro para ocultarlo o descubrirlo, es el modo más simple de caracterización y se utiliza desde los inicios del teatro. Tiene una estrecha relación con el vestuario y constituye uno de los elementos principales de las artes escénicas.

Las grandes tradiciones teatrales como el teatro griego, el balinés, el Noh y la Commedia dell'Arte, entre otras, se han configurado y desarrollado a partir de las máscaras. Incluso el emblema mundial del teatro se compone de una máscara alegre y una triste que simbolizan la comedia y la tragedia respectivamente.

Pero, ¿Cuál es la diferencia entre una máscara ordinaria y una máscara teatral? ¿Qué elementos deben considerarse para su diseño?, ¿Qué herramientas y materiales son necesarios para la fabricación de una pieza? Y ¿Cómo es su proceso de construcción?

El objetivo de este estudio es conocer los conceptos teórico-prácticos fundamentales para el diseño de máscaras teatrales y profundizar en los procesos y técnicas empleadas para la realización de dichas piezas. Lo anterior enfocado en la técnica de fabricación de máscaras teatrales del profesor Leonardo Otero y la metodología de diseño de la maestra Mónica Raya; procesos que aprendí durante mis estudios en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La idea para la realización de este proyecto surge de dos momentos, el primero corresponde a el periodo de tiempo en que pude colaborar profesionalmente con el profesor Leonardo Otero en su taller; con el motivo de fabricar las máscaras para la puesta en escena de la obra teatral *Torso, Mierda y el secreto del carnicero*, de *Alejandro Ricaño* que se presentó en el Festival de teatro universitario del año 2019, bajo la dirección de la maestra Sisu González. En

donde conocí profesionalmente y bajo supervisión del maestro Leonardo el trabajo desempeñado por el realizador de máscaras teatrales.

Así mismo, después de participar en un taller a distancia con la diseñadora y realizadora de máscaras Kate Brainwood, de la compañía canadiense *Wonder Heads*, en 2021. Donde conocí las problemáticas del proceso de diseño en el teatro de máscaras. En dicho curso, la profesora Brainwood hizo hincapié en la importancia que tienen todos los elementos teóricos y plásticos en la realización de una pieza, así como la influencia de cada decisión tomada por el diseñador para la interpretación del personaje y el montaje teatral mismo; por lo que decidí concentrar mis esfuerzos en salvaguardar dichos conocimientos en el presente proyecto.

De esta manera, elegí la *Ubú Rey* de Alfred Jarry como el texto dramático base para obtener una propuesta de diseño y por consiguiente realizar una familia de máscaras que ayude al presente estudio a ejemplificar y organizar las metodologías y técnicas de construcción de forma eficiente y sencilla.

Así, en el marco de los conocimientos expuestos anteriormente, se realizará una revisión completa del tema desde sus orígenes históricos, sus diferentes características físicas y de uso; su relevancia en el ámbito teatral actual y su conexión con otras áreas de conocimiento relacionadas como: dibujo, escultura y pintura; así como la explicación paso a paso de la técnica y metodología anteriormente mencionadas, para la realización de máscaras.

De esta manera se pretende documentar de forma sencilla, el amplio panorama de conocimientos que se deberían tomar en cuenta para el diseño de máscaras y la forma en que dichas metodologías podrían apoyar en la labor teatral de estudiantes o profesionales del teatro.

1. La máscara

1.1 ¿Qué es una máscara?

La palabra máscara proviene del vocablo árabe *macjara*, que significa: bufón. La máscara es un objeto que se coloca en la cabeza y se antepone al rostro para ocultar o revelar la identidad de quien la usa y está relacionada al concepto de careta, antifaz y disfraz, término que proviene del latín *Disfarsa* que significa: desfigurar la forma natural o real de las personas, animales o cosas para que no se identifiquen o reconozcan (Ogazón, 1981, p. 9).

El término máscara se utiliza para designar a una pieza de madera, papel, cuero u otro material que cubre el rostro o cabeza y cuyo objetivo es ocultar, revelar o transformar la apariencia de quién la porta para dar a entender ser una cosa distinta a la que por naturaleza se es. Con regularidad las máscaras son representaciones antropomorfas o realistas de la cara de seres, animales o abstracciones y poseen un propósito específico dentro de su contexto cultural. En el ámbito teatral son empleadas por los actores para la configuración visual de los personajes que interpretan.

En la máscara intervienen directamente elementos como la forma, color, tamaño, material de fabricación e indirectamente complementos como el vestuario e iluminación; por lo que en su confección se aplican principios estéticos, técnicos y simbólicos en los que el humano da forma y sentido a una visualización interna que desea comunicar.

1.2 Tipos de máscaras

Para facilitar su estudio podemos clasificarle por sus características psicológicas, morfológicas y propósito. La etnóloga Estela Ogazón (1981), afirma que las máscaras, al ser un instrumento social, reflejan los valores y antivalores de una comunidad y se pueden agrupar de dos maneras: de acuerdo a su función psicológica y por sus características morfológicas.

a) Función psicológica de la máscara

Desde el punto de vista psicológico se pueden detectar, entre otras, tres funciones en el uso individual de la máscara:

- 1) Cuando su uso no es voluntario sino impuesto; ésta es la función de su empleo sacralizado en las religiones primitivas, donde el portador cree absorber los poderes de lo representado por la máscara a través de la suplantación o la identificación.

- 2) Cuando su uso es voluntario y selectivo; el portador pretende, aunque sea de manera temporal, lograr la esencia del ser representado por la máscara, y refleja su deseo de apropiarse de los valores ajenos.
- 3) Como encubrimiento, utilizada para desarrollar una serie de actos reprimidos por los patrones sociales (Ogazón,1981, p.7).

Los puntos anteriores ayudan a entender la dinámica de comunicación que se establece entre el portador y la máscara, y, portador y espectador. Dicha dinámica se centra en una serie de simbolismos y mensajes codificados presentes en la estética de la máscara, que complementado con las acciones y movimientos corporales que el portador realiza al usarla, le brinda la personalidad y significado que requiere. Todas estas características juntas son lo que nos dirá de quién o qué se trata el ser que se está representando.

La fisionomía es la forma y figura que posee la máscara, según Ogazón (1981, p.13), estas características se pueden clasificar de la siguiente manera:

Antropomorfas: Realistas o deformadas (desproporcionadas o exageradas) y humanas individuales y humanas múltiples o colectivas.

Zoomorfas: Realistas o deformadas (desproporcionadas o exageradas) y animales singulares o animales múltiples con elementos adicionales.

Mixtas: Son las máscaras que contienen integrados los elementos de los anteriores grupos como Antropomorfas con elementos zoomorfos (base humana con algún elemento animal), Antropomorfas con elementos Fitomorfos (base humana con algún elemento vegetal), Zoomorfas con elementos antropomorfos (de uno o varios animales con elementos humanos), Zoomorfas con elementos vegetales (uno o varios animales con elementos vegetales), Antropomorfas con elementos Zoomorfos y Fitomorfos (base humana con elementos de uno o más animales o uno o más vegetales).

Como podemos observar, la función psicológica explica la motivación interna y social de la máscara y la clasificación morfológica organiza las características que pueden presentar en su fisionomía las piezas; lo cual resulta de gran utilidad para el trabajo del diseñador, al brindarle un lenguaje en común para la elaboración de su trabajo.

b) Historia de la máscara

En el inicio de la historia, la humanidad vivía en contacto directo con la naturaleza y sus fenómenos climatológicos que no lograba comprender. En un intento por entender estas fuerzas superiores encontró dos maneras de relacionarse con ellas para intentar asegurar su supervivencia: adorándolas o manipulándolas.

Así, la humanidad primitiva probablemente intentó adquirir las características físicas de lo que le rodeaba para conectar con esas fuerzas desconocidas. Elaboró piezas de madera, lodo y piedra para poder adorarlas y, a su vez, asumirlas a través de sus propios cuerpos y rostros, embadurnándose de los materiales que tenía a su alcance para permitirse ser eso que no lograba entender y así contactar con lo divino.

El uso de las máscaras, según estas creencias, dotaba a su portador de fuerzas superiores por medio de la apropiación o adopción de una identidad divinizada que le permitía dominar la naturaleza a la que no entendía, porque se les mostraba a la vez como fuerza benefactora y fuerza destructora (Ogazón,1981).

De esta manera, es como posiblemente nace lo que el etnógrafo y arqueólogo Enrique Palavecino (1964) denomina: la máscara ritual-mágica. Los primeros registros que se tienen del uso de este tipo de máscara son durante el periodo paleolítico inferior; un ejemplo es la pintura rupestre encontrada en la Caverna de *Los tres hermanos*, en Ariegé, Francia. Donde se puede observar un dibujo antropomorfo de un humano con cabeza bovina. La característica animista de las sociedades primitivas apoya la teoría de que la pintura representa a un ser humano con una máscara primitiva de animal (Palavecino,1964, p.13). Además, podemos mencionar las pinturas rupestres de Los Bosquimanos, civilización africana que ha preservado hasta la actualidad danzas y rituales en los que se hace uso de la máscara ritual-mágica.

La máscara en el continente africano es un tema de gran extensión y tradición cultural, actualmente podemos observar en diferentes países africanos los más bellos y espectaculares tipos de máscaras para rituales, ceremonias de iniciación, caza y agricultura, entre otros.

Enrique Palavecino (1964) nos dice que no todo registro antropológico con la forma humana y cabeza modificada es necesariamente una máscara. Sin embargo, son múltiples los ejemplos a lo largo de la historia de la humanidad, que permiten identificar su uso para distintos propósitos antes del surgimiento de la máscara teatral, principal objeto de estudio de la presente investigación.

En los vestigios antropológicos de algunas civilizaciones del Mediterráneo, podemos encontrar ejemplos claros del uso de la máscara en la edad antigua. Entre los asirios se utilizaba el enmascaramiento con fines sociales y rituales; en Egipto se usaron en los rituales funerarios, donde intentaron perpetuar la identidad del difunto mediante el embalsamamiento y el uso de máscaras funerarias. Al principio, éstas fueron elaboradas con las mismas vendas que utilizaban para el ritual de momificación, pero impregnadas de resina se colocaban en el rostro del individuo para poder conservar todos los detalles de su fisonomía (Palavecino, 1964).

La cultura egipcia desarrolló con gran destreza artística el uso y construcción de las máscaras durante casi tres mil años, con máscaras de madera y otras construidas con materiales como oro y piedras preciosas. Palavecino (1964) nos dice que es durante el Imperio medio (2040 a. de C. - 1710 a. de C.) que durante los funerales se comenzó a colocar sobre la cabeza del muerto una máscara de pasta de papiro con peluca, bigote y cara amarilla.

El investigador John Mack (1994) narra que, en Roma una de las formas rituales del uso de la máscara fue para su uso funerario, mejor conocida como máscara mortuoria, en el cuál se tomaba la impresión del rostro del difunto, generalmente de género masculino para que algún otro integrante de la familia actuara como él en su funeral, mientras los demás miembros del cortejo fúnebre podían usar las máscaras mortuorias de los antepasados de la familia (1994, p.166).

El ritual religioso está profundamente relacionado con lo teatral. En los misterios eleusinos, celebrados y difundidos por toda Grecia, se hacía uso de máscaras para dramatizar los episodios de la vida de los dioses, representando estos actos como parte de las fiestas religiosas, dónde nació el Teatro Griego; el cual atenderemos con mayor amplitud en los siguientes capítulos dedicados a la máscara teatral.

En Grecia se desarrolló el arte dramático de manera formidable dando pie a un alto nivel artístico, en donde las máscaras teatrales gozaron de gran popularidad y lograron trascender e influenciar el desarrollo del teatro romano y latino, donde encontraron lugar tanto en la tragedia como en la comedia y con autores como Menandro, Plauto y Terencio (Mack,1994, p.161).

Tras la llegada de las ideologías religiosas monoteístas a diferentes civilizaciones alrededor del mundo, especialmente en Europa, África y Medio Oriente, se impuso y se adoptó en gran medida los dogmas religiosos, propiciando en algunos casos que el uso de la máscara desapareciera y en otros relegado a sobrevivir entre la liturgia y los autos sacramentales, sin embargo; debido a la resistencia de las costumbres y tradiciones de los pueblos originarios; los

evangelizadores y culturas sobrevivientes generaron esquemas culturales en donde se conjugaron religión y cultura. La máscara representa también el intento de los pueblos originarios por preservar su cosmovisión y cultura.

Un ejemplo de lo anterior es el periodo colonial en México, en donde las tradiciones precolombinas se entremezclaron con las festividades cristianas impuestas, dando origen a nuevas celebraciones en donde la danza y la máscara permanecieron como elemento principal y con esto dieron origen al carnaval, único momento donde el enmascaramiento está permitido para la tradición cristiana (Medina, 2011, p. 201).

La relación desarrollada entre la máscara y lo religioso conlleva a dos directrices, por un lado, su relación con la deidad como elemento evangelizador o como motivo de comunicación con los dioses como en el caso de los Nativos Americanos del Norte, donde el espíritu y la máscara se volvían uno gracias a su función social y voluntaria expuesta anteriormente en la página 8. Por otro lado, la máscara religiosa alberga una correspondencia con lo profano “como elemento de representación de seres demoníacos o bestiales” (Palavecino, 1964, p. 31).

El uso de la máscara religiosa-demoniaca se desarrolla en la actualidad en países como India, en donde de acuerdo a su cosmovisión religiosa politeísta, los curanderos locales las utilizan en los rituales de exorcismo para “engañar” a los demonios que aquejan a las personas con enfermedades. De igual forma, en algunas culturas africanas se utiliza la máscara como representación de espíritus que ayudan a purgar los defectos de las comunidades a las que pertenecen, o en otras, como representación de “deidades” que buscan expresarse. En las islas de Bali y Java en Indonesia, podemos encontrar máscaras que representan a hombres, dioses y demonios. Los artesanos fabrican las piezas en madera y se les considera un objeto sagrado.

Las máscaras para la guerra en muchos de los casos históricos, además de ser un elemento de protección física, se utilizaban para atemorizar a los adversarios en los conflictos bélicos. En Indonesia, Grecia, Roma y en el México prehispánico, por mencionar algunos, podemos encontrar registros del uso de las máscaras bélicas con sus respectivas variantes de diseño y materiales, que corresponden directamente a los recursos naturales de los que dispusieron las civilizaciones.

Como podemos observar, el estudio de la máscara es un punto de encuentro entre distintas épocas, civilizaciones y culturas. En el caso de México, podemos encontrar registros del uso de la máscara con diversos propósitos ligados a la vida doméstica y cultural de las

comunidades prehispánicas, como ceremonias de agricultura, fertilidad y adoración a deidades (Mack, 1994, p. 99) y así mismo relacionadas con lo bélico.

La máscara guerrera prehispánica está presente en fuentes directas como frescos y estatuillas de la época, donde aparecen guerreros mexicas ataviados con pieles de animales y usando cascos que simulan la cabeza de un águila o de ocelote, quizá para aludir a la ferocidad y agilidad que representaban estos animales en su cosmovisión. Estos guerreros *Águila Cuauhpilli* eran considerados de los más altos rangos dentro de los grupos guerreros de la época, siendo descendientes de la realeza y los guerreros Jaguar *Ocelopilli* eran considerados los militares y guerreros de primera línea pertenecientes a el resto de la comunidad.

Son los cronistas e historiadores novohispanos como Fray Bernardino de Sahagún quienes nos han permitido saber el uso que se le otorgó a la máscara entre los antiguos mexicanos refiriendo que:

En la fiesta y sacrificios que se hacían en las calendas del séptimo mes denominado *tititl*, los atavíos de la diosa *Illamatecutli* consistían en una máscara de dos caras, una atrás y otra delante, las bocas muy grandes y los ojos salidos y llevaba una corona de papel” En estas festividades, llamadas areitos o mitotes por los primeros colonizadores, figuraban danzas y pantomimas que con el transcurso del tiempo se volvieron farsas en las cuales se fundieron las tradiciones de las (...) culturas, parte importante de ellas eran, sin lugar a dudas, las danzas, en las cuales se incluía el uso de la máscara (Ogazón ,1981 ,p.10).

En Oriente, podemos encontrar el teatro Noh y Kyogen, dos de las cuatro formas de teatro clásico de Japón, junto con el Kabuki y el Bunraku. El Noh, incluye el teatro cómico Kyogen, que se desarrolló durante el siglo XIV y prevalece hasta la actualidad.

El teatro Noh es fundamentalmente simbólico, pues le brinda mayor importancia a los actos rituales y la sugerencia de una atmósfera estética; a diferencia del género Kyogen, donde lo más importante es hacer reír a la gente. En ambos tipos de teatro se utilizan las máscaras como medio de expresión teatral, pues mediante el diseño de estas representan a los personajes de los relatos tradicionales de su cultura.

Las máscaras del teatro Noh son famosas por la belleza y pulcritud de su manufactura. Están fabricadas en un estricto sistema clasificatorio y talladas en madera de ciprés y se consideran preciadas piezas de arte por los eruditos y artesanos asiáticos. Muchas de las piezas

más antiguas pertenecen a colecciones familiares que son únicamente exhibidas en museos o muestras especiales sobre el tema.

En Italia, podemos encontrar otra extensa tradición de máscaras herencia del teatro del Renacimiento, conocidas como la Commedia dell'Arte, con sus famosos diseños de personajes arquetípicos reconocibles por sus específicas características de diseño y composición. Las máscaras de la comedia italiana les brindaron a las artes escénicas populares de la época, la posibilidad de renovarse durante el Renacimiento europeo, las cuales estudiaremos con mayor detalle en el capítulo siguiente.

De igual manera, las máscaras italianas del carnaval de San Marcos de Venecia originadas en el siglo XIII formaron parte de una tradición religioso-social de élite, que paulatinamente fue trasformada en una actividad popular, turística y económica. Las denominadas máscaras venecianas son actualmente utilizadas para el carnaval y como elementos decorativos por la belleza de su construcción que contempla acabados barrocos, elaborados accesorios y vestuarios esplendorosamente confeccionados.

Las máscaras decorativas, principalmente sirven de adorno para espacios y lugares. Este tipo de máscaras son consideradas artesanías y han permitido en muchos casos la supervivencia de este arte en diferentes países, en dónde se realiza una adaptación de las tradiciones para fabricar piezas cuyo propósito principal es ser un souvenir turístico, lo cual no demerita su valor estético, cultural, histórico y artístico.

Así mismo, podemos incluir a las máscaras producidas durante el siglo XX dentro de la cultura popular, destinadas al comercio y entretenimiento. Entre ellas podemos encontrar las fabricadas en México para el espectáculo deportivo denominado Lucha libre, en donde se utilizan máscaras confeccionadas en tela, de colores brillosos y diseños llamativos, que permiten identificar la personalidad y nombre de los Luchadores.

De igual manera las piezas comercializadas para la celebración de fiestas de disfraces; fabricadas en látex y plástico, que evocan a figuras y personajes de películas, políticos y celebridades; son fabricadas en serie y su principal objetivo es el divertimento y comercio, aunque una de sus posibles funciones sociales podría ser generar catarsis en la sociedad ante los personajes de poder y dominio de nuestra cultura.

En el extenso desarrollo que la máscara alcanzó en la historia de la humanidad, también se pueden contemplar las máscaras utilitarias, que son las fabricadas por la industria para proteger o salvaguardar la integridad física del portador en determinados oficios. Su función se

resume a la protección del individuo, pero que presenta en su confección la información necesaria para distinguirla de entre el resto de máscaras. Entre ellas podemos mencionar las usadas en deportes como hockey, esgrima, beisbol, etc., y también las utilizadas por el sector salud como barrera contra enfermedades y virus como las utilizadas por la reciente pandemia de SARS COV-2.

1.3 Máscaras Teatrales

Las máscaras han acompañado a la humanidad en su viaje por la historia y en las artes escénicas encontraron el lugar propicio para su desarrollo y expresión artística, brindándole a diversas culturas alrededor del mundo los cimientos de sus tradiciones teatrales.

Podemos denominar entonces a la máscara teatral como el objeto que cubre la cabeza o rostro de forma parcial o total con un propósito escénico y cuyo objetivo principal es configurar y comunicar una o varias ideas sobre el personaje que representa y que contiene en su fisonomía elementos iconográficos que pueden determinar la estética, temática y discurso de un espectáculo escénico.

La máscara teatral tiene una función específica en el espacio escénico, lo que expone la importancia de su diseño y construcción, pues al ser un objeto expresivo, las características tanto morfológicas como mecánicas de su construcción determinan la dinámica actoral y el funcionamiento de la puesta en escena. Es decir, el tamaño, forma y peso de la máscara, así como de la visibilidad que el actor o actriz tenga con la pieza puesta, dependerá la agilidad o no de sus movimientos, así como la proyección de la voz y el uso del diálogo, su relación con los elementos escenográficos y de utilería, así como con los demás actores, etc.

A lo largo de la historia del arte dramático podemos encontrar varios tipos de máscaras, cuyas formas, colores y diseños atienden a su contexto socio-cultural. Con relación a su forma y distribución sobre el rostro o cuerpo del actor y actriz podemos definir según Federico Medina (2011) la existencia de 5 tipos:

Máscaras completas: Cubren en su totalidad el rostro o cabeza del actor.

Medias máscaras: Cubren parcialmente una parte del rostro (de manera horizontal o vertical en eje con la nariz). En este tipo de máscara se privilegia el movimiento de la boca del portador para poder expresar vocalmente.

Boqueras: Cubren únicamente la nariz y mentón del actor o bien, la nariz y labio superior de la boca.

Máscaras corpóreas: Son utilizadas sobre alguna parte del cuerpo que no es precisamente el rostro o cabeza, su principal característica es la variabilidad de su tamaño, pueden ser tan pequeñas para ser utilizadas en una mano o tan grandes para cubrir todo el cuerpo.

Sombreros: Máscaras de gran tamaño que se colocan sobre la cabeza a manera de sombrero para dar la ilusión de dos rostros (Medina, 2011, p. 199).

Figura 1. Tipos de Máscaras



Así mismo, dentro de esta clasificación podemos encontrar tipos determinados de máscaras de acuerdo a la estética y la pedagogía teatral de la que provienen, como las máscaras neutras, expresivas y larvarias de la pedagogía desarrollada por Jaques Lecoq que estudiaremos en los capítulos siguientes.

a) Las máscaras en el teatro clásico: Grecia-Italia

En el año 543 a. de C. Pisistrato, tirano de Atenas estableció los certámenes dramáticos, pero es hasta el año 536 a. de C. cuando el dramaturgo Tespis presentó a un actor dialogando con el coro y fue entonces cuando nació el teatro y con él la máscara teatral (Guzmán, 2005, p.44).

Mediante el uso de las máscaras los actores griegos interpretaban las obras, se utilizaban hasta seis actores para una representación.

Su uso vino a resolver varias dificultades prácticas. Sin máscaras de diferente diseño habría sido difícil que un actor desempeñara dos papeles. Además, dado 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 a largas distancias en teatros a los que con

frecuencia asistían hasta 15,000 espectadores. El orificio que representaba la boca abierta tal vez actuaba como una especie de megáfono (Macgowan & Melnitz, 1964, p.25).

En el teatro clásico griego las máscaras teatrales tuvieron su nacimiento y auge, en dónde las necesidades de proyección de voz y escenificación determinaron su configuración para poder expresar y ser vistas a grandes distancias.

En el teatro griego se representaban tres tipos de obras: tragedias, comedias satíricas y comedias. Las tres eran representadas en determinadas ceremonias de carácter religioso y cívico. Las tres se servían de un coro en los entreactos de la acción y con frecuencia aún dentro de ella, Todas estaban escritas en verso y utilizaban máscaras (Macgowan & Melnitz, 1964, p.13).

En la Grecia antigua se utilizaban materiales como el lino para la fabricación de las piezas, que continuó utilizándose en la comedia nueva del griego Menandro y en las comedias romanas de Plauto y Terencio. Sófocles introdujo una variante utilizando máscaras de madera tallada y pintada. También se utilizaba el corcho y, en Roma, la terracota o arcilla cocida. (Macgowan & Melnitz, 1964, p.14).

Una de las características principales de las máscaras griegas es que estaban confeccionadas dos o tres veces más amplias que la cara del actor que la portaba, lo cual las convertía seguramente en piezas poco cómodas para su uso, pues cubrían en su totalidad el rostro del actor. Estas máscaras completas eran usadas con grandes y exagerados tocados (*oncos*) y acompañados de togas multicolores (*quitones*) y zapatos altos (*coturnos*), para compensar la proporción del actor y una de sus principales características era la inmutabilidad de la expresión de las máscaras:

El auditorio tenía que valerse de su imaginación a medida que los versos del diálogo indicaban un cambio en el estado de ánimo de un personaje; pero era posible que el actor que salía del escenario llevando un semblante de felicidad regresara a él con un continente adusto conforme a una calamidad que tenía lugar fuera del escenario. Un autor romano del siglo I a.c. describe una de estas máscaras, en la cual uno de los lados mostraba alegría, en tanto el otro era serio, con lo cual el actor podía variar la expresión de su rostro al mostrar al auditorio uno u otro lado de ella (Macgowan & Melnitz, 1964, p.24).

Dado el éxito del teatro en toda Atenas, surgieron los primeros artistas especializados en la confección y elaboración de máscaras teatrales, a quienes acudían los actores y coristas de las escenificaciones. “Cada una de estas máscaras-tipo tenían en lenguaje técnico teatral su propio nombre (...) fantásticas y bizarras debieron ser las imaginadas por Aristófanes para los coros de comedias suyas, en las cuales, en vez de hombres, los actores debían representar animales, como las ranas, las avispas y los pájaros” (Palavecino ,1964, p.29).

El arte de la fabricación de máscaras tuvo un gran desarrollo en Atenas, logrando la especialización de sus artesanos. Las piezas que elaboraban tenían su propio nombre y carácter, por ejemplo, nos dice Palavecino (1964) que las usadas para personajes femeninos en tragedias eran de expresión triste o melancólica, también se fijaron algunas figuras típicas de héroes y divinidades como Júpiter, Apolo, Hércules y Teseo. Y, de igual manera, existían máscaras especiales, grotescas y exageradas para los dramas satíricos.

b) Máscaras en la Commedia dell'Arte

El diseño tipificado de máscaras para los personajes dramáticos del teatro griego es similar a lo desarrollado en el teatro italiano del siglo XVI en la conocida **Commedia dell'Arte**, también conocida como la *Commedia de Maschere*. En dónde la máscara teatral fue utilizada para el desarrollo del trabajo actoral; permitiendo la configuración de una nueva técnica teatral especializada y el rescate de las tradiciones sobrevivientes a la Edad Media como los juglares, mimos y bufones. Se generó así un nuevo estilo de comedia popular que ayudó a renovar la dinámica teatral del siglo XVI que se encontraba estancada en comedias eruditas presentadas en la alta sociedad europea.

Este ánimo popular y novedoso brindó a la Commedia dell'Arte sus personajes, cada uno de los cuales representa una clase social y son interpretados en su mayoría por medio de máscaras, las cuales determinan las características físicas y psicológicas de los personajes, “a veces estas máscaras cubrían toda la cara, a veces solamente la mitad y en ocasiones, como los casos de Arlecchino, Pedrolino y Colombina, sólo los ojos” (Macgowan & Melnitz,1964, p,79). Estas máscaras reproducían de manera estilizada el rostro arquetipo de la persona que había inspirado la creación del personaje y cada una de ellas contempla su propio código de interpretación actoral.

Casi todas las máscaras de la Commedia dell'Arte, se refieren a los animales, es decir, son zoomórficas. Se alude en particular, a los animales domésticos, por lo tanto, como vimos, simio y gato para Arlequín, de la cruce entre mastín y cazador nace el Capitán, mientras que el guajolote y el gallo alumbran a Pantalone, hasta llegar a Brighella que es medio perro y medio gato; el puerco es el doctor. (Pavia, 2002, p.93).

Figura 2. Máscaras de personajes de la Commedia dell'Arte



Il Dotore

"Il Dotore Graziano"

Personaje pretencioso alusivo a los eruditos pedantes y farsantes que se hacían pasar por universitarios. Por: FA Maschere.



Pantalone

"Messiere Pantalone dei Bisognosi"

Máscara arquétipo inspirada en los ricos mercaderes venecianos, viejo decadente. Por: Roberto M. Macchi, 2014.



Il Capitano

"Il Capitano Spavento"

Militar desertor con falsos relatos de hazañas imposibles.

Por: Roberto M. Macchi, 2014.



Pulcinella

"Pulcinella il Napolitano"

Viejo excéntrico, pretencioso y vago, glotón, jorobado y gruñón.

Por: Renzo Sindoca, 2007



Brighella

"Brighella Cavicchio di Val Brembana" Zanni, Personaje astuto y taimado, se asocia a un ave de rapiña. Por: Cesare Buffagni, 2019,



Arlecchino

Zanni, de quien depende añadir alegría, color y vivacidad a la trama. Por: Giancarlo Santelli 1992.

Nota. Adaptado de: www.lamaskara.it com, 2022, Italia.

En el inicio de la tradición de la Commedia dell'Arte, las máscaras eran elaboradas en madera y cartón encerado para posteriormente ser fabricadas en cuero repujado. Uno de los escultores y diseñadores representativos de este género es Amleto Sartori¹ (1915-1962); quién desarrolló una técnica rica en la elaboración de familias de máscaras para la comedia italiana entre otras. "A su muerte, ha sido su hijo, Donato Sartori, quien ha heredado y recogido la tradición" (Preciado, 1990, p.133).

¹ Amleto Sartori (1915-1962) fue un escultor italiano famoso por diseñar y realizar máscaras para teatro. www.sartorimaskmuseum.it 08-09-2018.

c) *Máscaras en el teatro oriental*

Dentro de las tradiciones teatrales más importantes podemos encontrar el Teatro Noh, originario de Japón alrededor del año 1370 d. de C., cuya esencia se encuentra en el uso de máscaras teatrales, fabricadas en madera de ciprés llamado *Hinoki*. El diseño y construcción de las piezas atraviesa un proceso de preparación extenso donde el tronco de madera es sumergido en el agua del río local de 5 a 20 años y posteriormente puesto a secar al sol durante el mismo periodo de tiempo, esto para asegurar la maleabilidad de la madera para su tallado.

Las máscaras del teatro Noh son herederas de las tradiciones rituales del shintoísmo², que eran celebraciones llevadas a cabo en templos nipones, algunas de estas costumbres religiosas son las denominadas Gigaku y Bugaku, donde también se hacía uso de la máscara. En Gigaku las piezas cubrían el rostro y cráneo, mientras que en Bugaku sólo se cubría el rostro; ambos tipos presentaban expresiones grotescas. De este tipo de representaciones se desprenden las narraciones representadas en escena, que narran momentos históricos y de la literatura japonesa.

El teatro Noh comprende tres disciplinas artísticas: la música, la danza y el teatro. Conlleva una esencia ritual en su ejecución, ya que la tradición indica realizar pequeñas ceremonias de preparación previa a los espectáculos teatrales en donde “La máscara es colocada por el actor en una habitación especial *Kagami no ma*, (...) dotada de un gran espejo, en donde el actor la contemplará sobre su rostro y ante el que realizará una introspección no sólo física, sino también espiritual” (Cid, 2018, p. 43), con el objetivo de adecuarla a su cuerpo y adquirir la concentración y actitud del personaje que interpretará posteriormente.

Las piezas reflejan las emociones de los personajes y son acompañadas por pelucas y vestuario que aporta el simbolismo ancestral en relación al personaje. Se dividen en dos grandes grupos: Los personajes provenientes de la muerte o más allá y los personajes vivos, que a su vez se subdividen en dos categorías: los *Shite*, que pertenecen a grupos sociales altos y utilizan máscara y los *Waki*, que son personajes humildes y no portan máscaras.

Así la dualidad entre vida y muerte es un elemento imprescindible en la trama, así como la profunda interacción entre el diseño de las piezas y la dramaturgia pues, como expresa Fernando Cid:

² *Shinto* o *Shintoísmo* “el camino divino” es una religión que adora a las fuerzas de la naturaleza, una creencia animista y chamánica que se basa en el respeto a las divinidades llamadas *Kami* “lo que está por encima de la condición humana”. Le Mignot, G. (2017) *El shintoísmo*. Japan Experience. <http://Japan-experience.com>

El Teatro Noh se erige como perfecto modelo de armonía (...) entre el texto que el personaje declama y canta y la máscara que lleva puesta pues la obra de arte (máscara) y la pieza teatral establecen un pacto tácito para dirigirse con idéntica intencionalidad al público y la apariencia de las máscaras ayuda a ser más verosímil el fin argumental de la obra (2018, p. 44).

Las máscaras Noh son reconocidas por su belleza y calidad artística, los artesanos y artesanas de máscaras gozan de prestigio y reconocimiento dentro de la sociedad japonesa. Entre los talladores de máscaras más representativos de la época moderna son Bido Yamaguchi, Udaka Keiko y Kitazawa Hideta.

El nivel artístico alcanzado por los artesanos de máscaras Noh es debido al desarrollo constante que la cultura y sociedad japonesa le brindó durante siete siglos, permitiendo la estilización de los diseños durante este periodo de tiempo. El arte de dichas máscaras Noh es llamado *Honmen*, en donde las piezas son consideradas obras de arte únicas, la mayoría configuradas siglos atrás. Las piezas que son utilizadas para las escenificaciones son llamadas *Utsushi* y son fabricadas especialmente para la escena como copias fieles de las primeras.

El tiempo de tallado de cada *Utsushi* varía de dos semanas a cuatro meses, y se considera que un buen tallador debe dominar la escultura y la pintura a la perfección. En su elaboración son utilizados pigmentos de elaboración casera, metales como mercurio y plata para brindar los acabados finales. Para finalizar, los artesanos realizan procesos de pintura para asemejar envejecimiento en los que proporcionan una apariencia de objeto antiguo a las piezas.

Como podemos observar la tradición del teatro Noh es rica en simbolismos, rituales e impecablemente precisa, no sólo en la fabricación de sus máscaras, sino en la ejecución que los actores y músicos realizan de sus escenificaciones.

A propósito de la excelencia en la fabricación de las máscaras japonesas, estas tienen una función escénica extra con respecto a la iluminación escénica, ya que:

Según sea el tipo y la cantidad de luz que recaiga sobre ellas, se conseguirá un determinado efecto u otro. Se ha dicho que una misma máscara, con distinta luz y empleando el movimiento preciso de la cabeza, puede tener cuatro o más semblantes diferentes. De hecho, una máscara de *Noh* bien tallada, bajo luz neutra, llega a ser casi inexpresiva a simple vista, y es sólo con la luz de la sala cuando se completa el significado de su expresión (Cid,2018, p.47).

En cuanto a la dinámica actoral, de acuerdo a la máscara que se porta existen complejos y detallados movimientos con determinados significados dentro de la cultura nipona. Situación similar al teatro Kabuki, el cual prescinde de la máscara teatral, pero utiliza elaborados maquillajes, vestuarios y tocados repletos de simbolismos para la realización de las puestas en escena. La magnífica composición de los maquillajes teatrales utilizados en el teatro Kabuki contemplan la misma función que las máscaras teatrales, al determinar las características emocionales de los personajes y también ayudan a cumplir la función de distanciamiento, que posteriormente podemos encontrar propuesto en el uso del maquillaje del teatro brechtiano.

Máscara teatral en Indonesia

El uso de la máscara en Indonesia se desarrolla dentro de los tipos mágico-religioso, máscara guerrera, funeraria y de representación teatral. Es en esta última dónde podemos advertir la influencia de la cultura china e hindú ya que las máscaras *Parwa* y *Wayang Wong* abordan temas del Mahabarata y el Ramayana.³

Las danzas teatrales son más comunes en Java y Bali, pues a partir del siglo XX estas islas que integran Indonesia, fueron ampliamente promocionadas como paraísos turísticos en dónde las artes escénicas y danzas religiosas forman parte del atractivo principal.

En la localidad de Bali podemos encontrar un tipo de máscaras llamadas ***Tapel***, y son empleadas en diferentes géneros de teatro y también las denominadas ***Topeng***; que a su vez pueden ser del tipo ***Wayang topeng*** en donde los actores principalmente de Java, las utilizan para realizar representaciones danzadas sobre historias de príncipes y jóvenes y las ***Topeng Dalang*** (Máscaras de rostro) , cuya particularidad es el empleo de una mordedera de cuero que el actor debe sostener en la boca durante toda la presentación, para mantener la máscara cernida a su rostro anulando su capacidad de hablar.

Las máscaras de Bali son talladas en un mismo bloque de madera de Pule por el artesano, siendo particularmente distintivos las formas y colores que se emplean para representar a demonios, servidores y príncipes. Estas piezas “presentan caracteres regionales. Al norte y oeste son redondas y anchas en contraste con el diseño triangular del centro” y “tienen un particular simbolismo de forma y color, como expresión de la psicología del personaje. Los ojos alargados,

³ Poemas épicos indios que narran las hazañas de hombres, dioses, príncipes y sabios durante una guerra que tuvo lugar en el año 900 a. de C. Basham, Artur. (1967) *El Mahabarata y el Ramayana*. El correo, Paris, 7ª edición.

junto con el color blanco o verde, indican dulzura de carácter, en tanto que los ojos saltones y redondos y el color ojo oscuro expresan un genio violento” Palavecino (1964, p.65).

Las máscaras de Java y Bali tienen diferencias reconocibles entre sí. Las de Java tienen más afinidad plástica con los diseños de títeres y marionetas que también se fabrican en la comunidad; en cambio, las de Bali se caracterizan por la representación realista del rostro humano y el uso de máscaras zoomorfas, denominadas *Barong*.

La máscara ***Barong keket*** es una de las piezas más reconocidas de esta cultura, representa a un animal mítico con una gran cabeza, mandíbula movable, tocados y acabados dorados, este ser fantástico simboliza la magia blanca y es considerado una pieza sagrada.

Las máscaras de Barong no se designan con el nombre de Topeng, pues esa palabra se reserva únicamente para la máscara que se coloca sobre el rostro. Las de Barong, que se tallan en un solo trozo de madera, se llaman Punggaban. Actores con zancos figuran dos gigantes muñecos, un viejo y una vieja. Son máscaras de carácter sagrado que se guardan en el templo; para año nuevo van de aldea en aldea cantando (Palavecino, 1964, p. 67).

d) Las máscaras en el teatro contemporáneo

El desarrollo de la máscara teatral a través de la historia de la humanidad ha sido beneficiado por la riqueza cultural de las civilizaciones que adoptaron su uso. Las máscaras son testigos de la historia de los pueblos que preservan en sí mismas cosmovisiones de las culturas que las originaron.

La profesionalización del teatro y del realizador de máscaras originó a su vez que estos elementos al ser usados en escena provocaran el surgimiento y desarrollo de nuevas técnicas de interpretación actoral, pues al ser un objeto que cubre la expresión facial del actor y actriz, demandaba potenciar la expresión corporal, lo cual también llevó a replantearse el proceso dramático y de puesta en escena.

Entre los personajes destacados del ámbito teatral que han efectuado investigaciones sobre la máscara en el teatro encontramos a Bertolt Brecht, Eugene O`Neil, Luigi Pirandello, Edward Gordon Craig, WT Benda, Mary Wigman y Jaques Lecoq quien desarrolló durante el siglo XX una de las pedagogías más reconocidas y usadas en el ámbito teatral enfocada en el movimiento corporal y el uso de la máscara.

Jaques Lecoq centró su trabajo teatral en el desarrollo de una técnica que permitiera a los estudiantes de teatro liberarse del canon tradicional de interpretación, desarrolló una pedagogía propia basada en el mimo, el movimiento y el juego teatral; técnicas que enseñó en la *Escuela Internacional de teatro* en París, Francia.

Con la conciencia corporal que su pasado deportivo le brindó, Lecoq privilegió el movimiento del cuerpo y la gramática corporal, sobre el texto hablado. Generando así una nueva técnica actoral en la que introdujo la máscara teatral en tres nuevos tipos diferentes: la máscara neutra, expresiva y larvaria, con la intención de que éstas sirvieran de herramienta para la concientización corporal y la liberación de los actores sobre sus propias limitantes.

La máscara neutra según las palabras del mismo Lecoq:

Es un rostro, llamado neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación física de la calma. (...) puede servir para sentir el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interior. Se trata de una máscara de referencia, una máscara básica, una máscara de apoyo para todas las demás (Lecoq, 2009, p.61).

El primer prototipo de máscara neutra que se conoció fue la que Amleto Sartori realizó especialmente para Lecoq. Basado en el diseño anterior de la máscara noble de Jean Dasté, quien a su vez se inspiró en las máscaras Noh; pero, ¿qué es la neutralidad si no un simple deseo del equilibrio?, “La neutralidad absoluta y universal no existe, no es más que una aspiración” (Lecoq, 2009, p.40).

La máscara neutra es una pieza que representa un rostro sin expresión. La primera pieza fue fabricada en cuero repujado lo que le ha brindado su característico color café, aunque el color que preferentemente se usa para representarla es el blanco y tiene como objetivo acrecentar la presencia del actor en el espacio teatral y permitirle trabajar conscientemente en sus movimientos y actitudes corporales, pues se considera que el punto de partida para la interpretación actoral con máscaras es la neutralidad, y de igual manera para la construcción plástica de una máscara teatral.

La contraparte de la máscara neutra es la denominada máscara expresiva, la cual contempla características fisionómicas tan variadas como las posibilidades plásticas y creativas de los diseñadores y realizadores contemplen; “la máscara expresiva hace aparecer las líneas maestras de un personaje” (Lecoq, 2009, p.84). Pueden representar caracteres y personajes concretos con características morfológicas y zoomorfas variadas, regularmente son personajes

de la vida cotidiana. Las máscaras expresivas poseen un carácter definido y son capaces de cambiar de emoción representada mediante el concepto denominado *contra-máscara*, que es el juego que el actor le brinda para proyectar un abanico de emociones surgidas de la misma fisionomía que la máscara contiene en su diseño.

Las máscaras expresivas se subdividen en máscaras larvarias, máscaras de carácter y máscaras utilitarias.

Las máscaras larvarias son piezas descubiertas en el carnaval suizo de Basilea durante los años 70`s por Lecoq; cubren la cabeza y rostro por completo. Generalmente son más grandes que el tamaño habitual de la cabeza y no representan en su totalidad un rostro; son atisbos de narices, ojos, mejillas y bocas que no terminan de configurarse y están enfocadas a la concepción de ideas abstractas y de personalidad.

Para Lecoq la dinámica de las máscaras depende en su mayoría de la habilidad y conciencia en su construcción y de la “vida”, que el actor le brinde con el uso del movimiento y expresión corporal:

Contemplar con concentración mística una máscara durante horas antes de actuar con ella, no sirve de nada. Hay que empujarla. Tratamos de colocarla, muy rápido, en diferentes situaciones: “esta alegre”, “esta triste”, “esta celosa” (...). Provocando la máscara en varias direcciones, buscamos descubrir si responde o no” (2009, p.86). Ya que “Una buena máscara de teatro debe poder cambiar de expresión siguiendo los movimientos del cuerpo del actor (2009, p.85).

Las máscaras utilitarias son consideradas por Lecoq como inservibles para el trabajo actoral y escénico. Son utilizadas en la vida cotidiana de la humanidad, en deportes, industria, sector salud y las reinterpretadas con objetos y utensilios, como cacerolas y que no poseen un propósito escénico, están desprovistas de expresión.

Figura 3. Máscaras utilizadas en la pedagogía de Jaques Lecoq



Nota. Autores: 1- Donato Sartori (S/f). 2- Kate Braidwood, 2020 3- Ubalda Álvarez 2020.

Lecoq considera despectivamente que muchas máscaras realizadas para la escena pertenecen al grupo de utilitarias, pues no logran expresar ni transitar por las diversas emociones que requiere el actor en su trabajo. Es bien sabido que en su fisionomía las máscaras presentan expresiones paralizadas de un gesto, lo que contribuye a una de sus desventajas desde el punto de vista expresivo; pero es a su vez su mayor ventaja, ya que permite que el actor y actriz explote sus habilidades corporales, ejecutando los movimientos adecuados que completen la idea principal que la máscara propone de inicio: “Una buena máscara expresiva debe poder cambiar, ser triste, alegre, jovial, sin estar nunca definitivamente congelada en la expresión de un determinado instante” (Lecoq, 2009, p. 88).

Así la pedagogía de Lecoq abrió el discurso sobre la funcionalidad de las máscaras en el teatro, no sólo a un nivel actoral, sino plástico y artístico; pero como fabricantes de máscaras ¿Cómo podemos llegar a fabricar una pieza que logre tener vida escénica? Para responder a esta pregunta es necesario conocer los elementos básicos que componen el diseño de una máscara, así como experimentar con las diversas técnicas utilizadas en el ámbito teatral para su correcta manufactura y funcionamiento.

A propósito de lo anterior, Jaques Lecoq recomienda en su libro *El cuerpo Poético* lo siguiente:

Una máscara (...) al igual que todas las demás, no debe pegarse al rostro. Se debe mantener a una cierta distancia entre la cara y el objeto, pues es precisamente con esta distancia con la que el actor puede actuar verdaderamente. También es necesario que sea ligeramente más grande que el rostro. La dimensión real de un rostro (...) no facilita el juego teatral ni su irradiación. Esta observación es aplicable a todas las máscaras (2009, p. 62).

Además, propone el uso de asimetrías en la composición del gesto y el juego en su fisionomía para revelar diferentes rasgos contrastantes y la “vida” que se busca tenga en el escenario. Sobre esto Margherita Pavia nos dice que:

La máscara ha sido definida como una escultura viva, y el trabajo del mascarero se asemeja al del escultor, sus creaciones necesitan alcanzar la fuerza expresiva de una obra de arte, aun cuando se trata de una escultura incompleta sin el cuerpo del actor. Son las acciones del actor las que cargan de significados a la forma escultórica. Son los movimientos de la voluntad creadora del actor los que pueden volver expresiva la máscara; sus acciones completan y complementan o contradicen la forma que el escultor nos propone (2002, p.99).

Por lo que podemos considerar que una máscara de teatro funciona cuando transmite humanidad, presenta el principio de contra-máscara de Lecoq, es cómoda en su uso y permite el juego teatral.

e) Compañías de teatro contemporáneo de máscaras

Gracias a la labor educativa que emprendió Jaques Lecoq, se produjo un nuevo auge del teatro de máscaras y objetos en el siglo XX; legado heredado a sus alumnos. El uso de estos elementos en la escena teatral mundial fue reavivado en los diferentes países de origen de sus estudiantes.

Por lo que el teatro contemporáneo cuenta con distintas compañías teatrales alrededor del mundo, que han basado su trabajo y esfuerzo en darle a la máscara un lugar dentro de sus producciones escénicas; algunos provenientes de escuelas de renombre y otros tantos autodidactas, forman parte de las agrupaciones reconocidas de este género actualmente.

WonderHeads es una compañía de teatro de máscaras norteamericana conformada por Kate Braidwood y Andrew Phoenix, establecidos en Canadá. Desde 2009 han producido cinco montajes con el uso de máscaras completas y han sido reconocidos por su trabajo al ganar distintos premios norteamericanos en teatro. Así mismo sus integrantes se encuentran profundamente comprometidos con la enseñanza y divulgación de su profesión.

Kate Braidwood es la diseñadora y fabricante de máscaras para la compañía; además de ser directora y actriz. Estudió interpretación de máscaras con Joan Schirle y Ronlin Foreman y diseño de máscaras con Bruce Marrs; posee un BFA en Actuación en la Universidad de Victoria y un MFA en Ensamble Based Physical Theatre de Dell'Arte Internacional. Su trabajo en el diseño y construcción de máscaras es reconocido y admirado internacionalmente.⁴

En la clase *online* ofrecida por la profesora Kate Braidwood en mayo de 2021, en la que tuve oportunidad de participar como becaria; aprendí la metodología que ella utiliza para la realización de su trabajo, dándole un espacio importante tanto al diseño como a la construcción de las piezas. Aprendizajes que podremos poner en práctica en el presente estudio.

Familie Flöz es una agrupación teatral internacional originada en la Universidad de Artes de Folkwang en Alemania, cuyo nombre proviene del primer espectáculo que presentaron en 1994 *Familie Flöz kommt über Tage*. Sus integrantes son originarios de diez países diferentes y su esquema de trabajo es multidisciplinario y colectivo, se autodenominan como creadores en permanente transformación. En sus espectáculos además de abordar la máscara teatral manejan disciplinas como el clown, magia, acrobacia e improvisación.

En 2001, con la puesta en escena *Ristorante immortale*, Familie Flöz se presentó en diversos festivales teatrales de Europa, Asia y Australia. Han logrado colaborar con compañías como Teatro della Toiste, Theaterhaus Stuttgart, Theatrer Duisburg.

De 2008 a 2019 Familie Flöz consiguió presentar su repertorio de teatro de máscaras en el extranjero, visitando países como España, Holanda, China, India y México; con lo que en total se han presentado en 43 países diferentes. Han sido galardonados en diversas ocasiones con premios como el *Off critic prize del festival d Avignon*, Francia (2013) y el Premio *Monica-Bleibtreu* a mejor comedia en el festival de Edinburgh y el premio *Audience Prize del festival de Almada* en Portugal (2018).

⁴ Información obtenida en la página www.wonderheads.com

En México Alicia Martínez Álvarez ha logrado desde 1994 con la compañía *Laboratorio de la Máscara*, explorar el lenguaje escénico de la máscara teatral y a su vez ha incentivado la presencia de esta disciplina en el teatro nacional participando en festivales teatrales, así como en la docencia, de la que es miembro activo.

Adriana Duch es profesora de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y posee una maestría en antropología por su trabajo de investigación sobre las máscaras de carnaval mexicanas de Veracruz. Como docente ha logrado impulsar la formación y creación del teatro de máscaras.

Son distintos los ejemplos de agrupaciones teatrales y teatristas dedicados al trabajo con máscaras alrededor del mundo, podemos mencionar también a la compañía italiana *Helikos*, a cargo del exdiscípulo de Lecoq, Giovanni Fusetti. En Reino Unido podemos apreciar el trabajo de las agrupaciones como *Trestle Theatre* quienes han tenido la oportunidad de trabajar con la máscara teatral a cargo de los directores Toby Wilsher y John Wright, y *Vamos Theatre*. En Sudáfrica podemos encontrar el trabajo de Rob Ian Murray con la compañía *A Conspiracy of Clowns* y en regiones como España se encuentra la agrupación *Kulunka* y en Puerto Rico el trabajo de Barbara Hunt y de origen chileno el joven proyecto de Jacinta Egaña con *El Viaje de las máscaras*.

2. *Ubú Rey* de Alfred Jarry

Ubú Rey, del francés *Ubu Roi*, es una obra escrita por el dramaturgo francés Alfred Jarry (1873-1907). La primera versión que se tiene de *Ubú Rey* es la que se presentó con marionetas en 1888, bajo el título *Les polonais*, cuando Jarry era alumno del colegio Rennes, junto con sus compañeros Charles y Henri Morin crearon la historia y antecedentes del personaje *Père Ubú*; que estaba inspirado en uno de sus profesores del colegio llamado Hébert.

Alfred Jarry trabajó en la dramaturgia de la obra desde ese momento y consiguió que *Ubú Rey* fuera profesionalmente presentada por primera vez el 10 de diciembre de 1896 en el Théâtre de l'Oeuvre, a cargo del director Aurélien Lugné-Poe en París, Francia (Fassio, 1957).⁵

Ubú Rey cuenta la historia de una pareja conformada por Padre y Madre Ubú, quienes en su ambición elaboran un plan para derrocar al Rey de Polonia. Con la ayuda de Capitán Bordura y sus aliados, logran asesinar al Rey y a dos de sus hijos; sin embargo, su tercer hijo Bugrelao y la Reina escapan hacia una caverna, dónde ella muere y Bugrelao promete venganza.

Mientras tanto Padre Ubú toma el reino y comienza a derrochar todos los bienes en fiestas y banquetes con el pueblo. Para satisfacer su ambición y hambre de poder absoluto decide organizar un nuevo sistema de gobierno, cobrando nuevos impuestos, matando a la nobleza y prescindiendo de sus magistrados, hacendistas y del mismo Capitán Bordura, a quién planea matar.

Cuando Ubú asiste personalmente ante el pueblo los campesinos se muestran descontentos con él y comienzan una revuelta que termina en un levantamiento de estado, en dónde Ubú sale huyendo, para después enterarse que Bordura ha escapado y organizó un ataque con ayuda del Zar Alexis de Rusia para derrocarlo. Mientras los soldados de Ubú luchan contra el ejército ruso. Madre Ubú ejecuta sus propios planes para robar el dinero oculto en las tumbas de Polonia, pero cuando pretende huir es detenida por Bordura, pero logra escapar.

Tras un segundo enfrentamiento entre el ejército ruso y los aliados de Ubú, éste logra matar a Bordura y huir a una caverna con dos de sus aliados, en dónde por la noche un oso entra a atacarlos. Sus seguidores logran matar al oso, pero abandonan a Ubú en la caverna. Madre

⁵ Para el desarrollo del presente estudio se eligió la traducción realizada por José Benito Alique de la Editorial Bruguera, año 1980. Por presentarse en español latinoamericano, con menor uso de voseos y expresiones pertenecientes al español europeo por lo que se le considera la más idónea de las traducciones revisadas para la elaboración del presente estudio.

Ubú se refugia en la misma caverna donde yace el oso muerto y Padre Ubú duerme, y al notar su presencia se hace pasar por un espíritu para engañarlo; Padre Ubú la descubre y comienzan una pelea. En ese momento llegan los soldados rusos e intentan matarlos nuevamente, pero son rescatados repentinamente por sus aliados. Así juntos logran huir hacia un navío con destino a España para una nueva aventura.

b) Biografía: Alfred Jarry

Alfred Jarry nació en Laval (Mayenne) Francia el 8 de septiembre de 1873. Luego de cursar estudios en su ciudad natal y en Saint-Brieuc, en octubre de 1888 ingresó en el Liceo de Rennes como alumno externo de retórica.⁶ Ahí fue dónde conoce la historia del profesor de Física Hebé y organiza representaciones teatrales en casa de los hermanos Morin, en las que sus compañeros de escuela son partícipes como actores.

Tras terminar sus estudios en el Liceo llegó a París en 1890 y conoció a León-Paul Fargue, quien lo relacionaría con los medios literarios. En abril de 1895, *L'Écho de París* publicaría una nota sobre Jarry y le otorgaría posteriormente un premio por su trabajo en prosa. En 1894 publicó el *Acto Terrestre de César Antichrist* bajo el nombre de *Ubu Roi*, y en el mismo año la editorial *Mercure de France*, publica el primer libro de Jarry titulado *Les Minutes de Sable Mémorial*.

En 1896 Alfred Jarry conoce al director y promotor teatral Aurélien Lugné-Poe con el que colabora como su secretario, ayudante de dirección y actor en el Théâtre de l'Oeuvre. En la temporada teatral de 1896-97 la obra *Ubu Roi* fue presentada en cartelera junto con *Peer Gynt*, de Henry Ibsen.

Las dificultades de la pieza pusieron a prueba el ingenio de Lugné-Poe y de cuantos participaron en la representación. Los escenógrafos hicieron maravillas para, reproducir el abstracto paisaje de *Ninguna Parte*; los actores improvisaron hábiles soluciones: uno de ellos, con el brazo extendido, representaba una puerta (...) para simular el ascenso o descenso de una montaña imaginaria, los figurantes iban empinándose sobre, la punta de los pies o encogiéndose hasta quedar en cuclillas. Muchos proyectos fueron

⁶ Los datos de la presente biografía pertenecen a los expuestos por Juan Esteban Fassio en su prólogo a *Ubú Rey*, Editorial Minotauro 1957.

abandonados; las indicaciones; de Jarry para el vestuario no fueron mayormente seguidas (Fassio,1957).

Tras el discurso de presentación la obra dio comienzo, los críticos y miembros de la comunidad literaria organizaron un gran alboroto al oír el primer diálogo de la obra: “¡Mierdra!”. El alboroto era calmado momentáneamente por el director que entre bastidores ordenaba encender las luces para que la multitud recuperara la calma.

El éxito que tuvo la representación fue en su mayoría por la crítica reaccionaria y la controversia causada por la temática de la obra. Desde ese momento la figura del dramaturgo quedó ligada profundamente a la del personaje ficticio, incluso el propio Alfred Jarry gustaba de firmar *Le Père Ubu*, “Jarry, aún romántico y ya surrealista, vive su personaje y en su vivencia pone una pasión rara” (Escudero, 1990, p.99).

Además del ciclo de tres obras sobre Ubú (*Ubú Rey*, *Ubú Cornudo* y *Ubú en despeñadero*); otras de las obras escritas por Jarry son: *Les Jours et les Nuits, roman d'un déserteur* (1897), *Messaline, roman de l'ancienne Rome* (1901), *Le Surmâle* (1902), *L'Amour Absolu* (1899) y *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien, roman néoscientifique* (1911). Con dicha obra con la que creo la escuela de La Patafísica, “ciencia de las soluciones imaginarias, que acuerda simbólicamente a las propiedades y lineamientos de los objetos descritos por su virtualidad” (Fassio,1957:15). Y que, a partir de 1950, se ha consagrado al estudio de la obra y vida de Alfred Jarry quién murió el 1 noviembre de 1907.

c) Contexto

A finales del siglo XIX en el teatro europeo según Macgowan y Melnitz:

Los autores dramáticos pasaron del clasicismo al romanticismo y al realismo; unos cuantos se orientaron hacia lo poético, y aún hacia lo que puede llamarse expresionismo. (...) La ciencia proporcionó la iluminación escénica con gas, acetileno, luz de arco y bulbo incandescente. El decorado, así como el vestuario, se volvieron históricamente precisos.” (1959, p.219).

Blanca Escudero (1990) afirma que en esta época comenzó la historia de la dramaturgia emancipada del canon clásico, renovando su identidad visual y la transformación del lugar teatral. La obra de Jarry fue contemporánea del teatro simbolista y onírico de Ibsen y de las piezas naturalistas que le brindarían cierta aceptación a *Ubú Rey* por la aceptación de lo feo.

Una característica indispensable de este periodo fue que el teatro europeo conoció el teatro oriental, en donde el uso de la máscara, la expresión corporal y la ritualidad y misticismo de la cultura asiática vendría a reavivar el propio teatro europeo. El expresionismo se encontraba en auge en la pintura y en el teatro el Vieux Colombier y Théâtre del l'Oeuvre eran vanguardia en el arte dramático.

d) Análisis de la obra

Ubú Rey es una obra en prosa que consta de cinco actos, se considera una farsa y por el uso de efectos cómicos gestuales y kinestésicos, Patrice Pavice la califica como “comicidad en bruto”. Su dramaturgia está basada en la técnica corporal y en el uso de máscaras grotescas (Escudero,1990, p.105).

El desarrollo de la acción se establece por medio de actos dispuestos a manera de cuadros, en donde los escenarios no contemplan ninguna conexión lógica, saltando de un sitio a otro sin relación de tiempo y espacio. “Las piezas del ciclo ubesco están presididas por la aspiración de la universalidad a través de la deslocalización y la des temporalización” (Escudero, 1990, p.100).

Es estimada como una obra literaria innovadora en su época, debido a el tratamiento de temas de índole social y crítica político-religiosa. Es considerada el antecedente directo de lo que posteriormente conoceríamos como Teatro del Absurdo, debido a que el lenguaje usado rompe con la tradición literaria de la época, al presentarse en tono coloquial y jugar con el sentido de las palabras de forma incongruente; lo que también originaría una de las principales características del movimiento dadaísta posterior.

El poliglotismo de lenguajes ficticios y resignificación de expresiones provoca su tono cómico y grotesco, cuyo objetivo principal es “molestar al espectador, obligarlo a salir del de la ilusión, de la identificación, obligarlo a reaccionar frente al espectáculo”. (Escudero,1990, p.101)

Los temas generales tratados en la obra son: ambición, traición, abuso de poder y venganza. Éste último es el tema principal de la obra ya que debido a ella se desarrolla la trama principal. El argumento de la obra gira en torno a las acciones de Ubú y podría considerarse una sátira a la obra *Macbeth* de William Shakespeare, tomando de ésta su apariencia de “tragedia histórica”.

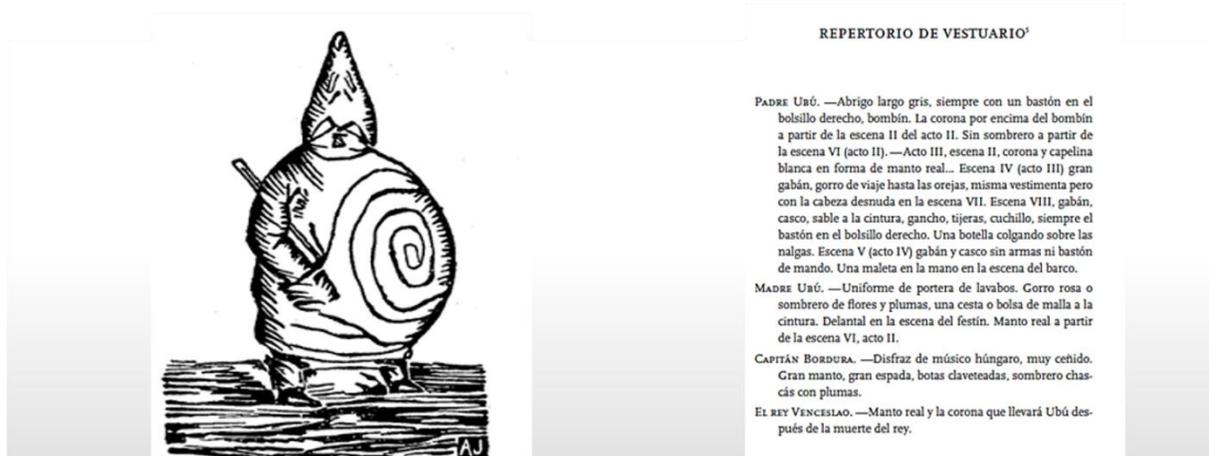
Y finalmente como lo afirma Blanca Escudero, en el teatro de Alfred Jarry:

Su único fin es la contemplación, los ojos abiertos ante las insoportables verdades, que no pueden, ni deben ser escondidas. Aún con estas limitaciones, el teatro de Jarry plantea un problema ideológico, frente al teatro tradicional, conservador y conformista; el suyo perturba, a través de una dislocación sistemática de lenguajes y sentido (1990, p. 111).

e) Personajes

Alfred Jarry incluyó instrucciones precisas sobre la apariencia de sus personajes en *Ubú Rey*; en la mayoría de las versiones publicadas de la obra aparecen apéndices con el repertorio de vestuario (Figura 4), composición de la orquesta e ilustraciones hechas por el autor sobre el personaje (Figura 3). Lo cual comprende una característica única y fundamental para el entendimiento del universo de la obra teatral. Así mismo el autor dejó implícito en la dramaturgia la caracterización directa (Por la acción) y la caracterización indirecta (a través del diálogo) (Escudero, 1990, p.107) con lo cual podremos definir claramente a los personajes, quienes presentan características definidas.

Figura 4 y 5. Notas sobre la apariencia de los personajes por Alfred Jarry



Nota. Ilustración hecha por Alfred Jarry. Publicado en la *Revue Blanche* en 1896. y Repertorio de Vestuario, introductorio a la obra *Ubú Rey*.

El personaje principal de la obra es Padre Ubú, y en un fragmento de una carta redactada por Jarry, el autor nos cuenta sobre su visión del personaje: “De asemejarse a un animal, tendría más que nada la cara porcina, la nariz parecida a la mandíbula superior del cocodrilo y el conjunto de su caparazón de cartón lo hace en todo hermano de un animal marino más horrible estéticamente (Fassio, 1957, p. 6).

La dramaturgia de *Ubú Rey*⁷ contiene un total de dieciséis personajes establecidos y definidos por nombre, más los circunstanciales definidos como “seguidores”, “campesinos”, “soldados”, “oficiales”, etc.

Personajes principales	Personajes secundarios	Personajes circunstanciales
• Padre Ubú	• Boleslao, Ladislao	• Condes y Duques del palacio del Rey
• Madre Ubú	• Reina Rosamunda	• Campesinos
• Capitán Bourdera	• Nicolas Rensky	• Soldados
• Rey Venceslao	• Gral. Lansky	• Oficiales Rusos
• Bourgelao	• Comandante de navío	
• Jirón, Pila, Cotiza	• Oso	
• Zar Alexis		

f) Elección de la obra y su relación con el diseño de máscaras teatrales

El motivo principal por el que elegí la obra *Ubú Rey* como base para el diseño y realización de máscaras teatrales para el presente estudio, es que cuenta con una gran variedad de personajes de distintos niveles sociales, edades y características físicas, elementos de gran interés para la exploración plástica de su anatomía y composición.

Así mismo dado que las primeras representaciones que se hicieron de la obra fueron con títeres y el autor dejó múltiples indicaciones plásticas de la apariencia de Ubú, fueron cualidades que despertaron mi interés. Alfred Jarry “Dictaminó el uso de la luz en cada escena, impuso el empleo de máscaras con características por completo distintas de las que tenían en el teatro griego” (Escudero,1990).

Como estudiante de teatro siempre existió en mí la inquietud de explorar las posibilidades plásticas y estéticas propuestas por el autor. De igual manera, esta obra siempre ha sido de mi agrado por sus características cómicas y grotescas; la literalidad con la que deben interpretarse algunas de las acciones, ofrece el perfecto equilibrio entre el diálogo y la expresión corporal, la cual se puede potenciar con el uso de la máscara teatral. Así mismo su perturbadora correspondencia con el contexto político actual de México, resulta atractivo para una posible escenificación.

⁷ De la Traducción de José Benito Alique, Editorial Bourguera, 1957. España.

3. Diseño de Máscaras Teatrales

La palabra *diseño* tiene su origen en el vocablo italiano *designare* y significa dar nombre o signo a algo. El diseño se define como la transformación de ideas y conceptos de forma visual y tiene la función de comunicar (Almaraz, 2019, p.85); pues establece o evoca elementos que construyen un mensaje determinado.

Por tanto, el diseño de máscaras teatrales comprende un esfuerzo por elegir y significar los fundamentos técnicos que las conforman, es decir, la ejecución de diversas técnicas de las artes plásticas como dibujo, escultura y pintura. Por lo que debemos estar familiarizados con conceptos como la forma, proporción, color, luz y sombra, así como con los materiales que estas distintas disciplinas emplean.

En cuanto a su calidad artística, Estela Ogazón afirma que: “al ser las máscaras manifestaciones culturales, no resultaría conveniente anteponer un criterio artístico para la apreciación de las mismas, pues siempre reflejan valores plásticos de cada hacedor” (1981, p.11). De esta manera, el fabricante y diseñador de máscaras deberá comprender el significado de cada elemento que propone; pues su labor es construir visualmente a un personaje o abstracción, caracterizando su personalidad. Este proceso no debe resultar mortificante pues

Las máscaras ofrecen también satisfacciones psicológicas, como la de la creatividad en su confección pues su hacedor plasma, junto a los valores intrínsecos del objeto, los suyos propios, y contribuye a colmar una emoción personal cuando su arte se erige en vehículo de la consecución del valor que la máscara representa para la comunidad (Ogazón, 1981, p.10).

En el arte teatral, la labor del fabricante de máscaras está relacionada con todas las áreas de diseño, pues su trabajo en conjunto “agrupa los elementos de la puesta en escena vinculados con la imagen del personaje dramático. Así (...) se convierten en un código visual general” (Romero, R., Zapata, S., Bezares, R., 2013, p. 37).

El trabajo con máscaras teatrales puede surgir de un texto dramático que las incluya en la dramaturgia o bien desde un texto donde no esté explícitamente establecido su uso, pero que al implementarle enriquece la dimensión creativa del espectáculo; también existe la posibilidad de trabajar la máscara teatral desde la improvisación, en dónde no existe una dramaturgia plenamente establecida. Cual sea el caso, el diseñador debe tener en cuenta las cualidades del personaje.

El proceso creativo que conlleva el diseño y construcción o fabricación de una máscara teatral no es fijo y varía de acuerdo a los propósitos de la puesta en escena, así como por las habilidades y conocimientos del fabricante. Los puntos a seguir expuestos en este estudio, se incluyen como recomendaciones y representan una invitación para profundizar en ellos, ya que el proceso creativo es investigación y exploración constante.

En el presente proyecto se utilizarán las herramientas adquiridas dentro de mis estudios en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, los conceptos aprendidos en el curso *online* con la fabricante y diseñadora de máscaras Kate Braidwood y las habilidades aprendidas de los artesanos con los que he tenido oportunidad de colaborar.

La diseñadora y directora Sally Cook (2018) lo describe de la siguiente manera: “Los diseñadores también deben ser conscientes de que están creando un texto de actuación complejo para el personaje, de la misma manera que un dramaturgo crea texto para un personaje”.⁸ Así en un inicio es indispensable llevar a cabo una reunión con el director del proyecto y los diseñadores de la puesta en escena, esto para poder establecer el propósito y el contexto.

Durante las primeras semanas se toman las decisiones iniciales en torno a las ideas que se quieren realizar. Se establece principalmente el concepto, el lenguaje y los objetivos, siendo éstos la base para la futura construcción de la visualidad requerida por la puesta en escena.

Entenderemos por **concepto** la construcción de una realidad a través de ideas complejas, con fines estéticos (...). El **lenguaje** por su parte, se puede generar desde una necesidad particular en relación a un estilo, estructura, forma de representación, puesta en escena, estética, etcétera; siendo estos mezclados, para así generar un sistema de comunicación coherente. Finalmente, los **objetivos** están íntimamente ligados a las necesidades estéticas y técnicas. Son la estrategia para elaborar un lenguaje y aplicarlos en la creación de una obra o fenómeno escénico (Romero, R., Zapata, S., Bezares, R., 2013, p. 19).

⁸ “Designers also have to be aware that they are creating a complex performance text for the character in much the same way that a playwright creates text for a character”. Tr. Lucero N. Cardoso, Colegio de Letras Inglesas, FFyL, UNAM, 2022.

Así comienza el proceso de análisis y documentación; es importante atender la interpretación que se tiene sobre la obra, identificar la estética y plástica que se propone y evaluar su factibilidad; además se recomienda leer la obra repetidas veces y efectuar un análisis sobre los requerimientos de la puesta en escena en su totalidad y así mismo, desarrollar un análisis de personajes.

En el presente proyecto, existe la libertad creativa para proponer el concepto, la estética y la plástica de nuestras máscaras. Sin embargo, es necesario realizar un análisis del texto para poder comenzar nuestra labor.

3.1 Herramientas para el diseño de máscaras teatrales

a) Cuadro analítico

Dentro de mis estudios tuve la oportunidad de aprender de la maestra Mónica Raya Mejía en la clase de Diseño y Producción, una metodología eficiente para la organización y sistematización del trabajo del creador teatral.

La maestra proponía la elaboración de un cuadro analítico de contenidos, dónde pudiéramos vaciar todos los datos obtenidos de la dramaturgia a menor escala. Esto nos permite visualizar fácilmente los detalles y características de cada momento en la obra, para así, delimitar nuestro campo de trabajo y tomar las decisiones creativas factibles en relación al texto.

En la **Tabla 1** (ver Apartado A), se presenta el cuadro analítico de la obra *Ubú Rey* de Alfred Jarry, dividido en actos.

Como podemos observar, el cuadro agiliza la organización de los elementos de la obra y nos indica el contexto y acciones de los personajes, lo que sirve como guía para el posterior diseño de los mismos. Cabe destacar que el cuadro de contenidos debe ser compuesto únicamente con lo que el autor indica en la dramaturgia, en las acotaciones de forma explícita y en los diálogos o acciones de los personajes de forma implícita. En esta etapa atenderemos únicamente a la dramaturgia, nuestras ideas creativas serán implementadas en pasos posteriores.

El objetivo del cuadro analítico es simplificar visualmente los requerimientos de la puesta en escena, distribuir las labores e indicar las características necesarias para la funcionalidad de

los elementos e indicarnos quiénes son nuestros personajes, en qué mundo habitan y sus acciones dentro de ese mundo, para obtener las herramientas que permitan una adecuada creación de personaje” Se debe realizar un estudio exhaustivo del texto dramático. Desde esta fuente, el dramaturgo, el director, el diseñador de vestuario y el actor propondrán líneas de desarrollo que, en consenso, definirán la silueta final del mismo” (Romero, R., Zapata, S., Bezares, R, 2013, p.39).

b) Ficha de personaje

El cuadro analítico permite conocer el universo del personaje, pero para poder descubrir su identidad y poderlo diseñar, es necesario realizar la ficha de personaje, la cual “corresponde a las descripciones detalladas tanto físicas, psicológicas y sociales de un personaje, por tanto, dentro de la ficha encontraremos datos esenciales como: Nombre, edad, género, personalidad, contextura física, y su objetivo” (Tae, 2020, p.15). Dichas descripciones están incluidas en la dramaturgia de forma implícita y explícita, como ya lo hemos mencionado.⁹

Tabla 2. Ficha de personaje

Características físicas:	Características psicológicas:	Características sociales:
<ul style="list-style-type: none"> • Edad • Género • Altura y peso • Postura • Apariencia • Vestimenta • Defectos Físicos 	<ul style="list-style-type: none"> • -Personalidad • Valores Morales • Ambiciones • Frustraciones • Temperamento • Lo que es / Lo que aparenta • Miedos • Talentos • Sentido del humor • Secretos • Momentos inolvidables de su vida 	<ul style="list-style-type: none"> • Clase social • Profesión / Ocupación • Educación • Familia • Amistades • Religión / Filosofía • Que le gusta / Disgusta • Pasatiempos • Aficiones

Nota: Tomado de Tae, Chantal (2020), p.20.

⁹ Las fichas de los personajes de la obra *Ubú Rey* de Alfred Jarry en los cuales se trabajará para obtener su respectiva máscara teatral de se incluyen en el Apartado B.

3.2 Diseño de personajes

El análisis desarrollado en el cuadro analítico y la ficha de personajes son la base de la etapa creativa del diseño de máscaras, en la que configuraremos su entidad plástica, atendiendo las características que hemos establecido con anterioridad en dichos elementos. Para atender este propósito, según la Maestra Kate Braidwood, es importante preguntarse sobre el personaje: ¿Es Humano? ¿Cuál es su mensaje dentro de la obra? ¿Qué transmite? ¿Contempla en sí mismo algún tema? Las respuestas a estas preguntas pueden ayudarnos a paulatinamente ir definiendo la apariencia de nuestro personaje.

Así mismo, es imperativo que el diseñador desarrolle su capacidad de observación y conozca las principales características de la expresión facial humana, lo que determinará el gesto o emoción que presentará el personaje; la anatomía del rostro que nos ayudará a manipular los elementos de forma creíble y entender los conceptos básicos de la teoría del color, forma y proyección de la luz ; que serán de utilidad para poder expresar correctamente lo que deseamos que el espectador perciba en nuestras máscaras. Como afirma Margherita Pavia: “El teatro no necesita máscaras bonitas o feas, necesita de signos precisos (...) que vaya más allá de saber manejar una técnica; se requiere saber responder a necesidades de funcionalidad y significación” (2002, p.19).

a) El gesto y las emociones

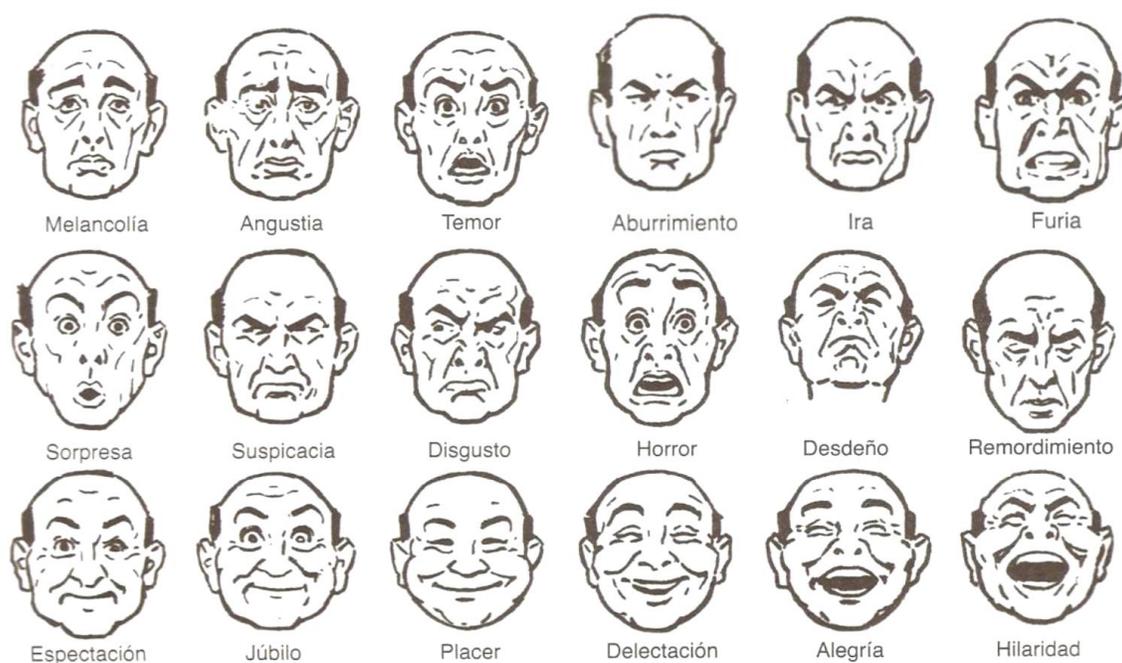
Las expresiones faciales forman parte del lenguaje no verbal innato de los seres humanos. Estas expresiones y gestos han sido desarrollados desde la antigüedad y forman parte de las reacciones físicas provocadas por las emociones que experimentamos al enfrentarnos a los diversos estímulos de la vida y comunican lo que sentimos internamente.

El rostro es un elemento importante de la expresión corporal y tiene su propio lenguaje y código de comunicación, Al diseñar es importante conocer los referentes teóricos básicos de las emociones para poder implementarles en nuestro trabajo creativo.

La expresión humana gestual ha tenido significativa importancia en la historia del arte, en donde podemos encontrar un interés por representar las pasiones humanas a través de ellas, las cuales podemos encontrar en la pintura, escultura y fotografía. En 1668, El pintor Charles Le Brun propuso un estudio sobre la sistematización de la expresión humana, en donde mediante 23 grabados intentó clasificar las emociones, presentando rostros con mayor y menor intensidad expresiva de acuerdo a las líneas maestras o ejes y el juego del movimiento de ojos, nariz, cejas, boca, mejillas. (Colombo & Vigliotti, 2001, p.14).

De esta manera, “La expresión mímica de las emociones está determinada por los músculos faciales. El rostro humano es capaz de producir decenas de movimientos mímicos (o acciones faciales), que, solos o combinados entre sí, se asocian a un número determinado de emociones.” (Colombo & Vigliotti, 2001, p. 22) Dichas emociones surgen al contraerse estos músculos faciales en conjunto con otros músculos auxiliares y generaran tensiones y movimientos particulares de la anatomía del rostro.

Figura 6. Representación gráfica de las emociones



Nota: Tomado de Loomis, Andrew. (1956) Dibujo de cabeza y Manos.

Para lograr la expresión de la emoción y matices en nuestras piezas podemos ayudarnos de los esbozos esquemáticos de las principales expresiones “que deben usarse como bases generales que variarán dependiendo de cada caso en concreto” (Colombo & Vigliotti, 2001, p.40). Sí bien el intento por esquematizar el mundo de las expresiones gestuales ha sido constante, en la actualidad no se ha llegado a un acuerdo definitivo, por lo que para facilitar su estudio según Colombo & Vigliotti (2001) podemos organizarles en dos grupos:

Emociones primarias:

Básicas o fundamentales, son independientes de la cultura e innatas, proceden de nuestros antepasados comunes.

Alegría

Consentimiento / Aceptación

Rabia/ Ira

Expectativa / Espera

Aversión

Tristeza/ Disgusto

Miedo

Sorpresa

Emociones secundarias:

Combinación o mezcla de las emociones primarias, son resultado de la interacción social, denominadas Psicosociales por Robert Plutchik.

Díadas primarias (Mezcla de emociones adyacentes)

Alegría + Aceptación = Amistad

Miedo + Sorpresa = Alarma

Díadas secundarias (Mezcla de emociones separadas por una tercera)

Alegría + Miedo = Culpa

Tristeza + Miedo = Desesperación

Díadas terciarias (Mezcla de emociones separadas por otras dos)

Alegría + Sorpresa = Delicia

Anticipación + Miedo = Ansiedad

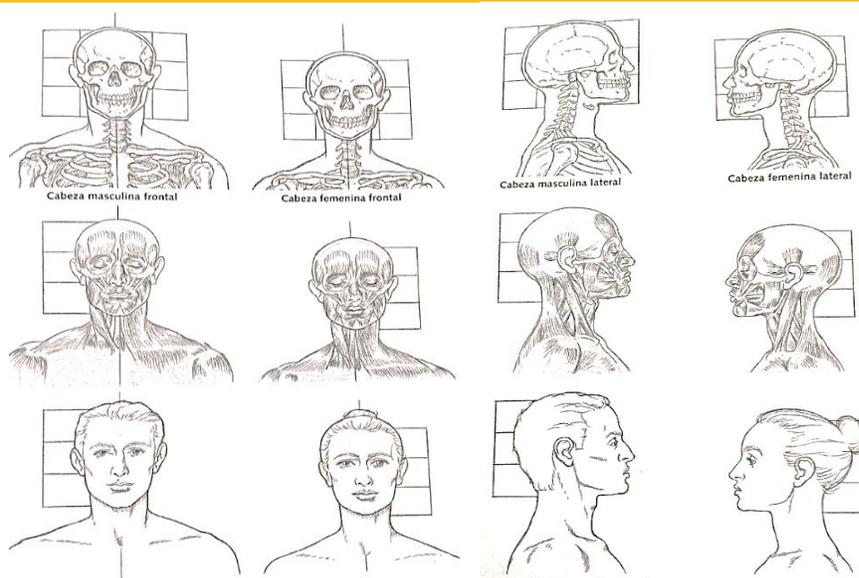
Así, el rostro humano expresa no sólo emociones, sino actitudes interpersonales y “también transmite información relacionada con los procesos mentales (concentración, incertidumbre) y participa significativamente en la producción de señales de conversación, es decir, de paralenguaje que establece contacto con el interlocutor constantemente” (Colombo & Vigliotti, 2001, p.120). Por tanto, la máscara teatral configura una entidad visual que, de primera impresión deberá comunicarnos quién es el personaje mediante los gestos que seleccionemos en el proceso de diseño.

b) Proporción y anatomía

Es importante conocer y considerar la anatomía del rostro humano, sus características musculoesqueléticas, proporciones, diversidad de gestos y clasificación para poder consolidar nuestras propuestas de diseño de manera consciente y permitirnos tener un diseño eficaz. Así mismo conocer los conceptos de proporción del rostro humano nos ayudarán para el trabajo de modelado de nuestra máscara.

Es importante considerar las variantes de proporción entre un hombre y una mujer, así mismo las generadas por condiciones como la edad y procedencia étnica, pues el detalle en estas características dotará de personalidad a nuestra máscara.

Figura 7. Proporción del rostro humano masculino y femenino (Vista Lateral y frontal)



Nota: Vista Lateral v frontal. Tomado de Colombo & Vialiotti. 2001.

Cuando miramos un rostro o máscara teatral no nos detenemos a observar el conjunto de contracciones musculares, sino nuestra visión contempla la imagen de forma global, reconociendo al instante la fisionomía y organización de los elementos que le proporciona características únicas y personales a la máscara. Lograr los matices de expresión facial que presentará nuestro diseño es de las labores más complejas a ejecutar por el fabricante de máscaras. “Es importante para la configuración de cualquier máscara observarla en conjunto y no dividirla en tres partes (Ojos, nariz y boca), ni por el color ni por el tipo de elementos decorativos que se repitan en toda la figura” (Gudrum, 1991, p.14).

c) *Percepción del Color*

Mediante la percepción del color se experimentan sensaciones, relacionadas a temperaturas y estados de ánimo. Usando el color adecuadamente y con conocimiento de su naturaleza y efecto, es posible expresar y armonizar las sensaciones que decidamos para nuestra máscara ya que “El color representa factores psíquicos, culturales, sociales y económicos” (Moreno, p.3). y “La expresividad de algunas máscaras procede de sus colores” (Gudrum, 1991, p.24).

Eva Heller en su libro *Psicología del color* (2009), establece que la asociación entre color y sentimiento es una experiencia universal profundamente arraigada desde la infancia en nuestro lenguaje y pensamiento, y que ningún color carece de significado pues el efecto de cada color está determinado por la conexión de significados en la cual les percibimos, es decir, su contexto.

Conocemos muchos más sentimientos que colores. Por eso, cada color puede producir muchos efectos distintos, a menudo contradictorios. Un mismo color actúa en cada ocasión de manera diferente. El mismo rojo puede resultar erótico o brutal (...) Un mismo verde puede parecer saludable, o venenoso, o tranquilizante. Un amarillo, radiante o hiriente (p.17).

La clasificación de los colores según Heller se divide en: Primarios: rojo, amarillo y azul. Secundarios: verde, anaranjado y violeta. Las mezclas subordinadas como rosa, gris o marrón y se consideran dentro del esquema el blanco, negro, plata y oro como colores para complementar su estudio de percepción.

Cabe destacar que, en la teoría general del color, éstos se dividen de acuerdo a su temperatura en dos grupos, los fríos (azules-verdes) y cálidos (rojos-amarillos), y de acuerdo a su esquema de combinación en complementarios y análogos.

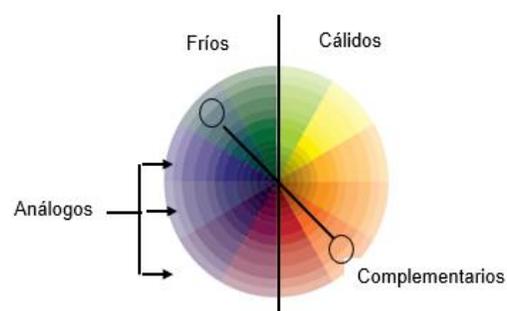


Figura 8. Clasificación de colores según Eva Heller

Figura 9. Cualidades de percepción de los 13 colores propuestos por Eva Heller (2009)

Color	Percepción
Azul	Simpatía, Armonía, Fidelidad, Frío, Femenino, Virtuosismo.
Rojo	Pasión, Amor, Odio, Color de Reyes, Alegría, Peligro.
Amarillo	Optimismo, Celos, Diversión, Entendimiento, Traición.
Verde	Fertilidad, Esperanza, Sagrado, Veneno.
Negro	Poder, Violencia, Muerte, Negación, Elegancia.
Blanco	Inocencia, Espiritual, Benevolencia, Pureza, Limpieza.
Naranja	Diversión, Exótico, Llamativo, Sabor, Sociable, Peligro, Otoño, Transformación.
Violeta	Religión, Magia, Poder, Sobriedad, Extravagancia, Frívolo.
Rosa	Dulzura, Delicadeza, Ruidoso, Cursi, Cortesía, Erotismo, Suave, Pequeño.
Oro	Dinero, Felicidad, Lujo, Fama, Belleza.
Plata	Velocidad, Dinero, Luna, Frío, Intelectual, Modernidad, Elegancia, Nobleza.
Marrón	Acogedor, Corriente, Sabores fuertes, Anticuado, Pobreza.
Gris	Aburrimiento, Anticuado, Crueldad, Sentimientos sombríos, Desprecio, Secretos, Vejez, Pobreza, Modestia, Barato.

d) Luz

“La luz se entiende y reconoce como el fenómeno físico y óptico (...) que hace visible los objetos y los espacios afectados por éste.” (Romero, R., Zapata, S., Bezares, R, 2013, p. 16) y puede crear proyectada sobre estos objetos y espacios, efectos y ambientes que nos ayudan a comprender, distinguir y transformar a el objeto en el espacio teatral.

En la tradición japonesa de fabricación de máscaras Noh, como referimos anteriormente, es común que el tallador mueva la máscara en diferentes ángulos con respecto a la luz proyectada sobre ella, esto le ayuda a verificar que las características de ésta cambiaran de acuerdo al ángulo en que se situó con respecto a la proyección de la luminaria teatral.

La luminaria utilizada en teatro nos proporciona variantes de intensidad, posición y color, lo que nos brinda oportunidad para jugar con la simetría y expresión de la máscara, pues “en el caso de las formas y objetos, la luz los hace visibles, los describe, ordena y dependiendo de los resultados esperados por el diseñador, potenciar u ocultar sus características materiales y espaciales”. (Romero, R., Zapata, S., Bezares, R, 2013, p. 18)

Sally Cook (2018) comenta en su ensayo “*The Role of the designer and the director in the Mask Theatre*” que, aunque con regularidad en el teatro de máscaras el mismo director es el diseñador de las mismas: “Es muy importante que el diseñador sea consciente, durante el proceso de elaboración de máscaras, de cómo la luz juega en las curvas y los contornos que se están creando, porque es esto lo que permite cambios sutiles de emoción y carácter que son necesarios en una buena máscara”.¹⁰

Así, la apariencia de las formas y colores de nuestro diseño se verán afectadas por la cantidad, calidad y dirección de la luz proyectada desde la maquinaria teatral. Estas características son con regularidad el objeto de estudio de los iluminadores teatrales. Sin embargo, nuestra labor como diseñadores demanda conocer las cualidades expresivas que nuestras propuestas plásticas pueden proporcionar en escena con relación a la iluminación teatral.

¹⁰ “It is very important that during the making process the designer is aware of how the light plays on the curves and contours being crafted because it is this which allows the subtle changes in emotion and character that are necessary in a good mask”. Tr. Lucero N. Cardoso, FFyL, Colegio de Letras Inglesas: UNAM. 2022.

e) Forma

“Como creador de máscaras solo tienes un trazo, una escultura fija para expresarlo todo acerca de un personaje. Uno debe ser capaz de hacerlo dentro de unas cuantas formas, líneas y figuras” J. TAYMOR¹¹

Dentro de los conceptos que componen el diseño de personajes se encuentra la forma, la cual utiliza las figuras geométricas para proponer la estructura física de un personaje. Las formas resultan de gran utilidad para representar mediante sus ángulos y rectas sensaciones; dicha semiótica de las figuras geométricas es utilizada comúnmente en el diseño de personajes de películas y dibujos animados.

La forma puede presentarse en la estructura facial o corporal, así mismo puede ser representada por una o más figuras geométricas que componen los elementos del rostro como la forma de la nariz, ojos y cejas.

Figura 10. Formas geométricas y su relación sensorial.

Forma	Características	Ejemplo
	<ul style="list-style-type: none"> - Fluidez - Gentileza - Suavidad - Amigable - Natural 	
	<ul style="list-style-type: none"> - Rígido - Estático - Sólido - Estable - Equilibrado 	
	<ul style="list-style-type: none"> - Agresividad - Peligro - Activo - Dinamismo 	

Adaptado de: Tae, Chantal (2020), p.68

¹¹ “As a mask maker you only have one stroke, one fixed sculpture to say it all about a character. You have to be able to do it within a few shapes lines and forms Tr. Lucero N. Cardoso, FFyL, Colegio de Letras Inglesas: UNAM. 2022. De Cook, Sally, 2018.

f) Estilización

La estilización es el nivel de simplificación del aspecto de un personaje, es decir, qué tanta información de la realidad se sintetiza en la configuración de los elementos que lo conforman, manteniendo elementos esenciales como ojos, nariz, boca y que pueden ser adaptados para su exageración.

Esta simplificación depende de nuestra habilidad para abstraer información desde la realidad, decidir qué elementos o características queremos mantener como reales en proporción o forma, y cuáles vamos a sintetizar hasta su forma básica, todo aquello depende solamente del artista.

Los requerimientos básicos para poder sintetizar y simplificar es tener conocimiento en anatomía y del uso de las formas geométricas, si no comprendemos cómo se estructuran estos elementos no podremos abstraer los detalles y asociarlos a formas más simples, y que, además se puedan sentir como reales para un espectador (Tae, 2020, p. 89). Por tanto, el trabajo de estilización depende del diseñador y su manera de representar la realidad.

Tom Bancroft propone en su libro *Creating Characters with Personality*, 6 niveles de estilización, que van desde el más simplificado hasta el más complejo.

Figura 11. Niveles de Estilización.



Nota: Adaptado de Tae, Chantal (2020). Fotografías: 1. Kate Braidwood, 2.- Autor: Christina Sivaldi, 3. Autor: Kate Braidwood, 4. Autor: Emmanuelle Mouque R.

3.3 Referencias iconográficas

Para completar el proceso de documentación visual es necesaria una recopilación de información que permita comenzar a construir a los personajes gráficamente. Una de las herramientas más comunes es el uso de imágenes obtenidas por distintos medios: fotografías, pinturas, fotogramas de películas, dibujos.

a) Collages

El objetivo es crear un collage con estas referencias gráficas para establecer y reinterpretar los diversos elementos que son útiles para nuestro diseño y relacionarlas con la conceptualización de nuestros personajes.

Siempre es deseable mantener los créditos de autoría de cualquier referencia plástica que utilicemos, esto debido a que es recurrente volver sobre los propios pasos para indagar más sobre alguna tendencia, diseñador o estética en general. De esta manera siempre podremos citar al autor original de la idea y como nos ayudó a generar nuestra propia propuesta y contenido. Estas referencias gráficas son la base de nuestras propias propuestas.

Figura 12. Collage de personajes de *Ubú Rey* de Alfred Jarry (Ver apartado C)

b) Bocetos

En el proceso de Bocetaje de los personajes, se establece el tamaño, expresión, textura, forma, volumen y color. Para su elaboración debemos contar con la ficha y collage de personajes, así como algunas notas sobre determinados detalles que se pretendan incluir.

El bocetaje forma parte del proceso creativo y es fundamental para la realización de la máscara, pues será la guía para la pieza que se planea elaborar. Tiene que contemplar una vista frontal (y si es necesario el lateral) del personaje, el cuál pasará de ser bidimensional (dibujo en papel) a tridimensional en el proceso de fabricación. Margerithe Pavia comenta al respecto:

El estudio, la planeación y experimentación en el papel no son un preámbulo separado, son unos pasos preliminares muy importantes en

todo proceso creativo. Descuidarlos puede conducir a la producción de un objeto que no está sustentado por una idea original que no responde a una necesidad específica (Pavia,2002, p.19).

Los bocetos por lo general son realizados por el propio diseñador; en pocas ocasiones la conceptualización de los personajes ya está establecida por una tipología de máscaras pertenecientes a una tradición teatral. Como pudimos observarlo en el Teatro Noh y la Commedia dell'Arte, en donde el trabajo del fabricante de máscaras se reduciría a la copia y adecuación de piezas.

Cada diseñador tiene un sello personal, que se construye a partir de las decisiones estéticas que va tomando, relacionadas con el gusto personal, el conocimiento de la historia del arte (...). La autoría se genera tras años de trabajo en los cuales este sello se transforma en una firma que identifica y hace reconocible al diseñador, pero que es capaz a la vez, de mostrar la estética particular de la obra y la identidad de los personajes (Romero, R., Zapata, S., Bezares, R, 2013, p. 44).

Para la elaboración de los bocetos, tomé como referencia las características físicas expuestas en la dramaturgia de *Ubú Rey* contempladas en la ficha de personaje, así como una preferencia personal por incluir características físicas como tono de piel, forma de nariz o labios, de diversas culturas del mundo, con la intención de diversificar el canon caucásico preponderante en el teatro nacional. Lo que también implica experimentar con diversos colores y formas enriqueciendo el proceso y el resultado final.

Así mismo, decidí mantener los diseños cercanos al estilo realista y complementarlo con ligeras referencias de zoomorfias con los que relaciono a cada personaje, acentuado en la forma de cada máscara, dónde, por ejemplo: un león se representa con una gran melena y ojos rasgados, un ave con una nariz predominante, por mencionar algunos.

Para complementar decidí utilizar para cada personaje una forma geométrica y color que lo definiera de acuerdo a su ficha de personaje. Y de igual manera el estilo de las máscaras transita entre las completas, medias máscaras y boqueras, lo que considero importante para enriquecer el estudio de las mismas.

Para la configuración de *Ubú* tomé como referencia la descripción que el propio autor usó para describir al personaje. Para algunos estudiantes y practicantes podría resultar complejo elaborar un boceto, dado que las habilidades de dibujo no son siempre

desarrolladas en todas las personas. Para ello se recomienda usar el collage de personaje como la base con la que se trabajará el modelado.

Al respecto conviene decir que, el boceto y/o collage contienen los elementos a desarrollar en el modelado, lo que significa que en el proceso que conlleva traspasar el diseño a la figura tridimensional. Aunque contamos con la libertad de realizar cambios y adecuaciones, pues a algunas personas les resulta más fácil manipular las formas y volúmenes manualmente con la plastilina que con el lápiz y papel.

Bocetos para los personajes principales de la obra *Ubú Rey* de Alfred Jarry.

Personaje: Padre Ubú

Tipo de Máscara:

Completa / Casco, con adaptación para boca del actor.



Dibujo por Ubalda Álvarez M.

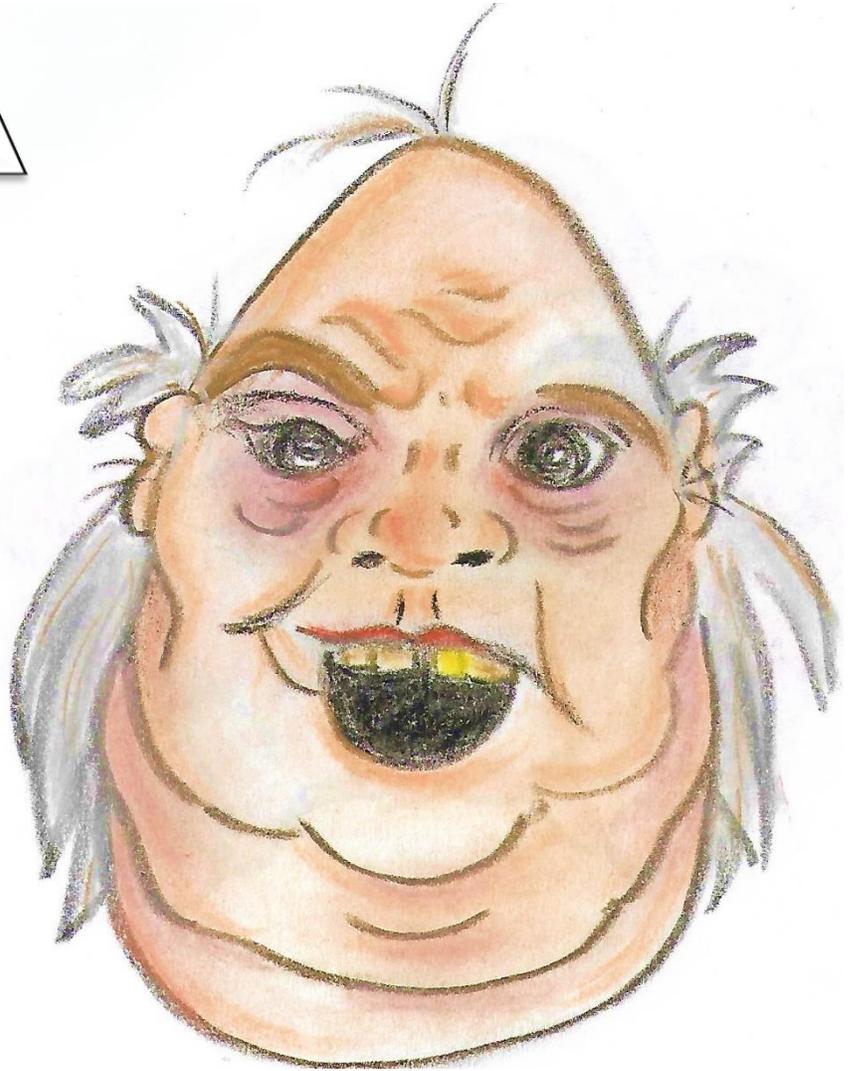
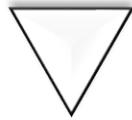


Figura 13. Boceto de Padre Ubú

Personaje: Madre Ubú

Tipo de Máscara:

Media Máscara con peluca, Textura Lisa.



Dibujo por Ubalda Álvarez M.



Figura 14. Boceto de Madre Ubú

Personaje: Rey de Venceslas

**Tipo de Máscara:
Media Máscara, con Peluca.**



Dibujo por Ubalda Álvarez V

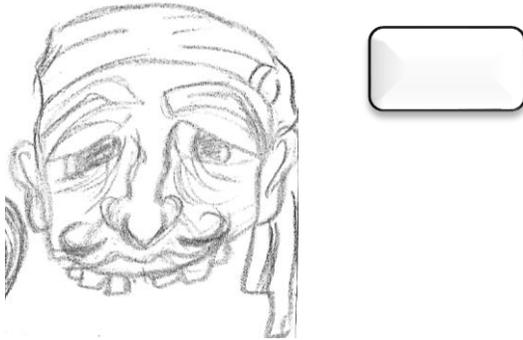


Figura 15. Boceto de Rey Venceslao

Personaje: Girón

Tipo de Máscara:

Media Máscara. Con aplicación de bigote y pañoleta.



Dibujo por Ubalda Álvarez M.



Figura 16. Boceto de Pila

Personaje: Bourgelao.

Tipo de Máscara:

Media Máscara. Con aplicación de peluca



Dibujo por Ubalda Álvarez M.



Figura 17. Boceto de Bugrelao

Personaje: Capitán Bordura

Tipo de Máscara:

Media Máscara. Con aplicación de peluca y accesorios.



Dibujo por Ubalda Álvarez M.



Figura 18. Boceto de Capitán B.

Personaje: Pila

Tipo de Máscara:

Boquera, con aplicación de barba y gorro.



Dibujo por Ubalda Álvarez M.



Figura 19. Boceto de Cotija

4. Realización de Máscaras Teatrales

4.1 Técnicas de elaboración de máscaras

Las técnicas de fabricación de máscaras teatrales son en mayoría procesos artesanales transmitidos generacionalmente, por lo que “el oficio del mascarero es uno de los que debiera aprenderse, practicándolo con un maestro que guie nuestros movimientos hasta que logremos dominarlos” (Pavia,199, p.14). Pues si bien podemos informarnos en libros y videos sobre los métodos y procesos de construcción de máscaras, la sensibilidad para trabajar los materiales y obtener piezas de calidad siempre conformarán parte del espectro tradicional y empírico del oficio.

El avance tecnológico actual ha proporcionado nuevas herramientas y materiales que mejoran la resistencia y aceleran los tiempos de fabricación de las piezas, por lo que podemos hablar de técnicas de origen tradicional y técnicas mecánicas de fabricación.

Dentro de las principales técnicas tradicionales de elaboración de máscaras se encuentran:

Barro: Se utilizan arcillas y barro de diferentes tipos y calidades para modelar y producir piezas únicas, son necesarios hornos que alcancen grandes temperaturas para el cocimiento de las piezas. El barro también es utilizado en ocasiones para realizar el modelado y/o los moldes.

Papel: (Técnica de cartonería/ cartapesta) Los materiales son accesibles y el proceso de fácil elaboración. En su ejecución son empleados papeles y aglutinantes de distintas características para dar forma a la pieza sobre un modelado o molde. Es la técnica más económica y sencilla de realizar.

Tallado en Madera: Se emplean maderas de diversos tipos y características como de balsa, cedro y laurel, en donde el artesano talla directamente mediante gubias, cuchillas y navajas para obtener piezas únicas. Esta técnica a pesar de su dificultad práctica es la más utilizada en la actualidad en el teatro oriental para la fabricación de máscaras tradicionales.

Cera: Se emplean materiales como parafina y moldes para dar origen a máscaras completas con terminados finos, a pesar de su composición frágil son famosas por su durabilidad y detalle.

Cuero: Es la técnica más empleada en Europa para la fabricación de máscaras teatrales, en ella se emplean pieles bovinas para su confección; la resistencia, flexibilidad y ligereza de las piezas, convierten a esta técnica en la favorita de los mascareros profesionales. Se elaboran mediante un molde de alto relieve de madera en donde con herramientas fabricadas con huesos bovinos, se le brinda la forma y tamaño que el fabricante decida.

Telas: Su elaboración se basa en la implementación de telas de diversas características, moldes de alto relieve y aglutinantes diversos para dar forma a la máscara, se prefieren fibras de algodón y pegamentos de alta dureza para dar forma, su principal característica es la ligereza.

Petatillo (mimbre): Técnica que emplea fibras naturales para tejer a manera de canasto el rostro o máscara que se tiene planeado. El acabado evidencia el material utilizado lo que le brinda su principal característica, su resistencia y ligereza son buenas. El petatillo también es utilizado como complemento de otras técnicas como cabello, bigote y cejas.

Dentro de las técnicas mecánicas de fabricación de máscaras teatrales podemos encontrar:

Látex: Técnica basada en el uso de compuestos químicos y polímeros para su fabricación; su principal característica es la durabilidad y flexibilidad. Se usa más comúnmente en la elaboración de prótesis y máscaras de tipo comercial.

Impresión en 3D: Técnica en la que se emplea una impresora termoplástica para dar forma mediante variaciones de calor a una superficie plástica para la fabricación de máscaras. Para ella se requiere equipo tecnológico de última generación, así como habilidad para el diseño por computadora. Su ventaja es la inmediatez de fabricación, ligereza y resistencia.

Termoplástico: Técnica en donde se emplea el uso de una placa de termoplástico y una pistola de aire caliente para dar forma sobre un molde de alto relieve, este método agiliza la elaboración de las piezas, brindándoles resistencia, ligereza y durabilidad.

Las técnicas mecanizadas agilizan los procesos y tiempos de elaboración, brindan resistencia, ligereza, durabilidad a las piezas y aun así contemplan en su proceso los elementos (a excepción de la impresión 3D) como el diseño, modelado, moldes positivos y negativos y de alto relieve.

4.2 Técnica de cartonería o cartapesta

Para la realización de máscaras teatrales del presente estudio elegí la técnica de cartonería, conocida también como *cartapesta*; por sus características de ligereza, resistencia, economía, sustentabilidad ecológica y por ser la primera técnica que aprendí en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la clase de Diseño y Realización teatral con el maestro Leonardo Otero.

a) Materiales e instrumentos.

Para la máscara:

- Papel (periódico, estraza o cartón)
- Pegamento (Pueden utilizarse una mezcla de agua con harina de trigo o pegamento blanco para uso de tapicería)
- Plastilina (Escultor o escolar)
- Base de modelado (Superficie en la que se realizará el modelado, puede ser un maniquí de cabeza, una base giratoria, etc.)
- Estiques de escultor
- Vaselina

Para los moldes:

- Yeso blanco de construcción de calidad artesanal.
- Tinas y bandejas suficientes y de diversas capacidades para las mezclas.

b) Requerimientos y preparación del lugar de trabajo.

Para poder emprender el trabajo manual adecuadamente y con los menores incidentes posibles se requiere:

- Un espacio ventilado con adecuada luz.
- Mesa de trabajo amplia.

- Silla o banco para sentarse que resulte cómodo y acorde a la altura de la mesa.
- Equipo de protección / ropa de trabajo (mandil, cubrebocas, lentes y guantes de látex)
- Fuente de agua y materiales de limpieza.

Un elemento importante para el modelado de una máscara es la base en la cual se realiza el mismo, la cuál es la cara del actor que la portará. Por lo que es recomendable realizar una calca de su rostro o bien contar con un busto que contenga las medidas aproximadas de las proporciones humanas.

La calca del rostro es una referencia volumétrica que nos ayudará a determinar las proporciones y medidas anatómicas del portador y nos dará una visión de 360 grados de nuestro modelado.

e) Calca del rostro.

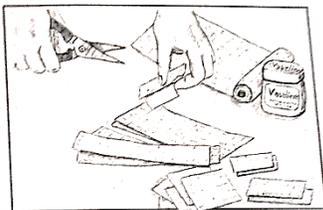
Materiales:

- Vendas de yeso de grado farmacéutico 2m x 20 cm
- Vaselina
- Papel servilleta
- Agua
- Tijeras
- Charola de plástico
- Toalla
- Gorra de hule o plástico.

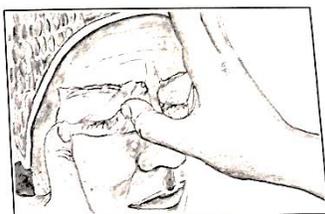
Objetivo: Realizar una base (Cabeza de maniquí) que sirva como soporte para el trabajo de modelado de las máscaras.

Procedimiento:

El modelo (actor) cubre su cabello en totalidad con la gorra plástica, se aplica abundante vaselina sobre el rostro, cejas y cuello y se recuesta de forma horizontal sobre una base firme (mesa o tapete).



Se recorta la venda de yeso en pedazos de diversos tamaños. Para los detalles de nariz y labios se utilizan recortes más pequeños, para zonas amplias como frente y pómulos recortes más amplios (6x6 cm aproximadamente).



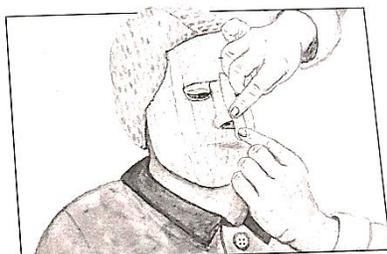
Se coloca sobre los ojos un pedazo de papel servilleta para protegerlos y se procede a humedecer un pedazo de venda de yeso en la bandeja con agua brevemente y se coloca de inmediato en el rostro del modelo, realizando movimientos circulares para asegurar la dispersión del yeso. Primero se definen los contornos y después toda la superficie del rostro.



Se debe tener cuidado de dejar los orificios nasales abiertos para que el modelo pueda respirar, pero se define con pedazos más pequeños la nariz y comisura superior de la boca.



Se recomienda realizar de 3 a 4 capas continuas de vendas de yeso sobre el rostro para garantizar la resistencia de la calca y se deja reposar por 5 minutos aproximadamente hasta que las vendas se encuentren secas (duras).



El modelo deberá comenzar a gesticular paulatinamente para poder desprender con cuidado la calca de su rostro, este proceso no es doloroso ni representa ninguna dificultad si se realiza con cuidado. Tras obtener la calca del rostro y si así lo requiere el diseño se puede proceder a realizar la calca del cuello y cabeza completos del modelo, el procedimiento es el mismo.

Se recomienda colocar primero las vendas frontales que van de la coronilla, orejas, cuello y dejar fraguar, después mover al modelo boca abajo y comenzar con las vendas que van de la coronilla a la nuca y cervicales.

Los tres moldes que generan este proceso se unen con otras vendas de yeso para obtener la calca del modelo completa, la cual ya seca, se coloca en un recipiente con arena con la abertura del cuello hacia arriba y se le agrega con los dedos de la mano una capa de vaselina por dentro.

Se prepara una mezcla de yeso y agua en un recipiente aparte, la relación de materiales es de 600ml de agua limpia por 1kg de yeso y se remueve hasta que la mezcla quede homogénea y ligeramente espesa, (la cantidad de agua depende de la preferencia del artesano). Se agrega en el molde hasta cubrirlo al tope y se introduce una varita de madera para asegurar que no queden burbujas y la mezcla se repliegue en todos los bordes de nuestro molde.

El yeso se debe agregar rápidamente pues fragua con facilidad, después de rellenar nuestro molde colocamos inmediatamente en esa misma posición una base de madera o metal que servirá como soporte.

Se deja secar a la sombra por al menos un día y se verifica la dureza del yeso desde el borde del molde. Cuando se considere que ha fraguado por completo se procede a desmoldar la calca con cuidado cortando en línea recta desde los laterales que van de una oreja a la otra pasando por el cuello.

Se desmolda con cuidado las dos piezas (frontal-trasera) y tendremos lista nuestra estructura base donde podremos comenzar a modelar con plastilina. Este proceso también puede realizarse sólo con la pieza correspondiente al rostro para obtener un molde simple de relieve alto con las facciones del modelo.¹²

¹² Ilustraciones de referencia tomadas de Gudrun, Hetzel. (1991). *Construcción y decoración de Máscaras*. Barcelona: CEAC. Pág. 30-31.

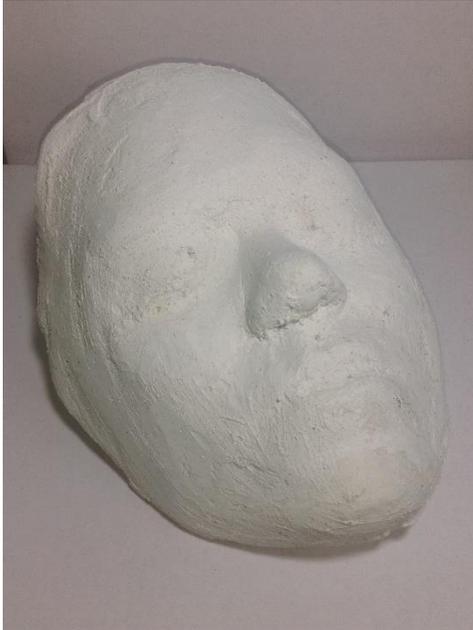


Figura 20.

Molde simple de relieve alto de rostro



Figura 21.

Estructuras de cabeza completa, con soporte metálico, para modelado de máscaras.

4.3 Modelado

Objetivo: Realizar el diseño tridimensional de la máscara con plastilina sobre una base.

El modelado es una técnica aditiva (añade materia) en la que se construye la pieza uniendo materiales blandos como la arcilla o plastilina, modelándola con la mano y estiques. Su técnica auxiliar es el vaciado, en el que mediante moldes de yeso nos permite reproducir la figura en el material de nuestra elección.

Dependiendo del tamaño de la máscara necesitaremos mayor o menor cantidad de plastilina. Se recomienda utilizar el mismo color y tono neutro para toda la pieza, pues de esta manera se puede reconocer las formas, sombras y luces del modelado.

La plastilina empleada puede ser escultórica o escolar, ambas tienen características distintas de empleo y maleabilidad. Generalmente mediante el amasado y/o calor respectivamente, se consigue obtener la flexibilidad necesaria para comenzar el trabajo.

Para este momento de la realización de máscaras es necesario poder desarrollar una sensibilidad escultórica. Lo que quiere decir que seamos capaces de reconocer las formas y volúmenes mediante nuestras manos y dedos (Martínez, 2020) y desarrollar nuestra capacidad de observación.

El trabajo con la estructura base de yeso (Calca) nos permite ubicar fácilmente la posición de los ojos y boca, los cuáles debemos considerar en todo el proceso de modelado. Si no contamos con la estructura debemos marcar con un estique las cuatro líneas base del rostro que marcan la mitad de la cabeza vertical y horizontalmente, la línea de los ojos, la línea de la nariz y la de la boca. **Véase Figura 7.**

Sobre nuestra estructura base se comienzan a colocar trozos de plastilina definiendo las formas generales de nuestra máscara, atendiendo el ancho y largo de la misma. Debemos cuidar que el grosor de la plastilina sea suficientemente grueso para posteriormente modelar con los estiques en búsqueda de exaltar los volúmenes y detalles de su fisionomía.

El Profesor de escultura Bruno Martínez Segoviano indica que al momento de modelar no se busca la simetría y que los detalles y rasgos dan las características especiales que definen el rostro y le brindan personalidad (2020). Como vimos en el capítulo tres de este estudio, estos detalles anatómicos varían de acuerdo a la edad y género y complejidad del personaje.

La Maestra Margherita Pavia nos dice que al momento de modelar debemos ir de los grandes rasgos a los pequeños y así mismo “es oportuno alejarse para observar el trabajo, la armonía de las diversas partes y el efecto del claroscuro, además de acotar el trabajo con los diseños y las medidas del rostro.” (2002, p.35)

1



2



3



4



5



6



Figura 19. Proceso de Modelado de personaje Padre Ubú (1,2,3) vista frontal y laterales del modelado completo (4,5,6).

4.4 Moldes

Un molde es una pieza cóncava fabricada en yeso, en dónde se plasma la forma o figura del modelado diseñado a forma de negativo. Su propósito es ayudar al fabricante a reproducir la máscara en diferentes materiales y sirve como respaldo para futuras piezas del mismo diseño.

Objetivo: Obtener un molde de yeso de 4 a 5 cm de espesor, de nuestro modelado de la máscara.

Materiales e instrumentos:

- Yeso blanco de construcción
- Tinas y bandejas para las mezclas
- Vaselina
- Equipo de protección (guantes, cubrebocas, mandil)

Procedimiento:

① Se prepara el modelado aplicando con los dedos de la mano una capa ligera de vaselina y colocando alrededor de este una serie de pequeñas placas de plastilina de 6cm de largo por 4cm de ancho y .50 cm de espesor para crear los bordes del molde.

② En un recipiente grande se mezclan tres partes de yeso por una de agua lentamente, la cantidad de yeso es proporcional a el tamaño de la máscara. 2 kilos de yeso resultan suficientes para medias máscaras de tamaño proporcional al rostro.

③ La mezcla de yeso y agua debe ser homogénea y espesa, sin grumos, ni transparente. En este paso es necesario trabajar con velocidad pues el yeso fragua rápidamente. Sé le dice fraguar a la capacidad del material de endurecer y secar.

⑤ La primera capa a aplicar sobre el modelado debe ser la más líquida y ligeramente espesa, intentamos cubrir todos los pequeños detalles y comisuras para asegurar la adición del material en estos lugares y evitar las burbujas de aire.

⑥ Posteriormente se añade con las manos la segunda capa con el yeso más espeso, intentando esparcir el material uniformemente sobre el modelado y creando una capa de 4 a 5 cm de espesor. Debemos prestar atención a que los bordes de nuestro molde resulten suficientemente gruesos para resistir el desmoldado.

⑦ Se deja secar a la sombra. El tiempo de secado depende de las condiciones climáticas del lugar de trabajo y del tamaño de la pieza; y aunque el yeso es un material de fraguado rápido, recomiendo dejar secar el molde 36 horas para asegurar la resistencia del mismo al momento de desmoldar.

1



2



3



4



5



6



Figura 21. Proceso de elaboración de moldes de yeso sobre modelado de plastilina.

4.5 Desmolde

Objetivo: Separar el modelado del molde, sin que éste último se rompa o fisure.

Materiales e instrumentos:

- Mesa de trabajo
- Desarmadores de punta plana.
- Equipo de protección (guantes, mandil, lentes)

Procedimiento:

- ① Se coloca el molde en una superficie estable (mesa de trabajo o piso) en una posición donde nos resulte cómodo comenzar el trabajo.
- ② Con delicadeza comenzamos a separar las dos piezas implicadas desde el borde del molde, puede resultar de ayuda el uso de los desarmadores para ir creando espacios entre una y otra.
- ③ La fuerza aplicada sobre las dos piezas para separarlas debe ser proporcional a la resistencia del molde, debemos ser cuidadosos de no aplicar demasiada presión.
- ④ Al separarse las piezas, es normal que ocurra el desprendimiento de la plastilina de la cabeza soporte.
- ⑤ Se limpia el molde de la plastilina restante y se verifica su estado, que no presente burbujas de aire, malformaciones o fisuras.

1



2



3





Figura 22. Proceso de desmoldado y limpieza de molde.

4.6 Técnica de cartonería aplicada

Objetivo: Conocer la técnica de cartonería para la realización de máscaras teatrales y obtener una pieza fabricada en papel.

Materiales e instrumentos:

- Molde de Yeso
- Vaselina
- Brocha de 2cm de ancho
- Papel (periódico, estraza o cartón)
- Pegamento (pueden utilizarse una mezcla de agua con harina de trigo o pegamento blanco para uso de tapicería)
- Recipiente plástico para el pegamento
- Tijeras.
- Equipo de protección (mandil y guantes de Látex).

Recomendaciones: Realizar este proceso en un lugar cómodo y con música para aligerar el tiempo empleado en la realización de este paso y mantener la motivación.

Procedimiento:

① Se coloca el molde en la mesa en una posición donde nos resulte cómodo comenzar el trabajo y con los dedos se aplica una capa ligera de vaselina sobre toda estructura interna del molde. Esta capa de vaselina facilitará nuestro trabajo al momento de separar la máscara de papel del molde.

② Se corta el papel de nuestra elección en tiras largas de 4 a 6 cm de ancho x 30 cm de largo aproximadamente (dependiendo del papel). Es importante que estos cortes sean hechos a mano a manera de desgarre del papel pues son estas fibras irregulares del corte las que facilitarán la adhesión entre los papeles cuando se les aplique el aglutinante.

③ Se humedecen las tiras de papel con el material aglutinante de nuestra elección y con ayuda de la brocha se colocan al interior del molde, haciendo presión con nuestros dedos para asegurar que tomen la forma del molde. El tamaño de los papeles aplicados tiene relación con la zona de la máscara que estemos trabajando. Para las zonas con muchos detalles o comisuras se recomiendan pedazos pequeños de 2x2 cm y para zonas amplias como los laterales o mejillas pedazos más grandes de 4 cm.

Nota: El pegamento blanco otorga a la pieza flexibilidad y rapidez de secado, mientras el denominado Engrudo (harina y agua) tiene como resultado rigidez y mayor tiempo de secado.

④ Se recomienda aplicar de 4 a 6 capas de papel una tras otra, se pueden alternar diferentes tipos de papel o color para identificar las capas y asegurar la cobertura uniforme de cada una de ellas en el molde.

⑤ Es importante aplicar de dos a tres capas extra en los laterales de la máscara, donde se colocarán los soportes para sostener la máscara y en la zona de los ojos, con el propósito de reforzar estas áreas.

⑥ Se deja secar el molde a la luz del sol durante aproximadamente 24 hrs. (El tiempo de secado de este paso tiene relación con las condiciones climáticas del lugar de trabajo).



Figura 23. Procedimiento de técnica de cartonería aplicada a un molde de yeso.

Desmolde de la máscara

Procedimiento:

- ① Verificamos que las capas de papel se hayan secado en el molde, esto es cuando el papel regresa a su color natural y podemos desprender fácilmente las orillas del papel.
- ② Con el mismo cuidado que en el punto 2 y 3 del proceso de desmolde descrito anteriormente, separamos la máscara de papel del molde de yeso, cuidando de no ejercer mucha fuerza para no doblar o romper la máscara al momento de extraerla.
- ③ Con la pieza de papel fuera del molde, procedemos a verificar que se encuentre en buenas condiciones, en este punto podemos corregir pliegues o pequeñas fisuras.
- ④ se realiza el corte de facción, en donde con las tijeras recortamos los espacios para los ojos, boca y contornos de la máscara.

⑤ Y así tendremos como resultado una máscara en bruto elaborada en técnica de cartonería tradicional, lista para el proceso de pintura y acabado.

1



2



3

4



5



6



Figura 24. Proceso de desmoldado de máscara de papel.

4.7 Acabados

Se denomina acabado al proceso en el que el fabricante de máscaras aplica los detalles finales del diseño del personaje, pinta y da textura a la piel, aplica pelucas, accesorios y los soportes con los que la máscara podrá asirse al actor o actriz.

a) Textura

El acabado de la máscara en papel en la mayoría de los casos es rugoso; dependiendo del diseño esta característica puede mantenerse en la pieza, o bien mediante el uso de diversos materiales darle una textura.

Si se desea que la textura sea fina como la porcelana se pueden aplicar resanadores y pastas a base de agua y lijar, y sí por el contrario se desea rugoso se puede aplicar una capa de arenilla sobre el papel. La textura también puede adquirirse mediante el proceso de pintura, sobre la superficie fina o rugosa de estos materiales.

Sobre la textura del acabado no hay reglas absolutas, se puede experimentar con los materiales para crear el efecto deseado. En el caso de las máscaras propuestas aquí se implementó una capa de gesso¹³ y se lijo para crear la textura fina, así mismo se le dio una primera mano de pintura blanca al frente y una mano de pintura negra vinílica detrás.

1



2



Figura 25. Diferencia entre una pieza en papel y pieza con el acabado aplicado. Se muestra el frente y reverso de la máscara de *Ubú Rey*.

¹³ El *gesso* es el resultado de una mezcla de materiales como: yeso, blanco de España, agua y aglutinantes, entre otros. Usado en las artes plásticas para crear texturas sobre las superficies a trabajar.

b) Pintura y maquillaje

Este proceso puede realizarse mediante dos técnicas: pincel de pelo (manual) o aerógrafo (mecánico). Ambos tipos requieren del uso de pinturas acrílicas.

Para lograr los tonos deseados es necesario estar familiarizado con los conceptos de la teoría del color expuestos en el capítulo 3, apartado 4. Como recomendación es deseable comenzar con la aplicación de los colores de base y paulatinamente agregar los detalles con respecto a las necesidades del diseño.

Por consejo de la diseñadora Kate Braidwood resulta útil elaborar una tarjeta de tonos de pintura que son empleados para determinada máscara como respaldo del trabajo.



Figura 26. Tarjetas de color de los personajes.

El término maquillaje puede ser usado en este apartado para trabajar las zonas que queremos remarcar con determinados colores y técnicas tal y como se haría en el rostro de un actor. Para ello se debe tomar en cuenta que el maquillaje teatral sea visible a la distancia y resalte las formas y texturas que deseamos.

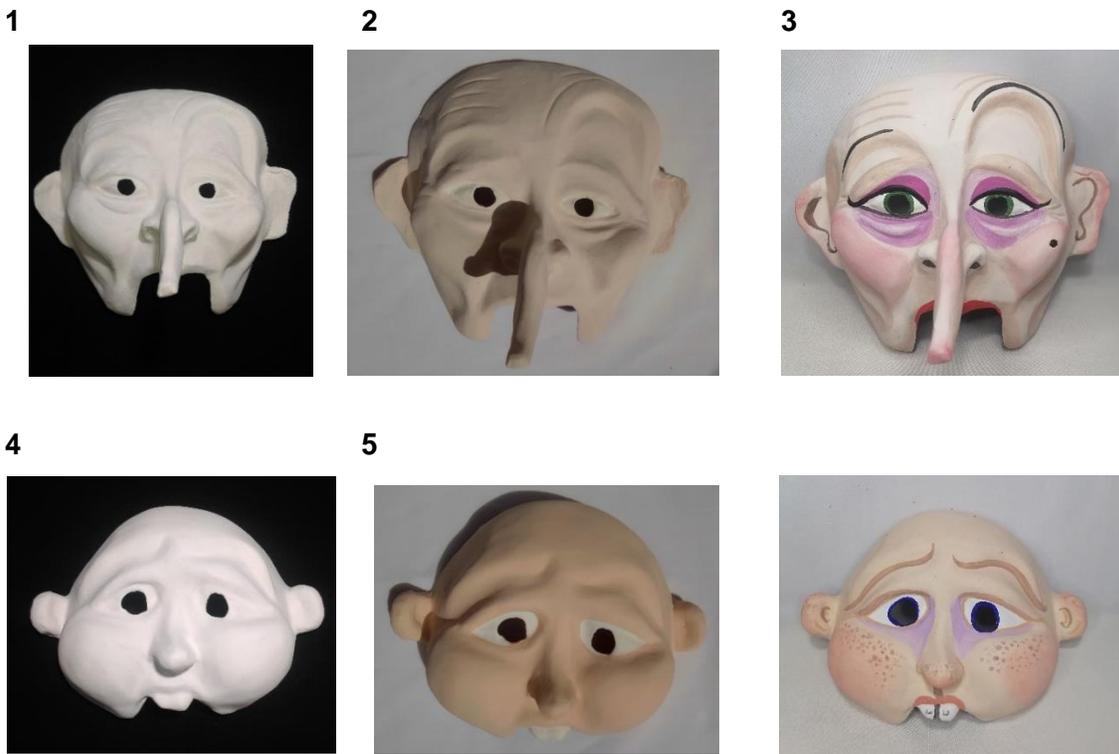
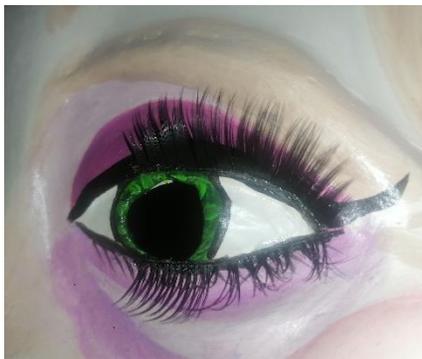


Figura 27. Proceso de Maquillaje de máscara de Madre Ubú y Bugrelao.

c) Detalles

En la realización de las máscaras es necesario prestar atención a los detalles. Con esto nos referimos a manchas de la piel, tipo de pestañas, cicatrices, pelitos de orejas o nariz, etc. Estos detalles son los que complementan nuestro trabajo y dependen del grado de estilización que el diseño contemple.

Figura 28. Acabados y detalles de máscaras.



Detalle de pestañas sintéticas de máscara de Madre Ubú.



Detalle de manchas de piel de máscara de Rey Venceslao.



Detalle de cicatriz de máscara de Capitán.



Detalle de pelitos de nariz y dientes de máscara de Ubú.

d) Pelucas y accesorios

Es el proceso mediante el cual se adhieren a la máscara los elementos decorativos, para ello se requiere del uso de pegamento de contacto o silicón en frío. Es recomendable considerar el peso de estos objetos sobre la máscara desde el momento del diseño, para poder asignar oportunamente las áreas adecuadas para la colocación de dichos elementos y así mismo la funcionalidad de estos. Es recomendable usar elementos sintéticos y ligeros para este fin.

La elaboración de las pelucas de los personajes se fabricó de forma manual, tejiendo mechón por mechón de cabello sintético (de precio más accesible), con una la técnica de tejido en telar; dado que el costo de las pelucas prefabricadas excedía el presupuesto asignado para este proyecto.

En la colocación de las pelucas se usó silicón líquido y pinzas para ropa para asegurar las tiras de cabello sintético a la máscara durante el tiempo de secado. Se utilizaron los residuos de cabello para colocarlas como cejas y pelitos de nariz y orejas.

1



2



3



4



5



6

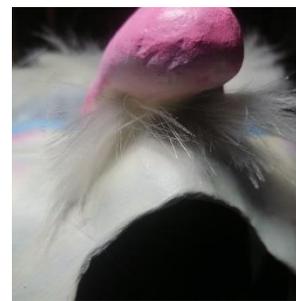


Figura 29: Proceso de pegado de Peluca de máscara de Rey Venceslao.

En algunas ocasiones es necesario darles forma a las pelucas, de acuerdo al diseño propuesto. En el caso de Madre Ubú el cabello sintético debía tener rizos, para lograr este efecto se utilizó una plancha para cabello pequeña. Debemos recordar que existen diferentes tipos de cabello sintético en el mercado, si se quiere realizar un detalle de este tipo es necesario que el material que compremos sea especial para resistir el calor.



Figura 30 (arriba): Proceso de rizado y peinado de peluca Madre Ubú.

Figura 31 (abajo): Ajuste de accesorios.



e) Soportes

Se denominan soportes a las correas o mecanismos que mantienen a la máscara adherida al rostro del actor. Los tipos de soporte y el material de su construcción están relacionados directamente con el tamaño y forma de la máscara, así como a los requerimientos del actor o actriz, pueden ser evidentes o preferentemente estar ocultos.

En el presente estudio se optó por elegir soportes de material elástico con la intención de brindarle mayor ajuste y comodidad al portador al momento de usarla. El resorte fue adherido a la máscara con silicón líquido y reforzado con una pieza extra de resorte en dirección opuesta de la primera colocada.

1



2



3



4



5



6



Figura 31: Proceso de colocación de soportes de la máscara de Pila.

f) Salud y seguridad

Es importante atender los aspectos de salud y seguridad en el diseño y elaboración de máscaras teatrales, principalmente porque las máscaras son usadas por diferentes profesionales del teatro en las representaciones y estudiantes durante las lecciones de actuación.

Al ser un objeto que está colocado en el rostro tiende a contaminarse con saliva o sudor y en el contexto actual de salubridad, no podemos permitirnos como profesionales del teatro pasar de largo esta cuestión.

Es deber del diseñador y realizador teatral pensar en los materiales o métodos para asegurar que nuestras piezas puedan ser sanitizadas correctamente sin ser perjudicadas en su color, forma o funcionalidad.

Para este objetivo se pueden aplicar algunas capas de barniz al interior de la máscara, lo cual le otorga a la pieza impermeabilidad y la oportunidad de ser limpiada con una toallita desinfectante en cada ocasión, así como añadir una esponja desprendible a la altura de la frente que absorberá el sudor y pueda ser cambiada y lavada constantemente.

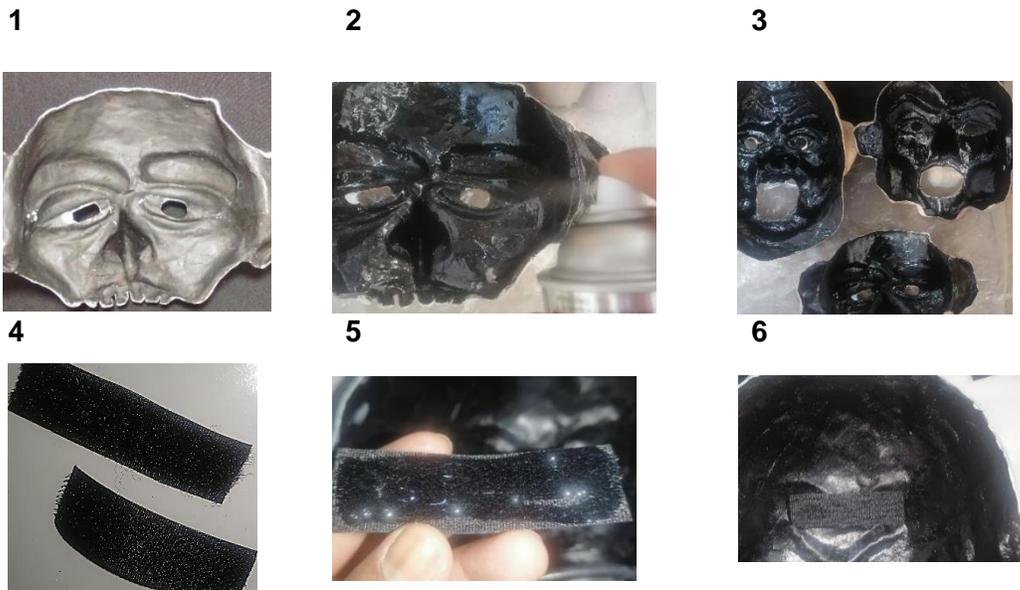


Figura 32: Proceso de colocación de soportes de la máscara de Pila.



Galería de Máscaras





Personaje: Rey de Venceslas
1/1 Ubalda Álvarez M. 2023



Personaje: Ubú Rey
1/2 Ubalda Álvarez M. 2023



Personaje: Madre Ubú
1/1 Ubalda Álvarez M. 2023



Personaje: Capitán Bordura
1/1 Ubalda Álvarez M. 2023



Personaje: Bourgelao
1/1 Ubalda Álvarez M. 2023



Personaje : Cotija
1/1 Ubalda Álvarez M. 2023



Personaje: Pila
1/1 Ubalda Álvarez M. 2023



Personaje: Ubú Rey
2/2
Version con mandíbula y
papada movable
Ubalda Álvarez M. 2023

Conclusiones

En conclusión, las máscaras son parte fundamental de la historia y cultura humana, representan en sí mismas el intento de la humanidad por relacionarse con la naturaleza, la sociedad y su ser espiritual, son el constante recuerdo de su mortalidad, vestigios de culturas y cosmogonías perdidas por el paso del tiempo y la colonización.

En el ámbito teatral son el medio por el cual el público ha mantenido una conexión especial con nuestro arte y el motivo que ha permitido atraerlo y divertirlo durante diferentes épocas y lugares. Son también una forma de exploración y autoconocimiento en el entrenamiento actoral y tanto fabricarlas como usarlas, son parte de una disciplina artística de gran relevancia.

En el inicio de mi proceso de investigación, desconocía la importancia y renombre que las máscaras mexicanas tienen en el mundo cultural actual, debido principalmente a su belleza plástica y la permanencia de sus símbolos prehispánicos. Uno de los logros que puedo atribuir a este proyecto es haberme permitido no sólo desarrollar mis conocimientos sobre el tema, sino poder ampliar una red de contacto con artesanos nacionales e internacionales, quienes me enseñaron, con infinita generosidad y bondad del arte de mi propio país y de la disciplina y constancia que el hacedor de máscaras debe poseer en su oficio.

En particular, comprendí que la máscara teatral es un instrumento de expresión artística de gran poder y responsabilidad, pues representa la aplicación de diversas artes plásticas aplicadas para un mismo fin, que tiene un simbolismo visual y que bien elaborada puede ayudar a construir la convención y magia de una puesta en escena.

El proceso de diseño y fabricación expuesto me permitió replantearme los conceptos y técnicas aprendidas en el Colegio de Teatro, me exigió enfrentarme a mis inseguridades sobre mis capacidades artísticas, ya que la labor de diseñar máscaras requiere de tenacidad para ser aprendido, constancia para ser perfeccionado y paciencia para ser ejecutado.

En múltiples ocasiones me acerqué a mis maestros y colegas *máscareros* a preguntar su opinión sobre mi proyecto, la inquietante responsabilidad que sentí de hacerlo bien me abrumaba. Y ahora visto a la distancia puedo afirmar que este proyecto es mi punto de partida para un viaje de aprendizaje y conocimiento. Que la mayor ganancia es el aprendizaje y experimentación en el proceso creativo, como un arte vivo que se transforma.

Con la realización de este proyecto de titulación valoré de la generosidad de mis maestros y colegas al compartir conmigo sus conocimientos, que muchas veces no están dentro de las aulas universitarias. Pude poner en práctica y en duda el conocimiento teórico adquirido, y a entender que los procesos, técnicas y conceptos requieren que nos arriesguemos a experimentarlos y en algunas ocasiones adecuarlos a nuestros fines o renovarlos.

Por último, me gusta pensar en el presente estudio como una herramienta para los estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, que puedan consultar, para desarrollar sus propios proyectos de construcción de máscaras y diseños de personajes y así contribuir a conservar dentro de las aulas del Colegio de Teatro el uso de este recurso teatral y perpetuar las enseñanzas del Maestro Leonardo Otero y compartir con la comunidad de mi universidad, los conocimientos adquiridos con la profesora Kate Braidwood ya que por la distancia y el lenguaje no son fácilmente accesibles.

Este estudio representa la invitación para seguir explorando los distintos temas que se mencionaron y no fueron desarrollados a profundidad debido a la naturaleza y objetivos del mismo; como el uso de las máscaras teatrales en Egipto antiguo, la presencia actual de las máscaras en África, las diversas pedagogías sobre la máscara teatral y su técnica actoral.

En definitiva, la enseñanza más importante aprendida durante el transcurso de este proyecto es la generosidad con la que todos los maestros y artesanos compartieron sus conocimientos y material conmigo, para no sólo apoyar la elaboración de mi tesina, sino de mi camino como profesional del teatro de máscaras. Generosidad que espero corresponder y compartir con respeto en el presente estudio.

REFERENCIAS:

- Almaraz, Daniela. (2019). *Diseño Editorial: Recopilación y difusión de las máscaras tradicionales de Michoacán*. [Tesis de licenciatura, Universidad Don Vasco] Repositorio institucional
- Basham, Arthur. (1967) *El mahabarata y el ramayama*. 7ª edición. Francia: El correo.
- Bont, Dan. (1981). *Escenotecnias en el Teatro, Cine y TV*. LEDA.
- Braun, Edward. (1999). *Alfred Jarry*. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Máscara, Año 10, números 26-30. Enero-abril. Escenología, A.C.
- Cid Lucas, Fernando. (s/f) “*Hacia una lectura antropológica de las máscaras Noh*”. Universidad de Antioquia.
- Cook, Sally (2018). *The Role of the designer and the director in the Mask Theatre*. University of Northampton.
- Colombo, Giovanni & Vigliotti, Giuseppe (2001). *Dibujar el rostro, Anatomía, expresiones, emociones y sentimientos*.
- Franky, Vivien & Jaffe, Deborah (1992). *Cómo hacer máscaras. (Making masks)*. Cúpula.
- Romero, R., Zapata, S. & Bezares, R. (2013). *El diseño teatral iluminación, vestuario y escenografía*. Concejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile.
- Escudero, Blanca (1990). *Modernidad de Alfred Jarry*. Revista Literatura Moderna No.23.
- Goldman, Arnold (1994). *The monsters Masks Makers*. USA: The Monster makers.

- Guerra, Antonio. (2005) *Introducción al teatro griego*. España: Alianza.
- Gudrum, Hetzel (1991). *Construcción y decoración de Máscaras*. España: CEAC.
- Heller, Eva (2008). *Psicología del color*. España: Gustavo Gili.
- Hurtado, Mariano. *Sociología de la máscara*. España: Universidad de Murcia.
- Jarry, Alfred (1957) *Ubu Rey*. Traducción: Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio. Argentina: Minotauro.
- Lecoq, Jaques (2009) *El cuerpo Poético: Una pedagogía de la creación teatral*. Traducción María del Mar Navarro y Joaquín Hinojosa. España: Alba.
- Loomis, Andrew. (1956) *Dibujo de cabeza y Manos*.
- Macgowan, Kenneth & Melnitz, William (1964). *Las Edades de Oro del Teatro*. Traducción Carlos Villegas. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mack, Jhon (1994). *Mask's the art of the expresión*. British Museum Press.
- Medina Caro, Federico. (2011) *Las máscaras mexicanas y el carnaval*. Revista comunicación, No "8. P.195-208. Dic 2011. Colombia.
- Ogazón, Estela (1981). *Máscaras*. Ciudad de México: Museo Universitario de Ciencias y Arte, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Palavecino, Enrique (1964). *La máscara y la cultura*. Argentina: Ediciones de la Municipalidad.
- Preciado, Juan Felipe (1990). *La actuación dramática creativa, la Commedia dell'Arte*. México: Limusa.

- Pavia, Margherita. (2002). *Máscaras Teatrales*. México: Escenología.

Thurston, James (1989). *The prop builders molding and casting handbook*. Ohio: Betterway books.

- Tae, López Chantal (2020). *Fundamentos técnicos para un diseño de personaje consciente y eficaz*. [tesis de licenciatura Escuela de Animación Digital, Universidad Mayor.] Facultad de Artes: Santiago de Chile.

- Universidad de Costa Rica (2011). *Procedimientos básicos para la elaboración de máscaras con técnicas artesanales*. Costa rica: UCR.

VÍDEOS:

- Lee, Edwin. (2018). *Japanese Artisan Series: The Spirit of Noh*. National Geographic.

Fuente: internationalnohinstitute.wordpress.com

- Facultad de Artes y Diseño. (2020). *Taller de Retrato Escultórico: Principios Básicos del Modelado*. Prof. Bruno Martínez Segoviano, UNAM. México: Taxco, Guerrero.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=ZX_IsVvzJvM

- Vazquez de Castro, Ana. (2012). El actor y la máscara, demostración pedagógica.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=dDVOicHfmU>

Medios en Línea:

- Bagus, Ida. [@Ida Bagus Ketut Rajastra]. (06 enero 2022). Instagram. Consultado 29

septiembre 2023. https://www.instagram.com/p/CYZI2DbPSwH/?img_index=1

- Lindhard, Jannie. [@Jannie Lindhard Pedersen] (26 mayo 2021). Instagram. Consultado 25

septiembre 2023. <https://www.instagram.com/p/CPWF4GPhtAi/>

- Hunt, Deborah. [@Deborah Hunt]. (23 jul 2018). La macanuda. Facebook. Consultado 25 septiembre 2023. www.facebook.com/maskhunt
- Batzofin, Jane. Consultado 24 Agosto 2021. <https://howlround.com/interview-jayne-batzofin>
- Brainwood, Kate. Consultado 25 Marzo 2022. <https://www.wonderheads.com/grim-and-fischer/>
- Mouque, Emmanuelle. Facebook. Consultado 25 septiembre 2023 www.facebook.com/emmanuelle.mouque.raggi
- Fotografía de Gelede benin. Consultado 25 septiembre 2023. <https://www.elrincondesele.com/ceremonia-gelede-benin-mascaras/>
- Fotografía máscara neutra. Consultado 25 septiembre 2023. <http://mascaraelt.blogspot.com/p/mascara-neutra.html>
- Fotografías de la Commedia dell'Arte. Consultado 15 febrero 2022. <https://www.lamaskara.it/gallery/commedia-dell-arte/>

Estructura	Síntesis	Personajes	Espacio	Vestuario	Iluminación	Sonido	Utilería
ACTO I Escena I	Madre Úbu intenta convencer a Padre Úbu de asesinar al Rey Venceslao para usurpar su trono.	Padre Úbu Madre Úbu	Sin especificar.	Padre Úbu: Casacón gris acerado, un bastón permanentemente metido en el bolsillo derecho y sombrero hongo Madre Úbu: Vestida de portera mercachifle de toallas. Papalina rosa o sombrero de plumas y flores; al costado, un capazo o una bolsa de red..			
Escena II	Madre y Padre Úbu esperan con un gran banquete a sus visitas.	Padre Úbu Madre Úbu	La escena representa una habitación en casa del Padre Úbu, en la que está servida una mesa espléndida.	Madre Úbu: Un delantal.			Mesa de comedor con 5 sillas. Platillos en la mesa, un pollo, una ternera, costillas, etc.
Escena III	Celebran un banquete con El Capitán Bordura, en dónde Padre Úbu envenena y corre a palos a los acompañantes de este.	Padre Úbu, Madre Úbu Capitán Bordura y secuaces	Comedor en casa de Úbu.	Capitán: Traje de músico húngaro muy ceñido y rojo. Gran capa, gran espada, botas almenadas y chascás con plumas.			Menú (Papel) Escobilla Repugnante.
Escena IV	Padre Úbu promete a Bordura convertirlo en Duque de Lituania si lo ayuda a matar al Rey Venceslao.	Padre Úbu, Madre Úbu Capitán Bordura	Comedor en casa de Úbu.				
Escena V	Un mensajero le comunica a Úbu que el Rey requiere verlo y él cree que sus planes de matarlo se revelaron.	Padre Úbu, Madre Úbu Mensajero	Casa Úbu.				
Escena VI	El rey le comunica a Úbu que será Conde de Sandomir.	Rey Venceslao Sus Hijos: Ladislao, Boleslao y Bugrelao.	Palacio del Rey.	Rey: El manto y la corona que llevará Úbu tras asesinarle. Bugrelao: Como bebé, con faldones y gorrito.			Mirlitón
Escena VII	Padre Úbu y C. Bordura y sus secuaces acuerdan el plan para matar a el Rey.	Padre Úbu, Madre Úbu ,C. Bordura , Jirón, Píla, Cotiza. *Soldados	Casa de los Úbu.				

Estructura	Síntesis	Personajes	Espacio	Vestuario	Iluminación	Sonido	Utilería
ACTO II Escena I	El Rey declara la confianza que tiene en Ubú y acude a su encuentro sin portar armas tras las advertencias de precaución de la Reina y su hijo Bugrelao.	Rey Venceslao Reina Rosamunda Ladislao, Boleslao y Bugrelao.	Palacio del Rey				
Escena II	Se ejecuta el plan de asesinato del Rey y sus hijos Ladislao y Boleslao huyen.	Rey Venceslao, Ladislao, Boleslao , Padre Ubú ,C. Bordura , Jirón, Pila, Cotiza. *Soldados	Campo abierto.	Padre Ubú: Corona sobre el sombrero			
Escena III	Se narra por vox de la Reina y Bugrelao la toma del ejército por Padre Ubú y la muerte de Ladislao y Boleslao.	Reina Rosamunda y Bugrelao	Torre del Palacio del Rey.			Clamor y Batalla a la lejanía	
Escena IV	Bugrelao consigue matar a algunos guardias, hiere a Ubú y huye con su madre por una escalera secreta.	Reina Rosamunda, Bugrelao, Padre Ubú. Soldados	Torre del Palacio del Rey. Escalera Secreta.	Madre Ubú :Manto real			Espada Bugrelao
Escena V	La Reina Rosamunda muere y los espíritus de la familia de Bugrelao se le aparecen solicitándole venganza por sus muertes, un espíritu anciano le entrega una espada.	Bugrelao y Reina Rosamunda. (almas de Venceslao, Boleslao, Ladislao y Rosamunda. Y almas de sus antepasados)	Caverna en las montañas		Efecto fantasmal sobre las almas.		Espada entregada por el fantasma a Bugrelao.
Escena VI	Padre Ubú toma el Reino y manda hacer un gran festín para el pueblo. Demuestra su tacañería.	Padre Ubú, Madre Ubú ,C. Bordura	Palacio del Rey				
Escena VII	Padre Ubú reliza una carrera con el pueblo, les regala dinero y les invita a un banquete y orgía en su palacio.	Padre Ubú, Madre Ubú ,C. Bordura, Lacayos y Pueblo	Patio del Palacio del Rey.				Monedas de oro.

Estructura	Síntesis	Personajes	Espacio	Vestuario	Iluminación	Sonido	Utilería
ACTO III Escena I	Madre y Padre Ubú se alegran por ser Reyes pero padre Ubú desconoce el trato con Bordura y entra en conflicto con Madre Ubú por ello.	Padre Ubú Madre Ubú.	Palacio del Rey.				
Escena II	Padre Ubú comienza una matanza de nobles para obtener sus títulos y de hacendistas para obtener todos los impuestos.	Padre Ubú, Madre Ubú, C. Bordura, Jirón, Pila y Cotiza. Nobles (5), Hacendistas (3), Magistrados y Escribanos.	Salón del Palacio	Padre Ubú: corona y capelina blanca en forma de manto real.			Trampa por dónde caen los Nobles.
Escena III	Los campesinos hablan de lo hecho por Ubú y dan noticia de no quererlo tener al mando. Son interrumpidos por Ubú.	Campesinos	Casa de campesinos				
Escena IV	Ubú asiste a la casa de los campesinos para cobrar los nuevos impuestos. Los campesinos se resisten y comienza una batalla.	Ubú Rey, Campesinos y Usureros.	Casa de campesinos	Padre Ubú: gran chubasquero, gorra de viaje con orejas;			
Escena V	Padre Ubú encarcela a Capitán Bordura.	Ubú Rey , Capitán Bordura	Calabozo de Thorn				Cadenas y candados.
Escena VI	El Capitán Bordura logra escapar y acude con el Zar Alexis para planear una venganza en contra de Ubú Rey.	Zar Alexis Capitán Bordura.	Palacio en Moscú.				Planos del castillo de Thorn.
Escena VII	Padre Ubú Narra sus planes para la recolección de dinero y se entera mediante un mensajero que Bordura esta a punto de atacarlo, y sus concejeros se preparan para la guerra.	Padre Ubú , Madre Ubú, concejeros de Phinanzas y Mensajero.	Sala del Palacio.				Carta
Escena VIII	Padre Ubú se prepara con su ejército para la guerra contra el Zar. Madre Ubú prepara su propio plan para hacerse de riquezas.	Padre Ubú, Madre Ubú, Soldados.	Alrededores de Varsovia.	Padre Ubú: chubasquero, casco, sable a la cintura, un garfio, tijeras, un cuchillo y el bastón sin moverse del bolsillo derecho. Una botella golpeándole las nalgas.			Caballo de Phinanzas.

Estructura	Síntesis	Personajes	Espacio	Vestuario	Iluminación	Sonido	Utilería
ACTO IV Escena I	Madre Ubú busca en entre las lozas de un cementerio el oro escondido.	Madre Ubú.	En el panteón de los reyes de Polonia, en la catedral de Varsovia.			Sonido de voz espectral	Lozas, oro.
Escena II	Bugrelao llega con un séquito de ciudadanos y soldados para recuperar el reino de Polonia, se encuentra con Madre Ubú y la muchedumbre la apedrea. Muere Jirón.	Bugrelao y Soldados. Madre Ubú y Jirón y Guardias.	Plaza de Varsovia				Piedras.
Escena III	Padre Ubú organiza a su ejército con un plan para atacar a los Rusos, es atacado con una bala de cañón y sobrevive.	Padre Ubú, Pila , Cotiza, Nicolas Rensky., Gral. Lascy, y soldados.	Tierras Ucránianas				Bala de cañón.
Escena IV	Batalla entre el ejército de Padre Ubú y el Zhar. Ubú da muerte a Bordura y huyó del ejercito Ruso.	Padre Ubú, Pila , Cotiza, Nicolas Rensky., Gral. Lascy, y soldados. Capitán y soldados Rusos. Bordura, Zhar Alexis y ejercito.	Tierras Ucránianas	Padre Ubú: chubasquero y gorra, sin armas ni bastón.			Segunda Bala de cañón. Pistolas y Armas del ejercito y soldados.
Escena V	Padre Ubú se refugia en una cueva con sus dos soldados Pila y Cotiza.	Padre Ubú, Pila , Cotiza	En una cueva, en Lituania.			Gruñido de Oso	Nieve
Escena VI	.Un Oso entra a la cueva dónde se refugia Ubú y sus colegas, Ubú no hace nada para defenderse por lo que Pila y Cotiza matan al Oso para después abandonar a Padre Ubú a su suerte.	Padre Ubú, Pila , Cotiza Y Oso.	En una cueva, en Lituania			Gruñidos de Oso.	
Escena VII	Padre Ubú solo en la cueva habla dormido.	Padre Ubú.	En una cueva, en Lituania				Carta

Estructura	Síntesis	Personajes	Espacio	Vestuario	Iluminación	Sonido	Utilería
ACTO V Escena I	Madre Ubú llega a refugiarse en la misma caverna dónde se encuentra Padre Ubú, le hace creer que ella es un ángel. Padre Ubú la descubre y se ponen al tanto de la situación en Polonia y los ejércitos.	Madre Ubú y Padre Ubú.	Caverna.				
Escena II	Bugrelao descubre a Padre y Madre Ubú dentro de la cueva y ordena matarlos, llegan a su rescate Pila y Cotiza a lo que Bugrelao y sus soldados emprenden la huida.	Madre Ubú y Padre Ubú, Bugrelao y soldados Polacos. Cotiza y Pila	Caverna				Piedras.
Escena III	El séquito de Padre Ubú emprende la huida. Aparente Redención de Padre Ubú.	Madre Ubú y Padre Ubú, Cotiza y Pila	La escena representa la provincia de Livonia cubierta de nieve. Los Ubú y su comitiva en plena fuga.				Bala de cañón.
Escena IV	Padre y Madre Ubú se embarcan en un navío con el resto de su banda en camino a España.	Madre Ubú y Padre Ubú, Cotiza y Pila Comandante de Navío.	En el puente de un navío que navega, poco más o más, por el Báltico.	Padre Ubú: Una maleta en la mano		Olas de mar.	Una maleta, Navío

Apartado B / Tabla 2. Cuadros de personaje:

Ficha de Personaje Obra: Ubú Rey		Personaje: Padre Ubú
Características físicas:	Características psicológicas:	Características sociales:
<p>Edad : 60 años</p> <p>Género: Masculino</p> <p>Altura y peso: 1.60cm / 100 kilos</p> <p>Postura : Encorvado</p> <p>Apariencia: Sucia, pueril, gordo, harapiento.</p> <p>Vestimenta : Casacón gris acerado, culera remendada, manchas de suciedad, sombrero de hongo.</p> <p>Defectos Físicos: Gordo, ojón, gran nariz y papada.</p>	<p>Personalidad: Holgazán, mentiroso, vulgar, ridículo, grosero.</p> <p>Valores Morales: Cobarde, desleal, mentiroso, ambicioso, tonto, resentido, glotón, violento, despreciable.</p> <p>Ambiciones : Ser rico y poderoso.</p> <p>Frustraciones: La relación con su esposa, La "incompetencia" de sus seguidores.</p> <p>Temperamento: Cobarde y desleal.</p> <p>Lo que es / Lo que aparenta: Es un ser vil y desorganizado que aparenta ser alguien que no es.</p> <p>Miedos: A la muerte, a ser descubierto, a su mujer, a un oso.</p> <p>Talentos: Inventar y modificar palabras.</p> <p>Sentido del humor: Vulgar.</p> <p>Secretos: Sus planes para matar al Rey Venceslao/ Malo para guardar secretos.</p> <p>Momentos inolvidables de su vida: La trampa que puso para matar al Rey Venceslao</p>	<p>Clase social: Baja</p> <p>Profesión / Ocupación : Capitán de dragones, oficial de confianza del rey Venceslao, miembro de la orden del Águila Roja de Polonia y, en otro tiempo, rey de Aragón.</p> <p>Educación: Ninguna.</p> <p>Familia: Su esposa Madre Ubú.</p> <p>Amistades: Capitán Bordura, Girón Pila y Cotiza.</p> <p>Religión / Filosofía : Patafísica.</p> <p>Que le gusta / Disgusta : El dinero, poder, comida. / Su esposa, el pueblo.</p> <p>Pasatiempos: Matar a los miembros de su gabinete, organizar y Celebrar banquetes, festivales y orgías.</p> <p>Aficiones: Huir cobardemente cuando se siente en peligro, pelear con su esposa, traicionar a la gente en la que antes confiaba.</p>

Ficha de Personaje Obra: Ubú Rey		Personaje: Madre Ubú
Características físicas:	Características psicológicas:	Características sociales:
<p>Edad : 60 años</p> <p>Género : Femenino</p> <p>Altura y peso : 1.75 cm / 50 kilos</p> <p>Postura: Erguida y larguirucha.</p> <p>Apariencia: Exagerada en uso de maquillaje, joyería y de apariencia vieja.</p> <p>Vestimenta : Ropa colorida, extravagante y pasada de moda.</p> <p>Defectos Físicos : Gran nariz.</p>	<p>Personalidad : Ambiciosa, coqueta, Inteligente.</p> <p>Valores Morales: Engañosa, desleal, mentirosa, grosera.</p> <p>Ambiciones : Ser la Reina y tener muchas riquezas.</p> <p>Frustraciones : Ser esposa de Ubú Rey.</p> <p>Temperamento: Explosivo, nervioso.</p> <p>Lo que es / Lo que aparenta : Es una mujer frívola y arrogante .</p> <p>Miedos : Morir, Ser golpeada por Padre Ubú.</p> <p>Talentos: Labor de convencimiento, mentir, huir.</p> <p>Sentido del humor: Vulgar.</p> <p>Secretos: Un romance con Capitán Bordura y abandonar a Ubú.</p> <p>Momentos inolvidables de su vida: Las golpizas que Ubú le ha proporcionado.</p>	<p>Clase social: Baja.</p> <p>Profesión / Ocupación: Ama de Casa.</p> <p>Educación: Ninguna.</p> <p>Familia: Su esposo Padre Ubú.</p> <p>Amistades: Capitán Bordura.</p> <p>Religión / Filosofía: Ninguna / Poder y Dinero cueste lo que cueste.</p> <p>Que le gusta / Disgusta: Le gusta el dinero y la riqueza, le disgusta todo lo que se relacione con su esposo Padre Ubú.</p> <p>Pasatiempos: Cocinar, insultar y pelear con Padre Ubú.</p> <p>Aficiones: Coquetería.</p>

Ficha de Personaje Obra: Ubú Rey		Personaje: Capitán Bordura
Características físicas:	Características psicológicas:	Características sociales:
<p>Edad: 35 años</p> <p>Género: Masculino</p> <p>Altura y peso: 1.70 cm / 70 kilos</p> <p>Postura : Militar.</p> <p>Apariencia: Impecable.</p> <p>Vestimenta: Traje militar.</p> <p>Defectos Físicos: Ninguno, hombre en forma física y apuesto.</p>	<p>Personalidad : Educado, Ingenuo.</p> <p>Valores Morales : Valiente pero Traidor, Ambicioso.</p> <p>Ambiciones: Un mejor puesto en el Gobierno.</p> <p>Frustraciones: La Traición de Padre Ubú.</p> <p>Temperamento : Bravío</p> <p>Lo que es / Lo que aparenta: Es un militar consagrado que aparenta ser leal con quienes tienen el poder.</p> <p>Miedos: A la muerte.</p> <p>Talentos: Hábil en batalla.</p> <p>Sentido del humor: Ingenuo</p> <p>Secretos : La traición contra el Rey Venceslao.</p> <p>Momentos inolvidables de su vida: Sus triunfos en batalla.</p>	<p>Clase social: Media.</p> <p>Profesión / Ocupación: Militar</p> <p>Educación: Con estudios en labores de guerra y armas.</p> <p>Familia: Ninguno</p> <p>Amistades: Sus cómplices Girón, Pila y Cótiza</p> <p>Religión / Filosofía: Creencias Marciales. Disciplina, Pelea.</p> <p>Que le gusta / Disgusta: Le gusta la guerra, es ambicioso y le disgusta padre Ubú.</p> <p>Pasatiempos: Pelear en Batalla, Ponerse borracho con sus cómplices.</p> <p>Aficiones: Coquetear con Madre Ubú.</p>

Ficha de Personaje Obra: Ubú Rey		Personaje: Bugrelao
Características físicas:	Características psicológicas:	Características sociales:
<p>Edad: 14 años.</p> <p>Género: Masculino</p> <p>Altura y peso: 1. 65 cm / 60 kilos</p> <p>Postura: Embelesada.</p> <p>Apariencia: Adolescente refinado.</p> <p>Vestimenta: Según el texto es pueril, galante y costosa.</p> <p>Defectos Físicos: Acné propio de la adolescencia.</p>	<p>Personalidad: Impertinente, niño mimado.</p> <p>Valores Morales: Obediente, vengativo, sensible.</p> <p>Ambiciones: Venganza de la muerte de su familia.</p> <p>Frustraciones: Los actos de padre Ubú.</p> <p>Temperamento: Sensible</p> <p>Lo que es / Lo que aparenta: Es un joven noble mimado que se convierte en un cruel vengador de su familia.</p> <p>Miedos: Ninguno</p> <p>Talentos: Con la espada, posibilidad de ver espíritus.</p> <p>Sentido del humor: Ninguno.</p> <p>Secretos: Ninguno.</p> <p>Momentos inolvidables de su vida: La muerte de sus padres y hermanos.</p>	<p>Clase social: Alta</p> <p>Profesión / Ocupación: Hijo menor del Rey Venceslao.</p> <p>Educación: En formación.</p> <p>Familia: Sus padres los Reyes de Polonia y sus hermanos.</p> <p>Amistades: La corte.</p> <p>Religión / Filosofía: Se desconoce. Cree en los fantasmas.</p> <p>Que le gusta / Disgusta: Le disgusta Padre Ubú.</p> <p>Pasatiempos: Los habituales de la Corte Real.</p> <p>Aficiones: Burlarse de los trabajadores de su Padre el Rey.</p>

Ficha de Personaje Obra: Ubú Rey		Personaje: Rey de Venceslas
Características físicas:	Características psicológicas:	Características sociales:
Edad: 75 años Género: Masculino Altura y peso: 1-70 cm / 80 kilos Postura: encorvada Apariencia: Anciano Bonachón Vestimenta: Capa y Corona real. Defectos Físicos: Ninguno.	Personalidad: Amable Valores Morales: Educado, Gentil, Bondadoso. Ambiciones: Ser buen rey Frustraciones: Las acciones de sus hijos Temperamento: ingenuo Lo que es / Lo que aparenta: Es un rey bondadoso que aparenta ser un poco bobo. Miedos: ninguno Talentos: Ser rey Sentido del humor: Secretos: Momentos inolvidables de su vida:	Clase social: Alta Profesión / Ocupación: Rey de Polonia Educación: Los más grandes títulos nobles. Familia: Reyna Rosamunda y sus tres hijos, entre ellos Bugrelao. Amistades: Los miembros de su corte. Religión / Filosofía: Toda la gente y es buena y nadie planea hacerle daño Que le gusta / Disgusta: Le disgusta las acciones de sus hijos, y la traición. Pasatiempos: Ordenar en la corte y ascender a sus empleados de puesto. Aficiones: Confiar en personas que son traidoras.

Ficha de Personaje Obra: Ubú Rey		Personaje: Jirón
Características físicas:	Características psicológicas:	Características sociales:
Edad: 25 años Género : Masculino Altura y peso: 1.60cm / 80 kilos Postura: Robusta, Rechoncha. Apariencia: Sucia, agresiva. Vestimenta: Harapienta Defectos Físicos: Características faciales muy exageradas y cicatrices de batalla.	Personalidad: Gruñona y absurda. Valores Morales: Ignorante, Borracho. Ambiciones: Riquezas y aventuras. Frustraciones: Su propia ignorancia y su compañero Cotiza. Temperamento: Agresivo y Violento. Lo que es / Lo que aparenta: Es un tonto Bribón que aparenta ser un excelente militar. Miedos: A la muerte. Talentos: Engañar, Mentir y Beber. Sentido del humor: Simple y vulgar. Secretos: La traición hacia el Rey Venceslao y la Traición hacia Ubú Rey. Momentos inolvidables de su vida: La pelea con el Oso.	Clase social: Baja Profesión / Ocupación: Ladrón Educación: Ninguna Familia: Sus compañeros Pila y Cotiza Amistades: Capitán Bordura Religión / Filosofía: Ninguna/ Engañar Que le gusta / Disgusta: Beber alcohol Pasatiempos: Cometer delitos junto con sus compañeros. Aficiones: vagabundear y ser violento.

Ficha de Personaje Obra: Ubú Rey		Personaje: Cotiza
Características físicas:	Características psicológicas:	Características sociales:
<p>Edad: 18 años</p> <p>Género : Masculino</p> <p>Altura y peso: 1.80cm / 70 kilos</p> <p>Postura: Encorvada y larguirucha</p> <p>Apariencia: Sucia y descuidada.</p> <p>Vestimenta: Harapienta y divertida.</p> <p>Defectos Físicos: Características faciales muy exageradas y cicatrices de batalla.</p>	<p>Personalidad: Ingenua, Patiño.</p> <p>Valores Morales: Ignorante, Borracho.</p> <p>Ambiciones: Riquezas y aventuras.</p> <p>Frustraciones: Su propia ignorancia.</p> <p>Temperamento: Liviano e ingenuo.</p> <p>Lo que es / Lo que aparenta: Es un tonto bribón que aparenta ser un excelente militar.</p> <p>Miedos: A la muerte. Talentos: Engañar, mentir y beber, ingenio y humor involuntario.</p> <p>Sentido del humor: Simple y vulgar.</p> <p>Secretos: La traición hacia el Rey Venceslao y la Traición hacia Ubú Rey.</p> <p>Momentos inolvidables de su vida: La pelea con el Oso.</p>	<p>Clase social: Baja</p> <p>Profesión / Ocupación: Ladrón</p> <p>Educación: Ninguna</p> <p>Familia: Sus compañeros Pila y Cotiza</p> <p>Amistades: Capitán Bordura</p> <p>Religión / Filosofía: Ninguna/ Engañar</p> <p>Que le gusta / Disgusta: Beber alcohol.</p> <p>Pasatiempos: Cometer delitos junto con sus compañeros.</p> <p>Aficiones: Vagabundear.</p>

Apartado C / Figura 9. Collage o Referencias visuales de los personajes

Collage/ Referencias Visuales para desarrollo del diseño de personaje.
 Obra: Ubú Rey.

Personaje: Padre Ubú.



Referencias: ① N. Tuttle, 2016 Recuperado de: Pinterest.com ② Kerem Beyit, tomado de: http://www.behance.net/gallery/81090335/hobbit-fanart-the-go-bin-King?locale=es_ES ③ Actor Dani de Vito por Herb Ritts Recuperado de: <http://vivercaminhar.blogspot.com/2010/06/herb-ritts.html> ④ Saiad Reza 2010, Recuperado de: <https://www.pinterest.com/pin/182249141670024/> ⑤ D. de la Cruz 2014, Recuperado de: <https://www.pinterest.com/pin/182249141670024/>

Collage/ Referencias Visuales para desarrollo del diseño de personaje.
 Obra: Ubú Rey.

Personaje: Madre Ubú.



Referencias: ① Recuperado de: <https://pin.it/35BnjxK> ② recuperado de: <https://pin.it/6Vlusyn> ③ Zurab Getsadze 2022, Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418636224/> ④ Gaéhd 2022, Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635832/> ⑤ Ludwing Von 2022, Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635825/> ⑥ Paul Schutzer Time & Life Pictures/Shutterstock, 1959, Recuperado de: <https://www.life.com/arts-entertainment/emoicon-happy-30th-birthday/?id=I%7Cmoreon>

Collage/ Referencias Visuales para desarrollo del diseño de personaje.
 Obra: Ubú Rey.

Personaje: Rey Venceslas

forma →

← Cejas y Cabello

← Postura

← Expresión

Textura

Colores:

Referencias: ① Jenny Stafford Recuperado de: <https://pin.it//6tEvLw5> ② Miranda Abdoel 2022, recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635896/> ③ Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635538/> ④ Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635580/> ⑤- <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635578/>

Collage/ Referencias Visuales para desarrollo del diseño de personaje.
 Obra: Ubú Rey.

Personaje: Capitán Bourdura

Estructura

← Forma y tono de piel

← Mirada

Cabello →

← Forma

Colores:

Referencias: ① Actor Numan Acar 2020, Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635642/> ② 2022, Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635670/> ③ Deyanirah Cohen 2022, Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635860/> ④- Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635690/>

Collage/ Referencias Visuales para desarrollo del diseño de personaje.
 Obra: Ubú Rey.

Personaje: Bourgelao

Color

Forma

Forma de cabello

Expresión

Colores:

Referencias: ①Ricardo Manso 2015, Recuperado de: <https://www.behance.net/gallery/29867471/Red-twins> ②Recuperado de Pinterest.com ③Recuperado de : <https://pin.it/4yObPVn> ④2022, Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635793/>

Collage/ Referencias Visuales para desarrollo del diseño de personaje.
 Obra: Ubú Rey.

Personaje: Girón

Rasgos

Forma

Bigote

Forma

Colores:

Referencias: ①Abbar Cheema, recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635554/> ② Sandra Fuentes 2021, Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418635874/> / Leandro Szulman 2020, Recuperado de: conceptartworld.com ④ Julia Parsons 2011, recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/wsogmm/5725533791/in/photostream>

Collage/ Referencias Visuales para desarrollo del diseño de personaje.
Obra: Ubú Rey.

Personaje: Pila



Colores:



Referencias: ① Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848418651408/> ② 2014 Recuperado de <https://uglymodels.tumblr.com/post/78768556819/legendary-del-looking-suave-for-levi>
③ Recuperado de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/548031848416708979>