



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL ROSTRO EN ESCENA, UNA BREVE EXPLORACIÓN

TESINA

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

PRESENTA:
CRUZ VALADEZ GISSAELI

ASESOR: MTRA. MARGOT AIMÉE YADVIGA ELEA

SINODALES:
DR. CARLOS DÍAZ ORTEGA
MTRO. BENJAMÍN GAVARRE SILVA
DR. ALEJANDRO GERARDO ORTIZ BULLÉ GOYRI
LIC. HERBERT JOSÉ RONALDO VALES MONREAL



Facultad de Filosofía
y Letras

MÉXICO, D.F.

2013



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.

El rostro en escena, una breve exploración.

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

El hacedor, Borges.

El rostro en escena, una breve exploración.

Agradezco profundamente el cariño y apoyo incondicional de Reyna Valadez Franco y Miguel Ángel Cruz Trujillo, mis padres.

El tiempo, afecto y bondad de mi guía: Mtra. Aimée Wagner.

La disponibilidad, atención y aliento que me brindaron:

Dr. Alejandro G. Ortiz Bullé Goyri

Dr. Carlos Díaz Ortega

Lic. Ronaldo Monreal

Mtro. Benjamín Gavarre Silva

A los bellos y curiosos rostros de:

Joselin

Irianda Lizzette

Nora Isabel

Raúl

A mí querida UNAM

Índice

Introducción	6
1.Sobre el rostro y la cara	
1.1 Ubicando el cuerpo en el teatro y en el cuerpo el rostro	15
1.2 La humanidad frente al espejo	22
1.3 Caras vemos pero de donde vienen no sabemos	26
1.4 El movimiento de la cara	33
1.5 Sobre la expresividad de la cara	42
1.6 ¿Caras universales?	47
2. La máscara: el rostro del teatro	
2.1 La máscara frente al espejo	51
2.2 El nacimiento de la máscara	52
2.3 Anatomía de la máscara	62
2.4 Sobre la expresividad de lo “rígido”	67
2.5 Máscaras universales	69
3. Fusión del rostro y la máscara en el Teatro (dos ejemplos)	
3.1 A propósito de la <i>Commedia dell’ arte</i>	73
3.1.1 Rostros y máscaras juntos en la <i>Commedia dell’ arte</i>	76
3.1.2 Las medias máscaras de la <i>Commedia dell’ arte</i>	79
3.2 Rostros silenciosos	87
3.2.1 Cara blanca	91
3.2.2 Una gramática del rostro	93
3.2.3 ¿Por qué el arte mímico es un ejemplo de fusión rostro y máscara? ...	96
3.3 Rostros removibles	97

4. La transformación del rostro a través de la máscara

4.1. El uso de la máscara para darle rostro al actor	102
4.2. Nostalgia por la máscara	105
4.3. Las máscaras del teatro pobre	108
4.4. El encuentro	112
Epílogo.....	115
Conclusiones	122
Bibliografía	125

Introducción

Un trayecto a lo largo de la ciudad, o bien la vida misma, puede relatarse como la sucesión progresiva de rostros, que al ser interpretados, disfrutados, temidos y olvidados, se convierten en una visión, en la reorganización ideológica que, con el tiempo, será nuestro contexto. Mirarnos al hablar, al caminar, comer o discutir es un ejercicio de observación directa, una experiencia sensorial que aumenta el poder de la razón a partir de uno mismo y se esfuerza en ser un intento de búsqueda de la verdad común. Dentro de los diferentes sistemas culturales se fomentan o se limitan este tipo de experiencias; la antropología sostiene que cada sociedad, hermanada a una ideología en apogeo concede un valor determinado al cuerpo humano. Como resultado de la interacción entre la cultura en la que nacemos inmersos y la biología que nos conforma: “el cuerpo” es un fenómeno susceptible, que, a través del sujeto adquiere sentido y diferenciación entre sus componentes, debido a que éste, establece una jerarquía entre las partes que constituyen su organismo. En nuestras sociedades, de estructura individualista, se ponderan aquellas partes del cuerpo que son polos del sentimiento de identidad personal¹, fomentando un protagonismo de las partes. Como capital del cuerpo, en relación con los atributos que posee, el rostro tiene un valor fisiológico importante, tanto, como el simbólico generado entorno a sí mismo; al ser considerado un lugar privilegiado del resto de nuestras partes, cualquier afección (positiva y negativa) o distorsión que padece, perturba profundamente el sentimiento de identidad y con frecuencia priva al

¹ LE, Breton, David, *El rostro y lo sagrado: Algunos puntos de análisis [1]*, Reliologiques, Agostos, 2009 [En línea] (<http://www.topia.com.ar/articulos/rostro-y-lo-sagrado-algunos-puntos-an%C3%A1lisis-1>) Consulta 10/noviembre/ 2012.

sujeto, reduciendo su campo de acción en sociedad. El resultado de estos procesos formativos somos nosotros, individuos fragmentados, que abandonamos parcialmente nuestro cuerpo al concentrar nuestra atención sólo en algunas partes, aplazando la verdadera comprensión de nosotros mismos como un todo, como una unidad, como un individuo.

El actor de teatro es una figura que emerge de los modelos de formación social, los refleja y re-presenta². Tiene ante sí múltiples posibilidades para plantearse un camino, que con la práctica, pueda llamar *formación teatral* y que lo capacite como humanista, con la facultad de comprender su historia y sus condiciones, para que con ello asuma su condición evidente (la humana) y pueda con su trabajo afectar al otro. El uso del cuerpo del actor es un tema valioso que crece abrazado a la historia, la presencia del hombre en el espacio escénico, se reinterpreta constantemente para no aislarlo, para que pueda permanecer como un integrante significativo de su comunidad y al mismo tiempo no contradiga, con su comportamiento regular, el oficio al que pertenece.

Considerando los escenarios actuales: la televisión y el cine (campos de trabajo recientes) y la reivindicación que ejercen sobre su labor, el actor está en riesgo de consignar al teatro los paradigmas que el mercado impone. Por ejemplo, la televisión aborda de manera superficial y comercial el cuerpo, ofrece al espectador rostros estilizados, cuerpos que exaltan sus atributos sexuales, familiarizándonos con la idea de estimar nuestro cuerpo como un accesorio fragmentado; en contraposición con la imagen de una pantalla, el

² Término utilizado en BARBA, Eugenio y Savarese Nicola, *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología teatral*, México, Escenología, A. C., 1990, 365 p.

El rostro en escena, una breve exploración.

teatro presenta al actor completo, su cuerpo aparece en la totalidad de lo que es. La lógica y ocupación del teatro, por tanto, es la integración del individuo.

El estudio que propongo tiene como cometido, en primer lugar, describir el fenómeno del rostro en escena, colocando a la máscara como un elemento medular. En paralelo se forja la integración que a través de estos elementos se puede lograr, al señalar el rostro como punto de partida. Para favorecer un acercamiento con el otro, desde un escenario o en el fluir de la cotidianidad, resulta decisiva la relación cara a cara, pese a los medios impersonales que la tecnología impone para comunicarnos. Recordemos que nos hemos convertido en una multitud de gente socialmente distante, pero físicamente cercana; la incompreensión que tenemos ante nuestras propias facciones y las de aquellos que nos rodean, es parte de la metafórica hipertrofia del ojo que se padece actualmente. Como habitantes de grandes urbes, nuestra supervivencia así como la manera en que nos damos a conocer tienen sus immediateces en la imagen. La interioridad propia y la de los otros, nos resulta incomprensible, acostumbramos adivinarla por indicios, tratamos de profundizar en el otro a pesar de los herméticos gestos, de las caras duras que bloquean nuestras proyecciones afectivas; estamos en una sociedad, en la que el otro no nos devuelve la mirada y sin embargo el rostro sigue siendo el lugar privilegiado a través del cual nos reconocemos.

En el teatro, el rostro, es un fenómeno cuyo comportamiento puede ser interpretado al utilizar (por separado o de manera conjunta) los principios de la estética, la semiótica y las diferentes propuestas que advierten sobre los procesos de la comunicación humana. De modo parcial o transitorio, el tema del rostro, florece al indagar en las técnicas de

El rostro en escena, una breve exploración.

actuación escolares, así como en aquellas impredecibles que surgen de lo no académico, multiplicando los parámetros de medición del fenómeno; el semblante del actor es un elemento delicado, se es cuidadoso con éste al dirigir, como una estructura altamente expresiva, forma parte importante de la composición del montaje. En las teorías teatrales la mención del rostro es constante, atendiendo la transformación que sufre al conjugarse con su contexto y el uso determinado que se le da por las condiciones mencionadas, las teorías, nos permiten acercarnos a otras latitudes, ir más allá de los eventos locales y gracias a ellas, descubrimos que el tema aparece desde los inicios del teatro occidental, en la Grecia Antigua. Podríamos elaborar con este inicio una línea del tiempo, donde las singularidades del uso escénico del rostro, tendrían lugar en los eventos romanos, durante la Edad Media en sus fiestas de máscaras, a lo largo el Siglo de Oro español que gustaba del juego de identidades como núcleo de la trama, en los teatros nacionales, tras la Industrialización y después de las Grandes Guerras, en boca de actores y teóricos como Meyerhold , Stanislavski, Brecht Yoshi Oida, Eugenio Barba, Jacques Lecoq, Dario Fo, etc., en oriente y occidente.

Por tanto, quisiera aclarar que el recorrido histórico que hago a lo largo de este trabajo no contempla todos los aspectos a través de los cuales puede estudiarse el rostro, pero toma en cuenta la información, que desde mi punto de vista, colabora con el trabajo interpretativo del artista de teatro y sucesivamente le permite emprender la creación de un camino personal, para una formación integral; la amplitud del tema es un reto y a la vez una motivación, pues su riqueza, permite el planteamiento constante de nuevas preguntas.

El rostro en escena, una breve exploración.

Describo a lo largo de cuatro capítulos el uso del rostro en escena. Algunas de las preguntas que me he planteado para desarrollar el tema son: ¿Qué es el rostro? ¿Qué lugar ha ocupado el rostro en la historia del teatro? Tomando en cuenta las condiciones en las que se presenta el rostro en el teatro ¿Cómo es que el teatro optimiza, viabiliza, mediatiza o se convierte en una práctica idónea para integrar al actor? ¿Cómo ha llegado el actor de teatro a esta integración a partir del rostro? Interrogantes que me condujeron a la noción de la importancia de la historicidad del teatro en el tema elegido, pues el teatro, desde sus orígenes, es un dispositivo destinado a favorecer la convivencia humana utilizando todos los medios que el actor posee. Al observar los mecanismos de la historia y leer las palabras de aquellos que la describen, encontraremos el tema del rostro entrelazado con el resto de las artes, logrando con ello contar con evidencia, útil para hablar de la verdadera relevancia que ha tenido el semblante humano para las sociedades, a la hora de plasmar sus ideales y aspiraciones.

Incorporando la conciencia que otras disciplinas tienen en materia del rostro, en el primer capítulo se define, sucintamente el fenómeno, sus características y componentes. Brevemente se mencionan las distintas maneras en las que puede manifestarse. Por lo que en dicho capítulo, se puede apreciar el grado de generalidad que la problemática propuesta posee, dado que al exponer la función del rostro en la evolución humana y su importancia social, el tema se articula tanto con la ciencia como con el arte. Por ejemplo, al preguntarnos ¿a qué nos referimos cuando mencionamos la palabra rostro? De las múltiples respuestas que podría elegir, en mi trabajo defino el rostro como el resultado de un proceso biológico-evolutivo, que fisiológicamente se manifiesta en la cara, pero que, al

admitir la existencia de una sociedad capaz de elaborar una abstracción de sí misma, reconoceremos también que esta evolución tiene periodos determinados, en gran medida, por la cultura. El rostro es un fenómeno complejo que destila cualidades biológicas, tan fundamentales como las propiedades socio –culturales que le asignamos, tiene el potencial de reaparecer, también, como un fenómeno expresivo, porque alterando su aspecto natural, al modificar su uso e imagen convencional, estamos expandiendo y replanteando su significado.

Inicio el segundo capítulo definiendo lo que es la máscara, ya que desde su nacimiento, funciona como el rostro primigenio del teatro. Sin embargo, con el surgimiento de éste nuevo aspecto (la dicotómica entre el rostro y la máscara en escena) decido tratar la máscara como un objeto que subordina y reproduce las condiciones naturales del rostro, situándolo como un objeto específicamente relacionado con el semblante humano. Características que ayudan al actor, si comprende los aspectos integradores que genera la máscara al encubrir, modificar o exaltar la cara (la parte del cuerpo que absorbe con más fuerza su yo). Veremos también que la máscara funciona como *alter ego* del rostro, ya que suplanta sus funciones y adquiere su forma, a través de la réplica de sus rasgos. La máscara, una cosificación del rostro, es crucial para sostener este trabajo: al ser una entidad inspirada en el rostro, resulta formidable para des-carar los perfiles nocivos, aquellos que hemos construido sobre el que heredamos. A diferencia de un rostro (que cambia su aspecto velozmente, que particulariza y vuelve exclusivos los rasgos y gestos de un individuo) la máscara será un rostro que avivará la existencia de una identidad

colectiva. Me apoyaré ampliamente en la clasificación y definición de la máscara que Jacques Lecoq ha elaborado y plasmado en su texto *El cuerpo poético*.

En el capítulo tres comienzo la descripción, de algún modo cronológica, de dos eventos paradigmáticos en la historia del arte dramático. Me atrevo a llamar a estos sucesos “ejemplos relevantes” por la cantidad de información que adquirimos al provocar un acercamiento con ellos a través del estudio. Una reinterpretación meticulosa de los datos seleccionados nos recuerda la vigencia que tienen y es una muestra del potencial que yace en los conocimientos históricos al ser destinados para nuestra formación actual.

El primer ejemplo: la *Commedia dell' arte*, un hecho casi legendario para el teatro, (con base en el estudio de Nicolle Allardice) me permite exponer una de las formas de las que se vale el teatro y el actor para fusionar el rostro y la máscara en escena, además de que, con un discurso social de fondo y un trabajo fisonomista en la forma, es un género que aprovecha los beneficios de la media máscara al presentar en escena personajes a rostro descubierto en compañía de otros enmascarados.

Sucesivamente presento el arte mímico, que ha elaborado un lenguaje gestual, muy desarrollado, con el que está a la expectativa de cada parte del cuerpo de sus ejecutantes. Retomo en mi relato la importancia del mimo de cara blanca y el *mimo corpóreo* de Etienne Decroux, la propuesta de un entrenamiento para el mimo, que le permita expresar con todo su cuerpo, al enmascarar, anular y ocultar el rostro. Para finalizar dicho capítulo se menciona el maquillaje teatral como una técnica plástica que bajo ciertas condiciones de luz resalta el valor del rostro del actor. La importancia del

maquillaje, al igual que la de la máscara, depende de la combinación pertinente con el resto de los elementos actorales. Por ejemplo, cuando al maquillaje se suman los efectos de la mímica, éste contribuye a la creación de la fisonomía del personaje. Mientras que con el movimiento muscular facial se logran formas móviles de la expresión, con el maquillaje se plasman formas de carácter más duradero. Al coordinar un maquillaje facial con el vestuario y la utilería, se logra la alteración de la apariencia global de la puesta en escena.

En el cuarto y último capítulo reflexiono en torno a las máscaras faciales que se utilizaron en la puesta de *Acrópolis* que montó Grotowski a partir del texto de Wyspianski, donde, apegado a las consignas del pensamiento que expresó en *Hacia un teatro pobre*, podemos percatarnos de que, mediante los procesos de entrenamiento que propone dentro del Laboratorio Teatral y la promesa grotowskiana de un intérprete integral, aparece en efecto, un actor capaz de crear una máscara sobre su rostro sin recurrir al objeto. Resulta relevante el interés que demuestra Grotowski por entender y provocar el encuentro humano, tema que menciono brevemente para concluir el capítulo.

Finalmente dedico unas palabras, a manera de epílogo, acerca de la presencia del rostro en nuestra situación contemporánea. Con el anhelo vehemente de mejorar la labor interpretativa del artista de teatro, este trabajo, no quiere descuidar en ningún momento tres aspectos fundamentales, que permiten que esta exploración conserve su sentido. El rostro permanece a lo largo de mi exposición trenzado con la historia, se explicará a través de sucesos verificables, que se han interpretado con antelación a mi tesina. La reinterpretación que yo hago, es para comprender el valor que ha tenido el rostro en la

El rostro en escena, una breve exploración.

cultura escénica, importancia que no es independiente del resto del cuerpo, puesto que no propongo la exaltación de una sola pieza del actor, sino que, finalmente ésta es la variante que quiero recordar con motivo de nuestras circunstancias actuales: las prácticas teatrales in-corporan, por naturaleza, suman, asimilan las partes para ser un todo, un cuerpo.

Quisiera iniciar con una pregunta ¿Qué seríamos sin un rostro? - El sistema- acostumbrado a generalizar, procura una imagen masificada de nosotros, intenta reducir los alcances de nuestra manifestación física al olvidar la importancia de las particularidades, prefiere no mirar a su gente con el microscopio, para no enfrentarla, pues no quiere que ésta sepa, ni él quiere saber, que pasaría si estos rostros, que viven insospechadamente juntos, decidieran de repente mirarle impávidamente.

El rostro en escena, una breve exploración.

El rostro en escena, una breve exploración

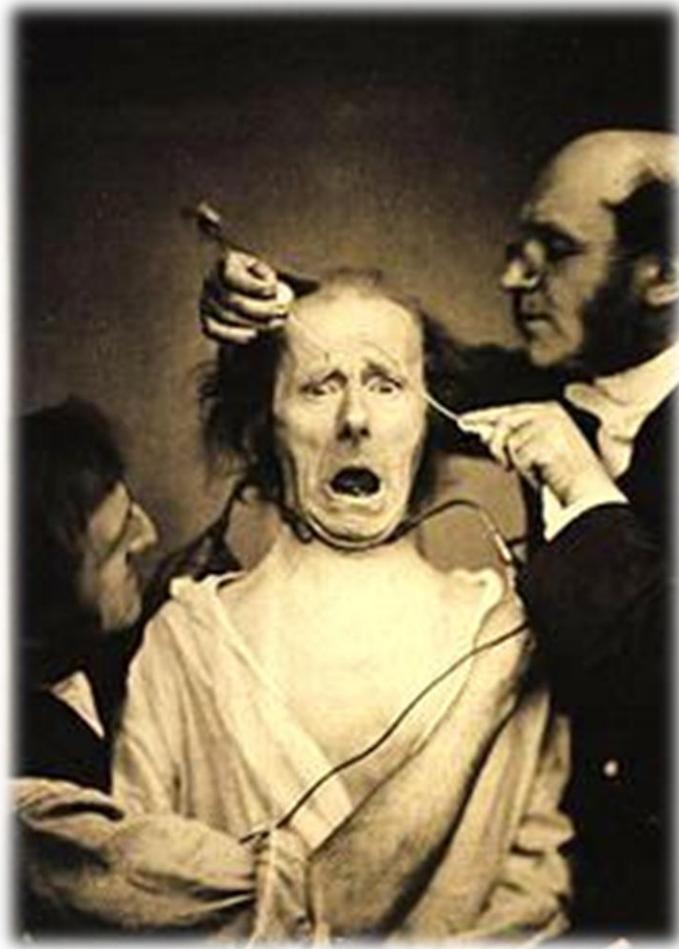


Fig. 1 Duchenne de Boulogne, aplicando la estimulación eléctrica para comprender los mecanismos de la expresión facial.

Ubicando el cuerpo en el teatro y el rostro en el cuerpo.

La historia del teatro es, de algún modo, también la historia del cuerpo humano. Los cuerpos humanos comparten con el teatro el privilegio de ser efímeros. Los testimoniales más importantes del teatro permanecen escritos en los cuerpos de aquellos seres, que, como espectadores o creadores, lo han presenciado. Con la muerte de éstos, muere también la mejor evidencia histórica del teatro. La historia del teatro, que tanto nos fascina, no es una historia sencilla y cronológicamente perfecta; por eso nuestro propósito de cada día académico es redescubrir la lógica del cuerpo para redescubrir la lógica del teatro y viceversa.

El teatro y el cuerpo son el medio y también el fin, para lograr asimilar todo lo que nos rodea elegimos el camino del teatro y para transitar por ese camino se requiere indispensablemente un cuerpo. Y pese a que cualquier ocupación de este mundo involucra al cuerpo, así como se puede hablar del cuerpo en términos médicos, también se puede hablar de él en términos escénicos. El estudio que propongo, se ha enriquecido con los conceptos que diversas disciplinas tienen del cuerpo. Por lo que en este apartado inicial, atenderé el concepto del cuerpo, para intentar transmitir el interés que personalmente siento por el tema.

El estudio del cuerpo a partir de la anatomía sustenta nuestra pertenencia a la especie humana y nos ayuda a advertir el ensamblaje de cada una de nuestras partes. Es un buen comienzo para sentirnos parte de una especie y para comprender que nuestras actividades laborales y ocupacionales moldean nuestra estructura física (además de la

psíquica). El teatro, nuestra ocupación, es esencialmente interacción entre cuerpos, con la posibilidad de aislarlos de su realidad original, para ofrecerles circunstancias ficticias. Al sujeto que de manera voluntaria disfruta de disponer su cuerpo para este ejercicio le llamamos actor. Un actor, tradicionalmente, se sitúa en un escenario a la vista de una congregación y ese dispositivo, que cambia de posición al actor respecto a su comunidad, es un detonador de preguntas, de trasfondo existencial, que podemos experimentar colectivamente. Personalmente me conduce a preguntarme ¿Cómo es el cuerpo que el teatro nos moldea? ó ¿Cómo se supone que tiene que ser el cuerpo del actor?

Se entiende, hasta ahora, que para tener un cuerpo flexible, consciente y útil, el actor necesita ser turista de sí mismo. Necesita entender los procesos físicos y emocionales que experimenta, percatarse de que esa imagen que ve en el espejo o que los demás vemos en escena, los volúmenes, las posturas, los colores y olores, son él. Y que todo eso que es él, expresa procedencia, género, cantidad de ejercicio que hace, etc. Ya que todo el tiempo, eso que su cuerpo expresa es proceso, siempre se está modificando. Un actor es la materialidad anatómica de los deseos, de lo incierto, de una historia, de una sociedad, pues somos nosotros el cuerpo de lo que llamamos cultura. ¿Cómo iniciamos el camino hacia nosotros mismos?

Las técnicas para acercarse al cuerpo son muchas. Tenemos las heredadas directamente de la idiosincrasia de nuestros hogares e instituciones dedicadas a la “formación”; a lo largo de nuestras vidas buscaremos otras tantas técnicas que nos ayuden a equiparar la realidad de nuestro cuerpo con lo que deseamos y con lo que se exige que sea. Necesitaremos aprender a leer nuestra biografía más concreta: el cuerpo. Lo primero será

conciliar lo que somos, vivimos con la certeza de que existe algo más dentro de nosotros que fluye como la sangre: lo hemos nombrado alma, espíritu, mente, psique o interior. Y en múltiples ocasiones lo desvinculamos de la imagen exterior y constitución general del cuerpo.

El teatro, por ejemplo, es y será una de las profesiones más efectivas para la autoexploración y la exposición de nuestro cuerpo sumergido en la acción humana. Por eso la búsqueda del bienestar corporal a través del teatro es uno de los mayores alicientes que la práctica de este arte ofrece. La escena se convirtió, desde antaño, en un lugar para canalizar la expresividad que en la vida cotidiana ha quedado censurada o aislada. El teatro convierte el trabajo corporal en una vía para lograr el desarrollo del potencial creador de todo ser humano, donde la expresión es uno de los fines. Porque *“en un gesto, una mirada, en la velocidad de un giro, en un salto, pueden aparecer el sufrimiento, la agonía, la muerte de un amigo, la pérdida y el esfuerzo por vivir todos los días.”*³

Con lo anterior, me animo a decir que el actor tiene la posibilidad de convertirse en un cuerpo significativo para su sociedad, pues con los entrenamientos que su oficio requiere (entrenamientos del cuerpo y del alma) identifica y forma su imagen, la confrontación con los escenarios le permite conocerse, crear una imagen de sí mismo. En escena tendrá la capacidad de practicar uno de nuestros más grandes deseos, el de modificar nuestro cuerpo, verse distinto, encarnar a otro. La relación cuerpo-escena es una articulación compleja que implica un pasaje (o proceso) no siempre claro entre ambos términos.

³MATOSO, Elina, *El cuerpo: territorio escénico*, Argentina, Paidós, 1992, p. 24.

El rostro en escena, una breve exploración.

Porque el lenguaje del cuerpo se construye, al igual que la escena.⁴ El cuerpo es un territorio escénico porque al igual que la escena, el cuerpo, es un lugar que se habita.

Pero ¿Por qué se necesita un medio que altere la rutina para desarrollar la creatividad corporal? Se puede decir que cuando una persona está automatizada por la rutina su cuerpo lo refleja. Los músculos comienzan a perder su potencial, existe un gran aburrimiento postural. De allí las corazas y movimientos estereotipados a los que nos sometemos día con día. Para concluir con este tema cito a Uta Hagen que dice,

El cuerpo es la manifestación externa del actor, el instrumento más visible mediante el que se puede comunicar el pensamiento o sentimiento más sutil. Es un instrumento de comportamiento regio y porte olímpico aunque también susceptible de achaques, debilidades y cambios, según los requisitos del papel a interpretar. No tardareis en ser conscientes de que os harán falta muchos años de tesón para perfeccionar la técnica de este instrumento.⁵

En la cumbre de la corporeidad de la humanidad está la cabeza que aloja uno de los órganos más privilegiados por nuestra sociedad: el cerebro, hogar de la mente.

Mi trabajo inicia con una visión atómica del cuerpo, deposito mi atención sobre el rostro y propongo una lectura únicamente de esta parte para fortalecer la lectura del cuerpo en su integridad (como una unidad psicofísica). Elijo el rostro como un elemento significativo del cuerpo, porque condensa de una manera importante la totalidad de lo que es el hombre. Una sentencia latina asevera: “*en la cara se lee al hombre*”. El actor, a quien la sociedad le concede la privilegiada licencia del fingir o representar, también se vale de su rostro para ejercer el arte de la actuación. Su fama muchas veces depende de ello. Debido a que el rostro es un sistema de la expresión, sofisticado y adiestrado, se tratará a lo largo

⁴ *Ibíd.*

⁵ HAGEN, Uta, *Un reto para el actor*, Barcelona, Alba, 2009, p. 74.

El rostro en escena, una breve exploración.

de la historia del teatro, como un gran aliado o en ocasiones como un enemigo en el escenario. Quisiera antes de entrar de lleno al tema, que pensemos en lo siguiente:

“[...] la tendencia a leer los rostros es una inclinación natural, universal, que sin lugar a dudas vendrá de nuestros orígenes: nuestros primeros antepasados necesitaban saber de quién se podían fiar y de quién no. Como nos sigue ocurriendo a nosotros, claro está”⁶

Actores, directores de escena, dramaturgos y creativos, nos encaramos a un público experto en el descifrado de los signos faciales, que tiene y demuestra sensibilidad para comprender esas expresiones y más importante aún para hacer juicios y predicciones de actuación. ¿Valdrá la pena indagar como se vive esta capacidad nata (la de leer el rostro) en el teatro?

En la pared hay un agujero blanco, el espejo.

Es una trampa. Sé que voy a dejarme atrapar. Ya está.

La cosa gris acaba de aparecer en el espejo.

Me acerco y la miro; ya no puedo irme.

Es el reflejo de mi rostro. A menudo en estos días perdidos,

me quedo contemplándolo. No comprendo nada en este rostro.

Los de los otros tienen un sentido. El mío, no.

Ni siquiera puedo decir si es lindo o feo.

Pienso que es feo, porque me lo han dicho. Pero no me sorprende. En el fondo,

⁶ ALTUNA, Belén, *Una historia moral del rostro*, España, PRE-TEXTOS, 2010, p. 22.

El rostro en escena, una breve exploración.

*a mí mismo me choca que puedan atribuirle cualidades de ese tipo,
como si llamaran lindo o feo a un montón de tierra o a un bloque de piedra.*

JEAN –PAUL SARTRE,

La náusea.

La humanidad frente al espejo

Había una vez una joven de origen humilde, pero increíblemente hermosa, que cautivaba con su rostro a todo aquel que la observaba. Y por eso con el tiempo adquirió una fama tan grande que sin duda se volvió la mujer más pretendida. Día a día llegaban a sus pies, muchos jóvenes y hombres que querían tomarla como esposa. Pero de entre todos ellos, la bella mujer escogió al que le ofreció mayor cantidad de joyas y dinero. Cuando la joven comenzó una vida de casada y conoció verdaderamente al esposo, se arrepintió sobre manera de haber rechazado a tantos jóvenes de buen carácter y honrados. Con el tiempo el alma de la bella se llenó de tristeza y pidió a su esposo que la liberara. Pero éste, se había vuelto muy famoso por la belleza de su esposa, entonces se negó a liberarla y la encerró como prisionera. Pasado el tiempo, la bonita mujer se enamoró de uno de los guardias que la mantenían cautiva y le pidió que la liberara. Dicho guardia, que también vivía enamorado de la mujer, le sugirió que desfigurara su rostro. Y que de este modo sería liberada por su esposo. Entonces la mujer tomó una daga y desfiguro totalmente su rostro. Cuando su esposo la vio, se espantó tanto que la mando lejos de sí. Entonces fue libre.⁷

Me pregunto si a mí también me ha sucedido como al esposo de la bella mujer, que desequilibrada por lo interesantes e inevitables que son los rostros busco a través de este trabajo un camino para desfigurar el concepto del rostro y por fin liberarme de mi empeñado interés. Lo cierto es que así como me sucede y como le sucedió al esposo de este cuento, le ha pasado a muchos otros seres de nuestro planeta. Tal es el caso de las

⁷Paráfrasis del cuento *La joven del bello rostro* escrito por Pedro Pablo Sacristán.

El rostro en escena, una breve exploración.

fabulosas historias en donde un pintor de renombrado talento, obsesionado con la belleza de un ser, intenta perpetuar sus pasiones a través de una pintura. Así como aquellos poetas que encontraron en el rostro ajeno las motivaciones más profundas de su poesía.

*Tu rostro es prelude del poema.
me arrastra de noche
como si yo fuera vela,
a las playas del ritmo,
me abre el horizonte de cornalia
y la mirada de la creatividad.
Tu rostro es maravilloso,
una acuarela,
un viaje fascinante
entre la ceniza y la hierbabuena [...]*⁸

La conciencia sobre el rostro de los que nos rodean surgió un poco antes que la conciencia sobre nuestro propio rostro. No obstante, desde tiempos antiguos la gente lograba ver un bosquejo de su rostro sobre los ojos de quien tenía frente a sí, en los lagos o espejos de agua, también sobre superficies lisas que producían un reflejo como los utensilios elaborados con metal bruñido, generalmente cobre, plata y bronce. Aunque la historia del espejo comienza tempranamente (6500 y 5700 a. C.)⁹ fue a principios del siglo XVI de nuestra era, aproximadamente, que en los talleres venecianos se inventó la técnica moderna del espejo, inaugurando con ello una nueva forma de autorreflexión:

⁸PRIETO, María Luisa ed. , Poesía Árabe [en línea] *Tu rostro es el prelude del poema* : NizarQabbani<www.poesiaarabe.com> [consulta 07/08/2012] 1ª estrofa.

⁹ ALTUNA, Bélen, op. cit., p. 42.

El rostro en escena, una breve exploración.

*Resultaba, además, un valioso instrumento de adaptabilidad social, porque medianamente el reflejo el burgués podía establecer con más facilidad una conversación consigo mismo y aprender a controlar su propia representación, su puesta en escena corporal.*¹⁰

Con el tiempo el espejo se convirtió en un mueble de habitación o de salón y su lugar en la humanidad comenzó a ser privilegiado. ¿Por qué? Debido a que apareció un nuevo rostro de entre los que ya habíamos observado, surgió: nuestro rostro. ¿Qué impacto tiene en nuestro temperamento ver, la efigie de nuestra personalidad? Éste es un tema tan amplio que podría hacerse otra tesis de ello. Pero tenemos ejemplos literarios del impacto que puede tener conocer nuestra propia faz. Tal fue el caso de Narciso que conociendo su rostro y amándolo se ahogó en las profundidades de su yo, o de las bellas mujeres que a cambio de no perder la belleza de sus rostros vendieron su alma, bebieron sangre e inventaron ungüentos. El espejo empezó a proliferar como un utensilio por toda Europa y poco a poco, hasta llegar al siglo XIX, el espejo pasó a formar parte del mobiliario de todas las capas sociales. Incluso se dice, a manera de cuento, que existe la posibilidad de alejar a los muertos al mostrarles un espejo pues dado que no podrán ver su rostro, se van a percatar de su estado de almas en pena y se alejarán aterrados al inframundo. Finalmente durante el siglo XIX, cuando la fotografía (nuestro espejo moderno) se volvió popular, fue que se democratizó definitivamente el rostro. Ésta es la breve historia de cómo el hombre empezó a vivir rodeado de su rostro.¹¹

Personalmente creo que cada civilización ha contado con un “espejo” desde tiempos muy antiguos. Cuando los charcos y las cucharas de plata eran la única forma de observarnos a

¹⁰ *Ibid.*, p. 43

¹¹ GRECO, Charo, *Geografía de una península, la representación del rostro en la pintura*, Madrid, Abada Editores, 2004, p. 14.

nosotros mismos, la humanidad ya tenía un espejo de dimensiones cautivadoras, a través del cual podía ver el rostro de los otros, e incluso irrumpir en otras dimensiones. Este espejo es también conocido como: El teatro.

El teatro nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo y, a partir de ese descubrimiento, empieza a inventar otras maneras de obrar. Descubre que puede mirarse en el acto de mirar; mirarse en acción, mirarse en situación. Mirándose, comprende lo que es, descubre lo que no es e imagina lo que puede llegar a ser.¹²

Ésa es la esencia del teatro, el ser humano que se auto-observa, “*En la psique vemos el cuerpo y en el cuerpo, la psique...El teatro es esa psique donde podemos ver nuestra psique*”, dice Augusto Boal.¹³

Cada vez que me atrevo a dirigir una obra de teatro o asisto a alguna función en cartelera, me descubro contemplando la obra a través del rostro de los actores. Es probable que esto me suceda debido al tipo de teatro que hacemos actualmente, sin generalizar, en esta ciudad somos espectadores y creadores de un teatro que le confía el sentido de su puesta al texto.

No quiero decir con esto que el teatro de hoy en día es declamación, es cierto también que cuando un actor está encarnando un personaje todo su cuerpo reacciona y se modifica. Es a través de su rostro que recibimos la mayoría de la información emotiva del personaje y del actor, porque el actor no sólo le está dando cara al personaje sino que

¹²BOAL, Augusto, *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia*, España, Tr. Jorge Cabezas Moreno, Alba, 2004, p. 25.

¹³*Ibid.* p. 46.

El rostro en escena, una breve exploración.

también lo está encarando. Coincido con Kantor¹⁴ cuando dice que “[...] *los actores tienen una existencia previa a la representación, que la ilusión creada durante la representación no puede anular*”¹⁵ esta dualidad en la presencia de un actor al representar, es el asomo de una incógnita que no podremos evadir, pero que nos permitirá analizar la cara del actor y el uso que le da en escena al transformar su propio rostro en el rostro del personaje. Como dijo Séneca *la posibilidad de ver nuestro rostro debe ayudarnos a dirigir nuestra vida.*¹⁶

Caras vemos... pero de donde vienen... no sabemos.

El rostro es tan importante para la civilización y su desarrollo que aún los más estudiosos del tema, como algunos antropólogos y psicólogos, reconocen que se sabe menos de lo que esperaríamos saber a estas alturas de la evolución humana. Eso es, entre otras cosas, porque también la cara humana ha cambiado con la historia y el concepto se ha diversificado según la cultura donde se consulte el término.

El rostro y las características que lo componen son dos temas tan antiguos como la literatura occidental y los primeros ejemplos de ello se encuentran en los poemas homéricos, donde hay retratos o descripciones escritas de hombres y mujeres así como de pueblos enteros, dice Julio Caro Baroja.¹⁷ Tampoco parece existir ni una sola cultura que

¹⁴Tadeusz Kantor (Polonia 1915-1990): Pintor, escenógrafo, autor y director teatral.

¹⁵A. Sánchez, José y Conde-Salazar, Jaime ed., *Cuerpos sobre blanco*, Madrid, UNIVERSIDAD DE CASTILLA – LA MANCHA, 2001, p. 149.

¹⁶ALTUNA, *op.cit.*, p. 45

¹⁷CARO, Baroja Julio, *Historia de la Fisiognómica: El rostro y el carácter.*, España, Ediciones Istmo, 1995, 286 p.

El rostro en escena, una breve exploración.

no haya dado un alto valor simbólico al reflejo de la propia imagen.¹⁸ Las caras que han transitado por esta tierra y que impactaron los sentidos de los artistas del pasado son elementos compositivos de muchas de sus pinturas, esculturas, mausoleos y poemas. Son imágenes y formas que impactan también (pese al paso del tiempo) nuestros sentidos.

En las artes escénicas el rostro no tiene la finalidad de perder sus cualidades naturales como la movilidad y el cambio constante, es decir, no se pretende perpetuarlo, (salvo que la puesta en escena tenga esa intención) pero dadas sus cualidades éste puede ser tratado como imagen. Dicha imagen, al ser insertada en un escenario con escenografía e iluminación, se vuelve un elemento de la composición visual y emotiva de la obra teatral. Una cara haciendo uso de todas sus capacidades, es decir hablando, respirando y gesticulando, se vuelve una imagen viva y sugestiva que genera señales y códigos de difícil descifrado, pero que atañen de lleno a todo lo que es humano.

¿Qué es la cara o rostro?

El rostro es resultado de un proceso largo de adaptaciones biológicas y la forma que tiene es un documento de ello. Pero le nombramos de distintas maneras, porque no siempre que decimos cara o rostro nos referimos a lo mismo.

*No hay expresividad en la biología. El simbolismo del cuerpo y del rostro se constituye a través de la dimensión social en la que los hombres se encuentran.*¹⁹

Se puede estudiar el rostro como lo estudia el arte para llegar a entender sus dimensiones poéticas y se puede pensar en el rostro como lo estudia la ciencia, que intenta

¹⁸ALTUNA, *op. cit.*, p. 47

¹⁹GRECO, *op. cit.*, p. 16

comprender su función en el cuerpo. Solamente con una combinación de ambos estudios nos aproximaremos a la realidad. Por ello se mencionan, de manera breve, estos dos puntos de vista.

Cara (haciendo una recopilación un tanto burda de sus definiciones) es la parte anterior de la cabeza humana, desde el principio de la frente hasta la punta de la barbilla, incluye cejas, ojos, nariz, mejillas, boca, labios, dientes, lengua, piel y barbilla. Posee una asombrosa cantidad de músculos blandos que permiten la expresión, la cara contiene la mayoría de los órganos de los sentidos que lo vinculan con el resto del cuerpo. Tenemos la vista gracias a los ojos, el olfato por la nariz, el oído en cada extremo de nuestro rostro, el gusto y el habla en nuestra boca. Con estos órganos se inician varios sistemas importantes para la vida humana, como el sistema digestivo y el respiratorio. Esta parte de nuestro cuerpo, que en otras definiciones se maneja como la apariencia dominante de nuestra persona y nos provee de una identidad cuando vivimos en sociedad, ha llegado a ser tan importante que *“tratamos la cara como si fuera el <<yo>>”*²⁰. En el lenguaje cotidiano solemos utilizar la palabra cara como sinónimo de rostro, semblante y faz. Una de las diferencias más claras, entre estos conceptos, la encontraremos entre la ideología occidental y oriental, por lo que haré una breve distinción entre ambos términos:

Rostro, es una palabra de origen latín (*rostrum*) que en nuestro mundo occidental podría acercarse mucho al significado de cara. (Rostro, máscara, rol, personaje y persona son conceptos que están entrelazados si nos atenemos a su pasado etimológico)²¹ Pero que en

²⁰ MACNEILL, Daniel, *El rostro*, Barcelona, Trad. Antonio Puigròs, Tusquets EDITORES, 1999, p 17.

²¹ ALTUNA, *op. cit.*, p. 34.

El rostro en escena, una breve exploración.

culturas como la china y la japonesa se desdoblaron y se volvieron un concepto social que se asigna y distingue por cualidades como: el honor, las normas de conducta, la personalidad, la dignidad y el prestigio. Es decir, por atributos que se adquieren al interactuar en comunidad, factores personales y no personales. Por esto último, dicho concepto depende del grupo con el que se interactúa. Para algunas sociedades orientales, ganar rostro no es una preocupación, pero perderlo es un asunto grave.²²

El rostro es tan importante como las construcciones culturales lo designen, por ejemplo, el caso de países como Arabia Saudí e Irán, donde la mujer que no se cubre el rostro, muere.²³

La faz de una persona también tiene como principal referente la cara y el rostro. En algunos lugares como China, se piensa que la faz son los rasgos, las proporciones, la forma y la textura de la piel. Cada bulto y línea que existe en la faz, revela el futuro y las cualidades de una persona, el cuerpo entero, se piensa como un libro que puede leerse e interpretarse. Para la cultura china, desde hace cientos de años, la faz de una persona es su carta astral; la lectura del rostro es la práctica que revela: personalidad, carácter y destino. Las prácticas de leer el rostro se asemejan a la quiromancia o *arte de leer la mano*, practicada desde la Edad Media, pues se utilizan las líneas, lunares, marcas y proporciones para determinar el destino de la persona. Pero esta manera de interpretar un rostro ha sido relegada por la ciencia, pues se considera en exceso esotérica y sin verdaderas aportaciones.

²²YAU-fAI HO, David, *On the concept of face* (University of Hong Kong), American Journal of Sociology, The University of Chicago, 3 de noviembre del 2010 <www.jstor.com>Volumen 81, Número 4, pp. 867-864 [consulta 16 /feb/ 2011]

²³MACNEILL, *op. cit.*, p. 259.

El rostro en escena, una breve exploración.

Para finalizar mencionemos lo que es el semblante, cuya definición se refiere a la cara humana cuando está expresando algún sentimiento y/o representando algún estado de ánimo. **Por lo tanto en esta parte de mi trabajo predominara el uso del término cara.**

*“Para nosotros, las caras surgen del caos...”*²⁴ De entre el orden y la disposición que la naturaleza le ha dado a los organismos reconocemos uno de inmediato: la cara. Reconocemos tan rápido una cara que, a veces, no es necesario que esté completa. Esto es porque la cara posee una estructura singular; una organización visual general comprensible y de asimilación sencilla, pero repleta de sutilezas. Georges Simmel²⁵ considera que en esta capacidad de unificar una cara, se asienta el valor estético del rostro, pues juzga que una de las facultades fundamentales del espíritu humano es, a saber, la capacidad de crear unidad en la diversidad.

*Picasso declaró que “la cabeza es una cuestión de ojos, nariz y boca, que se pueden distribuir de la manera que a uno le apetezca; la cabeza seguirá siendo una cabeza”*²⁶

La cara es una de las primeras cosas que logramos dibujar desde pequeños. Y las estructuras que la conforman, se repiten en todos los rostros de la naturaleza.

El rostro es una aparición antigua, que agrupa los órganos de los sentidos al frente del organismo, como un sistema que le da dirección a nuestro movimiento. Por lo tanto la cabeza es la que entra en contacto con todo lo nuevo, el futuro se vuelve lo que tenemos

²⁴ MACNEILL, *op. cit.*, p. 16

²⁵ SIMMEL, George, <<La significación estética del rostro>>, en *El individuo y la Libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, p. 187-192.

²⁶ Citado por MACNEILL, 1999: p. 125; a su vez citado por ALTUNA, p. 59.

frente a nosotros. El diseño actual del rostro es una de las pruebas finales de la evolución, es el modelo que funcionó.

La cara humana es distinta por completo a la de otros mamíferos [...] A pesar de ser lindo a nuestros ojos, esto tiene que ser un “sobrante” de los diseños estándar de los mamíferos comunes [...] Nunca sabremos con seguridad cuál es el factor con el que inicia la larga cadena de adaptaciones interrelacionadas por todo el cuerpo, que asocia los diversos diseños de rasgos de nuestra herencia facial.²⁷

En el desarrollo de las medidas de nuestros órganos faciales han influido factores como el hecho de que somos realmente bípedos, ya que en la postura que tenemos (erguida) pondera la cabeza. “Además, la unidad del rostro, cuyos elementos individuales se pierden hasta constituir un todo, aparece acentuada por el hecho de que la cabeza descansa en el cuello...”²⁸ La verdadera pregunta es ¿Cómo llegó nuestro rostro a su diseño actual y por qué se volvió tan distinto al de nuestros ancestros? Entre las muchas respuestas que la ciencia podría darnos considero una de ellas muy importante ya que surge de la siguiente interrogante, ¿Por qué, si nuestros ancestros son los monos, no tenemos pelo en la cara? Daniel McNeill, en su texto científico *El rostro*, sostiene que el primer paso para la civilización fue el rostro lampiño, pues esto permite que el semblante logre una plenitud de formas y que cada una de ellas sea una señal. De esta manera, el rostro se volvió cada vez más expresivo. Es decir se volvió necesario ser lampiño para ser entendido, para que nuestras expresiones pudieran ser leídas por los otros.

El rostro despejado es toda una exhibición de significados... Las caras lisas amplían enormemente el vocabulario, hacen que los mensajes sean más claros, así como más sutiles y variados.²⁹

²⁷ H., Enlow, Donal, *Manual sobre crecimiento facial*, Intermedia, Buenos Aires, 1982, p.147.

²⁸ GRECO, *op. cit.*, p. 11.

²⁹ MACNEILL, *op. cit.*, p 28.

El rostro en escena, una breve exploración.

Las teorías evolucionistas no terminan de explicar cuál es la razón por la que nuestro rostro acaba por ser extremadamente distinto al de las demás especies. Una respuesta alterna explica que es porque nuestro rostro no sólo es resultado de procesos biológicos, sino que nuestro rostro también es el resultado de nuestra mente y su evolución.

Desde el *Homo habilis* (1,6 o 1,9 millones antes del presente) hasta nosotros, pasando por el *Homo erectus* (hace 300 000 años), se produjeron los cuatro cambios más importantes, el rostro se acható, la frente se ensanchó por el cerebro creciente, la nariz sobresalió y surgió el mentón. Con estos cambios en la estructura de nuestro rostro, aumentaron nuestras capacidades expresivas. Al modificarse sustancialmente nuestra composición se modificaron las actividades sociales como resultado. Si aumentó la expresividad, algo, debió ser diferente también a la hora de representar.

Sin embargo, para entender el impacto que el movimiento expresivo de una cara tiene, en escena, tendríamos que entender el funcionamiento básico de sus movimientos.

El movimiento de la cara.

Los músculos de la cara son la base de la expresión. Los humanos tenemos mayor cantidad que cualquier otro animal sobre la tierra: veintidós en cada hemisferio o también llamado hemirostro³⁰. Como sostén de toda la musculatura y demás órganos que se alojan en la cara tenemos la cabeza, compuesta por el cráneo y la cara. El cráneo es la huesamenta a la que tenemos acceso a través de rayos X; símbolo universal de la muerte. Sin ignorar que existe una caja craneal, los principales huesos que forman la cara son los maxilares superior e inferior, dos pómulos (elementos muy interesantes, que contribuyen a dar carácter a las distintas razas humanas³¹) y una cantidad de pequeños huesos nasales. Todos éstos forman una corteza facial con protuberancias y depresiones, como las sienas, los dos oculares y el mentón. Por lo que la forma de la cara depende totalmente de la forma del cráneo.

Como el estudio anatómico que nos interesa es el relacionado con el arte, nosotros estudiaremos solamente, de manera breve, las estructuras de la expresión. Comencemos con los huesos faciales: el maxilar inferior o mandíbula es el único hueso móvil que puede ofrecer movimientos determinados; las expresiones y acciones de llorar, reír, gritar, hablar y masticar se realizan gracias a esa facilidad de movimientos coordinados entre huesos y músculos³².

³⁰ PLASENCIA, Climent, Carlos, *El rostro humano: observación expresiva de la representación facial*, España, Universidad Politécnica de Valencia, 1995, 340 p.

³¹ CALDERÓN, Alfonso, *Dibujando la cabeza humana*, España, 8ª edición, Ediciones EAC, S. A., 1989, p. 48.

³² *Ibid.*, p. 50.

*Los músculos son los órganos del cuerpo humano que le permiten realizar sus movimientos; para ello cuentan con la particularidad de poder contraerse y distenderse, como si fueran de goma.*³³

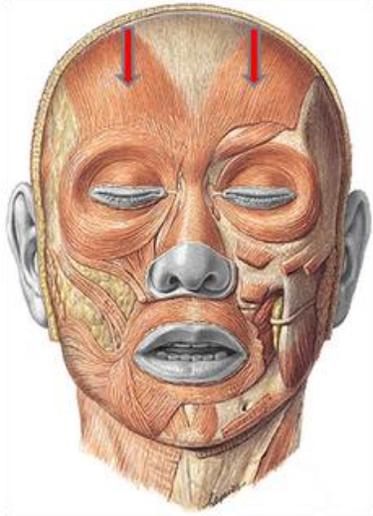
A lo largo y ancho de nuestro cuerpo (en general) existen dos tipos de músculos, los *estriados* que se caracterizan por su contracción rápida y voluntaria y los *lisos* que cuentan con un poder de contracción lento e involuntario³⁴. Como ya lo habrán supuesto, en la cara poseemos músculos estriados. Podemos dividir los músculos de la cara en dos, los que están pegados a los huesos conocidos como los músculos masticadores y los músculos más cercanos a la piel que se conocen como músculos subcutáneos. Prefiero hablar de estos últimos porque presentan principalmente funciones expresivas del rostro³⁵, de hecho se les denomina así *músculos de la expresión o mímicos*, como consecuencia de que se agrupan alrededor de los órganos de los sentidos, ocupándose de complementar y dinamizar las funciones de dichos órganos, son 11 aproximadamente. Otra característica que poseen es la simetría, ya que los músculos que hay en un hemisferio del rostro son pares de los del hemisferio contrario.

³³ *Ibid.*, p. 51

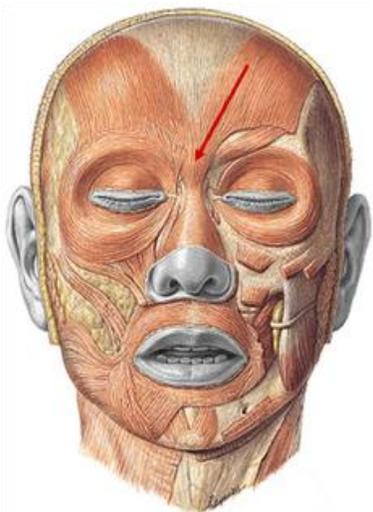
³⁴ *Ibid.*

³⁵ PLASENCIA, *op. cit.*, p.85.

El rostro en escena, una breve exploración.



³⁶ **FRONTAL.** Permite el movimiento de las cejas, la frente y los párpados. Al contraerse provoca los pliegues o arrugas transversales de la frente en momentos emocionales de terror, espanto y asombro.³⁷

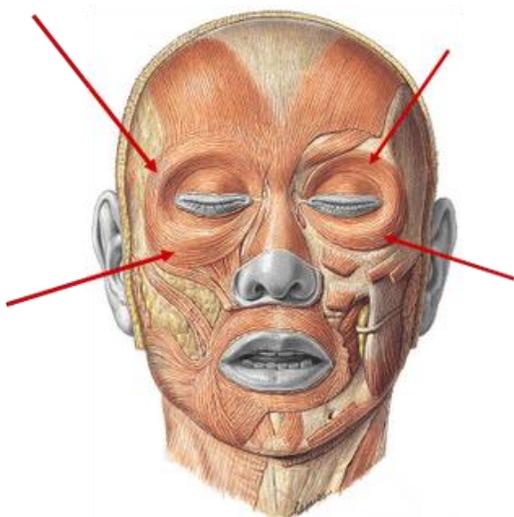


PIRAMIDAL. Su función es la de llevar abajo la piel de la región que se señala con una flecha en el diagrama.

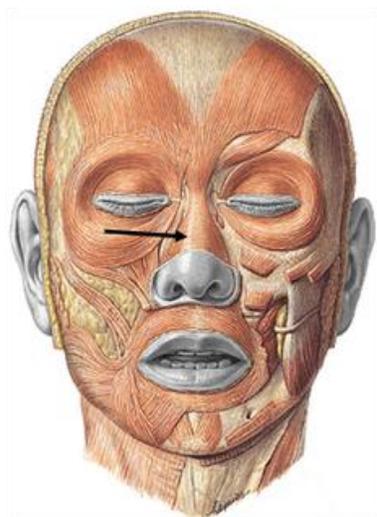
³⁶ Imágenes extraídas de: NAVEDA, Ariel, *Anatomía Humana* [en línea] de MORFOLOGÍA UNEFA, <<http://unefaanatomia.blogspot.mx/2008/05/musculos-de-la-cabeza.html>> (vista 11935) 10 / 05/ 2008.

³⁷ CALDERÓN, *op. cit.*, p. 55

El rostro en escena, una breve exploración.



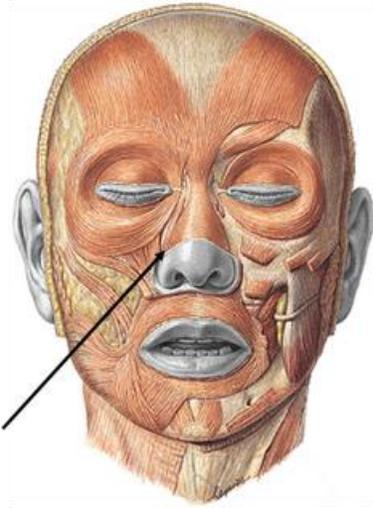
ORBICULAR DE LOS PÁRPADOS. Como su nombre lo indica, es el músculo que forma y mueve los párpados, en los momentos de preocupación, de ira, de llanto y ayuda a la conformación de algunos otros rasgos temperamentales. En la senectud este músculo pierde consistencia produciendo la impresión característica del cansancio.³⁸



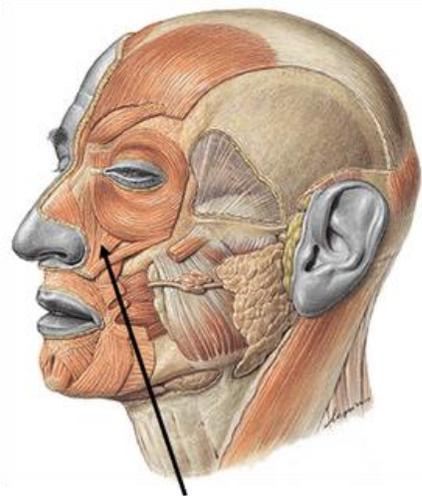
TRANSVERSO DE LA NARIZ. Al estar situado en el dorso de la nariz ayuda a la respiración intensa y está conectado con los músculos elevadores que propician fruncimiento en la nariz.

³⁸*Ibid.*, p. 56

El rostro en escena, una breve exploración.

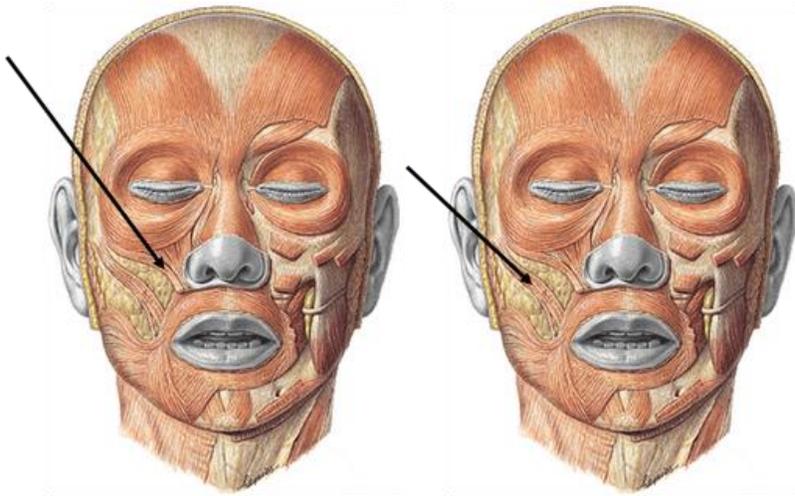


DILATADOR DE LAS ALAS DE LA NARIZ. Pese a ser un músculo tan pequeño sus funciones contribuyen en gran medida a determinar las expresiones del rostro, tira hacia arriba del labio superior dilatando las aletas al mismo tiempo, lo que puede manifestar pena, angustia, dolor o, en un movimiento inverso, desinterés, desprecio e incluso asco y repugnancia.

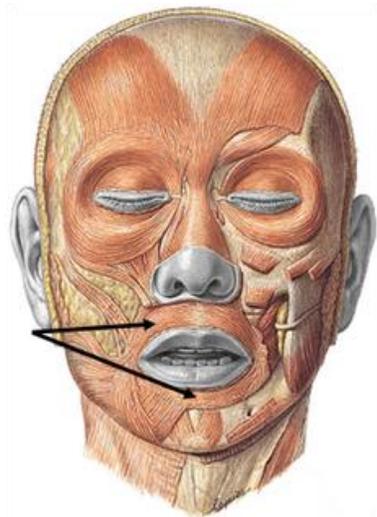


ELEVADOR DEL LABIO SUPERIOR. En la expresión, este músculo, mediante su contracción, permite manifestaciones aflitivas.

El rostro en escena, una breve exploración.



CIGOMÁTICO MENOR Y CIGOMÁTIGO MAYOR (músculo de la alegría) Junto con el musculo *Risorio* estos dos músculos elevan las comisuras y permiten la risa, sonrisa y demás manifestaciones de alegría. El movimiento que tienen es hacia arriba, en horizontal y también se contraen.³⁹



ORBICULAR DE LOS LABIOS. Destaca por ser el más determinante de las expresiones, junto con los orbiculares de los ojos. Circunda la boca y

³⁹*Ibid.*, p. 57 y 58

El rostro en escena, una breve exploración.

no tiene sujeción a ningún hueso, es decir se mueve con libertad pues es capaz de fruncirse, arrugarse, de succionar, besar, soplar, silbar y distenderse de muchas formas.⁴⁰

Faltan por mencionar el músculo *borla del mentón*, el *bucinador* y el *cuadrado de la barba*, que interaccionan con los músculos mostrados hace un momento, de manera que permiten una expresión global en el rostro. También debo aclarar que no incluí las minúsculas variaciones de cada músculo facial, por la extensión del tema, pero reconozco que todos los músculos faciales por minúsculos que sean determinan (a un nivel muy complejo) las expresiones que elaboramos. Según la intensidad de la emoción se involucra una cantidad de músculos, por ejemplo, la risa puede involucrar desde los labios, los músculos pomulares, los músculos oculares, la frente, el tórax, el abdomen, las piernas etc., hay fenómenos expresivos que involucran todo el cuerpo de forma natural. Pues bien, todos los músculos están dominados por el sistema nervioso. En la cara el nervio específico es el nervio facial que tiene tres funciones principales, a) estimular la secreción de líquidos como lágrimas y saliva. b) Transmitir al cerebro los sabores y c) Controla las expresiones del rostro, moviendo los músculos como si fueran hilos de marioneta.

Los músculos de la cara se adaptan con mayor velocidad a los impulsos que reciben del cerebro, en contraste con los demás músculos que tenemos en el cuerpo, los seres humanos podemos lograr una nueva expresión facial cada tres segundos. Debido a la inmediatez de las expresiones faciales, nuestra expresividad en la vida cotidiana se la confiamos en un alto porcentaje al rostro.

⁴⁰*Ibid.*, p. 58.

Las áreas de estudio más adelantadas en la dilucidación de las posibilidades físicas del movimiento facial son: la fisiología⁴¹ y la fisonomía⁴². Así como algunas pseudociencias (Fisiognomía, Caracterología, Antropometría) muy antiguas derivadas de la Antropología y la Psicología, que se dedican al estudio de los rasgos faciales para revelar el carácter y personalidad de criminales, héroes y personajes. A propósito de las aportaciones de la fisiognomía sobre el rostro, hay que distinguir que la información que se viene recabando, desde Aristóteles, ha puesto de manifiesto su fuerza (especialmente) en la pintura. A partir de estos datos los artistas han elaborado un método para atender de manera funcional la mímica facial, ya que el pintor tiene que plasmar el carácter de su retratado a través de los rasgos. *“Los fisónomos son como los astrólogos, leen el rostro como si fuera el cielo”*⁴³ Con el arribo del Renacimiento, en los autorretratos y retratos, se puede percibir un interés especial por proyectar el mundo interno del sujeto a través de la imagen pintada.

En síntesis, la fisiognómica propone una ciencia y arte de conocer a las personas por su forma y acción. Para hacer un registro concreto de sus observaciones los eruditos de esta ciencia han elaborado comparaciones etnográficas e incluso han superpuesto rostros de animales con rostros de humanos para revelar de este modo el misterio de la naturaleza sobre el semblante del hombre.

⁴¹“Fisiología: estudia las funciones de los seres vivos y la manera con la que un organismo lleva a cabo sus diversas actividades.”(POCOCK, William, *Fisiología Humana*, Barcelona, 2da Edición, Masson S.A., 2005, 736 p.

⁴² “Fisonomía: Aspecto particular del rostro de una persona.” *Real Academia de la lengua Española*, 23ª edición [En línea] <www.rae.es> [consulta 8/08/2012]

⁴³ GRECO, Charo, *Geografía de una península: La representación del rostro en la pintura*, Madrid, Abada editores, 2004, p. 19.

El rostro en escena, una breve exploración.

En la práctica escénica, el arte más adelantado en el dominio de la expresión corporal es la Mímica y la Pantomima. El indagar en estas áreas permite un análisis sobre el cuerpo y sus regiones expresivas, dejando en claro que, antes de las posibilidades expresivas de un órgano, están las respuestas a la naturaleza biológica, pues está comprobado científicamente que no hay ni un solo músculo, ni un solo órgano, cuyo origen haya sido exclusivamente para satisfacer las necesidades de expresión. Pero en el arte escénico, especialmente en la actuación, es de mucha importancia conocer el lado fisiológico, puesto que las expresiones dependen de las acciones musculares y como diría Jacques Lecoq:

El estudio de la anatomía del cuerpo humano me ha servido para desarrollar una preparación corporal analítica dirigida a la expresión, poniendo en juego por separado cada parte del cuerpo [...] aprovechando el contenido dramático de cada una de ellas.⁴⁴

El mecanismo de la fisonomía no está desprovisto de espontaneidad y aunque no haya un músculo cuya única función sea expresar, si hay órganos cuya función favorece la expresión, como es el caso del rostro en el cuerpo.

⁴⁴LECOQ, Jacques, *El cuerpo poético*, Barcelona, 4a edición, ALBA EDITORIAL, 2009, p. 103.

Sobre la expresividad de la cara.

Cada parte de nuestra cara, por minúscula que parezca, es una posibilidad expresiva. Los ojos son la mirada, la boca el habla, la nariz la respiración, las cejas la sorpresa, el rubor en las mejillas es la vergüenza, la frente es nuestra mente etc. *“El cuerpo es un medio de comunicación privilegiado”*⁴⁵ Cada mirada delata una impresión, cada gesto revela un pensamiento y todo el cuerpo habla porque es verdadero y lo que en ese nivel hagamos, poseerá mucha verdad.

*La apariencia, resultado de una perfecta comunión entre forma y movimiento, define la imagen del individuo*⁴⁶

La figura humana tiene un potencial comunicativo. Sucede como en el teatro, el espectador únicamente contempla la ilusión que genera la acumulación de efectos técnicos (entrada de luces, telones que bajan con tramoya etc.) no ve a los técnicos, ni las consolas, ve lo que el director ha querido que vea. Una expresión facial, gracias a la piel, es un movimiento muscular no visible del todo y la no visibilidad del origen de este movimiento es lo que permite que veamos otra cosa, es decir, lo que significa.

La cara es la superficie por la cual manifestamos, de manera espontánea o planeada, la mayoría de nuestras reacciones. Así como también, la expresión facial da indicios, que funcionan como hipervínculos. Una expresión facial contiene más significado que el gesto que aparece en la superficie de la cara y tratar de revelar ese significado, definitivamente, nos conduciría a otro. En la naturaleza humana como en el arte, toda forma corresponde a un contenido y esa forma aparente, visual o ilusoria, es la que le da lógica al contenido. En

⁴⁵ A., José, y Conde-Salazar, Jaime, *op. cit.*, p. 227.

⁴⁶ PLASENCIA, *p. cit.*, p. 69

El rostro en escena, una breve exploración.

la cara también vemos todo lo que sucede a lo largo del cuerpo, lo revela, por ejemplo, un dolor abdominal se refleja de inmediato en el semblante.

Hay un fenómeno que produce el movimiento de nuestro cuerpo: la expresividad. El uso voluntario e involuntario de los músculos y huesos de nuestro cuerpo es información y esa información es visible y descifrable.

Algunos científicos como Duchenne⁴⁷, hicieron pruebas con electricidad sobre personas y cadáveres para entender el origen de las expresiones faciales. El invento de Duchenne fue técnico pues sirvió para el análisis de los movimientos mímicos nerviosos. Lo que daba como conclusión, eran cuadros de la expresión, producidos sintéticamente y desde afuera del ser. Experimentos que eran intentos por conocer el principio verdadero y la razón primera de los movimientos expresivos; pero que lo único que hicieron fue denunciar la fábrica de las expresiones, dejando de lado el intento más importante: comprender las reglas de fabricación de los mecanismos expresivos.

Llegamos así a dos puntos de vista importantes e inseparables. El origen fisiológico del movimiento en la cara y el origen emocional de este movimiento y su correspondencia, explicada por François Delaporte:

*Todas las acciones musculares son manifestaciones de una naturaleza apasionada y se sitúan en un campo de expresividad.*⁴⁸

⁴⁷ Conocido como Duchenne de Boulogne (1806-1875) fue pionero en la neurología e investigación clínica en Francia.

⁴⁸ DELAPORTE, François, *Anatomía de las pasiones*, Francia, Université de Picardie Jules Verne, 2007, p. 102.

El rostro es un lenguaje, un sistema simbólico, sometido a una serie de reglas como la lengua, pero que posee tal variedad que difícilmente se puede codificar. Cualquier cambio que sufre, por ínfimo que sea, resulta en una nueva frase.

A pesar de la infinita variedad del rostro y de su interminable capacidad de metamorfosis, el hombre ha intentado crear unidad y orden en ese conjunto de elementos diversos. Algunas concepciones del rostro lo asemejan con un tablero fijo con elementos móviles a los que les corresponde proporcionar indicios reveladores de las pasiones, según dicen las antiguas concepciones; donde, moralizando el cuerpo, asignaron categorías también para el rostro.

Desde que los fisonomistas comenzaron a hacer mapas faciales, determinaron que la frente, las cejas y los ojos son la parte elevada y superior del ser que se encargan de la inteligencia y la espiritualidad. Las razones por las que se privilegia la vista, por sobre los otros sentidos, tienen que ver con la apreciación a distancia y con la evolución de la pintura, que pasó de hacer retratos de perfil a retratos de frente, por la ideología renacentista, de ponderar al individuo, que perduró hasta el siglo XVIII. No es sólo la capacidad de la imagen sobre la psique, sino lo que los ojos representan. Cito por ello a Charo Greco que dice:

*Los ojos son mirada. Ya lo dijo Sartre: << el ojo no es aprehendido, en primer lugar, como órgano sensible de la visión, sino como soporte de la mirada >> [...]*⁴⁹

Una de las características de este fenómeno, complejo y cautivador que llamamos mirada, es la capacidad narrativa que tiene, la mirada transmite contenidos. El hecho de que la

⁴⁹ GRECO, *op. cit.*, p. 55

mirada sea narrativa presupone una interacción con el otro, quiere decir que el otro, que a su vez mira, interpreta la mirada. Esta interacción tiene un potencial, sobre todo escénico, no sólo por el efecto estético en relación con los ojos como rasgos del rostro, sino porque el significado de la mirada estructura el espacio creado en la ficción, incluso define la relación del personaje con el público.

Un nivel más abajo, en medio de la cara encontramos la nariz, víctima recurrente de las cirugías plásticas pues es un elemento, cuya estilización preocupa a la sociedad de hoy día. Considerada por algunos evolucionistas como un accidente, la nariz sirve para medir distancias, tal como una mira en el ojo de un rifle, la nariz es el olfato, la capacidad de anticiparse a la comida y saber a qué sabrá antes de probarla. Además su función más importante es la respiración. Proceso por el cual ingresa el aire a nuestro cuerpo, oxigena nuestros pensamientos y se conecta la cara con el cuerpo. Por lo tanto para el actor, el conocimiento de la respiración en su estado normal o alterado, será una herramienta creativa de efectos corporales incalculables que lo puede llevar de la calma y relajación a la exaltación de todo su ser.

Por último en el nivel más bajo del rostro, se ubica la boca, que es el habla, la risa y el beso. *Darwin señalaba que los músculos faciales de la boca son los menos controlables y de los más significativos, por ligeros que sean*⁵⁰. Ya que la boca es a la vez espejo de la sensualidad y de lo instintivo, por ser un agujero, una cavidad dentada engullidora, escupidora y gritona; dominarla conduce a la exhibición de buenos modales. Como

⁵⁰DE TORRES, Javier, *Las mil caras del mimo*, España, Editorial Fundamentos, 1999, p 105.

El rostro en escena, una breve exploración.

revelan algunos dichos populares “Calladita te vez más bonita” “En boca cerrada no entran moscas”. Si pudiéramos hacer una lista jerárquica de los órganos expresivos de la cara, la boca sin duda encabezaría dicha lista; sobre todo si se quiere llegar a lo grotesco no hay como pintar la boca enorme y roja. Las posibilidades de una boca no se limitan con la apariencia sino que ésta tiene una sonoridad, tiene voz.

Hablemos finalmente de la fuerza expresiva de mancillar el rostro y de ocultarlo: deformar la cara es anular sus rasgos o exaltarlos, suplantarlos o herirlos. (Como hizo Edipo alguna vez con sus ojos) La transgresión sobre el rostro confronta al hombre con su condición y le recuerda lo manipulable y vulnerable que es, le recuerda la realidad o la fantasía. Transformar el rostro es una metáfora directa, es la proximidad que hay entre ser y no ser, entre ser identificado o no.

En el teatro, en cualquier obra de cualquier género, encontraremos un catálogo exquisito de posibilidades de la expresión humana. Puede que al poeta le hagan falta verbos descriptivos para comunicar lo que le afecta, pero el actor siempre tendrá un gesto adecuado para hacerlo.

¿Caras universales? 😊 😞

El fenómeno de la universalidad de gestos, es un tema, que se ha estudiado sobre todo en la psicología y en la biología por Charles Darwin. A pesar de que se ha discutido mucho, en la actualidad, se ha llegado a la conclusión de que sí, existe un lenguaje corporal universal, que todos somos capaces de entender.

Tengo un ejemplo personal, hace algunos años, cuando apenas y hablaba español, vi la obra en inglés de Cyrano de Bergerac. No sabía que decían pero comprendía todo: una enorme nariz en el rostro del protagonista, de entrada, ya no necesitaba mucha explicación.

Todo proceso de representación, selecciona y organiza sus elementos, de manera que en el camino hace una transformación semiótica⁵¹ de la realidad. Motivo por el cual las respuestas a la pregunta de la universalidad de las expresiones, se pueden poner a prueba en el teatro. La eficacia de este experimento depende totalmente de la elocuencia corporal del actor que se preste para hacerlo y de la labor interpretativa del observador: al despojarnos de nuestro medio de comunicación principal (la palabra) empezaremos a escuchar el habla de nuestros cuerpos. A diferencia de las lenguas, la traducción e

⁵¹ La Semiótica Teatral, estudia el significado que tienen para el hombre sus propias creaciones, insertadas en un sistema cultural. El teatro entendido como un sistema cultural, entre otros, tiene la función general de crear significado utilizando medios que se pueden percibir a través de los sentidos. Los signos mímicos (clasificados por Erika Fischer-Lichte en su trabajo *Semiótica del Teatro*, dentro de los Signos cinéticos) se adquieren en el proceso de aprendizaje social, son dependientes del contexto. Cada cultura tiene un número específico de estos, sin embargo en 1872 con el trabajo de Darwin titulado *The expression of emotion in man and animals*, se afirma que las relaciones entre la expresión de la cara y la emoción son válidas universalmente. Es decir, que en todas las culturas se expresan las mismas emociones con idéntica expresión facial. Desatando de este modo una discusión que llega hasta nuestros días.

interpretación de este lenguaje, es casi inmediata, su asimilación tendría que ser así, al atender formas básicas.

En cuanto al número de figuras expresivas que un cuerpo es capaz de hacer, también hay una profunda discusión, pues algunos como el teórico de la expresión Delaporte pensaban que si todos entendemos los gestos, es porque existe una cantidad finita y una reproducción si no precisa, al menos semejante de éstos. Por lo que, en sus estudios sostenía que los movimientos expresivos estaban limitados a números y cualidades con la posibilidad de combinarse. MacNeille escribió lo siguiente:

*El actor David Garrick lograba, con extraordinaria celeridad, que su rostro pasará por un ciclo de nueve sentimientos: alegría, tranquilidad, sorpresa, asombro, tristeza, abatimiento, miedo, horror, desesperación, y, otra vez, alegría. ¿Cuántos rostros distintos yacen dentro de este movimiento continuo? Teniendo en cuenta la gradación de las expresiones, sus mezclas y sus inflexiones, y la riqueza de nuestra vida emocional, la suma real desafiaría cualquier medición*⁵²

Se piensa que el núcleo del código facial reside en seis figuras (a veces siete) y que no nos percatamos de ello dado que valoramos en exceso el contenido verbal. Estas seis figuras corresponden a los sentimientos que los psicólogos denominan *emociones primarias, innatas*⁵³ o *Sentimientos universales básicos*⁵⁴ los cuales son: felicidad, tristeza, ira, miedo, asco y sorpresa. Al combinarse o complejizarse resultan los *Sentimientos secundarios*.

⁵² MACNEILL, *op. cit.*, p 174.

⁵³ MUÑOZ, Polit, Myriam, *Emociones, sentimientos y necesidades: Una aproximación humanista*, México, Castellanos Impresión S. A. de C. V., 174 p.

El rostro en escena, una breve exploración.

Las pasiones sirven al individuo y contribuyen a su preservación, se manifiestan cuando las palabras faltan y el cuerpo toma la iniciativa. El lenguaje de las emociones adquiere así un valor expresivo propio: manifiesta los impulsos fundamentales de aquellos que lo hablan.

El hombre tiene dos intenciones al acercarse a otro para relacionarse; quiere comunicar sus ideas sobre los objetos que le ocupan y quiere, además, participar el modo y manera en que esos objetos le afectan. Esto último, aunque no siempre es intencional, es una necesidad urgente de nuestra íntima naturaleza, que como especie apasionada, no podemos rehusar. El lenguaje verbal dispone de las interjecciones para tal fin y la pantomima tiene para ello sus ademanes expresivos. La eficacia comunicativa, como uno de los objetivos principales del teatro, nos insta a recurrir a la búsqueda de objetos que impacten desde un nivel básico la emotividad humana, de esta búsqueda emana la máscara.

El rostro en escena, una breve exploración.

La máscara: el rostro del teatro.



Fig. 2 *Con máscara*, Kiki de Montparnasse retratada por ManRay.

La Máscara frente al espejo.

¿Tendría razón Oscar Wilde al afirmar que una máscara nos dice más que una cara? En su novela *Dorian Gray*, Wilde depositó la verdadera personalidad de Dorian sobre un objeto. El alma de Dorian era el cuadro y sobre él sucedía todo lo que en la carne de Dorian no. Su rostro era una máscara y el retrato oculto era su verdadera cara. Floreciendo como un tema inquietante, las máscaras han sido examinadas por las mentes de una incalculable cifra de artistas y estudiosos, desde la Antigüedad hasta nuestros días, sobre un escenario y en la vida cotidiana.

Entendamos como máscara, el objeto que denota la cara del personaje interpretado. Dicho fenómeno, como veremos más adelante plantea hechos y procesos culturales que se expanden hasta los confines de la biología. Coloquemos entonces -el rostro- frente a uno de sus más genuinos derivados. Con la intención de comprender que la máscara regula la representación del rostro en el teatro, pues existe una relación específica entre el semblante humano con ésta. Conjuntamente, altera la realidad natural de la cara, permitiendo que el cuerpo resucite, aparezca de otra manera.

El nacimiento de la máscara... ¿La muerte del rostro?

El hombre comprendió muy tempranamente que su identidad era vulnerable, pues dejaba jirones de ella por donde pasaba, en forma de huellas, sombras y reflejos. Sus límites corporales se desbordaban de un modo que no podía controlar, con extrañas derivaciones aparentes, y pronto supo que aquellas prolongaciones dispersas de su yo podían ser manipuladas [...] con prácticas mágicas.⁵⁵

Nadie sabe con exactitud cómo y cuando nació la máscara. Se especula que su aparición pudo estar relacionada con el camuflaje para sobrevivir, o como una de las primeras artimañas que el hombre se inventó para tener éxito en la caza de animales. Otro posible origen, un tanto más complejo de explicar, es la máscara como un objeto de culto religioso que apareció como expresión simbólica de lo sobrenatural, de todo lo que la humanidad consideraba extraordinario y mágico. Era una representación de lo divino y lo aterrador, un objeto al cual se le asignó un potencial.

Algunas máscaras también plasman la imagen que el hombre ha hecho de sí mismo, en particular de su rostro y a través de él todo aquello que venera o teme. Ésta es una de las razones por las que se puede estudiar como *alter ego* de nuestra imagen: Las máscaras tienen una línea evolutiva al igual que la cara, la evolución de los rostros es terreno de la biología, mientras que la evolución de la máscara es un fenómeno cultural. El diseño actual de la máscara así como el del rostro, es resultado de lo que el hombre conservó porque le funcionó.

⁵⁵GUBERN, Román, *Máscaras de la ficción*, España, Anagrama, 2002, p. 12.

La primera máscara de la que hay evidencia “*es una piedra caliza procedente de Hebrón, datada en torno al 6500 a. C.*”⁵⁶ Sin embargo señalan algunos antropólogos, que antes de que el hombre construyera máscaras de materiales duraderos, intentó con materiales perecederos, extraídos directamente de su entorno. De ser así, el tiempo eliminó la evidencia de las máscaras primitivas, por lo cual su origen es incierto. Incluso, puede ser que la primer máscara haya sido pintada sobre el cuerpo. La historia de la máscara es un valioso testimonio de la evolución ideológica cultural, así como del artificio y la complejidad que culminó en el arte de nuestros días. Es una demostración de su efectividad en actividades cotidianas y extra cotidianas como el teatro:

Si pudiésemos ir hasta la prehistoria y observar a las primeras tribus que se asentaron en África hallaríamos máscaras en lo recreativo, en lo didáctico, así como en los ritos agrarios, de iniciación y de culto religioso. Un estudio importante de ello es “*La vía de las máscaras*” de Levi-Strauss. Una máscara es un objeto que siempre se relacionara con los tótems, tabús, fetiches, rituales, ciencias ocultas, divinidades, con el chamanismo, las encarnaciones y por supuesto con las representaciones escénicas. Muchas de estas formas y motivos, con el paso de las generaciones, se han vuelto convencionales, como la imagen arquetípica del brujo danzando enmascarado para sacar el espíritu del mal o máscaras utilizadas exclusivamente para la adoración, presentes en las culturas de continente a continente, gigantescas o diminutas, de un siglo a otro, en proverbiales ciudades como

⁵⁶MACNEILL, Daniel, *El rostro*, Barcelona, Tusquets, Trad. Antonio Puigròs, 1999, p 143.

Babilonia, Egipto, la India y Tenochtitlán. México es, como afirma Margarita de Orellana,⁵⁷
rico en máscaras.

La América precolombina tampoco fue indiferente a estas manifestaciones artísticas y sagradas, pues las encontramos en las distintas culturas, pueblos y etnias que habitaron- y aún habitan- nuestro continente. La presencia muy variada de máscaras [...] las hallamos desde Alaska a Tierra del fuego.⁵⁸

A diferencia de nuestra época, donde utilizamos máscaras muy detalladas, elaboradas a base de tecnología y materiales nuevos como el látex, las máscaras antiguas consistían en embadurnar la cara con tinturas o vino y añadir elementos naturales, dichas modificaciones se hacían directamente sobre el rostro para transformarlo. Éste es el caso del origen de la máscara en Grecia, de la cual hablaré ampliamente por el peso teatral que necesita este trabajo. Además la máscara griega tiene un vínculo especial con el rostro y mi intención es analizarla como una consecuencia de la percepción del rostro.

Cuando nos acercamos a la máscara como un objeto, descubrimos que, de entrada, tiene una forma plástica, pero además de su forma nos presenta un enigma. Es decir, nos preguntamos ¿Qué representa? Frecuentemente una máscara intenta figurar un rostro. Podría decirse que una máscara es un rostro petrificado, un “Rostro falso”, un rostro que se puede quitar y poner. Si acatamos esta definición estaríamos hablando de la superficie: la máscara es una réplica del rostro. No obstante esto nos conduciría a un pensamiento más profundo, la máscara es: un intento de eternizar la personalidad, es una manera de negar el estado cambiante de un rostro, al volverlo fijo e inmutable. Ahora bien, si nos

⁵⁷ *Artes de México/ México: 2011, - No. 77, “Máscaras de Carnaval”, Grupo Nacional Provincial, Conaculta, p. 7*

⁵⁸ *Ibíd., p. 39*

concentramos en el efecto inmediato que la máscara provoca sobre la cara de quien la porta, entonces será un anti-faz: Un objeto que se ante pone entre el rostro y la mirada del otro.

Si lo pensamos detenidamente, el espejo siempre nos ofrece un ser distinto y ajeno al que nosotros percibimos. Un rostro es inaprehensible, por eso creo que la máscara es uno de los mejores intentos de la humanidad para perpetuar los rostros, al menos así lo demuestran las máscaras mortuorias utilizadas arcaicamente, como un método para conservar la esencia del ser fallecido.

La palabra máscara tiene orígenes diversos, como dije en el capítulo anterior, rostro, máscara, rol y personaje son conceptos entrelazados⁵⁹, porque su significado (sin ser idéntico) coexiste en las diferentes culturas. El objeto también ha sido utilizado en una amplia cantidad de lugares. Se dice que cuando llega a nuestro vocabulario hispano, evidencia un origen arábigo, etimológicamente pertenece a “*más-hara*” que en resumen significa: el burlador. Término que adjudica una función a la máscara y la reafirma como objeto de ficción e incluso como tótem. Por otro lado y en este caso en particular, no podemos ignorar que los griegos le llamaban *prosopon* (*pros*: delante de, *opos*: faz) que significa “lo que está delante de la mirada de otros”. El término se utilizaba para designar a la máscara escénica y a la ritual. La palabra *prosopon* es un afortunado suceso en la historia de los griegos, porque como explica Belén Altuna, en la cultura griega (una cultura del cara a cara) la máscara en sí no poseía la función de esconder el rostro sino de revelar el carácter. Por eso con el tiempo la palabra *prosopon* se utilizó para designar al portador

⁵⁹ ALTUNA, Belén, *Historia moral del rostro*, España, PRE-TEXTOS, 2010, p. 34

de la máscara. Hablar de *prosopon* era como hablar del rostro mismo, de lo que nuestros ojos tienen frente a sí. En el caso de los griegos, bajo la máscara dramática la cara del actor era abolida y cedía su lugar al personaje.

Aproximadamente por el año 534 a. C., la máscara escénica (*prosopon*) estaba ligada tanto al arte como al culto, a la guerra, a la muerte y a la diversión, por ejemplo, aquellas que se usaban en las festividades de Artemisa y los ditirambos en honor a Dionisos, donde los coreutas se disfrazaban de sátiros y pintaban vívidamente sus caras con el orujo de la uva. El perfeccionamiento en la elaboración de estas máscaras y la diversificación de sus materiales sucedió en congruencia con las nuevas complejidades que se buscaban en escena. Como ejemplo utilizaré el recorrido que hacen Geneviève Allard y Pierre Lefort en su libro de *La máscara*⁶⁰ donde citan las descripciones y enumeraciones de máscaras griegas recopiladas por Julio Polux⁶¹.

Según el estudio, la necesidad de perfeccionar la máscara nació conforme al aumento de actores en escena. Las primeras máscaras que fue necesario introducir fueron las de mujer, pues los actores eran obligatoriamente de sexo masculino. Fue entonces cuando el pintor ateniense Eumares⁶², imitando a los egipcios, tuvo la idea de colorear sistemáticamente de blanco todas las máscaras femeninas. Tespis de Icaria, *cuya*

⁶⁰ALLARD, Geneviève, Y LEFORT, Pierre, *La máscara*, México, Fondo de Cultura Económica, Trad. de Juan José Utrilla, 1988, 144 p.

⁶¹Retorico y Gramático griego, nacido en Egipto. Fundó una escuela en Roma y redactó en su lección *Onomasticon* tres capítulos acerca de las máscaras de carácter.

*verdadera existencia histórica es muy difícil de probar*⁶³, imitó de algún modo este principio al dar el color del vino a las máscaras escénicas de hombres y un tono más claro a las de mujeres; es tremendamente aventurado asegurar cómo sucedieron las cosas en aquella época, pero se dice que para lograr la rigidez que la máscara escénica necesitaba utilizaron materiales que hoy podemos comparar con la pasta de cartón, recubierta por un revestimiento de yeso que, al ser colocada sobre el rostro, permitía que los rasgos de la persona se reprodujeran. Después se daban los acabados con tinturas, barba de fibras naturales y, en algunos casos, peluca; casi siempre era terminada con la boca en forma de megáfono para mejorar los sonidos emitidos por el actor, así lo requería la amplitud del teatro griego, con un aforo de hasta 20.000 espectadores. La máscara en total medía más de 60 centímetros.

Hasta el año 470 a. C., aproximadamente, la máscara fue fija, la expresión de esos rostros reflejaban siempre un aspecto del carácter del individuo; con el tiempo se imaginó el movimiento en la máscara, una sonrisa se lograba levantando los pliegues de la boca hacia arriba, también se pudo concebir la tristeza moviendo los mismos pliegues hacia abajo. A *grosso modo* los griegos simulaban la dinámica muscular. Probablemente en esos momentos fue que nacieron los dos rostros, el de la comedia y la tragedia, que hasta nuestros días funcionan como un símbolo del teatro occidental.

Con la policromía las posibilidades de las máscaras para reproducir rostros aumentaron, ya que era más sencillo hacer cabellos negros, labios rojos, cejas y pupilas. Resultó más

⁶³SALVAT, Ricard, *El teatro como, texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos Editor S.A., 1988, p. 29.

fácil para el espectador diferenciar, a través del color y los rasgos, aquellos personajes que representaban extranjeros o deidades, la expresión se volvió una posibilidad más amplia. En tanto artistas y escultores tenían los medios y técnicas para modificar los rasgos, la máscara comenzó a tener movimiento al modificar la alineación de las cejas, las arrugas de la cara, la amplitud de la boca etc. Julio Pólux dice que había 28 máscaras de tragedia. Los personajes o “caracteres” *los dramatis personae*, encontraron una representación figurativa en la tragedia, congelaban la expresión en algunas configuraciones emblemáticas, creando así una tipología expresiva del rostro.⁶⁴

Existían máscaras que se volvieron convencionales e imprescindibles: dioses o héroes provistos de atributos faciales que los distinguían, por ejemplo el minotauro y la máscara con las cuencas heridas de Edipo, personificaban la naturaleza, monstruos y abstracciones, como las máscaras terroríficas de la Gorgona, en Atenas.

Había también máscaras satíricas y en la Comedia Antigua cuyo mayor representante fue Aristófanes, se retomaban máscaras con rasgos de animales, rostros con gestos enormes y los “retratos” que eran las que reproducían a los personajes de la época: filósofos, hombres de estado y poetas, entre otros. Fueron tal vez las primeras caricaturas de la historia de nuestra cultura, cuya evidencia se ha encontrado en las pinturas de los vasos y vasijas.

⁶⁴ ALTUNA, *op. cit.*, p. 36

El rostro en escena, una breve exploración.

En la Comedia Nueva, al igual que en los otros géneros, se sugiere que la máscara era un artificio para destacar el carácter en los rostros, los colores, arrugas y gestos seguían significando edad, procedencia y posturas morales.

En la antigua Roma, aproximadamente en el año 364 a. C., cuando los juegos escénicos llegados de Etruria empezaron a dejar evidencia, la máscara escénica sirvió para todo y cualquier tipo de representación, incluso para interpretaciones musicales:

Aparte de los citaristas, había también cantores dramáticos que interpretaban sus obras vestidos con trajes característicos y máscaras⁶⁵

Los actores llamados ludiones e histriones, enmascarados desempeñaban la función de farsantes, titiriteros y figuras típicas. La escena romana cambió desde que Livio Andrónico en el año 514⁶⁶ comenzó a importar los dramas griegos, por tanto el uso de la máscara se transformó, ya que comenzó a ser utilizada para las atelanas. Con ello los otros profesionales (histriones) abandonaron la máscara e iniciaron el uso de su rostro como su propia máscara. Para exaltar su natural, usaron pintura y pelucas.

Con los romanos inicia el proceso de distinción entre la máscara y su portador. En latín a la máscara se le llamó *personae* (para que resuene) ya que se utilizaba también, para mejorar y amplificar la voz del portador. De la palabra *personae* derivaron persona y personaje.⁶⁷ Al desarrollarse la idea de persona, especialmente por influencia del derecho romano, el cristianismo, la filosofía y modernamente con la psicología, la máscara comienza a ser símbolo de falsedad y termina por ser un objeto de uso exclusivamente

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ SALVAT, Ricard, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁷ ALTUNA, *op. cit.*, p. 36-37

El rostro en escena, una breve exploración.

teatral. Durante la Edad Media acaparará de manera radical nuestra atención con sus carnavales y mascaradas, no obstante, el proceso de satanización de la máscara continuó.

Con el advenimiento del cristianismo, se prohibió toda representación humana como una reacción contra el antropomorfismo pagano. *“Pero el Concilio Quincec, en el siglo VII, autoriza a la Iglesia para narrar escenas o pasajes de “La Historia Santa” usando, nuevamente estas figuraciones.”*⁶⁸

A lo largo de las etapas de la Edad Media, encontraremos varias leyes promulgadas durante algunos concilios que la Iglesia organizaba, por ejemplo: una ley de la República de San Marcos de 1295 intentó restringir el uso de máscaras y antifaces; fue en vano, desde el siglo XV en adelante, máscaras y antifaces se irán arraigando con mayor fuerza en la cultura dominante, asimismo, en el gusto popular y aparecerán dentro de los más diversos espectáculos, que incluso llevarán el nombre de *“Fiestas de Máscaras.”*⁶⁹

Muy populares, a partir del siglo XIII en adelante, serán los ministriles, juglares y saltimbanquis, a veces actores, músicos, bailarines, etc., o simplemente truhanes. Recorrerán toda Europa ejerciendo su arte por pocas monedas y también incorporarán en sus jocosas actuaciones, máscaras, títeres y marionetas. Surgirá de entre tanta riqueza la ya mítica *Commedia dell' arte*, que merece un aparte, pues revolucionó la teatralidad y el rostro del teatro.

⁶⁸Tillería, Perez, Daniel, *Títeres y Máscaras en la educación, una alternativa para la construcción del conocimiento*, Argentina, 2003, p. 34.

⁶⁹*Ibid.*, p. 35.

En el Renacimiento, actores, máscaras y muñecos, quedarán proscritos, pues fueron prohibidos y perseguidos. Una de las excepciones fue Inglaterra que con la Reforma anglicana en el siglo XVI se emancipó de la autoridad papal, lo que permitió que existiese un ambiente adecuado para que se desarrollara el género de máscaras; Ben Jonson (1572-1673) fue considerado autor real, en esta categoría.⁷⁰

Por otro lado, la *Inquisición* y el *Concilio de Trento* (1534-1590) con el decreto de las imágenes, acusará a las máscaras y títeres de promover la brujería, el fetichismo y la magia negra. Entre otros fenómenos, la Iglesia permitirá un actor enmascarado en sus representaciones y éste será siempre el mismo personaje: el diablo. La historia nos revela que la Iglesia hizo uso de estos recursos con fines más oscuros, por ejemplo, los verdugos usaban máscaras para no ser reconocidos por el pueblo; recordemos que actualmente existen comandos policíacos y grupos terroristas que acuden al enmascaramiento como estrategia, con el fin de proteger la identidad de sus integrantes para evitar venganzas y ajustes de cuentas futuros.

Me resta por decir que pese a la oposición de la Iglesia fue imposible erradicar el uso de la máscara. No sólo por su valor artístico sino porque pese a al paso de los siglos, seguimos estudiando la máscara como un portal de lo desconocido. Al mismo tiempo que, gracias a que las máscaras permanecen más tiempo que los rostros, a través de ellas podemos conocer el tipo de semblantes que existieron, así como aquellos que eran objetos de veneración para las personas de la Antigüedad.

⁷⁰ OLIVA, César, Torres Monreal, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, España, Catedra, 1990, p. 153.

Anatomía de la máscara.

Cuando escribí de lleno sobre el rostro, vimos que los músculos faciales en colaboración con el cerebro permiten la movilidad de nuestra cara y esta movilidad genera expresión. Veamos ahora ¿Qué le da vida y forma a una máscara teatral? Y porque estas cualidades derivan del rostro también.

*Máscara es todo objeto que tenga una mirada –aunque no posea ojos- factible de calzarse y/o animarse y puede contener una o varias caras, como las máscaras contemporáneas de Picasso [...]*⁷¹

Parece evidente, pero mientras que la forma de un rostro depende de su cráneo la efectividad y el esqueleto de una máscara comienzan desde los materiales que se utilizan para su elaboración. Existen diversos materiales, unos más populares que otros, como: yeso, madera, cerámica, cartón, piel de animal o el rostro desencarnado de un enemigo muerto, como se usó en algunas culturas precolombinas de América Latina. En el México contemporáneo, por ejemplo, el material que ocupa el primer lugar de popularidad y difusión es la madera. Los mascareros consideran que este material es un ser vivo que debe respetarse; existen ciertas reglas, relacionadas con la época del año y la fase lunar, para la tala de los árboles cuya madera ha de usarse para elaborarlas. Las versiones varían, pero la mayoría de estos artesanos piensa que el árbol debe cortarse en luna llena.⁷² El ejemplo de México me permite insistir en que se dota a la máscara con una ideología y con energía, incluso antes de ser concebida, por ende la elaboración se vuelve un ritual.

⁷¹ TILLERÍA, Pérez, Daniel, *Títeres y Máscaras en la educación, una alternativa para la construcción del conocimiento*, Argentina, HOMO SAPIENS, 2003, p. 28.

⁷² *Artes de México/ México: 2011, - No. 77, "Máscaras de Carnaval"*, Grupo Nacional Provincial, Conaculta, p. 21.

El rostro en escena, una breve exploración.

La máscara se preconcebe y es el mascarero o el artista que inicia el proceso, el que le da vida. A demás de la destreza técnica, el artesano debe conocer profundamente las fiestas y representaciones de cada lugar, debe saber cómo dar un rostro distintivo a cada máscara, debe animar lo que es de naturaleza inanimada.

*¿Quién se atreve a elaborar por igual la mirada de aquellos a quienes adoramos y la de aquellos a quienes tememos?*⁷³

Los mascareros.

Usando casi las mismas palabras yo preguntaría *¿Quién se atreve a encarnar la mirada de aquellos a quienes adoramos y la de aquellos a quienes tememos?* La máscara necesita, sin duda, un rostro vivo que la porte, es un objeto tremendamente hechicero y sugerente; pero sin alguien detrás de ella, sólo será un objeto, destinado a impactar desde la pared de una galería. El artesano al elaborar, provee el cuerpo de la máscara. Así pues hay máscaras verdes, de piedra, de látex, gritando, enojadas, figurando al hombre lobo, etc. pero toca al actor dotarla de voz y añadir a su forma un significado. Recuerdo que al inicio de la Licenciatura, tuve la oportunidad de participar en un taller de *Commedia dell' arte*. Cuando el maestro iniciaba el trabajo con la máscara, antes de que el actor la tomara como suya, hacíamos un ritual que él llamaba "bautizo de la máscara". Consistía a grandes rasgos en lo siguiente: el actor se concentraba, de espaldas al espejo, se preparaba con una media en la cabeza para ocultar el cabello, pedía permiso a la máscara para usarla y se la colocaba. Lentamente volteaba al espejo y según lo que la máscara

⁷³*Ibid.*

El rostro en escena, una breve exploración.

indicara, el actor se movía. La instrucción del maestro era: no le impongas movimientos a la máscara, deja que ésta se mueva.

Cabe mencionar que parte del entrenamiento para portar las máscaras de *Commedia dell'arte* era ocular, pues el elemento facial más visible, que añade el actor a la máscara, son los ojos, ésta tiene dos orificios superiores, donde el actor expone sus ojos y gracias a los cuales se sabe contemplado, al igual que en la expresividad del rostro, la profundidad en la expresión de una máscara deriva de la mirada. Los ojos logran la integración completa del rostro a la máscara. El artesano deja lista la máscara, como un zapato, como un rostro para ser calzado.

*La mirada es el puente que nos vincula con los otros, que nos permite reconocerlos como humanos y que hace que ellos también nos reconozcan. Por eso se cifran en ella tantos enigmas. Pero cuando se trata de la mirada de una máscara, las interrogantes se multiplican. ¿Qué historias se escriben alrededor de sus ojos? ¿Por qué suelen contemplarnos con gestos perturbadores?*⁷⁴

Los ojos con expresiones tan distintas y variadas, móviles y únicas, son una dualidad perfecta para un mundo en el que sólo el contexto, es decir, la escultura o la máscara, y nuestra mirada, hacen que nos inclinemos por una u otra emoción. Es gracias a ellos que la máscara nos ve y que los que nos ven imaginan que somos otro. Desatan el juego teatral casi como ningún otro objeto.

Ya que la estructura de una máscara es en muchos de los casos un rostro, es preferible que el molde de la máscara se haga sobre el rostro de la persona que va a ocuparla, para que ambos se fusionen de inmediato. Las máscaras poseen una individualidad que las

⁷⁴Artes de México, *op. cit.*, p. 21.

hermana con los rostros humanos, cada una es diferente. Con sus rasgos imitan la realidad o la magnifican, para ello algunas tienen añadidas pestañas, a veces pelo, pintura e incluso, algunos antropólogos sostienen que las máscaras antiguas tienen relación con las fisonomías de la gente de su época.

Hay en nuestra expresión gestual matices y restos arqueológicos de otros tiempos y culturas, algunas son usuales y perennes, otras aparecen y desaparecen por modas o civilizaciones y otras muchas están como escondidas en el olvido de la memoria corporal.⁷⁵

En conclusión, una máscara tiene una personalidad propia, que resulta de la fusión entre el actor y ésta. El actor que actúa detrás de una máscara, insiste Jacques Copeau, recibe de ese objeto la realidad de su papel. Se dice que la máscara lo controla y él tiene que obedecer sin reservas; apenas se la pone, siente un nuevo ser corriendo por su interior, un ser cuya existencia nunca había sospechado siquiera: no es sólo su cara la que ha cambiado, es también su personalidad, la propia naturaleza de sus reacciones, cambia su rostro. De forma que experimenta emociones que no hubiera podido sentir ni fingir sin su ayuda.

Mientras que la estructura de una máscara parte de la imitación de un rostro, su superestructura es un principio de movimiento, porque este principio parte de todo el cuerpo. Aunque parezca contrario a la naturaleza fija y rígida de la máscara, lo importante de una cara en vivo es que se mueve, asimismo lo importante de una máscara viva es que se mueva. El movimiento de una máscara se logra con la variación en los ángulos de incidencia de la luz, con un ligero movimiento de la cabeza del actor y con el uso adecuado

⁷⁵ DE TORRES, *op. cit.*, p 13.

de los ojos. Esto modifica completamente la expresión de la máscara. Jacques Lecoq dice que una buena máscara debe de poder cambiar de expresión siguiendo los movimientos del cuerpo del actor.⁷⁶ Con la máscara puesta, el rostro crece, se vuelve el cuerpo del actor, la nueva capacidad motriz que vivifica la máscara es el cuerpo. Finalmente, así como en la cara, en la máscara, el movimiento también es una cuestión de músculos. Más que espíritus y posesiones, para que una máscara funcione detrás debe haber alguien vivo, capacitado para aceptar la expansión de su rostro a lo largo de su cuerpo.

⁷⁶LECOQ, Jacques, *op cit.*, p .85

Sobre la expresividad de lo “rígido”

Esa riqueza plástica [...] Es lo que atrae nuestra mirada, lo que nos llena de curiosidad y asombro. Queremos compartir con nuestros lectores tanto nuestra franca contemplación como nuestro intento de comprensión de esta exuberancia de formas.⁷⁷

Enmascararse tiene que ver con el mimetismo en los animales, el disimulo en el hombre y la metamorfosis en el actor. En el primer ejemplo se pretende usar la máscara como un recurso de supervivencia, en el segundo como una modificación de la individualidad y en el tercero, es la puerta a la transformación. Una transformación encarnada por el actor, el cual puede llegar a establecer un vínculo entre este mundo y otro construido en la ficción. Esta última cualidad, la más remota de las cualidades de la máscara, es la de ser un rostro falso que permite al hombre conocer el dominio de lo sobrenatural y afrontar potencias más fuertes que él.

Los propósitos de estos objetos han ido variando sin cesar, como los deseos de la propia gente.

La máscara está unida con aquellos objetos que suplementan, remplazan o magnifican algo en el cuerpo: las prótesis dentales, los anteojos, las pelucas, dentro o fuera del semblante cumplen distintas funciones: suplantando una carencia, retocando una desviación, llenando un hueco, remarcando un defecto. Esta presentación es una de las razones por las que son expresivas, en las malformaciones y deformaciones de nuestro cuerpo es fácil encontrar algo fascinante y aún repugnante que provoque terror. La prolongación de los

⁷⁷Artes de México, op. cit., p. 8

rasgos, la exageración y la desproporción se vuelven símbolo de fealdad, aterran e impresionan el inconsciente colectivo.

Las fantasías alojadas en distintas zonas del cuerpo pueden también ser consideradas máscaras. Máscara en el sentido de cristalización de una imagen o sensación que enmascara o encubre otra y que, a su vez, si se la desalojara, se quebraría un equilibrio. La imagen corporal se ve alterada significativamente al modificarse ese equilibrio.⁷⁸

La máscara deforma sin problemas la fisonomía humana, reestructurando totalmente el rostro. Sobrepasa las dimensiones del rostro y forma una plástica animada en todo el cuerpo.

En la modernidad, la máscara no tiene sentido sino en el conjunto de la puesta en escena, como hemos visto no se limita al rostro, porque mantiene relaciones estrechas con la mímica, con la apariencia global del actor y con la plástica escénica. Jacques Lecoq lo aclara, una máscara expresiva es aquella que puede ofrecer un complejo de emociones, movilidad y regularmente cubren toda la cara. Los juegos de expresión que se pueden hacer con el cuello, llevando una máscara son infinitos, así como sucede con el gesto facial. La máscara conduce al extremo la vida interior, despierta los instintos y hace aparecer el alma.⁷⁹ Yo añadiría, también hace aparecer el cuerpo.

Las máscaras son, en todos los sentidos construcciones expresivas, por esta razón han estado asociadas con las representaciones teatrales en muchas épocas y ofrecen ventajas concretas. En primer lugar, sirven para acentuar la teatralidad esencial de la propia representación.

⁷⁸ MATOSO, Elina, *El cuerpo, territorio escénico*, Argentina, Paidós, 1992, p. 105.

⁷⁹ SAVARESE, Nicolas, comp., *El teatro más allá del Mar*, México, Colección escenología, 1992, p. 66.

El rostro en escena, una breve exploración.

El uso de la máscara, declara un importante director moderno, <<testifica que se trata de auténtico teatro y no de una insípida reproducción de la vida real, absurdo objetivo de tantos ensayos actuales>>. Sin embargo, eso no quiere decir que se usase la máscara para salir de la realidad y entrar en el reino de lo artificial: <<la máscara>>, sigue diciendo dicho director, <<sirve al actor para crear un tipo surreal>> y <<para facilitar un viaje al mundo de la imaginación>>.⁸⁰

Desde la postura que elijamos: religiosa, filosófica y estéticamente la máscara desdibuja la realidad inmediata en beneficio de una realidad más amplia, para el actor y para el espectador.

Máscaras universales símbolos de la humanidad.

En la inventiva como en la realidad tenemos un catálogo de “héroes sociales” negados a revelar su identidad: el Subcomandante Marcos, el Hombre Araña, Batman, etc.; algunos otros lucran con la curiosidad de la gente asignándole un precio a su máscara, como lo hacen los personajes de la lucha libre.

Compartimos miedos como especie, tenemos una memoria y una inconsciencia colectiva como explica Carl Gustav Jung. Esta condición nos hace tener un lenguaje común sin importar el tiempo, la época o lugar. Este lenguaje, que es territorio de las máscaras de la representación, nos habla con símbolos y nos expresa un contenido que va más allá de la razón. *Las máscaras representaban personajes perfilados, que con solo salir a escena eran reconocidos.*⁸¹ Al ubicar las emociones con un nombre y relacionarlas con un gesto estamos tratando de hablar de su esencia, igual que al usar una máscara: ésta es capaz de sintetizar un carácter.

⁸⁰ PAVIS, *op. cit.*, p. 301

⁸¹ *Las mil caras del mimo*, Javier de Torres, Editorial Fundamentos, España, 1999, p. 49.

El rostro en escena, una breve exploración.

*¿Qué sensaciones se despiertan cuando contemplamos el mundo a través de una máscara? ¿Existe un juego entre la realidad y nuestra identidad que se desencadena al esconder nuestro rostro detrás de una careta? Adivinamos que, en este caso, como nos lo hacen saber nuestros diversos autores, las identidades se refugian detrás de las máscaras para enfatizar lo que no son, incluso para transgredir ciertas leyes de conducta [...]*⁸²

Las explicaciones para la utilización de todas estas máscaras pueden sonar extrañas y frágiles, sin embargo tienen un sentido universal. El propósito real sobre la utilización de las máscaras rebasa la explicación de los sociólogos, es una forma de manipulación social, pues todo aquel que trae una máscara plantea en nuestra mente preguntas como ¿Quién es? ¿Cómo será su rostro? Y con ello alimenta la mística, mantiene un secreto porque la máscara oculta información. A diferencia de esto, en el teatro, el fin de la máscara es una verdadera encarnación y se aspira a que el espectador no se pregunte que rostro hay bajo la máscara, sino que vea lo que revela la máscara: el personaje in-corporado.

¿El rostro resulta ser el molde final de la máscara? o quizá la máscara se convierte en un molde que transforma el rostro, dándole la forma de sus deseos. Las máscaras son rostros con los que alcanzamos a vislumbrar aspectos terribles de nosotros mismos, demasiado perturbadores para familiarizarnos con ellos en la cotidianidad. Al observar una máscara, uno siempre proyecta algo propio. Las máscaras de carnaval nos reflejan esa cara instintiva de nosotros mismos que no siempre estamos dispuestos a aceptar.

He hablado de la máscara haciendo referencia a un objeto colocado sobre el rostro, pero el efecto de este objeto culmina en una modificación física y corporal del portador, por otro lado, el término máscara también se usa para hablar de posturas de la personalidad

⁸²Artes de México, op. cit., p. 8.

El rostro en escena, una breve exploración.

que pretenden ocultar o modificar la percepción de los demás. Por ejemplo una actitud hipócrita, presentaciones engañosas, mentiras y conductas estereotipadas por la sociedad.

*La máscara en su dimensión metafórica es entendida como capacidad de adaptación a circunstancias distintas.*⁸³

El hombre piensa y sabe que piensa, puede enmascararse sin ponerse una máscara.

*Para el hombre moderno, de hecho, una máscara se asienta plenamente en la aurora de su historia, pierde el significado primario auténtico y, desapareciendo como objeto realmente concreto, se transforma en un disfraz psicológico.*⁸⁴

A partir del siguiente capítulo iniciamos un proceso, a través del cual se difumina la máscara entera, comienza su convivencia con el rostro, aumenta su versatilidad.

⁸³ CÁNEPA, Koch, G., *Máscara. Transformación e identidad en los Andes, Lima*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, 335 p.

⁸⁴ MONTI, F., *Las máscaras africanas*, Sao Pablo, Editorial Martin Fontes, 1992, 154 p.

El rostro en escena, una breve exploración.

Fusión del rostro y la máscara en el teatro.



Fig. 3 Arlecchino

A propósito de la Commedia dell' arte

Un día, no recuerdo en qué ocasión, escuché a Carmelo Bene exclamar: “¿La Comedia del Arte? Pero de qué habláis... ¡nunca existió!”. Con su conocida tendencia a la hipérbole y a la paradoja, Carmelo Bene dijo una verdad como un templo... pero se le olvidó acabar la frase, es decir: “...nunca existió... tal y como nos la han contado siempre.”⁸⁵

Conocida como *Comedia de máscaras*, *Comedia de la habilidad*, *Commedia di zanni*, *Commedia popolare* o *commedia all' improvviso*, la *commedia dell' arte* siempre será un territorio exótico y abundante, con el que podemos nutrir nuestro ánimo por el estudio de los fenómenos teatrales. Ya que con ella se constituye una de las zonas expresivas creadas por el pueblo, donde el actor encuentra la posibilidad de afirmar su absoluta autoría como responsable del espectáculo⁸⁶. Entusiasmados por el universo al que estamos a punto de entrar, nos hacemos la misma pregunta que se hace Nicolle Allardyce:

*¿Cuál fue la fuerza básica que mantuvo vivo ese tipo particular de representación teatral durante más de dos siglos y que ha hecho que muchos de sus personajes vivan en nuestras memorias, incluso después de que aquella desapareciese?*⁸⁷

El cariño que se desarrolla por la *Commedia dell' arte* al leer las hazañas o las leyendas que se cuentan de antiguos comediantes, conduce a un peligroso pero recurrente camino: concebir de manera excesivamente romántica el mencionado fenómeno y alejarse de la seriedad que requiere este tema, sobre todo porque la seriedad de la *Commedia dell' arte*

⁸⁵ FO, Dario, *Manual mínimo del actor*, Barcelona, 3ª edición, Trad. Carla Matteini, Comisión de las comunidades Europeas, 1997, p. 15.

⁸⁶ SALVAT, Ricard, *El teatro como, texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos Editor S.A., 1988, p. 32.

⁸⁷ ALLARDYCE, Nicoll, *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell' arte*, Barcelona, Trd. Carlos Manzano, Cambridge University Press, 1974, p. 11.

El rostro en escena, una breve exploración.

no estaba en lo que se hacía, si no en el cómo se hacía. *“Estos cómicos son unos actores totales: danzan, hablan cantan, miman, saltan y también son autores...”*⁸⁸

*Los cómicos poseían un bagaje impresionante de situaciones, diálogos, gags, retahílas, coplas, todas aprendidas de memoria, de las que se servían en el momento adecuado con gran sentido del tiempo, dando la impresión de improvisar. Era un bagaje construido y asimilado con la práctica de infinitas funciones, de espectáculos diferentes, situaciones montadas incluso directamente sobre el público, pero la mayoría eran, sin duda, fruto de estudio y ejercitación.*⁸⁹

El primer desafío es precisar, a través de documentación digna de fe, el origen de la *commedia dell' arte*. Se ha dicho que el primer testimonio documentado que tenemos de una representación improvisada, realizada por actores de máscaras, es de Massimo Troiano, alrededor de 1545. Este documento era una especie de contrato.⁹⁰ Es justamente en Padua (Italia) con la formación de un grupo de bufones, que va a situarse el comienzo de las representaciones improvisadas. Por este motivo es que Nicolle Allardyce le llama *“el teatro de Arlequín”*:

El teatro de Arlequín, denominado con varios nombres en los primeros años, ha llegado a distinguirse por la denominación que recibió en el siglo XVIII, la commedia dell' arte. Apareció en el año 1550 aproximadamente y se extendió rápidamente por casi todos los países de Europa, llegó incluso hasta un punto tan lejano como Moscú y estableció un <<Théâtre Italien>> permanente en París. Durante más de dos siglos se mantuvo como una fuerza poderosa, continuó a partir de entonces una carrera menos famosa

⁸⁸ SALVAT, *op. cit.*, p. 33

⁸⁹ FO, Dario, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁰ IGLESIAS, Simón, Pablo. *“Italia: Clásicos dell'arte”*, [En línea] Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Nº 46. < www.pabloiglesiassimon.com > Mayo, 2006. Pág. 6. (consulta 12/ febrero / 2011)

El rostro en escena, una breve exploración.

*durante otros ciento cincuenta años y, durante el tiempo de su actividad, dejó una profunda huella no sólo en los escenarios populares de muchos otros países, sino también en algunos de los mayores escritores dramáticos de aquella época, entre los cuales hay que citar a Shakespeare, Lope de Vega y Molière.*⁹¹

Ya sea en 1545 o a partir de 1550, la *Commedia dell' arte* y las generaciones que se integraron al desarrollo de ésta, asumieron un rol artístico con el cual lograron un gran número de creaciones. Las figuras más ricas en facultades, finalmente alcanzaron una forma cabal hasta el punto de volverse arquetipos. Dado que fueron llevados a escena los personajes del lugar, que gozaban del favor popular y que reproducían generalmente los aspectos de la vida campesina del pequeño pueblo.

Al iniciar el siglo XVII el género teatral de la comedia improvisada, con sus máscaras y sus características, estaba ya situado en el centro de la vida social. Durante el Renacimiento, nació, con todas sus expresiones tradicionales, el teatro atrevido, liberado de las representaciones religiosas, instituidas y autorizadas anteriormente, dando así nacimiento a una vitalidad teatral muy fuerte que tomó el nombre de *Commedia dell' arte*.

La revolución de la escena bajo esta forma, organizada en compañías, recorrió Europa e influyó en el teatro de Francia e Inglaterra, también enriqueció la teatralidad de países como Alemania, Polonia y Rusia. La comedia italiana actuó como una fuerza que contribuyó al desarrollo de teatros nacionales y no hay duda tampoco de que sus personajes se recordaron durante mucho tiempo. Desde fines del siglo XVII, el arte de la *Commedia* empieza a perder aliento, por ejemplo con Goldoni y Marivaux da sus últimos

⁹¹ ALLARDYCE, Nicoll, *op. cit.*, p. 21.

El rostro en escena, una breve exploración.

respiros y esa pérdida le afecta de tal forma que ya no se recuperará. En el siglo XIX, la *Commedia dell' arte* desaparece completamente y encuentra sus prolongaciones en la pantomima o el melodrama. En la actualidad sobrevive el estilo en el teatro, pues se ha retomado su estudio, así como en el cine burlesco o en el trabajo de los clown. Y desde el siglo pasado ha inspirado el trabajo de creadores de teatro como Copeau, Dullin y Lecoq, quienes han redescubierto los poderes del gesto y de la improvisación.

Rostros y máscaras juntos en la *Commedia dell' arte*

Entre las muchas inventivas que logró la *commedia dell' arte* está el uso de la media máscara (pintando la mitad superior del rostro con blanco o a través de un objeto) y la inserción de personajes sin máscara actuando junto a personajes enmascarados. Al hablar de rostro y máscara da la impresión de que cuando hay máscaras no puede haber rostros. En la *commedia dell' arte* máscara y rostro están presentes en función de la misma obra. Esto enriquece las posibilidades expresivas entre los actores y la información visual y social que recibe el público. Afortunadamente existe una rica documentación pictórica referente a las máscaras y personajes de la *Commedia dell' arte* pues se hicieron grabados, dibujos y pinturas en la época.

Cuando observamos un dibujo de las máscaras de la *Commedia dell' arte* podemos percatarnos de que los hallazgos más importantes de dicho fenómeno fueron a nivel actoral. Al mismo tiempo podremos entender la importancia de las medias máscaras.

¿Por qué “comedia de la habilidad” puede ser un término equivalente y justo para nombrar a la *commedia dell' arte*?

El rostro en escena, una breve exploración.

*Porque la obra de commedia dell' arte auténtica no es una obra de bufonadas>>, sino un entretenimiento de buen gusto, <<equilibrado y sobrio, ingenioso y no lleno de trivialidades impertinentes [...]*⁹²

Aquella comedia estaba basada en una combinación de lenguaje y acción y no solamente en la mímica. Con frecuencia, en nuestra época, intentamos describir las representaciones de la comedia de las habilidades con la tendencia a insistir en los movimientos de los actores y en su destreza corporal. Sin embargo, se trata de una concepción incompleta; muchas de las representaciones, insiste Allardyce, no se centraban en la admirable habilidad acrobática del actor, sino en sus palabras.⁹³ En la *commedia dell' arte* gran parte de las situaciones burlescas, en las que esperaríamos solamente acción, había un importante juego de palabras, por eso utilizaban una máscara media, para obtener mayor libertad en la boca.

Lo que la *commedia dell' arte* propuso en su período de vida, fue algo enteramente diferente a lo que existía. En ella un personaje, Pantalone, por ejemplo, conserva su nombre, su traje y sus características básicas en obras sucesivas, es decir es un tipo. Pero se le hace aparecer en circunstancias diferentes y en relaciones diferentes con sus compañeros. Se representaban los mismos personajes pero por su repetición en diferentes circunstancias creaban la ilusión de ser seres vivos. El cómico *dell' arte* (salvo raras excepciones), para llegar a la perfección, renunciaba a la ilusión de poder cambiar de personaje función tras función y decidía limitarse perpetuamente a un solo papel. Mientras duraba su vida y en todas las comedias que representaba, el cómico *dell'*

⁹² ALLARDYCE, *op. cit.*, p. 26.

⁹³ *Ibid.*, p. 27.

El rostro en escena, una breve exploración.

arte era un solo personaje.⁹⁴ La media máscara añade una nueva dificultad para el actor que ahora tiene que encontrar la voz del personaje, pero al género de la *commedia* le aumenta sus posibilidades:

*Además del empleo de esa forma de máscaras, los actores italianos introdujeron un método característico para la adaptación de dichas máscaras a las exigencias de sus obras. La commedia dell'arte es casi única en la mezcla de unos actores cuyos rostros van ocultos así y otros cuyas caras están a la vista. Si las máscaras hubieran sido completas, hubiera resultado una división inconveniente, como si estuviéramos ante seres procedentes de dos mundos diferentes; tal como eran, las máscaras hasta la mitad proporcionaban el grado de diferenciación deseado sin trazar una línea de separación completa entre un grupo y otro.*⁹⁵

De acuerdo con eso, las cuatro máscaras principales (dos *vecchi* y dos *zanni*) constituyen un grupo propio, que al mismo tiempo no está alejado de sus compañeros sin máscara, característica que puede corroborar cualquiera que haya tenido la oportunidad de presenciar una representación en el estilo de la *commedia dell'arte*, pues podrá notar que gran parte del efecto creado depende de la oposición firme, pero no excesiva, de las dos series de figuras dramáticas: medias máscaras con rostros descubiertos.

⁹⁴ D' AMICO, *op. cit.*, p 118.

⁹⁵ ALLARDYCE, *op. cit.*, p. 56 y 57.

Las medias máscaras de la *Commedia dell' arte* una innovación

La esencia de la *Commedia dell' arte* está en sus máscaras. *¿Cómo se explica que [...] la comedia dell' arte lograra el triunfo que alcanzó? Por lo pronto, una interesante razón de este triunfo fue la aparición de las Máscaras.*⁹⁶ Hipotéticamente hablando, uno de los orígenes de las máscaras de la comedia, es el que sugiere que los caracteres y las expresiones de sus máscaras derivan de las fiestas carnavalescas medievales, de los malabaristas, actores de feria y de los saltimbanquis o los bufones. Si esto es cierto, los ancestros medievales fueron los que dieron al teatro naciente (la *Commedia dell' arte*) uno de sus aspectos más singulares, vividos y originales. También hemos escuchado la idea de que este género, que se volvió tan famoso en el siglo XVI, tiene raíces romanas. Directamente influido por la farsa atelana donde se usaban máscaras para representar personajes arquetípicos llamados: *Maccus, Bucco, Pappus, Dosennus*.⁹⁷

*¿Eran algo absolutamente nuevo en Italia el contenido y los caracteres de este tipo de representación? Los eruditos modernos se han esforzado en buscar sus orígenes nada menos que en las farsas de Campania, las cuales preceden en la literatura latina a las comedias de Plauto. Se ha observado que los cuatro tipos más comunes en las fábulas atelanas, Pappus, Maccus, Bucco y Dossennus, eran cuatro "máscaras" muy semejantes, [...] a algunas entre las que estilizaron los personajes de la comedia dell' arte. Se ha hecho notar el parecido entre el traje del mimus centunculus, hecho de fragmentos multicolores, y el de Arlequín; o entre el traje del mimus albus, todo blanco, y el de Polichinela. Se ha dicho que la palabra que en la comedia dell' arte designaba a los bufones, los zanni, era justamente la palabra sannio, bufón, empleada por los latinos.*⁹⁸

⁹⁶ D'AMICO, Silvio, *Historia Del Teatro Universal, Europa desde el Renacimiento hasta el Romanticismo*, Buenos Aires, Tomo II, Tercera Parte, Trd. De J.R. Wilcock, Editorial Losada, 1954, pp. 106 y 107.

⁹⁷ SALVAT, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁸ D' AMICO, *op. cit.*, p. 97.

Existiendo cientos de años de diferencia entre las culturas comparadas, ésta es una teoría que se ha ido abandonado. Resulta evidente en el origen de las medias máscaras de la comedia, la cuidadosa extracción de los estereotipos populares que hicieron los actores para la invención escénica de sus personajes. Las máscaras de la *Commedia all' improvviso* alojan información de las ideas fisionomistas y sociológicas de su momento, basta con que las describa brevemente para darnos una idea de ello.

En la primera categoría, conocida como *Vecchi*, Viejos o Magníficos están:

Pantalone, máscara muy semejante a uno de los viejos de la comedia latina, pero recreada según el carácter y el gusto venecianos. Generalmente era mercader y a menudo rico, en un principio se le llamó “El magnífico”. Algunos estudiosos lo describen, sustancialmente, como a un hombre hecho a la antigua, grave, avaro, rezongón, sórdido, enemigo de los jóvenes pero no de las jóvenes. En algunas tramas termina enamorado de modo ridículo y lejos de conseguir su triunfo, siempre es burlado. Cuando aparece, su figura es angulosa, es decir tiene nariz ganchuda, barba puntiaguda y zapatos de punta levantada. Las máscaras que derivan de él son Pacrazio, Bernardone, el Barone, Pasquele y otros que heredan también sus caracteres.⁹⁹

Dotto, “el Doctor Graziano” generalmente jurisconsulto, más raramente médico, perdura como tipo de bestialidad doctoral. Lleva la toga negra del Estudio de Bolonia, de donde proviene, y en cuyo dialecto habla. Se le encuentran símiles con el Pedante de la comedia clásica. Algunos investigadores han encontrado, en los guiones para uso de los

⁹⁹D' AMICO, *op. cit.*, p. 109.

comediantes que encarnaban esta máscara, evidentes parodias de las obras eruditas de la época. Fanfarronea utilizando terminologías latinas, casi siempre está enfadado y gusta de comer y beber en exceso. Su máscara es única porque sólo cubre la nariz y la frente, ya sea en color negro o color carne con nariz roja.¹⁰⁰

Capitano, recordado como la figura del “bravo” de las sagradas representaciones medievales, su carácter es flexible puesto que podía ser amigo de un viejo o actuar como un Enamorado. El Capitán Spaventa de Vallinferma, Rodomonte, Matamoros etc. , aunque variando según el momento y el lugar, permaneció siempre idéntico en sus actitudes, desplantes militares, fanfarrón, lleno de españolismos. El español fue su lenguaje, excepto, naturalmente, en los lugares donde la censura de los dominadores no la habría permitido, o donde prevalecieron las imitaciones dialécticas. Su máscara tenía una larga nariz y bigote, vestía algo así como un uniforme militar y traía consigo todo el tiempo su espada.¹⁰¹

Una categoría más abajo están los criados, cuyo enlistado e historia son muy extensos por lo que mencionaré únicamente lo más importante sobre ellos. Se les denominaba *zanni* e inicialmente eran una pareja de criados vestidos de blanco. Luego de ello evolucionaron de acuerdo al lugar y las expectativas del público. Como máscaras completamente definidas quedaron:

¹⁰⁰ *Ibid.* pp. 109 – 111 y Robert Henke *Performance and literature in the commedia dell' arte*, Improvisation and characters, Individual roles, [En línea] <<https://sites.google.com/site/italiancommedia/the-characters>> (consulta 08/ 08/ 2012) pp.19-24

¹⁰¹ D'AMICO, *op. cit.*, pp. 111-112

Brighella, quien, aun cuando no era justamente el tejedor de la trama teatral, era el criado pícaro; una tradición recogida por Maurice Sand lo declara originario de Bérghamo alto, con un aire sutil de inteligencia. El criado necio, originario según la misma tradición, de Bergamo bajo, es el segundo *zanni*, su máscara tiene ojos oblicuos, nariz ganchuda, labios espesos y gran mentón, su figura es inquietante.¹⁰²

Arlecchino, el más importante de los criados por su evolución. Este personaje era grosero, de una sensualidad infantil que muy a menudo se reduce simplemente a la gula. Era desvergonzado, perezoso, burlado y apaleado. El traje blanco del pobre Arlequín, por ser remendado, (como claramente lo muestran sus imágenes primitivas), con trapos de colores vistosos y cada vez más numerosos, acabó por desaparecer debajo de los remiendos. Él era la encarnación caricaturesca de las más ingenuas aspiraciones, aventuras y miserias del héroe cómico popular. Su máscara se basa en la figura de dos animales, el gato y el mono, es decir nariz chata y respingada, ojos rasgados y la frente con un par de chichones.¹⁰³

Pulcinella, fue el único *zanni* que siguió siendo todo blanco, con un gorro puntiagudo. Polichinela (Pulcinella) antiguo nombre que quizá proviene de *piccolo pulcino* (pequeño pollito). El ideal de Pulcinella es el de no hacer nada y suspirar por la comida. Pulchinella se adapta a todos los papeles, hasta al de ladrón, alcahuete y rufián; se embriaga, se deja apalear, a veces también se deja hacer cosas peores. En resumen, es la confesión cómica del abandono popular ante todos los instintos y de los males que son el resultado de ese

¹⁰² *Ibíd.* p. 113.

¹⁰³ *Ibíd.* pp. 113-115.

abandono. Tiene una voz muy peculiar, su media máscara tenía nariz aguileña y en la espalda a veces llevaba una joroba.¹⁰⁴

Junto a los *zanni*, formando parejas, estaban las criadas de nombre (Fantesche) o Franceschina, Smeraldina, Pasquetta, Turchetta, Ricciolina, Diamantina, Corallina, Colombina, quienes por lo general hablaban en Toscano. Ellas se presentaban a rostro descubierto, si acaso añadían pelucas, lunares o prótesis.

Al término de esta familia están los **Enamorados** o *innamorati*, quienes no llevaban máscara, entre los hombres estaban Cinzio, Fabrizio, Flavio, Lelio, entre las mujeres, Angélica, Ardelia, Aurelia, Flaminia, Lucilla, Lavinia y tomado el nombre de la Andreini, la máxima virtuosa del mil quinientos, Isabella.¹⁰⁵ De hecho, en la *Commedia dell' arte*, nobles, damas y caballeros nunca llevaban máscara. En este “detalle” hay información sobre las clases sociales: se ridiculizaba sobre todo a los componentes de la sociedad que no tenían poder. Mientras que se humanizaba a los nobles dominantes. Ricard Salvat señala:

*El grupo de los enamorados es el que menos interés posee. No llevan máscara, desempeñan el papel que nuestros galanes y estrellas cinematográficas interpretan en la actualidad. No suelen estar definidos psicológicamente, se limitan a suspirar y dejarse enredar por sus criados, tan distraídos están por el frenesí de su pasión [...]*¹⁰⁶

El no llevar máscara, sobre todo en las actrices, las condujo a la fama por su talento y belleza, pero fueron la minoría de casos, ya que la verdadera fama la tenía las máscaras, que terminaron por sustituir, incluso, el verdadero nombre de los actores.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁶ SALVAT, *op. cit.*, p. 44.

Quisiera extender un poco más la explicación sobre el rol social que representaban las máscaras. En la parte ridícula de la puesta en escena, los personajes destinados a representar las clases bajas eran los zanni. En este teatro de actor (y de actriz, lo cual era una novedad para la época) para la elaboración de máscaras los artistas seleccionaban los rasgos de los rostros populares con los que se identificaba su público. Escenificaban la pugna de las clases dominantes. Dario Fó relata la genealogía de las máscaras de la comedia a través de zoomorfismos en la elaboración de éstas. Un zoomorfismo es la figuración de un animal, animado con características humanas. Dario Fó dice, por ejemplo, que la máscara de Capitán es el resultado de la unión entre un sabueso, un mastín napolitano y la cara de un hombre, de igual modo afirma:

Así como se torna gallo, pavo o gallina la máscara de Pantalón o del Magnifico: en consecuencia, el andar o los movimientos del actor que lleva imitarán los gestos mecánicos y esquizoides de un gallo. Otra máscara famosísima es la clásica de Arlequín, entre gato y mono, en ciertos casos, por su evidente conformación, se llama Arlequín gato. El actor que lleve esta máscara dará saltos y saltitos, caminará articulando suavemente piernas y brazos, y de vez en cuando pegará un gran brinco.¹⁰⁷

El antropomorfismo en las medias máscaras de la *Commedia dell' arte* nos conduce a preguntarnos ¿Por qué se representan específicamente estos animales?

Ya que imitan, sobre todo, a animales de corral, domésticos, el nexo con los animales de corral tiene un significado social, estos representan a la gente de clase baja de aquellos tiempos. La clase baja son los siervos, o aquellos que viven de la servidumbre, mientras que la clase alta se presenta como una comunidad de humanos, por eso no llevaban máscara. El actor, creador final de dichas máscaras, se demuestra como un experto

¹⁰⁷ FO, *op. cit.*, p. 40.

El rostro en escena, una breve exploración.

fisionomista capaz de dotar a cada máscara con rasgos antropomórficos, llenos de significado para el público del entonces. Actualmente todavía es parte del entrenamiento actoral para la *Commedia dell' arte* identificar el animal del que proviene la máscara, para encontrar atinadamente la voz y el movimiento que le corresponden.

Pedrolino

Para enlazar este fragmento de mi trabajo con el siguiente, he dejado para el final una de las máscaras más poéticas de la *Commedia dell' arte*: el preferido de Molière de quien nació Pierrot en Francia o Petrushka en Ruisa¹⁰⁸. Pedrolino fue un *zanni* que se distinguía por tener la cara pintada de blanco, era soñador, tímido, distraído, mudo, triste, enamorado pero, sobre todo, humano. Se le llamó Pedrolino a lo largo del siglo XVII pero ha sido nombrado de múltiples maneras, según el país y la época. La cara blanca se le atribuye a que era panadero y por lo tanto estaba enharinado. Gran parte de su carácter residía en el rostro y las figuras que dibujaba sobre él. Se considera el ancestro de los payasos y los mimos actuales.

¹⁰⁸ D' AMICO, *op. cit.*, p. 116.

El rostro en escena, una breve exploración.

Rostros silenciosos



Fig.4 Marcel Marceau

Dada la naturaleza de los signos que empleamos, el lenguaje se divide en: *Lenguaje de acción o mímico, lenguaje oral o hablado y lenguaje escrito*¹⁰⁹. En el estudio del teatro de nuestros días, nos interesan los tres tipos de lenguaje y procuramos estudiarlos con el mismo rigor. La palabra y la escritura son medios poderosos que dan testimonio de la genialidad del hombre en su más alto nivel. Gozamos de éstas a través de la literatura y nos llamamos letrados por adquirir y generar conocimientos a partir de la palabra.

Antes de que esto sucediera, los procesos que la humanidad empleó para transmitir sus intereses partieron de la emulación; desde que el hombre comenzó a organizarse para sobrevivir, practicó la imitación de aquellos eventos que le impactaban, con el fin de comprenderlos y dominarlos. Vamos desde la infancia, de una vida instintiva hacia una vida determinada por medio de la imitación, en gran medida. La mímica siendo un lenguaje claro, irreflexivo e imperecedero que manifestaba sin obstáculos la sensibilidad del individuo, sus deseos, terrores y necesidades, coexiste con los otros tipos de lenguaje que hemos desarrollado y pese a que su origen es primitivo, es un lenguaje que todos utilizamos en mayor o menor grado; dejarlo de lado y olvidar que existe nos margina, casi como si fuésemos analfabetas.

En la cultura occidental, *con las civilizaciones griega y romana, la mímica se separa de su primitiva inserción y comienza a ser "representación"*.¹¹⁰ Será necesario redefinirla en razón de su presencia escénica. El repertorio de definiciones es vasto, por ejemplo, la mímica se conoce como el arte de imitar gestos y acciones para expresar el pensamiento

¹⁰⁹ AUBERT, Charles, *El arte mímico*, México, Escenología A. C., 1997, p 9.

¹¹⁰ IVERN, Alberto, *El arte del mimo: entrenamiento, técnica, investigación*, Buenos Aires, Centro de Publicaciones educativas, 2004, p. 11.

mediante el gesto y el juego fisionómico. También se dice que es la traducción externa de los actos psíquicos y que la expresión de las emociones es su parte esencial.¹¹¹

Para Charles Aubert la mímica, presente en todas las artes, es el principal elemento del teatro, el juego fisionómico del actor y todos los movimientos que el artista ejecuta. Así mismo señala que es el primer escalón del entrenamiento actoral, ya que antes de aprender a hablar aprendemos a imitar. *¿No es este lenguaje de acción unido a la palabra el que constituye el encanto y la atracción que se busca en una sala de espectáculos?*¹¹² Las expresiones nos abren a los demás y nos sirven para entender a los otros, imitándolas comprendemos a nuestros semejantes de forma vivencial. La mímica es el arte de reproducir por todos los medios posibles, principalmente a través de uno mismo, con el cuerpo.

Los ejecutantes más importantes de la mímica son los mimos. Mimo (*mimos* en griego, *mimus* en latín) designa tanto al actor, hombre o mujer, que produce una imitación.

El libro de *Palabras sobre el mimo*, de Étienne Decroux nos indica que el mimo esculpe el aire, como el escultor la piedra o como la poesía el verbo. Dice que el mimo es escultor y escultura, esculpe su interior a la vez que retoca el mundo. La mímica es el arte del silencio, o el arte de decir sin palabras: la poesía de los gestos. En general, se considera como un fenómeno expresivo que aparece en el rostro, pero, si éste ocurre en la totalidad del cuerpo, entonces se dice que es pantomima.¹¹³ La pantomima se emplea también

¹¹¹ DE TORRES, *op. cit.*, p. 17.

¹¹² AUBERT, *op. cit.*, p. 12.

¹¹³ *Ibíd.*

para referirse al teatro que, por medio de figuras y gestos, representa sin recurrir a las palabras. Es una obra de teatro construida únicamente a través del lenguaje de la acción.

Existen muchas diferencias entre el mimo de la Antigüedad y el mimo actual. Una de ellas es la manera en como éstos caracterizaban su rostro para hacer uso de él. Se dice que la historia del mimo comienza en Grecia hacia el siglo V a. C., dentro de una sociedad deseosa de divertirse, en la que existían una especie de *personajes cómicos*, poseedores de enormes panzas, camisa y pantalón blanco, a los que se les conocía como *fliacas*, los cuales se cubrían la cara con una máscara y eran grandes improvisadores.¹¹⁴ El mimo fue un género que se constituyó como una forma ecléctica, tardía, al margen del teatro y se desarrolló en el declive del teatro griego, sus formas últimas llegan al mundo romano.

En el Imperio Romano (siglo I a. C.) el mimo gozaba de mucha popularidad, tenía su sitio en el descanso o al final de la comedia atelana¹¹⁵, algunas veces también en la representación de las tragedias, ya que su actuación servía para ayudar a secar las lágrimas de los espectadores. En sus mejores épocas, el mimo romano, consiguió que su actividad se desarrollara durante las celebraciones lúdicas.¹¹⁶ Desde su aparición en Grecia, tenían la cualidad de combinar la danza con la música y solían ser sinceros y burlones en extremo. Un solo intérprete encarnaba varios personajes a rostro descubierto, cambiando la máscara gestual y cuando no aludían obscenidades con las

¹¹⁴ GUTIÉRREZ, Bracho, Carlos, *El clown y su afán de comunión*, Jalapa, Veracruz, IV Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas "Corporalidades Escénicas", Septiembre 2012, p. 2.

¹¹⁵ OLIVA, César y Torres Monreal, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, España, Catedra, 1990, p. 60.

¹¹⁶ JARA, Jesús, *Los juegos teatrales del clown. Navegante de las emociones*, México, Novedades Educativas, 2000, p. 16.

manos lo hacían a través de sugestivos silencios.¹¹⁷ Motivo por el cual se expandieron rápidamente por Europa y por el cual, más tarde, la Iglesia los excomulgó, cerca del siglo V d. C.¹¹⁸

Durante los periodos mencionados, el mimo como intérprete y como género teatral, presentó variaciones, algunas versiones sostienen que el mimo romano no llevaba máscara, pero que su rostro estaba cubierto de tomillo y de hojas de acanto, además de una espesa corona de hiedra y violetas. Otros tantos sostienen que era un género de máscaras, que difería mucho de la de la tragedia, empezando por que los labios iban cerrados.¹¹⁹ Una vez concluido el periodo de vida del mimo en el Imperio Romano, se difumina la evolución de su figura y se comienza a ubicar en torno a:

*[...] los arrabales de las ciudades y en las campiñas más perdidas junto a los saltimbanquis, titiriteras y toda suerte de remedadores de animales, equilibristas, magos que hacían desaparecer gallinas, camellos que vendían drogas variadas, encantadores de ranas, jugadores de fuego[...]*¹²⁰

Y otros tipos de figuras cómicas. Existe una tesis tradicional donde se dice que la máscara de *Pierrot* y *Pedrolino* descende de los antiguos mimos romanos, aunque esta semejanza resulta evidente por las coloraciones blancas que ambos utilizaban en la cara, cada uno ha sido diferente, adaptado a su momento y a su locación.

¹¹⁷ IVERN, *op. cit.*, p 11 y 12.

¹¹⁸ SALVAT, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ DE TORRES, *op. cit.*, p. 82.

Cara blanca

Antes de que el mimo desarrollara un lenguaje propio, independiente del habla, desde los siglos XVI y XVII, los cómicos son obligados a silenciar sus críticas sociales. Se les prohíbe hablar, formalmente, en 1807.¹²¹ A pesar de ello, el mimo se constituye, a mediados del siglo XIX, como un espectáculo mudo, denominado pantomima, que se ofrecía como entreacto en los espectáculos circenses.

Se dice que en el siglo XIX aparecen las caras blancas tal y como hoy las conocemos. No se puede decir con precisión en que momento de su historia el mimo utiliza el maquillaje facial blanco para distinguirse, pero a partir de que los mimos irrumpen en el siglo XIX, en el mundo del espectáculo con su cara blanca, los recordamos por esta característica. Como se dijo anteriormente hay una línea de caras blancas, antes, de que se les reconozca como tal. Jean Gaspard Deburea (1796-1846) impulsor de la pantomima blanca, ancestro de la oleada mímica más importante de nuestra historia, fue mimo y actor del *Théâtre du funambules*. Él añadió a su vestuario una boina o bonete negro para que resaltara el rostro. Se especula que la cara blanca buscaba mostrar la luminosidad del rostro para que se apreciaran sus gesticulaciones desde lejos en plazoleas, tabernas, operetas y circos. Los representantes más destacados de este siglo los encontraremos en el teatro Francés, pues llenarán de vida a su personaje predilecto: Pierrot.

Encabezando la lista de maestros está Charles Dullin, quien se encargó de formar actores interesados en el mimo. Entre sus alumnos están, Decroux, Jean Louis Barrault y Marcel

¹²¹IVERN, *op. cit.*, p. 12 y 13.

Marceau. Colaboró con Jaques Copeau, mimo también, fundador del *Théâtre du Vieux Colombier*, lugar en el que Étienne Decroux destacó como mimo y escribió el texto *Palabras sobre el mimo*. Los frutos de la escuela de Dullin en colaboración con la escuela de Copeau influyeron en la posterior escuela de Jacques Lecoq (un personaje más cercano a nosotros) y encumbran sus logros en el mítico Marcel Marceau, fallecido en 2007, considerado por muchos el mejor mimo del mundo, padre del personaje “Bip” popular por llevar una playera de rayas con una rosa roja.

En términos personales considero que es cierto, las caras pintadas de blanco que utilizan los mimos tienen una atracción peculiar y un poder transformador del rostro que constituye un elemento magnífico que los mimos aún utilizan. Lindsay Kemp, *mimo artist* (como se dice en inglés) fue alumno de Marcel Marceau y Marta Graham, cuando le preguntaron el porqué de pintarse la cara de blanco contestó: *“El blanco simboliza el lienzo del pintor, es el principio; a partir de ahí el artista se vestirá de todos los colores que salgan de su corazón”*.¹²²

La misteriosa cara blanca que nos presenta el mimo, es mucho más que los vestigios de un Pedrolino enharinado. *“Con su rostro inmóvil, imitación de la muerte, parece ser una de las formas más profundas de conciencia que el hombre haya alcanzado de sí mismo”*.¹²³

Maquilla su rostro de blanco para recordarnos el origen más auténtico de todas nuestras angustias: nuestra muerte. Nuestro vacío existencial frente a la no-existencia. [...] se pone frente a nosotros para recordarnos lo finito de nuestro ser, para recordarnos que nosotros, como él, también somos vagabundos, errantes y tampoco tenemos un pasaporte que nos asegure la pervivencia en nuestra finita

¹²² *Ibíd.*

¹²³ GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 6.

El rostro en escena, una breve exploración.

*existencia biológica [...] “borra la máscara del hombre social y respetable para que su alma juegue libremente ante el público, en el redondel que representa el mundo, bajo la carpa que oculta y significa el firmamento”.*¹²⁴

El mimo nos recuerda lo que hemos sido, lo que somos y lo que seremos. Es como un espejo, nos muestra cuál es nuestro verdadero rostro.

Una gramática para los rostros.

El mimo es un arte que, al menos en Latinoamérica, se encuentra en pleno desarrollo. Es una práctica que, al ser muda, se ha instaurado como un arte erudito en torno al gesto, aspira a una verdadera comprensión de éste. Por esta razón para el actor de teatro entrenarse con la mímica se ha vuelto una necesidad; algunas escuelas dramáticas (como en nuestro Colegio), incluyen entre sus asignaturas para el actor, la de la mímica corpórea. Jacques Copeau veía en la mímica una parte del estudio del teatro parlante, quería lograr que el cuerpo no negara lo que dice la voz y que, cuando el actor guardara silencio para accionar, el público no padeciera un desencanto. En la escuela de *El Vieux-Colombier* durante junio de 1924 se entrenaba la mímica a través de ejercicios, inventados por Etienne Decroux, que consistían en trabajar el cuerpo desnudo, cubriendo el rostro. Para que éste (el cuerpo) comunicase sin ayuda del rostro; si el rostro no se cubría entonces se manejaba una máscara facial inexpresiva. Todo lo que se representaba, se hacía solamente a través de la mímica y los sonidos, sin hacer uso de palabras, iluminación y escenografía.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 5 y 6.

¿Pero por qué anular el rostro para posibilitar el movimiento en el resto del cuerpo? En la mímica corpórea, la jerarquía de los órganos de la expresión tiene el siguiente orden de importancia: el cuerpo, los brazos, después las manos y por último el rostro. En nuestra vida cotidiana la jerarquía de la expresión se invierte, el rostro y la palabra siempre se adelantan al cuerpo. Decroux propuso derrumbar esta jerarquía en el entrenamiento del mimo.

¿Qué significa, para Decroux, “desfigurar” el cuerpo en sus movimientos? La desfiguración decrouxiana comienza ya, obviamente, con el derrumbe de la jerarquía corpórea, que instaura la innatural primacía del tronco, y a menudo amputa, o mejor dicho, desfigura literalmente el actor-mimo anulándole de varios modos el rostro; y en esta línea, la desfiguración puede llegar hasta el “ocultamiento” (enmascaramiento) completo [...] Con las máscaras o los velos de seda.¹²⁵

Me gusta entender que lo que el autor intentó es que el gesto se creara de los pies a la cabeza. Ya que la cabeza por sí sola, con sus multi-faces, no puede ser es la reina de la pantomima. Etienne Decroux explica que los órganos de la expresión del cuerpo son grandes y los del rostro pequeños, que en una obra de arte, la grandeza física no es la grandeza moral, que lo grande no es siempre grandioso pero que lo grandioso siempre es grande.

Es cierto también, como ha dicho Jacques Copeau, que algunos mimos recurren a la gimnasia facial como único camino para mostrar lo que hacen o lo que dicen. El tema de las desigualdades del cuerpo, desigualdades manifiestas (para el arte mímico) en las articulaciones, así como en las posibilidades musculares de tensar y distensar, se retoma

¹²⁵ MARCO DE, *op. cit.*, p. 184

El rostro en escena, una breve exploración.

en el entrenamiento del mimo corpóreo, ya que en éste se afirma que el cuerpo tiene órganos desigualmente fieles, el rostro y la cabeza, confirma, no tienen condiciones de trabajo tan severas:

*El rostro y las manos: instrumentos de mentiras, secuaces del parloteo. Con ellos se explica, se mendiga, se hace ver al otro qué ganará al servirnos, se dibujan promesas o amenazas. La cara está impregnada de nuestros pensamientos más recurrentes y por consecuencia, no muy bellos. ¿Con ese reflejo de nuestra torpeza cómo elevar el debate? El movimiento del rostro no puede borrar la forma íntima [...] ¿Acallar la voz cuando se habla con las manos y con el rostro, no es tomar el silencio al pie de la letra?*¹²⁶

Habrán quienes consideren que para expresar las necesidades del espíritu la parte del cuerpo más apta es el rostro, en oposición se dirá que es la menos victoriosa pues, su movimiento no requiere gran fuerza ni riesgo y, por lo tanto, afirmarán que lo único que podrá imitar un rostro siempre será un rostro. Su presencia en el arte mímico funciona mejor si se toma como acompañante del movimiento corporal, se sugiere que el rostro sutil es una gran herramienta de la mímica, pues eso sí, provee de misterio al acto.

El trabajo de algunos mimos como Marcel Marceau y Charles Aubert, consistirá en implementar “*figuras clásicas del mimo*” .Se concentran en el uso de los dientes, de la lengua, de las pupilas y de las arrugas del rostro para generar todo un lenguaje de gestos, que les permita (como un inventario) informarnos sobre los recursos expresivos que el ser humano posee. A través de estas figuras se aspira a perfeccionar el movimiento en el cuerpo. Aubert, en su libro de *El arte mímico* proporciona índices expresivos capaces de abarcar el lenguaje funcional de la pantomima, se toma la tarea de adentrarse en los movimientos que tenemos a nuestra disposición, en su significado y poder, para asociarlos

¹²⁶ DECROUX, Etienne, *Palabras sobre el mimo*, México, El Milagro, 2000, p. 181

El rostro en escena, una breve exploración.

y formar expresiones que, como si fuesen palabras, resulten en frases completas. Sin pasar de largo el hecho de que cada una de esas expresiones es susceptible de una multitud de matices.

¿Por qué el arte mímico es un ejemplo de fusión máscara-rostro?

La máscara más pequeña del mundo es la nariz roja de los payasos, nos impacta porque nos genera la sensación de que el clown no respira, esto acapara nuestra atención y tensión de inmediato. Si lo pensamos un poco, demuestra el efecto que una alteración en el rostro puede generar en nosotros, ya sea a nivel consciente o inconsciente. El arte mímico es un muestrario en constante renovación de la gesticulación facial, sus representantes han concebido una máscara propia para este tipo de actos. Caras blancas, sombreros, boinas y el negro como color acompañante. Algunos mimos remarcan sus rasgos con color negro, esencialmente los ojos, las cejas y la boca. Asimismo han registrado el gesto correspondiente a la emoción buscada, se vuelven expertos en las variaciones físicas y emotivas de cada movimiento facial, juegan con ello, como quien dice cambian de máscara a voluntad, a la velocidad deseada. Permanece el maquillaje como máscara de fondo, como metáfora existencial. Pero prevalece el rostro por las variaciones que hacen de éste. Usan de él todo lo que pueden. El maquillaje elegido resalta los globos oculares y los dientes, la expresión de éstos, rebasa la cotidianidad, todo este invento, muy a su favor, no borrona su rostro, más bien lo prepara para que pueda decirnos cualquier cosa.

El rostro en escena, una breve exploración.

Rostros removibles

(breve mención)



Fig. 5 La canción de la sirena.

El rostro en escena, una breve exploración.

Considerado como una máscara, como un arte, como una artimaña femenina para el cortejo y la trampa: el maquillaje, desde tiempos remotos, colorea el rostro de la humanidad.

Entre sus principales propósitos está el de transformar el cuerpo con el objetivo de incrementar la atracción sexual. Probablemente esto fue lo que forjó los principios estéticos desde la Antigüedad, recordemos la historia de Cleopatra. Por lo demás ha sido usado por todas las razas para expresarse artísticamente, para pintar anhelos de todo tipo, sociopolíticos, estéticos y espirituales, según la información que se conserva en relatos de la Antigüedad Clásica¹²⁷. Sin embargo cada época se ha distinguido por alguna tendencia específica, dentro de la que cada clase social consolida sus rasgos distintivos. En el mundo de la mujer su principal fin, ha sido el de embellecer.

Pero ¿El maquillaje teatral? ¿Cuál es su verdadera función sobre el rostro, en el teatro? Cuando la máscara se dejó de lado, el maquillaje cobró importancia. El contacto con las técnicas de maquillaje oriental, perfeccionadas por el actor de kathakali, de la Ópera China y Kabuki, impactaron las teorías escénicas del mundo occidental.

El artista que utiliza las técnicas de maquillaje en el teatro, debe saber hallar o intuir los rasgos de la imagen ideada del personaje, utilizando como base el rostro del intérprete. *Para lograr tal efecto, se debe estudiar la fisonomía del actor con la misma atención y afección con la que un pintor retratista, estudia a su modelo.*¹²⁸ ¿Qué quiere decir analizar el rostro del actor? El maquillador debe ser un observador de rostros. *Cada fisonomía*

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ LEROY, *op. cit.*, p. 11.

El rostro en escena, una breve exploración.

*reclama un “maquillaje” especial.*¹²⁹ El maquillaje con su diseño, tiene el potencial de materializar la interpretación psíquica del personaje. *Las necesidades de la obra pueden imponer la transformación total de la fisonomía y modificaciones brutales de todos los rasgos.*¹³⁰

En el teatro nos conviene utilizar esta técnica como un medio auxiliar, un posibilitador de la transformación aparente. Para ayudar al actor a cambiar su expresión y dirigirla hacia la extracotidianidad. Genera, únicamente, como diría Eugenio Barba, un estado *pre-expresivo*. El maquillaje teatral busca funcionar en conjunto con la movilidad facial, con el cuerpo, así como con la escenografía y el concepto de la puesta en escena.

Menciono este tema, a manera de paréntesis, para tomar en cuenta que el maquillaje es una técnica a la cual recurrimos con frecuencia. Al igual que el objeto máscara, nos permite modificar el rostro; pero sin anularlo, porque el maquillaje interactúa sobre éste. Es una máscara móvil, un remedio temporal contra la eterna imperfección del hombre, una excelente estrategia para crear nuevos rostros sobre los que ya existen. Según relata Eugenio Barba, algunos actores de Kathakali introducen un grano de pimienta bajo los párpados, antes del espectáculo, para que estos se enrojecen y el maquillaje, verde o azul de los demonios que representan, tengan un acabado poderoso. Es aquí donde recuerdo el consejo de Fernando Wagner: buscamos que el maquillaje tenga *calidad <<teatral>>* y *no la verdadera del material*¹³¹ (Pintura).

¹²⁹ BERNHARDT, *op. cit.*, p. 234.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 237.

¹³¹ WAGNER, Fernando, *Técnica Teatral*, Barcelona, 2a Edición, Editorial Labor S.A., 1959, p. 238.

El rostro en escena, una breve exploración.

Con el uso del maquillaje nos acercamos a la desaparición del objeto máscara. El maquillaje desaparecerá también, cuando llegemos al teatro que hacía Grotowski.

El rostro en escena, una breve exploración.

La transformación del rostro a través de la máscara

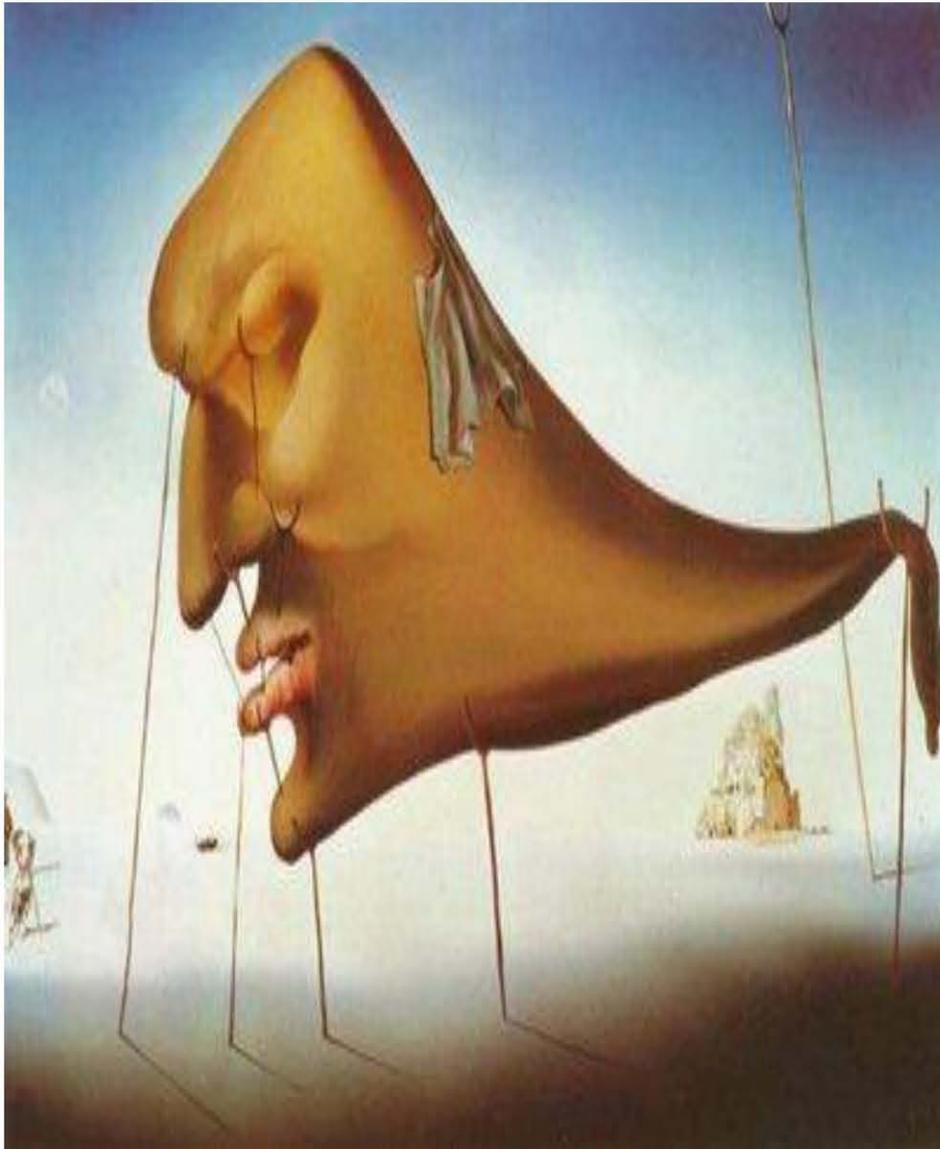


Fig. 6 *El sueño*. Salvador Dalí, 1937.

El uso de la máscara para darle rostro al actor.

*“El uso prolongado de una misma máscara
acaba por modelar el rostro de carne
y transforma incluso el carácter de quien la lleva”*

Giovanni Papipini

La verdadera invención del teatro del siglo XX, ha sido el teatro como trabajo sobre sí mismo. Como relación con el otro, como juego, rito, fiesta, con dimensiones socio-pedagógicas y terapéuticas. El Teatro comenzó a ser visto como laboratorio y el actor un ente en constante experimentación. Con Stanislavski (1863-1938) por ejemplo, el caso del “rostro” revive para entenderse en una de sus facetas antes no conocidas: la interna.

“El rostro se convierte en un medio maleable, esculpido desde dentro”¹³²

El hacedor de teatro se nutrirá con actividades parateatrales y reflexionará sobre la necesidad de un entrenamiento para el artista escénico. El contacto con el teatro de oriente y las fascinaciones que provocara en occidente, darán inicio a una nostalgia por la máscara y sus beneficios.

Lo que tenían algunas representaciones orientales como el kathakali y el teatro Nô era la importancia de la acción del que se expresa, pues antes de darle prioridad al texto se le daba prioridad a la acción. Por ejemplo:

El actor kathakali realiza cada día, durante ocho años que duran sus estudios, unos ejercicios oculares que comienzan a las cuatro de la madrugada y deben terminar antes de que amanezca: gracias a ellos la movilidad de su pupila es increíble. También ejercita sus párpados, sus cejas, sus labios, y encadena sus pasos con

¹³² MACNEILL, *op. cit.*, p. 116.

El rostro en escena, una breve exploración.

*ritmos diferentes [...] tres o cuatro horas dura la sabia y compleja labor del maquillaje [...] un maquillaje inexacto perjudicaría su reputación de actor.*¹³³

Desde el siglo pasado, se observa, en el teatro de muchas culturas, una tendencia cada vez más clara a utilizar en sus montajes elementos provenientes de tradiciones teatrales extranjeras, el intercambio internacional de conocimientos ha enriquecido y ramificado la plástica así como la variedad de máscaras a las que tenemos acceso actualmente.

Jacques Lecoq (1921-1999) en su trabajo propone la máscara para engrandecer el trabajo del actor y utiliza diversas máscaras: la máscara neutra, las máscaras expresivas, las máscaras larvales y las medias máscaras. En su texto *El cuerpo poético* Lecoq narra que la máscara neutra, es la máscara básica, ya que con ésta el actor aprenderá a llevar todas las demás.

*Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo entero del actor. La mirada es la máscara y el rostro ¡es el cuerpo!*¹³⁴

¿Cómo altera la máscara el rostro? Para Lecoq sucede lo siguiente:

*La máscara ha extraído de él algo que lo ha despojado de artificio. Ahora su rostro es muy hermoso, disponible. Una vez adquirida esta disponibilidad, ya puede prescindirse de la máscara sin miedo a la gesticulación o al gesto ilustrativo. ¡El trabajo de la máscara neutra se termina sin máscara!*¹³⁵

No obstante, el entrenamiento con máscara, asegura Dario Fo, al ser realizado horas y horas, durante años, puede destruir el hábito de movilizar los músculos faciales.

¹³³ ASLAN, *op. cit.*, p. 113 y 114.

¹³⁴ LECOQ, *op. cit.*, p. 63

¹³⁵ *Ibíd.*

Hace un momento escribí la forma en que Lecoq establece que, una máscara puede contribuir a la formación de un rostro en armonía con el cuerpo del actor, en el caso de Fo, leemos cómo el uso excesivo de la máscara puede permear la movilidad natural del rostro. ¿Quiere decir que una máscara puede quitarnos rostro, en vez de otorgárnoslo?

Quiero contaros una anécdota: Marcello Moretti, el fundador de toda la dinastía de Arlequines de esta última mitad del siglo, ha rehusado durante años llevar máscara: se teñía la cara de negro con un espeso maquillaje. Lo recuerdo de cuando yo era un muchacho y estaba empezando en el Picolo Teatro. Se negaba a ponerse la máscara por dos razones, que comparto porque lo he experimentado a mi vez. Ante todo, llevar máscara es angustiioso para un actor. Es una angustia producida no por el uso, sino porque, al ponértela, se te empequeñece el campo visual y el plano acústico-vocal. La voz te canta encima, te aturde, te retumba en los oídos, y hasta que te acostumbras no logras controlar la respiración, te sientes ajeno a la máscara, que se convierte en una jaula de tortura. Se puede decir que te quita posibilidad de concentración.¹³⁶[...] me entra la angustia de que una parte del rostro se queda pegada [...] me parece que la máscara me está arrancando también la cara. Cuando te quitas la máscara después de dos o tres horas tienes realmente la sensación de que te estás borrando... parece raro, pero Moretti, cuando llevaba diez años metido hasta el fondo en el juego de la máscara, ya no podía actuar sin ella.[...] Estaba desesperado, porque estaba convencido de que su cara había perdido la movilidad necesaria[...]¹³⁷

El actor que recita con máscara necesita usar sus extremidades, para expresar lo que a cara descubierta se puede resolver con sólo mover los ojos o la boca. “Esto no significa que actuar al natural aporte más ventajas y mejores resultados que con máscara.”¹³⁸

Cuando el actor se pone una máscara es como si utilizase un cuerpo decapitado, no obstante, la máscara nunca (y sobre todo actualmente) debe sustituir al rostro y el trabajo que con él puede hacer el actor: entre los actores balineses existe una costumbre,

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 50 – 51.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

el rostro, incluso bajo la máscara, conserva su movilidad. Para que la máscara viva, el actor tiene que adoptar la misma expresión que la máscara, reír o llorar al igual que ella.¹³⁹

Nostalgia por la máscara

El empleo de la máscara coincide curiosamente con el más bello momento del teatro, en todo caso con el más refinado. Arlequín, sin su máscara, se habría vuelto un desabrido disfraz de carnaval. ¿Por qué los actores abandonaron la máscara y poco a poco dejaron de ponerse una máscara sobre el rostro? No creo que haya sido por necesidades artísticas. El rostro está raramente en escala con el teatro. En el cine el objetivo lo agranda, le da toda su elocuencia. En el teatro, para expresarse, el actor, a menudo tiene que exagerar las propias intenciones; si alguna vez me escandalicé por alguna representación fue por la torpeza de algunas mímicas, hechas evidentemente para permitir al actor ejercer su virtuosismo.¹⁴⁰

El retorno a la máscara, animado por el contacto del teatro oriental con el occidental, generó entusiasmo por reintegrar la máscara al entrenamiento del actor, también añoranza, reclamo por haberla olvidado un buen tiempo. Charles Dullin, citado hace un momento, fue impactado por el teatro oriental y se expresaba más o menos así del actor de Oriente:

Ellos deben mucho a las marionetas y a las máscaras. Esta forma elevada de arte dramático dejó en ellos huellas profundas. Sin duda gracias a éstas aprendieron a servirse de su cuerpo como medio de expresión a menudo más elocuente que el rostro.¹⁴¹

Es difícil para nosotros, occidentales, abstraer el misterio que emana de una tradición teatral meticulosamente perfeccionada. Edward Gordon Craig, afanado por extraer el conocimiento que ofrecía el teatro oriental, en sus reflexiones¹⁴², se refiere al cuerpo del actor como un elemento impuro. Denotará una molestia ante la exhibición teatral del

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 226.

¹⁴⁰ SAVARESE, *op. cit.*, p. 137.

¹⁴¹ *Ibíd.*

¹⁴² CRAIG, Gordon, Edward, *El arte del teatro*, México, Unam-Gegsa, 1987, 393 p.

El rostro en escena, una breve exploración.

rostro no entrenado, pues éste sueña con un actor capaz de ser una construcción artística.

Un objeto artístico, tal como la máscara.

*Como para el movimiento, así sucede para las expresiones del rostro; la mente en su lucha logra por un momento mover los ojos o los músculos del rostro según la propia voluntad; pero apenas logra por unos instantes tener el rostro en perfecta sumisión, inmediatamente es vencida por la emoción, que se ha inflamado por acción de la mente misma.*¹⁴³

Craig quería restaurar el retorno de la imagen sagrada que vio en el teatro oriental y trasladarla a los escenarios del teatro occidental. El sostiene que el hombre no es el mejor soporte para expresar el pensamiento, sin embargo puede sustituirse por una supermarioneta.

*Es la transición entre la mueca ridícula del rostro humano, tal como ha podido ser contemplada en el teatro durante los últimos siglos, y las máscaras que la remplazarán en un futuro próximo. Craig sueña con una máscara que oculte las mímicas faciales con pretensiones realistas, con alejar al actor de su (mediocre) personalidad.*¹⁴⁴

En su escuela de Florencia, Craig, exigía a los alumnos la superación de la personalidad. El texto *El actor del siglo XX*¹⁴⁵ sostiene que si alguno de sus alumnos se manifestaba incapaz de expresar con su rostro algo que no fuera “una monería personal”, tenía que llevar una máscara y la imaginación del público haría el resto, en espera de que surgiera un súper actor. Craig y sus seguidores, consideraron vulgar el rostro del actor mientras que veían a la máscara como una obra de arte capaz de sustituirlo.

El panorama que el teatro oriental obsequió al trabajo creativo de Craig, no hizo que éste dejara de lado el conocimiento práctico, necesario e inmediato que requería el teatro de

¹⁴³ CRAIG, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴⁴ ASLAN, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁵ *Ibíd.*

ese entonces. En su libro *El arte del teatro* escribió un listado de recomendaciones escénicas para considerar el rostro en escena. Transcribo únicamente los puntos que atienden el rostro:

En la creación de una escena para un drama digno de ser visto y escuchado no olvidar:

-Una de las primeras exigencias del público es ver y oír al actor que actúa; ver en especial su rostro (o máscara) las manos y su cuerpo.

1.- Pueden ver un rostro, una mano, un vaso, una estatua, mejor sobre un fondo plano e incoloro que sobre un fondo sobre el cual esté pintado o esculpido un modelo coloreado algún otro objeto. [...]

4.- El ojo no puede mirar dos objetos al mismo tiempo. Cuando escuchamos a uno que habla esté en un cuarto, una sala o en un teatro, vemos una sola cosa: su rostro. [...]

8.- El rostro del actor no tiene ninguna necesidad de estar relegado a la sombra y de disminuir sus capacidades expresivas hasta hacerlas casi nulas. Más valdría entonces eliminarlas por completo.[...]

Ciertamente gran parte del interés que depositamos en el actor, reside en su rostro. Continuamente estamos preocupados porque este elemento sea iluminado correctamente, para que aparezca con claridad dentro de la sala. Que el rostro se vea, ha sido importante siempre, por eso las máscaras griegas eran tan grandes y por ello a Craig le parecían insuficientes nuestras medidas naturales para la escena. Para finalizar hay un ejemplo más que tomar en cuenta:

Las máscaras del teatro pobre.

En el uso del teatro como camino del conocimiento, encontraremos en mayúsculas el nombre de Grotowski. En 1959 Jerzy Grotowski creó el Laboratorio Teatral en Opole, al suroeste de Polonia.¹⁴⁶ En Wrocław, seis años después, se convirtió en el Instituto de Investigación del Actor. Las actividades que dichas instituciones llevaban a cabo al interior de sus recintos consistían, entre muchas otras cosas, en la elaboración de un entrenamiento para el actor y demás colaboradores del arte teatral. Nutrido con diversas disciplinas, el laboratorio investigaba la naturaleza de la actuación y la ciencia de sus procesos. Hay únicamente dos ideas, escritas en *Hacia un teatro pobre* por Grotowsky sobre las que quiero opinar, brevemente, en este apartado.

La primera es acerca del uso de las máscaras faciales en *Akropolis* de Wyspianski, montada por Grotowski durante el tiempo de su Teatro Laboratorio y las sugerencias de entrenamiento facial que están registradas en *Hacia un teatro pobre*. La segunda idea a recordar es el pensamiento de Grotowski, donde manifiesta que el teatro es un encuentro.

El libro de *Hacia un teatro pobre*, a través de su título, nos propone una dirección a seguir: *Hacia un teatro pobre*. Las ideas que expresa consisten en la definición de lo que es el teatro en sí mismo. *¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden?*¹⁴⁷ Con la irrupción de medios tecnológicamente superiores, Grotowski, en lugar de destinar el

¹⁴⁶ GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Decimonovena edición, Siglo veintiuno editores, S. A de C. V., 1998, p. 3 .

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 13.

teatro a su decadencia y consecuente desaparición, propone una auto reafirmación de éste al asumir las carencias que tiene en comparación a los medios de los que se valen la televisión y el cine. Una vez admitida la “pobreza” del teatro y eliminando lo considerado como superfluo Grotowski dice:

*[...] el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc.*¹⁴⁸

En la *Akropolis* que fue montada por Grotowski (1970) Ludwik Flaszen su colaborador, describe los hechos, a través de subíndices que explican la adaptación del texto, la utilería y demás diseños requeridos para la puesta en escena. Destaco lo referente al uso de la máscara:

En el teatro pobre el actor debe crear por sí mismo una máscara orgánica mediante sus músculos faciales, de tal modo que cada personaje vista el mismo gesto durante toda la obra. Mientras el cuerpo entero se mueve de acuerdo con las circunstancias, la máscara permanece fija en una expresión de desesperación, sufrimiento e indiferencia. El actor se multiplica y se vuelve una especie de ser híbrido que actúa su papel polifónicamente. Las distintas partes de su cuerpo dan rienda suelta a los diferentes reflejos, a menudo contradictorios, mientras que la lengua niega no sólo la voz sino hasta los gestos y la mímica. Todos los actores utilizan gestos, posiciones y ritmos copiados de la pantomima. Cada uno tiene su propia silueta irrevocablemente fija, el resultado es una despersonalización de los personajes. Cuando los rasgos individuales se pierden, los actores se vuelven estereotipos de la especie.

Este ejemplo es la cumbre de mi tesina: reúne en sí mismo, sintetiza, de un modo magistral, cada uno de los aspectos que traté. Grotowski, como director, utilizó la máscara haciendo uso de la capacidad fisiológica y muscular del actor; sin descuidar sus alcances expresivos y sin anular la presencia del rostro, hizo aparecer la máscara. Dicha

¹⁴⁸ *Ibíd.*

El rostro en escena, una breve exploración.

máscara se prolongó a lo largo del cuerpo y voz de sus actores. Sus bases fueron los legados de la pantomima. Sin abolir la *propia silueta irrevocablemente fija* de cada actor, los condujo a la *despersonalización*. Para que, sin caer en la representación de ellos mismos, logaran volverse una figuración de nuestra especie. Sin objeto presente, sólo con el actor, la metáfora teatral se hizo. El despojo humano, la transmutación, la postergación de la identidad a favor de una colectividad: *La obra fue concebida como una paráfrasis poética de un campo de exterminio*.

Como todo laboratorio, el Laboratorio Teatral, utilizó un método para llegar hasta este punto. Yo mencionaré sólo una de las posibles formas que utilizó el director para viabilizar la expresión facial en su grupo de actores. *“Darle objetivamente al actor una habilidad creativa, enraizada en su imaginación y en sus asociaciones personales [...] El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa.”*¹⁴⁹ A través, claro nos queda, de un entrenamiento. En el entrenamiento del actor (1959-1962)¹⁵⁰ descrito en el apartado -D. EJERCICIOS DE LA MÁSCARA FACIAL¹⁵¹ encontramos las sugerencias hechas por Grotowski, quien aclara que los ejercicios que presenta están basados en varios de los que propuso Delsarte:

1] movimiento que crea un contacto con el mundo externo (*extroversión*).

2] movimiento que tiende a llamar la atención del mundo externo a fin de concentrarlo en el sujeto (*introversión*)

3] Etapas intermedias o neutras.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 94.

¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 108.

El rostro en escena, una breve exploración.

Un examen cuidadoso del mecanismo de estos tres tipos de reacción es muy útil para la composición de un papel. [...]

Las reacciones de la cara corresponden estrechamente a las reacciones del cuerpo entero. Esto no le quita al actor la necesidad de ejecutar ejercicios faciales. En este sentido y para redondear las direcciones del Delsarte, el tipo de entrenamiento para la musculatura facial utilizada por el actor del teatro hindú clásico, el kathakali, es apropiada y útil. Este entrenamiento tiene como objeto controlar cada músculo de la cara, trascendiendo la mímica estereotipada. Incluye la conciencia y la utilización de cada uno de los músculos faciales del actor. Es muy importante ser capaz de poner en movimiento, simultáneamente pero siguiendo diferentes ritmos, los distintos músculos de la cara. Por ejemplo, hacer que las cejas se muevan muy rápido mientras que los músculos de la mejilla tiemblan despacio y el lado derecho de la cara reacciona con vivacidad mientras que el izquierdo está enojado.¹⁵²

En pocas palabras, un dominio total de la musculatura facial, enriquecido con el trabajo de prácticas alternas, como la pantomima y con la información que nos proporcionan otras culturas, para lograr un intérprete integral.

No todo lo que se hacía en el Laboratorio Teatral se ha escrito. Es muy probable que este entrenamiento general que propone Grotowski, se particularizara según el momento, lugar y persona con que se trabajase. No obstante nos ofrece las bases indicativas para conseguir resultados en el entrenamiento de esta parte del cuerpo. Al igual que con el resto del cuerpo, el entrenamiento facial requiere de paciencia y disciplina para que se obtengan resultados.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 109.

El encuentro, las caras que nos ven desde el lado oscuro de la sala.

El intérprete formado por Grotowski aspiraba a ser un actor que se desnudaba ante sí mismo y ante los demás, para deshacerse de los obstáculos que limitaban su expresión. El teatro que hacía Grotowski destaca en sus puestas en escena al intérprete como núcleo de la experiencia teatral.¹⁵³ En *El teatro como vehículo de la comunicación* los autores comentan en torno al teatro grotowskiano:

*Un teatro que desafía, que desenmascara, que sacude conciencias tranquilas. Pero, si un teatro va a intentar eso, entonces las personas que lo hacen deben someterse a los mismos procesos y superarlos para alcanzar trascendencia.*¹⁵⁴

El nuevo tratamiento que se le dio al intérprete, definitivamente conducía a otra parte: a modificar también el tratamiento que se le daba al espectador. La persona que asiste a una obra, ya no se trata como un objeto oculto en la oscuridad, sino como sujeto que forma parte integral de la experiencia dramática,¹⁵⁵ su ojo es el que hace el teatro. Como pensamiento compositivo de la filosofía de Grotowski, encontraremos que, a través del teatro, buscaba un encuentro. Él puede concebir el teatro sin nada, excepto que: *no puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”.*¹⁵⁶ Citaré a continuación una de sus reflexiones acerca del encuentro, a partir de la metafórica frase que he usado a lo largo de mi trabajo “cara a cara” con el teatro:

Durante su llamada fase “parateatral”, Grotowski se pregunta:

¹⁵³ MUÑOZ, *op. cit.*, pp. 147 – 148.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ GROTOWSKI, *op. cit.*, p. 13.

¿Cuáles son las capacidades del hombre en acción cuando se enfrenta cara a cara con otro hombre? ¿Qué es creativo en un hombre al enfrentarse a la presencia viva de otros en una comunión mutua? ¿Cómo es posible –mientras se representan las diferencias entre las personas- lograr un entendimiento humano por encima de las diferencias de nacionalidad, raza, cultura, tradición, educación y lenguaje? ¿En qué condiciones es posible lograr una totalidad interhumana? ¿Es posible crear una forma de arte distinta a la que hasta ahora conocemos –fuera de la división entre aquel que observa y aquel que actúa, el hombre y su producto, el receptor y el creador?¹⁵⁷

Finalmente el cara a cara, que más nos interesa, nosotros frente a una sala llena de fisonomías expectativas. La disposición espacial del teatro, así como el mecanismo formativo del actor tienen un destinatario en común. Más que el estudio de este dispositivo escénico, Grotowski utilizó la disposición escénica para estudiar el encuentro humano. Su aportación nos ayuda a vislumbrar los alcances que puede llegar a tener, al punto de volverse sagrado, no tanto el teatro como constructo, sino sus actores por propiciar un encuentro reformador, que replantea la existencia de ambas partes. Coincido con el autor del *El actor del siglo XX* que comenta el éxito del trabajo de Grotowski. Las aportaciones al estudio del rostro hechas por Grotowski y su irrefutable éxito se deben a:

- Su equipo y él tenían una investigación en común. El actor se volvió un investigador a partir de sí mismo. Era su rostro el que estaba sujeto a experimentación. El conocimiento que adquirió probablemente se quedó impregnado en su rostro y no en lo escrito por terceros.
- Grotowski profundizó en todos los conocimientos que tenía a la mano, tendencias anteriores, historia del teatro y adoptó las enseñanzas del teatro oriental.

¹⁵⁷ MUÑOZ, *op. cit.*, p. 90.

El rostro en escena, una breve exploración.

- Grotowski pretende que el cuerpo del actor vuelva a ser la fuente de todas las posibilidades, mostró a los espectadores hasta dónde puede llevar los límites del esfuerzo de éste, al ser un intérprete integral.
- *Los rostros y los cuerpos son entrenados en esta opción: sin ningún maquillaje, el rostro se mofa de su propia imagen recurriendo a una utilización inteligente de los músculos faciales.*¹⁵⁸
- *El actor transforma sus músculos frente al espectador.*¹⁵⁹ Juega abiertamente con la dicotomía rostro-máscara en el escenario, permitiendo que existan ambas sin anularse mutuamente.
- Consideró al espectador, le dio un lugar, muchas veces, activo en su representación.

Cuando al igual que Grotowski, trabajamos pensando en el espectador y nos esforzamos por entender la mirada que tiene desde su butaca, entonces corremos el afortunado riesgo de situar a nuestro público, verle cara a cara y generar un encuentro.

¹⁵⁸ ASLAN, *op. cit.*, p. 260.

¹⁵⁹ *Ibíd.* p. 262.

El rostro en escena, una breve exploración.

Epílogo

El close up del teatro

y

Lo cara que nos resulta la cara



Fig. 7 *Reunión de treinta y cinco cabezas diferentes*, 1825, Louis Leopold Boilly.

El Close up del teatro

Una vez que la curiosidad del lector haga lo suyo, y decida por sí mismo buscar en el mundo y en el teatro -el rostro-, compartirá conmigo la sensación que tengo en este momento. No se puede juzgar desinteresadamente un rostro, ni es en lo absoluto sencillo encontrar las palabras para hacerlo. Cuando nos sobre pasa, es aliviador que exista la máscara, ésta nos da un respiro. No envejece tan rápido como nosotros, cuando es portada, se mueve a otro ritmo, permite que vivamos los procesos de comunicación entre actor y espectador de otro modo, eso nos ayuda a la elaboración de parámetros, nos permite intelectualizar las relaciones humanas desde otra condición.

Como estímulo a la creación artística, he encontrado en la investigación en torno a este tema una fuente inagotable. No obstante faltan preguntas por responder, por ejemplo, ¿Qué sucede en nuestros días?

En el cine, con las cámaras y con la especialización técnica que existe, se han logrado efectos enfáticos, el semblante del hombre tiene otro valor, podemos hablar de una visión expandida del rostro, o lo que ellos llaman *Close up* y recientemente micro encuadres más detallados como el *extreme Close up*. El *Close up* es una toma para un film cinematográfico o televisivo que aspira a capturar el detalle. Es clasificada entre las más costosas, dado que se necesita una buena iluminación y la elaboración de un excelente maquillaje. Con el atinado uso del *Close up* se puede llegar a establecer un vínculo emotivo entre el sujeto en la pantalla y el espectador, ya que genera la ilusión de intimidad y la cámara puede captar con mucha meticulosidad la intensidad de la emoción.

También puede ayudar a generar tensión al enfocar las miradas o sutilezas que permiten establecer la gravedad del carácter del personaje.¹⁶⁰ Gracias a la tecnología, las técnicas de postproducción y la modificación digital que se puede hacer sobre la fotografía, el rostro encontrará en la cinematografía su sitio, reinará sobre ella porque puede ser explorado al límite de sus alcances estéticos.

Es parte de nuestra conducta como cultura, idealizar, divinizar y rendir una especie de culto al rostro, por las ideologías que giran en torno a éste algunos rostros son efigie. Los rostros de gobernantes (como sucede en los imperios modernos) son semblantes que se utilizan como símbolo de poder y otros tantos, como el rostro del Che Guevara, representan un movimiento social. ¿Qué pasaría si en el teatro insertáramos este otro potencial que posee el rostro? Tenemos el caso de Romeo Castellucci con su obra “*Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios*”, presentada en diversos lugares de Europa donde, en algunas regiones, la población protestó violentamente. He aquí un fragmento de lo escrito en “Vatican Insider”¹⁶¹ por Giacomo Galeazzi:

Los excrementos que lanzan a la imagen de Jesús «ofenden a los cristianos», pero no hay que reaccionar excesivamente. El espectáculo de Romeo Castellucci “Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios”, en la cartelera del teatro Franco Parenti de Milán, describe la historia de un padre viejo e incontinente que cuida su hijo; entre sus deberes está limpiar sus heces. Como escenografía hay una gigantografía del rostro de Jesús. Ya en París (en octubre de 2011) la representación había suscitado duras protestas, declaraciones de la Conferencia Episcopal y manifestaciones ante el Théâtre de la Ville. En una carta de la Secretaría de Estado (firmada por

¹⁶⁰ BORDWELL, David, y Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, Addison- Wesley Pub. Co., 1979, 339 p. Y Meij, Joseph, *Shot sizes : The Extreme close up*, [En línea] Ask the cameraman, www.askthecameraman.net (consulta 17/mayo/ 2012).

¹⁶¹ GALEAZZI, Giacomo, [En línea], *Sí esto es arte : Los excrementos que lanzan a la imagen de Jesús<<Ofenden a los cristianos>>, pero no hay que reaccionar excesivamente*, Roma, 20/ enero / 2012, <<<http://vaticaninsider.lastampa.it/es/homepage/blog-mas-alla-del-tiber-de-giacomo-galeazzi/dettaglioSpain/articolo/castellucci-11871/>>>(Consulta 14 de febrero del 2012).

El rostro en escena, una breve exploración.

Monseñor Peter Wells) la obra de Castellucci es definida como «ofensiva para con Nuestro Señor y para con los cristianos». El teólogo Giovanni Cavalcoli y algunos fieles del convento de Boloña de San Domingo habían “denunciado” el espectáculo a la Santa Sede, diciendo que era «blasfemo, ofensivo de la figura de Cristo, con daños contra la libertad religiosa, contra el orden social, contra los menores, contra la dignidad del arte y contra las buenas costumbres».

Pareciera ser que al mancillar un rostro significativo, se está hiriendo en realidad un conjunto de creencias y valores. De este modo utilizo el ejemplo únicamente, como un factor más que podemos tener en cuenta al tomar decisiones en nuestra labor artística.

Lo cara que nos resulta la cara.

Es fascinante constatar cómo lo que durante siglos ha sido mostrado como un gran pecado, el pecado de la Vanidad, -mirarse al espejo, acicalarse, ocuparse de la propia imagen durante horas y horas-, ahora, en nuestras sociedades narcisistas, aparece como un imperativo moral y estético, una obligación, un deber.¹⁶²

Hace no mucho, se llevó a cabo el primer trasplante de cara. Tampoco es un secreto que a partir de la Segunda Guerra Mundial la cirugía plástica facial y sus avances se dispararon con el fin de perfeccionar el modelado estético del rostro. Ya que después de la Guerra, los soldados y demás víctimas de la masacre necesitaban física y psicológicamente reparar la puerta al mundo que les concedía su cuerpo, es decir, su rostro. Pero actualmente, el desazón y el sufrimiento que padecen muchas personas por las imperfecciones, o rasgos étnicos faciales, son la causa del deseo de modificar el rostro a través de la cirugía. Por ejemplo, antes de terminar el siglo XIX, un cirujano japonés introdujo un procedimiento para crear un doble párpado, esta cirugía agranda el tamaño de los ojos (al estilo occidental), por lo que dicha cirugía ha sido la más demandada en todo el ámbito oriental. La industria cosmética con sus adelantos también ha multiplicado las posibilidades de

¹⁶² ALTUNA, *op. Cit.*, p. 199.

acción sobre el propio aspecto, por todas partes, la publicidad, televisión, revistas e internet estimulan nuestros sentidos con la imagen de individuos modelo, los cuales se convierten en el parámetro para determinar si alguien es bello o no. Siembran en nosotros el ideal de belleza, que a su vez actúa como un medio de control social, desarrollando en la mayoría de la población una especie de *vergüenza estética*.¹⁶³ Hay evidencia también de que cuanto más individualista es una sociedad, más valor adquiere la singularidad del rostro de cada persona, para muestra: *Facebook*, el libro mundial de rostros, donde de manera indirecta, sencilla y con las facilidades que la digitalización del rostro nos ofrece, manipulamos también nuestra imagen. Engañamos con más facilidad, evidenciamos nuestra sumamente pública idea de la estética, construimos sobre nosotros una máscara que imposibilita nuestra identidad real, la adornamos para disimular el defecto y a diferencia de la máscara en el teatro ésta no se acaba al terminar la función, sino que nos la adjudicamos por el resto de nuestra vida.

El actor, cuya profesión lo exhibe obligadamente, no puede eludir la “belleza profesional” que esta sociedad le exige continuamente. Como su cuerpo es su instrumento de trabajo, se sabe responsable de su cara y de todo su cuerpo, invierte tiempo y dinero en ello. La belleza comienza a convertirse en un problema de clases sociales y de desempeño profesional. ¿Qué se le pide al rostro del actor para irrumpir en la oferta laboral? Dado que el campo laboral del actor se extiende del teatro, a la televisión y al cine, será muy importante el rostro. Por ejemplo, Víctor Ugalde expresa que en el cine lo que vende un actor es su cara, su imagen. *Hay actores que tienen una máscara excelente, ya que es*

¹⁶³ ALTUNA, *op. cit.*, p. 200.

fundamental que su retrato, su imagen facial en la cámara sea buena. Si tienen algún desperfecto en la estatura o peso, es más sencillo de arreglar con la cámara.¹⁶⁴

En *La audición*, Michel Schurtleff (el autor), menciona los aspectos básicos, prácticos de la audición, que un actor debe conocer. En el primero de ellos explica al actor la importancia de no olvidar que en una audición necesita ser visto y oído. Para el primero de estos aspectos, recomienda localizar la luz que permitirá que se vea y en seguida preguntar al que hace la audición si su rostro y facciones se logran ver.¹⁶⁵ Sé que la mayoría de los actores conoce estas sugerencias, procuran crear en sí mismos una imagen funcional, si entendemos como imagen, aquello que el actor presenta ante los medios, resultará que dicha imagen es una creación que *se logra a través de la autoexploración*¹⁶⁶ que no sólo responde a los requerimientos de los medios, sino que esta creación puede y debe proyectar la personalidad del actor.

Irónicamente, no tiene sentido preocuparse por la belleza, la naturaleza, de hecho, es una fuente inagotable de desigualdades¹⁶⁷, los parámetros de la belleza siempre dependen de la época, el lugar y el que observa. *“La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe tan sólo en la mente del que las contempla y cada mente percibe una belleza distinta”*¹⁶⁸ Lo mismo sucede con los rostros, el teatro nunca será sustituido ni vivirá en decrepitud, mientras el espectador y el del actor vivan interactuando, ya que la fotografía, el retrato, el espejo y demás representaciones surgen de manera tardía,

¹⁶⁴ PAZ, Aguirre, *El mercado del actor*, México, Universidad Veracruzana, 2007, p. 56.

¹⁶⁵ SCHURTLEFF, Michel, *La audición*, México, Árbol editorial, S. A. de C. V., 1990, p. 23.

¹⁶⁶ PAZ, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶⁷ ALTUNA, *op. Cit.*, 204 p.

¹⁶⁸ David Hume citado por ALTUNA, *Ibíd.* p. 182.

El rostro en escena, una breve exploración.

despersonalizando nuestra faz. La verdadera fisonomía surge con la proximidad de los otros, de la relación cara a cara. El rostro es inconmensurable, inabarcable, imposible de reducirse en vías de ser un “modelo” impuesto. En el teatro mirarnos frente a frente siempre nos incitará a salir de nosotros mismos, a reconocer que el otro es la proximidad con el infinito. Filosóficamente se cree que el rostro no puede ser visto porque, ya que se considera incontenible, absorbente de todo el ser, lo que vemos es una ilusión, más que ser visto, el rostro, se vuelve una “conmoción de entrañas”: invitándonos siempre a reaccionar.

Conclusiones

Cada uno de nosotros tiene un rostro y éste tiene una densidad personal y colectiva. Una de las enseñanzas que me llevo al elaborar este trabajo, es la capacidad de comprender que la configuración del rostro no solamente es una responsabilidad individual. La presencia del otro, las exigencias o expectativas que se hacen de nosotros, así como nuestro afán por cumplirlas para ser aceptados y amados (a veces también contratados), son factores que modifican la actitud con la que vemos nuestro rostro e iniciamos procesos emotivos que cuantiosas veces desembocan en acciones concretas, cuyo propósito es modificar la constitución de nuestra fisonomía.

La transformación fisonómica que el teatro nos propone no es quirúrgica, se vale de efectos temporales y sensoriales, que persiguen antes que la perfección, la transpiración de la esencia humana a través de la forma, es una transformación que quiere dialogar. El rostro del actor, su identidad en el teatro, abarcara su presencia en conjunto (ya que no necesariamente está delimitado por la cara) por tanto comprendamos que para entrenar el rostro del actor se requiere atender todo el cuerpo de manera holística, como lo hizo Grotowski, como se hacía en la *Commedia dell'arte*, en el Arte Mímico. No dejemos de contemplar por cierto, que esta exploración ha sido a nivel teórico, querrá, pronto, comenzar a platearse problemas práctico-productivos, reflexiones artísticas. Pertenezco a una generación deseosa de responder al compromiso social que una carrera artística concede, adquirimos conocimientos con el afán de hacerlos llegar a un público espectador, nuestra jornada también contempla la posibilidad de, con el tiempo, adquirir

El rostro en escena, una breve exploración.

un rostro que nos defina como un movimiento emergente y teatral, necesitamos, anhelamos una formación integral.

Por otro lado, el fenómeno del rostro en escena está supeditado a su contexto y naturalmente evolucionará junto con la ciencia y la filosofía, no se ha dicho todo lo que podría haberse dicho, este es un tema que vale la pena retomar con frecuencia. Para atender el conjunto de paradigmas que se nos presentan, el teatro pone al servicio de la humanidad elementos o materiales idóneos para experimentar, hace una dádiva a la observación al ofrecer para sus espectadores, un espacio manipulable, un tiempo convencional y un actor flexible que le da soporte a estas variables, al mismo tiempo que añade una más, la ejecución de una acción en las condiciones dadas. La definición de los fenómenos a través del teatro poseen una validez importante, por lo que me siento alentada a afirmar, en conclusión, que el semblante humano es un complejo mapa existencial. No conozco modo alguno de definir (de forma absoluta) el impacto que tienen los rostros en nuestra labor, por ejemplo, como carta de presentación siempre escapará información porque éste rebasa todo intento de tipificación y predicción. Tampoco se pueden terminar de explicar las causas por las que el semblante del hombre y las figuraciones en máscaras que se hacen, tienen para éste un potencial espiritual. Si recorremos el camino histórico, apreciaremos la capacidad inaprehensible de los semblantes, veremos que esta cualidad es la fuente de su riqueza expresiva.

Personalmente no creo que anular el rostro sea el camino para integrarlo al cuerpo, como hizo Etienne Decroux. Me parece más adecuado el entrenamiento con máscaras y aún, si no se utilizaran los beneficios de este objeto, como decidió hacer en su teatro Grotowski,

El rostro en escena, una breve exploración.

para mí, el mejor método para crear un rostro, es durante la relación cara a cara, a través del encuentro humano.

Por eso también creo que toda percepción del rostro es una proyección afectiva, ligada a una emoción y también a un juicio. Entre semejantes, como humanos, resulta casi imposible permanecer en total indiferencia frente a un rostro. El actor a rostro descubierto y cubierto ha dado soporte y sentido a las convenciones del teatro occidental al que pertenecemos, cualquier alteración que se aplique sobre éste es una metáfora directa que, entre muchas otras cosas, permea nuestra autenticidad y cuestiona constantemente lo que somos. La cara del hombre, una de las pocas partes del cuerpo que permanece desnuda, expuesta, es lo que nos hace identificarnos como especie, nos humaniza. Nos cuesta trabajo conceder un rostro a aquello que es superior a nosotros como los dioses o inferior como los animales, tenemos una historia escrita en nuestras arrugas, delineadas por las muecas tantas veces repetidas, intentamos a través del rostro erradicar el hábito del desencuentro al que nos supedita nuestra sociedad, pretendemos devolver la mirada al universo, mirándonos unos a otros.

Bibliografía Consultada

- A., José, y Conde-Salazar, Jaime, (Editores),
Cuerpos sobre blanco,
Madrid, UNIVERSIDAD DE CASTILLA – LA MANCHA, 2001, 220 p.
- ALLARD, Geneviève y Pierre Lefort,
La máscara,
México, traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, 1988, 144 p.
- ALLARDYCE, Nicoll,
El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte,
Barcelona, trd. Carlos Manzano, Cambridge University Press, 1974, 229 p.
- ALTUNA, Belén,
Una historia moral del rostro,
España, PRE-TEXTOS, 2010, 297 p.
- A., Kottler, Jeffrey,
El lenguaje de las lágrimas,
México, Paidós, 1997, 208 p.
- AUBERT, Charles,
El arte mímico,
México, Escenología A. C., 1997, 261 p.
- ARGYLE, Michel,
Psicología del comportamiento interpersonal,
México, Alianza, 1994, 264 p.
- BARBA, Eugenio y Savarese Nicola,
El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología teatral,
México, Escenología, A. C., 1990, 365 p.
- BECKETT, Samuel,
Teatro Reunido,
México D.F., Trad. José Sanchis Sinisterra, Ana M.a Moix y Jenaro Talens, Tusquets Editores México, S. A. de C. V., 2006, 573 p.
- BERNHARDT, Sarah,
El arte teatral, la voz-los gestos la pronunciación,
Buenos Aires, Trd. Nicolas Olivari, Editorial Kier, 1946, 245 p.
- BOAL, Augusto,
El arco iris del deseo : del teatro experimental a la terapia,
España, Tr. Jorge Cabezas Moreno, Alba, 2004, 275 p.
- BRONWYN, Cosgrave,
Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días.
México, Editorial Gustavo Gili, S. A., 2005, 256 p.
- BÜHLER, Karl,
Teoría de la expresión,
Madrid, Alianza Editorial S. A., 1980, 271 p.
- CALDERÓN, Alfonso,
Dibujando la cabeza humana,
España, 8ª edición, Ediciones EAC, S. A., 1989, 141 p.
- CAMPBELL, Joseph,
Las máscaras de Dios; Mitología primitiva,
Madrid, versión española de Isabel Cardona, Alianza Editorial, S.A., 1991, 561 p.
- CÁNEPA, Koch, G.,

- Máscara. Transformación e identidad en los Andes.*
Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, 335 p.
- CARO, Baroja, Julio
Historia de la fisiognómica : El rostro y el carácter.
España, Ediciones Itsmo, 1995, 286 p.
- CHEJOV, Michael,
Lecciones para el actor profesional,
España, A partir de una recopilación de apuntes transcritos y ordenados por Deirdre Hurst du Prey, Tr. David Luque, Artes Escénicas, Alba Editorial, 2da edición, 2010, 298 p.
- COSSÍO, Cossío Óscar,
La tensión espiritual del teatro Nô,
México, UNAM, 2001, 256 p.
- CRAIG, Gordon,
El arte del teatro,
México, Unam-Gegsa, 1987, 410 p.
- D' AMICO, Silvio
Historia Del Teatro Universal: Europa desde el Renacimiento hasta el Romanticismo,
Buenos Aires, Tercera parte, Tomo II, Trd. De J.R. Wilcock, Editorial Losada, 1954, 565 p.
- DECROUX, Etienne
Palabras sobre el mimo,
México, El Milagro, 2000, 292 p.
- DELAPORTE, François,
Anatomía de las pasiones,
Francia, Université de Picardie Jules Verne, 2007, 237 p.
- DE TORRES, Javier,
Las mil caras del mimo,
España, Fundamentos, 1999, 142 p.
- DUVIGNAUD, Jean, Forcuiecon,
Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas,
Francia, 1965.
- FO, Darío,
Manual mínimo del actor,
Barcelona, 3a Edición, Comisión de las comunidades Europeas, Trd. Carla Matteini, 1997, 478 p.
- GRÖNIN, Karl,
Decorated Skin A world Survey of Body Art,
London, Thames and Hudson, 1997, 256 p.
- GROTOWSKI, Jerzy,
Hacia un teatro pobre,
México, Decimonovena edición, Siglo veintiuno editores, S.A. de C.V., 1998, 233 p.
- GREGO, Charo,
Geografía de una península, la representación del rostro en la pintura,
Madrid, Abada Editores, 2004, 93 p.
- GUBERN, Román,
Máscaras de la ficción,
España, Anagrama, 2002, 512 p.

- GUTIÉRREZ, Bracho, Carlos,
El clown y su afán de comunión,
Jalapa, IV Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas "Corporalidades Escénicas",
2012, 6 p.
- HAGEN, Uta,
Un reto para el actor,
Barcelona, Alba, 2009, 428 p.
- H. ENLOW, Donal,
Manual sobre crecimiento facial,
Buenos Aires, Intermedia, 1982, 427 p.
- HAUPTMANN, Gerhart,
Los tejedores,
Argentina, Editorial Quetzal, 1954, 42 p.
- IGLESIAS, Simón, Pablo,
"Italia: Clásicos dell'arte",
México, Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Nº 46. Mayo de 2006. Pág. 6.
- IVERN, Alberto,
El arte del mimo: entrenamiento, técnica, investigación,
Buenos Aires, Centro de Publicaciones Educativas, 2004, 175 p.
- JARA, Jesús,
Los juegos teatrales del clown. Navegante de las emociones,
México, Novedades Educativas, 2000, 124 P.
- LECOQ, Jacques,
El cuerpo poético,
Barcelona, 4ª edición, ALBA EDITORIAL, 2009, 240 p.
- LEROY, Stahl,
Producción teatral,
México, Editorial Pax-México, 1981, 227 p.
- LIVSCHITZ, P. y A. Temkin,
Maquillaje Teatral,
Argentina, 4ta Edición, Domingo Cortizo Editor, 1979, 102 p.
- MACGOWAN, Kenneth y Melnitz William,
Las edades de oro del teatro,
México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 347 p.
- MACNEILL, Daniel,
El rostro,
Barcelona, Trad. Antonio Puigròs, Tusquets EDITORES, 1999, 357 p.
- MARCO DE, Marianis,
En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II,
Buenos Aires, Editorial Galerna, 2005, 252 p.
- MATOSO, Elina,
El cuerpo, territorio escénico,
Argentina, Paidós, 1992, 252 p.
- MEYERHOL, Vsevolod, Emilievic
El actor sobre la escena, Diccionario de práctica teatral,
México, Grupo Editorial Gaceta S. A., UAM, 1994, 316 p.

- MONTI, F.,
Las máscaras africanas,
Sao Pablo, Editorial Martin Fontes, 1992, 154 p.
- MUÑIZ, Elsa, (coordinadora),
Registros corporales. La historia cultural del cuerpo humano,
México, UAM, 2008, 528 p.
- MUÑOZ, Gonzales, Yolanda y Prieto Stambaugh Antonio,
El teatro como vehículo de comunicación,
México, Felafacs, Trillas, 1992, 250 p.
- MUÑOZ, Polit, Myriam,
Emociones, sentimientos y necesidades: Una aproximación humanista,
México, Castellanos Impresión S. A. de C. V., 174 p.
- NUÑEZ, Nicolás,
El teatro antropocósmico,
México D.F., Secretaria de Educación Publica, 1987, 173 p.
- OIDA, Yoshi,
El actor invisible,
Trd. Georgina Tábora, Methuen Publishing, Alba, 2005, 197 p.
- OLIVA, César, Torres Monreal, Francisco,
Historia básica del arte escénico, España, Catedra, 1990, 472 p.
- ORTIZ, Georgina,
Usos, aplicaciones y creencias acerca del color,
México, Trillas, 2004, 223 p.
- PAVIS, Patrice,
Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología.,
España, Paidós Comunicación, 1996, 605 p.
- PAZ, Aguirre,
El mercado del actor (o de cómo conseguir chamba),
México, Universidad Veracruzana, 2007, 112 p.
- PLASENCIA, Climent, Carlos,
El rostro humano: Observación expresiva de la representación facial,
España, Universidad Politécnica de Valencia, 1995, 340 p.
- POCOCK, William,
Fisiología Humana: La base de la Medicina,
Barcelona, 2ª edición, Masson, S. A., 2005, 736 p.
- RUIZ, Luego, Maricela y Contreras Ariel,
Glosario de términos del arte teatral,
México, Trillas, 1987, 307 p.
- SALVAT, Ricard,
El teatro como, texto, como espectáculo,
Barcelona, Montesinos Editor S.A., 1988, 152 p.
- SANTIAGO, Bolaños, María Fernanda,
Mirar al dios, el Teatro como camino de conocimiento,
Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2005, 157 p.
- SAVARESE, Nicolás (comp.),
El teatro más allá del Mar,
México, Colección escenología, 1992, 365 p.

El rostro en escena, una breve exploración.

- SCHILDER, Paul,
Imagen y apariencia del cuerpo humano,
México, Ed. Paidós, 1989, 301 p.
- SCHURTLEFF, Michael,
La Audición,
México, Bantam Books Inc., Nueva York, 1978, Árbol Editorial, S. A. de C. V., 1990, 236 p.
- SIMMEL, Georges ,
<<*La significación estética del rostro*>>, en *El individuo y la Libertad. Ensayos de crítica de la cultura*,
Barcelona, Península, 1986, pp. 187-192.
- STANISLAVSKI, Constantin,
Un actor se prepara,
México , Editorial Diana, S.A. de C. V., 2003. 332 p.
- STAROBINSKI, Jean,
Retrato del Artista como Saltimbanqui ,
Madrid, Tr. Belén Gala Valencia, ABPDA Editores, 2007, 118 p.
- TILLERÍA, Pérez, Daniel,
Títeres y Máscaras en la educación, una alternativa para la construcción del conocimiento,
Argentina, HOMO SAPIENS, 2003, 180 p.
- VAQUIÉ, Rossi Juan Agustín,
Tratado de la puesta en escena,
México, Escenología A.C., 2006, 277 p.
- VIGARELLO, Georges,
Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días,
Buenos Aires, Trd. Heber Cardoso, 2005, 267 p.
- VILLA, Rzedowski, Sofía Isabel,
Tesis: Manual de Maquillaje para la Carrera de Literatura Dramática y Teatro,
México, Universidad Nacional Autónoma de México, (CLD yT), 180 p.
- WAGNER, Fernando,
Técnica Teatral,
Barcelona, 2da Edición, Editorial Labor S.A., 1959, 363 p.
- WILCOCK, J. R.,
Historia del Teatro Universal,
Buenos Aires, Editorial Losada, 1954, Cap. III, 565 p.

El rostro en escena, una breve exploración.

Bibliografía virtual

[IGLESIAS, Simón, Pablo. "Italia: Clásicos dell'arte", \[En línea\] Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Nº 46. < \[www.pabloiglesiassimon.com\]\(http://www.pabloiglesiassimon.com\)> Mayo, 2006. Pág. 6.](#)

 (consulta 12/ febrero / 2011).

MEIJ, Joseph, *Shot sizes : The Extreme close up*, [En línea] Ask the cameraman, www.askthecameraman.net (consulta 17/mayo/ 2012).

NAVEDA, Ariel, *Anatomía Humana* [en línea] de MORFOLOGÍA UNEFA, <<http://unefaanatomia.blogspot.mx/2008/05/msculos-de-la-cabeza.html>> (vista 11935) 10 / 05/ 2008.

PRIETO, María Luisa ed., Poesía Árabe [en línea] *Tu rostro es el prelude del poema* : Nizar Qabbani <www.poesiaarabe.com> [consulta 07/08/2012] 1ª estrofa.

Real Academia de la lengua Española, 23ª edición, [En línea] <www.rae.es> [consulta 8/08/2012]

[ROBERT Henke](#) *Performance and literature in the commedia dell'arte*, Improvisation and characters, Individual roles, [En línea] < <https://sites.google.com/site/italiancommedia/the-characters>> (consulta 08/ 08/ 2012) pp.19-24

VIGO, *La monstruosidad en el uso de las máscaras* [en línea] <<http://lalibreria.blogspot.com/2011/08/la-monstruosidad-en-el-uso-de-las.html>> [Barcelona, 12 / agosto / 2011, \(consulta 8060, 8/ agosto/ 2012\).](#)

YAU-FAI HO, David, *On the concept of face*, (University of Hong Kong) [En línea], American Journal of Sociology, The University of Chicago, 3 de noviembre 2010, < www.jstor.com> Volumen 81, Número 4, pp. 867- 884 [consulta 16/ feb/ 2011]

Revistas

Artes de México/ México: 2011, - No. 77, "Máscaras de Carnaval", Grupo Nacional Provincial, Conaculta.

M. Petit, *Des visages derobés*, en *Le visage*, Autrement, París, 1994, p. 151.

ILUSTRACIONES



La venus del espejo, Diego Velázquez, 1650, en The National Gallery, London, muestra la contemplación del rostro a través del espejo.

Cleopatra, de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564). El retrato se cultivó durante el Renacimiento.



Sistema chino de lectura del rostro, Mian-Xiang, divide el rostro en tres zonas, para revelar tendencias, carácter y destino de la persona. Los números corresponden a las diferentes edades por vivir o vividas.

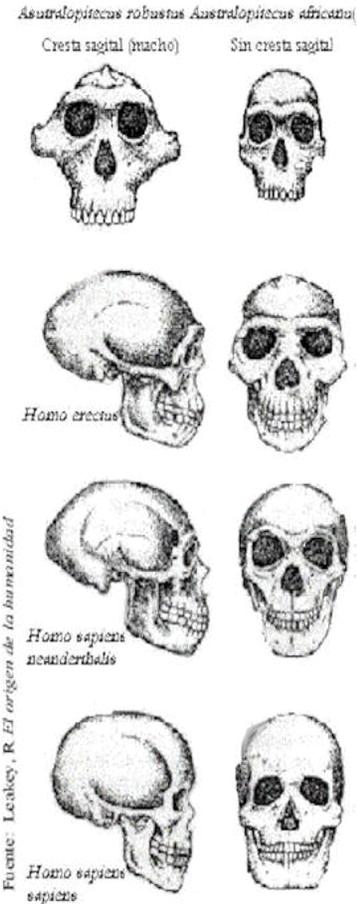
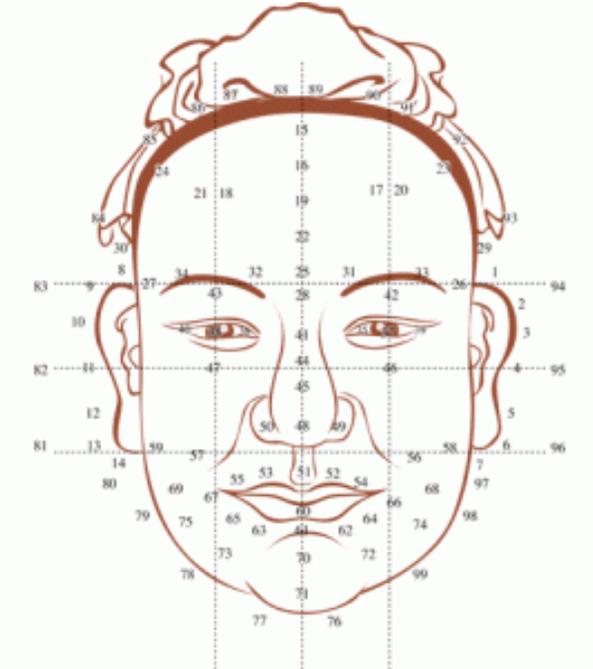


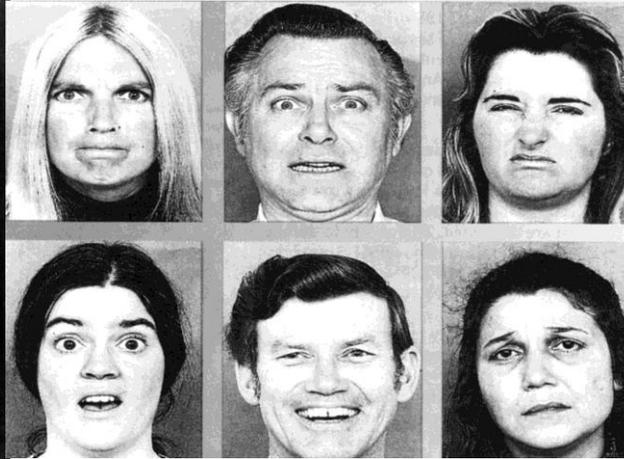
Diagrama de la evolución craneal humana, *Regulación Jurídica de las biotecnológicas*, en línea, Dr. Teodora Zamudio.



Monje y Vieja, Francisco de Goya y Lucientes, 1824, para ejemplificar la expresividad del rostro.



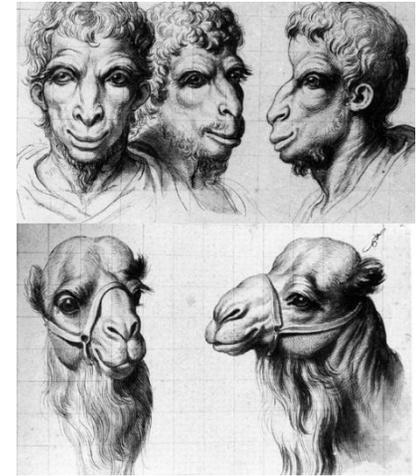
Helene Weigel, *Grito mudo*, como Madre Coraje, obra de Brecht, montada por el Berliner Ensemble, 1957.



Sentimientos universales básicos, según Paul Ekman, en máscaras y rostros.



Mosaico con máscaras romanas de la comedia y la tragedia. Siglo II d. C.



Superposición del rostro de un camello en el rostro de un hombre, por Charles Le Brun, 1619-1690.



Máscara mexicana, de Tócuaro, Michoacán. representando al demonio.

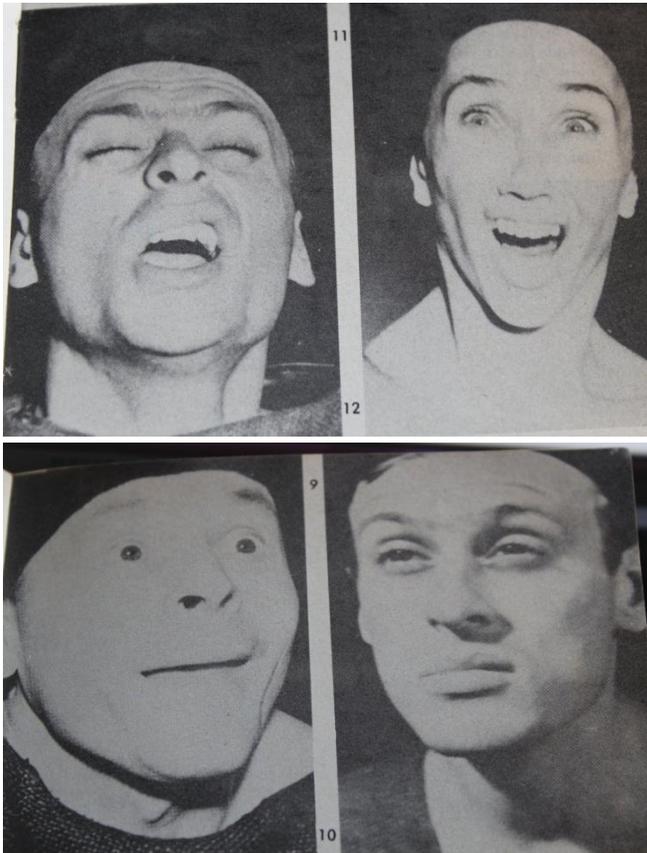
Fotografía del movimiento teatral denominado Teatro Épico, su máximo representante fue Brecht, algunos también incluyen a Piscator, Mayakovsky y Meyerhold .



Máscaras de *Bread & Puppet Theatre*, fundado desde 1963.



Máscaras Faciales, *Akropolis* de Grotowski.



Etienne Decroux, *Mimo coporeo*, la foto muestra como se ocultaba el rostro para movilizar el resto del cuerpo.

Actualmente el rostro sigue como fuente de inspiración para las artes visuales. El siguiente mosaico es de diversos autores presentados en File Electronic Language International Festival.

