



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

“LA MASCARA EMOTIVA:  
UNA EXPERIENCIA ACTORAL”

INFORME ACADEMICO POR ACTIVIDAD  
PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADA EN LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO

PRESENTA

SUSANA RAMOS VELAZQUEZ

ASESOR

PROF. LIC. HERBERT JOSE RONALDO VALES MONREAL

S.NODALES

MTRA. MARGOT AIMEE YADVIGA ELEA WAGNER Y MESA

PROF. GUSTAVO MONTALVAN RODRIGUEZ

MTR. BENJAMIN GAVARRE SILVA

LIC. DANIEL RUIZGONZALEZ CRUZ

MEXICO D.F. 2014





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

“LA MASCARA EMOTIVA:  
UNA EXPERIENCIA ACTORAL”

INFORME ACADEMICO POR ACTIVIDAD  
PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADA EN LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO

PRESENTA

SUSANA RAMOS VELAZQUEZ

ASESOR

PROF. LIC. HERBERT JOSE RONALDO VALES MONREAL

SINODALES

MTRA. MARGOT AIMEE YADVIGA ELEA WAGNER Y MESA

PROF. GUSTAVO MONTALVAN RODRIGUEZ

MTRC. BENJAMIN GAVARRE SILVA

LIC. DANIEL RUIZCOCHER CRUZ

MEXICO D.F. 2014



## Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1. La máscara teatral. Técnicas. ....	7
1.1 Teatro Noh.....	11
1.2 Kathakali. ....	17
1.3 Teatro danza balinés.....	21
1.4 Máscara neutra .....	25
Capítulo 2. Trabajo colectivo.....	29
Capítulo 3. Mi experiencia actoral en el montaje Saber cuenta en el que se utilizaron máscaras.....	41
Conclusiones .....	51
Anexo Fotográfico.....	53
BIBLIOGRAFÍA.....	64

## **Introducción**

*Improvisar, no fijar nada,  
salir siempre distintos,  
éste es el camino de la creación.  
Ignacio Miranda.*

Cuando inició el taller en el año de 2007 para afinar las herramientas que tenía sobre máscara, adquiridas en la facultad, no pensaba hasta dónde llegaría mi experiencia, pues como todos los demás talleres o cursos que he tomado, sólo se quedaban en un papel más que se iba guardando en mi currículum. En la información del taller decía que continuaría con un montaje pero que tendrían una selección de actores con base en el desempeño. Hubo alrededor de veinticinco personas de las cuáles sólo quedaron doce que seguirían el proceso hasta las presentaciones de la obra. Yo estaba entre esos doce.

El taller era diario alrededor de cinco horas. El tallerista Ignacio Miranda nos enseñaba poco a poco una técnica que algunos desconocíamos por completo, una mezcla de bailes orientales enfocados en el entrenamiento y movimientos que se apropiaba el personaje que estuviéramos trabajando a partir de la creación colectiva. Lo que vivimos en este taller no se acercaba a lo que

pensamos algunos que era el uso de una máscara, la teoría no basta para explicar el sentimiento de la comunión entre el actor y el objeto que se convierte en expresión de un ser quimérico hecho por carne y cartón.

En el transcurso del proceso se fue formando un grupo para crear el montaje llamado *Saber Cuenta* original de Ignacio Miranda.

De todo lo que aprendimos durante el taller y luego en el montaje, se puede resaltar el “salir siempre distintos”; el director se refería a la base de la técnica que manejamos durante el proceso, a que la emoción debía, si era certera, llevarnos, conducir al personaje, conducir la escena, la frase hacía referencia a renovar la emoción, mantenerla viva al máximo, cada ensayo, cada función.

Durante todo el proceso la disciplina fue fundamental, al igual que el ser solidarios y el aportar opciones de búsqueda para los personajes, eso fue lo que hizo de la obra lo que fue: una gran experiencia sobre la máscara y el aprendizaje de un método para manejarla.

Un actor al enfrentarse con esta técnica le cambia el método de trabajo con la máscara, cambia su “rutina” de ensayos, es noble y acogedora; siempre y cuando el actor cumpla con lo que se requiere siendo accesible, comprendiendo y aplicando la técnica; la observe y “actúe” reflexivamente.

El primer capítulo de este informe se ve grosso modo la historia y la influencia de las técnicas y algunos ejercicios en general. Dichas técnicas que

son específicas para el manejo de la máscara teatral, en su centro, cuentan con un estudio minucioso de la teatralidad de la máscara, que han pasado por generaciones hasta nuestra actualidad, afortunadamente. Se trata de describir brevemente cómo es el manejo de ellas para poder tener un referente, una reflexión, y/o conocimiento básico de su importancia del manejo y algunos ejercicios que influenciaron la técnica para el montaje. Nos remontará al surgimiento y especificaciones por parte de un momento histórico alrededor del mundo y tendremos una breve explicación.

Posterior a ello, en el segundo capítulo se explicará el trabajo colectivo realizado para el proceder del montaje, de qué manera se adecuaba el Método de trabajo colectivo y del funcionamiento interno del grupo con un resultado efectivo, fresco e incluyente.

En el tercer capítulo, trataremos sobre una experiencia personal durante el trabajo con la técnica en el montaje *Saber cuenta*, y sus puntos importantes.

Al toparnos con el trabajo profesional de un montaje las preguntas surgen: ¿De qué depende un buen manejo de la máscara?, ¿Qué técnicas nos influenciaron? Nos encontramos con una técnica para el manejo de máscaras que es una herramienta importante como complemento en nuestro camino como actores. Este trabajo servirá como pequeño acercamiento a esta técnica y pasarlo a las nuevas generaciones para su reflexión y posterior búsqueda.



## **Capítulo 1. La máscara teatral. Técnicas.**

Recuerdo cuando niña me puse por primera vez una máscara, fue de florecitas y era de cartón, de esas para fiesta infantil, había en mí una gran alegría que en ese momento no reflexionaba, de aquello que significaba lo que era: sólo una fiesta; un festejo tal vez o el cumpleaños de alguien más; significaba diversión, juego, comida, pastel, era un soy yo y un plus, un gran plus que hacía más importante aquella fiesta, pues todos los niños traíamos una máscara, si a eso le sumábamos el gorrito típico del festejo, la diversión estaba vestida completamente. Hoy para mí, desde luego sigue siendo un gran festejo el utilizar, el transformarme a partir de una máscara, es diversión con un propósito definido, sea una princesa, un rey, una Medea o un Don Juan; soy yo con una máscara, soy yo re transformándome a partir de una para crear una escena en una obra teatral.

Quién podría decir que no ha usado una máscara en algún momento de su vida, ya sea para esconder a nuestros “yos” verdaderos, aquellos que nos avergüenzan o nos desagradan o simplemente para desdoblarnos en lo que nunca seremos y deseamos. La máscara, objeto para convertirse en ese animal o ese ser magnánimo para controlar la naturaleza o a los hombres y que poco a poco en el desarrollo del ser humano ha tomado tantos matices y usos, entre ellos el teatral. La máscara ha formado parte de la historia del hombre, de su

vida y de su muerte, de sus tradiciones, su cultura y su fiesta. Es uno de los objetos que sin ser de uso cotidiano ha llegado a nuestros días por su utilización en distintas culturas en el mundo.

La palabra máscara significa: *“figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales”*.<sup>1</sup> Tiene sus inicios en los ritos o danzas religiosas que se utilizaban para representar algún dios o como en algunos carnavales para permitir el anonimato de la gente que participaba en dicha celebración. Ha sido un elemento lúdico, cultural y teatral, ya que a través de los usos y costumbres se crean juegos que, en primer lugar, tienen que ver con lo ritual, para después colocarse en los juegos culturales que poco a poco se transforman en la creación del hecho teatral. *“...la máscara se utilizaba en los ritos funerarios, en las ceremonias religiosas, en las fiestas guerreras, en curaciones, exorcismos, brujerías,... para satisfacer un sentimiento místico o religioso...”*<sup>2</sup>

Algunos de sus sinónimos son: careta, antifaz, embozo, pretexto, excusa. En diversos países y culturas se ha utilizado para colocarle un rostro a lo mágico, a lo animal o a lo humanamente exagerado y representarlo en el

---

<sup>1</sup> Diccionario de la lengua española, vigésima segunda edición. Versión electrónica.

<sup>2</sup> Víctor José Moya Rubio, 1978, p.17.

mundo terreno, traerlo entre los mortales para crear miedo o fascinación y generar sensaciones y emoción en el espectador. En algunos lugares se ha quedado en el rito mientras que en otros se han hecho progresos en su utilización y creación de técnicas específicas para su uso.

A lo largo del entrenamiento actoral en la carrera, pocas veces se ve la aplicación de una técnica específica para el manejo de la máscara teatral, la mayoría de las veces ha pasado a ser una parte de la utilería o del vestuario del actor. Pocas son las técnicas dedicadas al manejo de la máscara teatral, resulta entonces, un campo de trabajo al cual mantener la mirada, dichas “técnicas” que se dedican a ello son contadas y en lo que se refiere a las escuelas de teatro poco trabajadas. Sería conveniente que existiera una escuela especializada, quizá un diplomado.

Como técnicas que influenciaron específicamente en el manejo de máscara, el Teatro No y la Danza-Teatro balinés, de las cuales se tomaron algunos ejercicios.

Al enfrentarnos a un montaje en el cual se trabaja con máscaras, fue una experiencia reveladora para todos, con respecto a la técnica que la compañía utilizaba, pues nos permitió aprender, además del apoyo con ejercicios y herramientas, de otras técnicas como se irá describiendo.

Al final de cada apartado, por técnica, se especificará la herramienta o ejercicio que se trabajó.

## 1.2 Teatro Noh.

### Japón

El teatro en Japón se inicia con las danzas y ceremonias ante los altares, había danzas enmascaradas y algunas otras representaciones llamadas silenciosas en las que casi no se utilizaba la máscara.

*“En el Japón, como en los otros países budistas del Oriente, a saber, Corea, Ceilán y el Tíbet, las máscaras se usaron desde tiempos remotos en ceremonias funerarias y en fiestas religiosas del budismo...”*<sup>3</sup>

Alrededor del año 780, surge el Enen no Mai formado por un dialogo, canciones y danzas que aparece después de las ceremonias religiosas, surgiendo también el Dangaku que era representado por sacerdotes. Para el año 1370 surge el Noh, uno de sus elementos que lo caracterizan es el empleo de las máscaras; hay máscaras de hombre y mujer de todas las edades y de seres sobrenaturales.

*“... las máscaras más antiguas datan de hace cuatrocientos años... talladas en madera de ciprés y pintadas...”*<sup>4</sup>

En el Noh, las obras de teatro se dividen en dos escenas, siendo que el protagonista aparece en forma humana o algo relacionado con lo cotidiano en la primera, y en la segunda aparece en forma de demonio, dios o ente

---

<sup>3</sup> Savarese Nicola, 1992, p. 90.

<sup>4</sup> Savarese Nicola, 1992, p.235.

sobrenatural. En el intermedio se realizaba el Kyogen que era una comedia que se representaba entre las escenas del Noh.

Las máscaras por lo general son más pequeñas que la cara siendo de gran belleza, las hay de dioses, guerreros, demonios y seres sobrenaturales. Los personajes del Noh abarcan: mujeres, guerreros y ancianos pues consideran que ahí se refleja todo el comportamiento humano básico (*Imagen 1. Página 44*). Están hechas de madera ricamente laqueadas, algunas son consideradas tesoro nacional. Detrás de una máscara con un rostro joven, hay por lo regular, un actor anciano, un maestro en el arte del manejo de la máscara en el teatro Noh. (*Imagen 2. Página 44*)

*“...la máscara estaba llamada a ocultar las deficiencias técnicas del actor, ayudando a representar el sexo, la edad y la condición extraterrenal del personaje.”*<sup>5</sup>

Una de las formas dentro del Noh es el Kabuki, interpretado exclusivamente por hombres. *“En principio, las mujeres participaban en el Kabuki, pero como el gobierno feudal de Edo llegó a prohibir la participación de mujeres, los actores masculinos debían empezar a actuar en los papeles femeninos...”*<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Sakai Kazuya, 1968, p. 38.

<sup>6</sup> Yokogawa Kazunori, México, 1978, p. 15.

En él, lo más importante es el arte del actor, tomando el papel de máscara el maquillaje, el cual es todo un rito que el propio actor debe hacer antes de cada función. El teatro y el uso de la máscara se dan por entrenamiento, siguiendo los pasos del maestro, el alumno va imitando hasta que el primero queda satisfecho de su trabajo.

*“El teatro Noh es una ópera acompañada de giros, una máscara, en la búsqueda de la belleza estética”*<sup>7</sup>

La palabra “Noh” significa arte, habilidad. El uso de la máscara es una característica de este teatro, originalmente había sesenta tipos de máscaras pero en la actualidad hay más de doscientos. La máscara es utilizada solamente por el *shite* que es el protagonista de la historia y en ciertos casos la utiliza el *tsure* que es su acompañante pero únicamente cuando representa papeles femeninos, ya que el teatro Noh es representado únicamente por hombres y ayuda a representar el sexo, la edad y la condición extraterrenal; sin embargo cuando el personaje principal es masculino, el actor se presenta sin máscara, adoptando una actitud rígida, y sólo utiliza el vestuario adecuado.

Las máscaras que utilizan tienen un grado alto de perfeccionamiento en el gesto a lo que ciertos especialistas le llaman “expresión intermedia” o “expresión inexpresiva”.

---

<sup>7</sup> Yokogawa, Kazunori, México, 1978

El entrenamiento para el manejo de la máscara o mejor dicho para representar el shite persigue en todas sus acciones o movimientos la simplificación y la pureza de los gestos y una gran concentración. Su deslizamiento silencioso calzado con sus medias blancas *tabi* impresiona al espectador como si presenciara algo irreal.

*“...el Noh parte de la máscara porque ésta significa la presencia de los dioses, y el Noh es un drama de los dioses.”*<sup>8</sup>

El entrenamiento del actor del Noh se basa en *kata* que son patrones de movimiento en donde a cada *kata* se le da un nombre y se utilizan para expresar una emoción específica en la escena pero también se le puede dar otros usos en la misma obra para expresar cosas diferentes. El actor debe tener finamente detallada la *kata* y dentro de la obra convertirla en una serie de movimientos fluidos, que den una expresión emotiva; los sentimientos se significan por el movimiento de la cabeza, la actitud y la mano.

El actor en el escenario cuenta con una “columna de referencia” *metsuke-bashira* que le ayuda como referencia espacial debido a la limitada visibilidad de la máscara, un actor experimentado se maneja sin dificultad y sin ayuda de la columna.

---

<sup>8</sup> Sakai, Kazuya, México, 1968.

“...un actor consumado sabe obviar el inconveniente de la máscara que limita su visión, y se maneja sin dificultad sin la ayuda de esta columna.”<sup>9</sup>

La técnica es pasada de generación en generación y por familias. El actor pasa por un aprendizaje severo, sus movimientos deben ser ejecutados con ritmo exacto y en un lugar determinado de la escena. Es tan grande la búsqueda de la perfección en la representación que hay escuelas especializadas en el shite. (*Imagen 3. Página 45*)

Para la técnica que nos importa en este informe, el concepto de la limpieza y de lo simple del movimiento del teatro Noh, teniendo en ello una gran concentración a la hora de la representación fue imprescindible, los puntos que nos apoyaron para este fin fueron:

- En el transcurso de las improvisaciones para el armado de las escenas y la construcción del personaje, se detallaba y se pulía el movimiento de tal manera que si un movimiento resultaba brusco, hosco o demasiado grande, el simplificarlo hasta su mínima expresión, sin dejar de ser teatral, hacía que ese movimiento se acercara a lo que el personaje requería.

- Las máscaras utilizadas se unificaron porque: los materiales tenían una gran diferencia entre los que llevaban máscara de arena sílica y las máscaras que ya estaban que eran de madera, razón por la cual se realizaron nuevas y lo

---

<sup>9</sup> Sakai, Kazuya, México, 1968.

que se buscaba era una expresión intermedia, que están entre lo neutro y la expresión exagerada acercándose a lo que el teatro Noh propone con las máscaras.

- Para la construcción del personaje, era de suma importancia el movimiento de cabeza y manos, lo cual nos apoyaba a enmarcar los sentimientos del personaje. En el Noh se trabaja el ensayo de “coreografías” en repeticiones de movimientos que significan sentimientos, que los evocan. En la técnica que trabajé, de la emoción o el sentimiento surge el movimiento.

### 1.3 Kathakali.

Forma de arte dramático de Kerala, India, combina mímica, danza y música para dramatizar una historia de la mitología hindú. Katha significa historia y Kali jugar. En el kathakali no hay gesto natural, todo es extravagante, vestuario, movimiento y gesto facial. Los rasgos humanos desaparecen detrás de las máscaras-maquillaje que son intensamente dinámicos. El entrenamiento es arduo, inicia en la niñez y dura entre ocho y diez años. Los actores, que son siempre hombres, son entrenados para dominar la comunicación de las emociones.

En lo que respecta a las emociones se ha de mencionar que en el entrenamiento para el montaje de *Saber cuenta*, las emociones eran el motor que movía a los personajes.

Utilizan los mudras, que son una serie de símbolos que se hacen con las manos, cuentan con veinticuatro que combinados forman cuatrocientos setenta símbolos (*Imagen 4. Página 45*). Se entrenan a base de ejercicios marciales, dancísticos y masajes. Los actores también toman percusión, aprenden distintos movimientos de los ojos y faciales; canto y gestos simbólicos de manos y pies que son bastante rigurosos en su ejecución.

“...si se observan atentamente las interpretaciones extraordinariamente imponentes de la divinidad representadas por los danzantes kathakali... no se

podrá encontrar ni siquiera un gesto natural. Los danzantes no caminan como seres humanos, se deslizan; no piensan con la cabeza, sino con las manos.”<sup>10</sup>

El maquillaje se elabora a base de semillas, aceite de coco, pasta de arroz, se aplica una densa mascarilla. Los colores son utilizados dependiendo de los personajes, el verde es para los bondadosos, amarillo y rosa, para los femeninos, el negro para los habitantes de mundos inferiores y el rojo para los demonios y malvados. Los actores tardan en su aplicación hasta cuatro horas. *(Imagen 5. Página 46).*

El lenguaje corporal es tan complejo que con gestos son capaces de decir frases o historias completas, su técnica cuenta con un complicado lenguaje de los gestos y signos que incluyen a las manos, los pies, las piernas, los músculos faciales. Con el entrenamiento arduo pueden llegar a un grado alto de virtuosismo. *(Imagen 6. Página 46).*

Los puntos utilizados del kathakali fueron los siguientes:

- La composición visual tenía que ser de tal forma que el actor tenía que desaparecer para dar pie al personaje representado; tanto el vestuario como las máscaras y/o maquillaje tenía que ser cargado. El director nos decía que se utiliza la máscara con maquillaje siempre.

---

<sup>10</sup> Savarese, Nicola, México, 1992.

- Se tenía que dominar la comunicación de las emociones. Esto se lograba mirando directamente al público o a tus compañeros de escena pasando de uno a otro con un solo movimiento sin pausas, dirigido a un espectador o compañero en específico, siendo parte también de la estética de la técnica. Los ojos, completamente abiertos se pueden mover al unísono con el rostro al girar, o bien primero los ojos y luego el rostro.

- Los mudras los usábamos como parte del entrenamiento corporal y algún personaje podía apropiarse de los movimientos sin tomar en cuenta sus significados. Estos movimientos dieron pie a otros que los personajes retomaron para la puesta en escena, por ejemplo el coser una prenda del personaje de Felipa Cahuich que se enriqueció a partir de un mudra.

- Los gestos con los pies se usaban, aunque no estuviéramos descalzos, de forma en que no hacíamos sonidos al pisar, o si se hacían era de forma intencional dándoles acentos en los traslados del personaje para darles un carácter extracotidiano y ayudar en la sincronización de la música y los pasos del actor.

- El manejo de las manos apoyaba el discurso de cada personaje sin caer en lo ilustrativo, surgía de una emoción. Los movimientos con ellas se hacían de forma que si lo magnificabas o lo simplificabas daba un discurso diferente,

entonces al surgir de un sentimiento, le daba a las manos un porqué de movimiento.

## 1.4 Teatro danza balinés.

Originario de las islas de Bali y Java en Indonesia. La forma dramática en Bali se remonta en el siglo VII d.C., cuando en sus rituales primitivos, las máscaras representaban a sus antepasados y a sus dioses. Cuenta con diversas formas que van desde lo ritual hasta la sátira profana, tienen un elaborado tratamiento técnico y una estructura bien configurada, sin embargo, mantiene un aire de espontaneidad que le da frescura. Surgieron siete modalidades de danza teatro que a lo largo del tiempo se fueron transformando, al inicio como ejercicios de adiestramiento militar, hasta lo que hoy es un drama danzado.

La llamada Topeng es una forma de danza dramática originaria del siglo XVII, en la que uno o más actores utilizan máscaras y representan historias antiguas sobre mitos, reyes o héroes, son de carácter cómico. (*Imagen 7. Página 47*).

*“...Topeng, que literalmente significa “acercar a o presionar hacia la cara...”*<sup>11</sup>

Se presentan generalmente la primera tarde de las fiestas de los templos en todos los pueblos balineses, se inicia con una ofrenda a los dioses y posteriormente inicia el drama, conforme avanza la historia y se va requiriendo van saliendo detrás de un telón nuevos personajes con

---

<sup>11</sup> <http://gustavothomasteatro.blogspot.mx/2010/08/una-representacion-de-la-danza-topeng.html>

movimientos y características dependiendo el personaje que sea. Los personajes de reyes y dioses utilizan máscaras más grandes y los graciosos usan medias máscaras. Las historias son improvisadas tanto como la música, que va variando o acoplándose dependiendo del humor del público.

*“El uso de la máscara está relacionado con el culto a los ancestros ya que los bailarines son considerados como intérpretes de los dioses”*<sup>12</sup>  
(Imagen 8. Página 47).

En el teatro danza balines, la máscara es de suma importancia, pues para ellos simboliza un medio por el cual el pueblo puede contactar con la fuerza sagrada de sus antepasados y sus dioses. El aprendizaje se da mediante el cumplimiento de tareas y la imitación, el tiempo que tarde el aprendiz en integrarse a la compañía dependerá de su habilidad en el desarrollo de su manejo. Sucede entonces que los actores más famosos son los mejores intérpretes, contando con una gran cantidad de jóvenes que quieren aprender de ellos, en ocasiones brindan alguna clase individual pero generalmente realizan clases en grupo. También ocurre que pueden invitar a algún maestro para que pueda entrenar a los actores locales. Otro aspecto al que le dan importancia es al rostro y ojos. Por un lado, la mirada del actor-bailarín va por encima del nivel de sus propios ojos y de donde habitualmente va la misma.

---

<sup>12</sup> <http://anatomia-teatro-oriental.blogspot.mx/>

Los actores de Topeng tienen que estudiar voz, danza, juego, canto y mímica; y como requieren de una relación sensible entre músicos e intérpretes, aprenden también a tocar todos los instrumentos de la orquesta gamelan que acompaña las representaciones. Su formación continua, ya que debido al carácter improvisado de las representaciones, el actor debe conocer los textos sagrados, así como los referentes a cada aldea. (*Imagen 9. Página 48*).

La técnica del teatro-danza balinés tiene cuatro componentes:

- 1.- El agem, que es la posición de base o actitud.
- 2.- El tandang que es la forma en que se trasladan en el espacio.
- 3.- El tangkis (significa evadir, evitar), es el que señala la transición, el cambio de postura o de dirección de un nivel a otro, es la intervención que permite al actor crear una variación en su composición de movimientos.
- 4.- El tangkep o expresión del actor.

Hay tres diferentes formas de nombrar la presencia del actor y son:

- 1.- Chikará, es el poder o fuerza que el actor consigue mediante un entrenamiento constante.
- 2.- Taksú, es lo que llaman la inspiración divina.
- 3.- Bayu sirve para señalar la buena energía del actor.

En cuanto a la danza balinesa los puntos retomados fueron:

- El primer contacto que tuvimos fue con las máscaras balinesas, talladas en una pieza de madera con aplicaciones de pelo sintético. La mayoría eran medias máscaras y dos o tres completas. Reafirmé lo místico de las máscaras, que tienen un valor en cuanto a la estética y a la funcionalidad de la misma para el trabajo del actor. Son de las más cómodas que he utilizado y son muy expresivas pues la máscara por sí misma ya crea un personaje cuando te la colocas junto con un vestuario que ayude a dibujarlo.

- En el teatro balines se da por imitación. En el montaje una de las reglas era que la imitación no es mala si no que ayuda, porque si algo funcionaba todos podíamos retomararlo y repetirlo con el fin de saber que hay muchas posibilidades del mismo movimiento, sonido, expresión.

- Hubo un entendimiento entre el músico y los actores, pues teníamos que aprender a tocar los instrumentos para ser una orquesta que apoyara a la escena y a su vez entablar un diálogo con el músico que nos iba siguiendo e improvisando conforme pasaba la acción.

## 1.5 Máscara neutra

En 1947 que el director Giorgio Strehler<sup>13</sup> encargó a Amleto Sartori, mascarero, escultor y retratista, máscaras para algunos de sus montajes teatrales como *Arlequino, servidor de dos amos* en el que tanto en la elaboración de máscaras como en la manera en la que los actores la utilizaban fue un redescubrimiento de técnicas de elaboración y entrenamiento para su manejo. Una gran observación de éste trabajo fue que la máscara engrandecía al cuerpo, lo hacía más notorio y sobre ello fue que se experimentó, se empezó a “hablar” a comunicar de otra manera; el sólo hecho de observar a un actor de pie con una máscara, nos habla de otro, “solamente” con observar la máscara, teniendo ésta un enorme poder para experimentar y crear despertando curiosidad.

Para los ejercicios con máscara Sartori prepara y elabora la máscara neutra, una pieza que no tiene expresión, máscara que tenía que representar la ausencia (*Imagen 10. Página 48*).y a la cual llegó por medio de la calca del rostro relajado del mimo francés Jacques Lecoq que funda su escuela en 1956, fundamenta un entrenamiento en el cual integra el estudio del movimiento del cuerpo humano y el manejo de la máscara.

---

<sup>13</sup> “Giorgio Strehler (1921-1998) Actor y director de teatro italiano, creador del Teatro Piccolo, difusor de Bertolt Brecht en Italia y opositor al movimiento fascista.” [http:www.piccoloteatro.org]

En la escuela Vieux Colombier de Jacques Copeau<sup>14</sup>, desde 1921 se utilizaron máscaras neutras para el entrenamiento del actor, lo cual les servía para resaltar su expresividad corporal.

Copeau introdujo para el entrenamiento de los actores ejercicios corporales que se originan a nivel teórico de la Comedia del arte junto con la improvisación.

Para el trabajo del gesto y el movimiento basa su metodología en tres principios:

- Observación
- Análisis
- Improvisación

Trabajan con el gesto debajo de la palabra, analiza el esfuerzo físico del humano, el mínimo esfuerzo para el máximo rendimiento y el estado de disponibilidad.

Las máscaras larvarias son formas simplificadas de la figura humana: redondas, puntiagudas, arqueadas, donde la nariz tiene una gran importancia y dirige la cara, estas máscaras permiten una actuación sencilla, elemental. Estas máscaras son silenciosas y no se debe dar la idea de que no se habla porque la máscara lo impide. (*Imagen 11. Página 49*).

---

<sup>14</sup> Actor, productor, teórico, crítico y director de teatro francés, fundador del famoso Théâtre du Vieux-Colombier y anteriormente de la *La Nouvelle Revue Française* en 1909, junto con André Gide, Paul Claudel y Jean Schlumberger. Organizó escuelas de teatro y fundó *Le Cartel des quatre* en 1927 junto a Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty y Georges Pitoëff.

Lecoq profundizó la técnica de actuación con máscara enfatizando la enseñanza en sus alumnos a la expresión corporal sin recurrir la mímica del rostro. (*Imagen 12. Página 49*).

Los puntos que se utilizaron para el trabajo fue:

1.- El simple hecho de que un ser humano se ponga una máscara realiza su movimiento corporal.

2.- El entrenamiento para su manejo teatral es arduo.

3.- Estas técnicas consideran a la máscara fundamental en las que la técnica parte de la propia máscara y no al revés.

4.- Las técnicas tienen elementos en el manejo irremplazables.

- Para el entrenamiento se utilizaron máscaras neutras. Se realizaban secuencias de movimientos y de traslado del kathakali con la máscara tratando de buscar fuerza y expresión corporal sin la ayuda de nuestros gestos faciales.

Lo que quería el director es que nuestros cuerpos se acostumbraran al movimiento extra cotidiano que fuera una especie de lenguaje común entre el equipo de actores.

Los aspectos más relevantes de la máscara en la historia del hombre es que en diversas épocas y lugares, tiene o ha tenido fines similares a pesar de la distancia entre regiones o culturas. El desarrollo del origen y del uso de este

elemento, ha tenido similitudes en sus significados y símbolos obviamente con sus aportes culturales de cada lugar.

En lo que nos concierne, que es el manejo teatral de la máscara, se encuentran menos similitudes y más apropiación de la máscara con base en su propia técnica de manejo.

Ahora bien, para la obra *Saber cuenta* las máscaras que se utilizaron en ensayos fueron alrededor de 34 modelos diferentes para trabajar 9 personajes, la apropiación, el entendimiento de la técnica y la asimilación de la manera de trabajar, fue en gran medida lo que hizo de ese montaje una maravillosa experiencia.

En el siguiente capítulo veremos el proceso de la creación de la puesta en escena, la organización de los ensayos y del equipo, la manera de abordar las improvisaciones y su posterior presentación.

## Capítulo 2. Trabajo colectivo.

En este capítulo nos remontaremos al trabajo grupal, la organización y la forma de proceder rumbo al montaje; para ello el director instauró desde el inicio de los ensayos de la obra, tanto para él como para el grupo, procedimientos a seguir con base en el Método de Creación Colectiva creado por el director Enrique Buenaventura<sup>15</sup> adaptando conforme a las necesidades particulares de la obra y del manejo de la máscara las reglas a seguir para la creación colectiva. Un grupo que se embarca en la creación, imaginación, concepción de la obra a trabajar, "...subirse al barco..." como lo mencionaba el director dando valor a cada idea o aportación, quedando la mejor de ellas.

Se pondrán los puntos a seguir de la técnica en orden descendente y su respectiva explicación de la manera de abordar de la compañía pero hay que tomar en cuenta que el montaje encontró su propia adecuación de la aplicación de la creación colectiva así como su expresión, su estructura y su forma por sí misma.

*"El método, parte de un proceso y como tal dinámico, se irá transformando y modificando a medida que las obras vayan cambiando, de acuerdo a las necesidades del grupo, en cada etapa de su desarrollo."*<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> 1924-2003 Originario de Cali Colombia. Actor, director, teórico teatral, dramaturgo, fundador del Teatro Experimental de Cali, creador del Método de Creación Colectiva." Vidal, Jaqueline, 2010, página electrónica.

<sup>16</sup> Rizk, Beatriz, 1991, pg. 109.

La base para la creación está en la improvisación y para nosotros la base para la improvisación fue la emoción. La creación colectiva propone la preparación del argumento, para nosotros significó la comprensión de la emoción. Cada actor se esforzaba en aportar la mayor cantidad de propuestas, exigiéndose a sí mismo y al otro, pero con la consciencia de que de nuestro trabajo y esfuerzo surgiría la obra, teníamos esa responsabilidad; de nuestras aportaciones quedaría la mejor siendo de una manera tan natural que posible alternativa quedaría para el montaje final.

*“...la improvisación, columna vertebral del proceso...”*<sup>17</sup>

La forma en la que nos organizamos fue en definitiva el “rito”, la preparación diaria a seguir y que influyó para la creación, la comunidad-grupo funcionaba y tenía un fin, nos iba preparando poco a poco en lo emotivo para poder realizar un trabajo creativo.

El método se propone, en un primer momento, ir de lo particular a lo general y de lo general a lo particular, para ello cuenta con los siguientes pasos a los cuales iré describiendo nuestra forma de proceder, nuestro modo de ensayar:

---

<sup>17</sup> Rizk, Beatriz, 1991, pg. 110.

1.- Análisis del texto. El análisis dramático se realizó con un enfoque dirigido hacia la emoción de los personajes y su transitar por las diversas situaciones de la obra. Se realizaron lecturas comentadas en las que cada uno de nosotros y por escena y argumentaba que emoción “podría” tener el personaje en cierto momento y que otras posibilidades de emociones podrían entrar en juego.

Por ejemplo:

*ESCENA III. OFICINA MUNICIPAL (fragmento) Escena en la que el Jefe se enfrenta a una situación que no puede resolver por sí mismo.*

*JEFE: Tengo que entregar 51 escritorios para los maestros de las tres escuelas. Ya coticé en todos lados, y en lo menos que me los dejan, instalados en cada escuela, es en: 1,125 pesos cada uno. Lo que quiere decir que para tener 51 escritorios, necesito casi 58,000 pesos. Y solo hay 45,000. Así que mejor lo dejamos... Si alguien tiene alguna idea, el lunes temprano la escucho y con todo gusto resolveremos. Hoy no puedo más.*

En éste fragmento se propuso trabajar con las siguientes emociones o estados de ánimo: enojo, desesperación, desvarío, euforia, preocupación, tristeza, cansancio, hartazgo o cólera. Una vez de acuerdo, si alguno quería proponer alguna de las emociones en improvisación para el personaje de *El*

*Jefe* lo realizaba tomando alguna de las propuestas y así los demás. Cada escena fue analizada, proponiendo todas las posibilidades que podría tener, se trabajaba la emoción y se iban descartando posibilidades.

2.- El argumento. Se realizó una síntesis para obtener la esencia de la obra quedando de la siguiente manera:

Sinopsis de *Saber cuenta*: Martín, desde que terminó la preparatoria, trabaja en el departamento de aseo y ornato del municipio, y gracias a su habilidad innata para resolver problemas prácticos relacionados con las matemáticas, logra ganarse la confianza de su jefe e ir ascendiendo en su trabajo. Pronto conocerá a Sofía, muchacha emprendedora e idealista, de quien se enamora. Juntos deberán superar muchos obstáculos para poder vivir su amor.

3.- La improvisación. Se inició con la consciencia de la emoción que se trabajaría y llevarla al máximo convirtiéndose en la herramienta medular para el montaje. Salir siempre distintos, renovar la emoción, adecuarla, darse cuenta si es que ésta ya no es lo suficiente intensa, si hay que cambiar de emoción o bien detenerse un momento a pensar lo realizado y aceptar si no es una propuesta productiva para esta obra.

*“De manera que es por medio de la improvisación que el actor empieza a recuperar sus derechos de crear, de intervenir en todos los aspectos de la escritura del espectáculo, durante el proceso del montaje.”*<sup>18</sup>

La improvisación establecía un juego donde debía haber conocimiento del otro, tanto actor como personaje, tener conciencia de quiénes son pero sobre todo de la emoción, así a partir de gestos, miradas, actitudes, ritmos, silencios se construían poco a poco las escenas; escuchar al otro era vital.

4.- Acercamiento al texto. En esta etapa se procede a lo que Buenaventura denomina “la primera vuelta del montaje”, se logra identificando los núcleos constitutivos de cada improvisación y que adquieren una construcción de imágenes para el discurso del espectáculo. Fue el ir identificando qué propuestas resultaban las más acertadas para los personajes, el cómo resolverlos y los primeros bocetos de escenas con algunos textos, los cuales del original se conservaban los que mejor apoyaran “esta obra”, se adecuaban, se pulían.

5.- Segunda vuelta. En este punto se trabaja con la totalidad bocetada de la historia del montaje. Las interacciones con los otros personajes y con el músico. Los textos se definieron en su totalidad, pero siempre se tenía una apertura que garantizara que si había algo nuevo que apoyara de manera

---

<sup>18</sup> Rizk, Beatriz, 1991, pg. 114.

creativa la escena, la historia o a algún personaje se podía incluir, a nivel textual o emotivo.

Lo siguiente fue estructurar el trabajo que se realizó para la puesta en escena que tuvo música en vivo y fue específicamente pensado para presentarse al aire libre, para que se adaptara a cualquier lugar.

Los ensayos se realizaron en el patio de una escuela durante los meses de junio, julio y parte de agosto de 2007 con un horario de 8 am a 3 pm de lunes a viernes. Se menciona por la importancia del tiempo de trabajo que finalmente hizo que se tuvieran los resultados logrados.

La organización de los ensayos fue fundamental, los actores divididos en distintas comisiones que permitían cubrir las necesidades de los ensayos, el “rito”, y que iba desde acondicionar el espacio, barrer, montar escenografía, organizar el maquillaje y vestuario, la utilería, los aperitivos. Todo con el fin de tener lo necesario al alcance de los actores para un óptimo ensayo, entonces al final de cada día recoger todo. Parte de la división se hizo en comisiones para ir atendiendo cada parte organizativa que sirvió para ser realmente un grupo con un sentido de unión y de verdadero compañerismo.

En la junta del primer día de ensayo se explicó la forma en la que se iba a organizar. Se asignaron comisiones, las cuales serían rotativas y estaban formadas por dos o tres actores, las tareas se debían realizar diariamente

durante todo el proceso de montaje, éstas permitirían un orden para el desarrollo de los ensayos; las actividades consistían en:

-Comisión encargada de barrer el lugar de trabajo (patio de la escuela), acomodar sillas y un pequeño telón.

-Comisión encargada del maquillaje y vestuario, debían acomodarlos al inicio y recogerlos al final.

-Comisión encargada de conectar los instrumentos y acomodar la batería (a cada uno se nos pidió llevar algún instrumento con el que contáramos)

-Comisión encargada de los aperitivos.

Cada una de estas tareas se debía hacer a diario, al inicio acomodar el espacio y al final recoger todo.

De la siguiente manera se dividía el tiempo de ensayo:

### **8 am. a 11am.**

Entrenamiento. Hip hop.

He de aclarar que el director junto con la coreógrafa, eligieron el entrenamiento de hip hop por tratarse de una obra que se desarrolla en la ciudad y este tipo de música para ellos reflejaba lo urbano.

Se iniciaba con un calentamiento general que consistía en ejercicios básicamente de elasticidad, fuerza y tonificación muscular, enfocado a la obra y en obtener resultados que se fueran notando tanto en los movimientos del

baile como en los movimientos para el manejo de máscaras, además de una homogeneidad corporal para todo el equipo de actores. Continuaba con el hip hop y sus tipos de movimientos, después seguía con el montaje de coreografías, de las cuales se escogerían algunas para el montaje. Posteriormente una rueda de improvisación a la manera del hip hop, pasando de uno en uno a improvisar el “baile personal”. Se finalizaba con ejercicios oculares de la técnica de danza balinesa guiados por el director o la coreógrafa y con una breve práctica de mudras. (He de mencionar que en cuanto a los mudras, los practicábamos solamente en su forma física sin ahondar en sus significados). (*Imagen 13. Página 50*).

### **11am a 11:30.**

Refrigerio.

En este tiempo además del refrigerio que se ingería para tomar fuerzas y continuar el ensayo, nos servía para conocernos, para que el director nos indicara lo que seguiría en el trabajo o qué escena preparar por que la íbamos a trabajar.

### **11:30 a 1pm.**

Entrenamiento musical.

Para este entrenamiento se tuvo desde el inicio del proceso de montaje a un director musical, Urkel, que a la par del grupo, iba improvisando y creando

la música de la obra, ya sea que él la propusiera conforme veía las improvisaciones o las sugerencias del tipo de melodía que se quería. Iniciaba con él primeramente haciendo un trabajo de vocalización, posteriormente aborda, con alguna canción que surgía en las improvisaciones o la música de las escenas a la par de las mismas.

El trabajo del músico fue intenso y he de mencionar que como ya se sabe de la influencia que existe entre la música y la escena, igualmente, la música en ocasiones era un parte aguas en las creaciones de los personajes y que nos sugería sensaciones y/o emociones a trabajar o bien, las enriquecía.

### **1pm a 3pm.**

Improvisaciones con base en los primeros textos de la obra.

Se trabajó al inicio con algunas fábulas que el director había elegido y posteriormente se iban abordando las escenas de la obra. Cada actor había elegido un texto para trabajarlo, proponía el vestuario que llevaban junto con el maquillaje y/o máscara a trabajar. Resultando en varias propuestas para cada uno de los personajes y quedándose al final la mejor de ellas.

“Los personajes son más grandes que el actor, uno es elegido por el personaje para ser encarnado” Ignacio Miranda. (*Imagen 14. Página 50*).

(Cuando Nacho explicó que el personaje es quien elige al actor no lo comprendí bien, no entendí la manera en la que sucedería esto y por qué).

Lo primero que se abordó fue el análisis de texto, se identificaron emociones y o sensaciones, estados de ánimo y, después, en lo que se llevaba bastante tiempo del montaje, fue en la elección de los personajes. El director no le daba el personaje al actor, sino que esa elección se iba dando conforme las improvisaciones y el trabajo emotivo. Entonces la manera de trabajar esto fue que todos teníamos el texto con la libertad de probar el personaje que quisiéramos y proponer con que vestuario, maquillaje o máscara y emoción, de las que habíamos propuesto, decía sus líneas. Primero improvisando según las escenas y posteriormente con las líneas del texto.

Las improvisaciones se seguían de la siguiente manera:

Primero nos basábamos en un personaje, teniendo el texto completamente aprendido, cada uno elegía vestuario, máscara, maquillaje y peluca a utilizar, nos cambiábamos con un trabajo de concentración en torno a la emoción que elegía cada uno, eso sí se debía tener muy claro la emoción que se iba a trabajar y llevarla al máximo. Una vez preparados pasaba uno a iniciar lo que el director llamaba la presentación de la emoción, esto se hacía saliendo detrás de una mampara que se tenía y en una especie de fotografía se congelaba el actor, se congelaba unos segundos la emoción y se compartía con el

espectador, me refiero a que se le veía directo a los ojos a una persona. Pasando esto se seguía con el texto de la obra, no había un marcaje como se le conoce simplemente se trabajaba en líneas y si había algo muy definido lo proponía el director. Todas las escenas de la obra se trabajaron así y para las relaciones con los demás personajes el director nos explicaba que no era necesario ver todo el tiempo a nuestros compañeros, que se debía compartir más con el público.

“Del corazón del actor, al corazón del público.” Ignacio Miranda.

Para finalizar una vez completado el montaje lo último y más importante que nos mencionaba el director se debía trabajar es el inicio y el final de la obra, para lo cual se realizaron improvisaciones pero con una idea un tanto más trabajada, con ideas preparadas por los actores, por el director o por ambos. La mecánica del trabajo se volvió un lenguaje, cada actor la hizo suya y se apropió de la forma de trabajo. *“Solo si el método es conocido y manejado por todos los integrantes del grupo y aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva...”*<sup>19</sup>

El director era el guía y tomaba decisiones, pero había la libertad de decidir, opinar, ayudar a tu compañero, o bien, pedir ayuda a los demás, la confianza en los otros y el solicitar su ayuda tanto para el desarrollo de alguna

---

<sup>19</sup> Buenaventura, Enrique. 1974, pg. 1.

propuesta o bien para alistar vestuario, maquillaje, utilería en cualquier momento. Tanto en ensayos como en las funciones se vio reflejado el método de trabajo que no desapareció en los dos años que se presentó la obra hasta la culminación con la filmación de la misma.

### **Capítulo 3. Mi experiencia actoral en el montaje *Saber cuenta* en el que se utilizaron máscaras.**

Siempre tuve interés de aprender una técnica de máscara y en mi experiencia no me había encontrado, con una que fuera propiamente nombrada como eso, una “técnica”. En la carrera no se profundizaba alguna o en algunos casos ni siquiera había señales de que fuera una. Posteriormente al salir de la carrera, me encuentro con algunos grupos o montajes que las utilizan o las manejan si así se puede decir de una manera que parece un objeto de utilería más, un ente vano y que solamente apoya para “representar” un ser mágico, lo cual no quiere decir que esté mal, considero que la subvaloran olvidando o en muchos casos ni siquiera comprendiendo o conociendo lo que es el manejo de una máscara teatral.

Me encuentro entonces que al entrar a un taller en el cual se va a continuar con un montaje, que cuentan con una técnica para el manejo de la máscara teatral.

La puesta en escena que se llevó a cabo se tituló *Saber cuenta*, escrita y dirigida por el chileno Ignacio Miranda Hiriart.<sup>20</sup> Obra apoyada por el Fonca en 2007.

---

<sup>20</sup> Actor de la compañía El Gran Circo Teatro, director de escena, maestro y cineasta. Alumno del director Andrés Pérez Araya.

Ya desde el taller el director tenía la idea de realizar el montaje con máscaras, él conoce la técnica desde su trabajo en Chile y quiso continuar en la Compañía fundada por él, Plataforma Teatro, con esa línea de trabajo. Esta obra es la segunda de la compañía siendo el primer trabajo: *El muchacho que se quería casar*.

Algo que puedo decir y que fue lo que hizo que asimilara tan bien la técnica es que su nobleza, es sorprendente, si se siguen los “pasos”, se compromete arduamente y bajo la dirección de un buen guía se logra un trabajo maravilloso, al menos así lo percibo, y considero que esta técnica es ahora una de mis fortalezas como actriz. La primera vez que hice una improvisación con la técnica fue una mala experiencia pero al ver el efecto que causaba y el cómo, se convirtió en un reto para mí.

Describo en los cuatro principales pasos la técnica que utilizamos para el montaje y parte de mi experiencia con los ejercicios. Los pasos a seguir los enlisto en orden de aplicación:

- 1.- Trabajar la emoción al cien por ciento.

Al inicio me costó mucho el concentrarme en una sola emoción y a no hacer prejuicios del personaje, a no hacer tránsitos psicológicos.

- 2.- Movimientos y gestos extra cotidianos.

Sufrí un poco pues el entrenamiento corporal de mis compañeros era mejor que el mío, pero lo mejor de todo es que el grupo me ayudó y me alentaba a mejorar, aunque no lo dijeran sus acciones me lo daban a entender. Eso me hizo feliz pero también me hizo tener la responsabilidad de esforzarme y apoyarme en mis compañeros.

3.- Trabajar sobre la improvisación, no fijar nada, salir siempre distintos.

Cuando uno es responsable de obtener un resultado se siente comprometido, sabía que lo podía hacer, lo hice, aunque también hubo momentos de error, momentos en que la emoción en las improvisaciones no surgía o se desviaba para otro lado y lo que me dio más satisfacción fue que el grupo, la comunidad era de cierta manera protectora, a todos nos pasó que salía bien o mal y siempre en cualquier problema ahí estábamos todos para ayudarnos.

4.- No existe el marcaje como tal, éste surge del resultado del manejo emotivo.

En un inicio simplemente hacía esas “caminatas psicológicas”<sup>21</sup>, pero una vez apropiada la técnica, solo había que estar conscientes y enfocados en la emoción. Cuando resultaba me sentía contenta y satisfecha, eso también me hacía tener el compromiso de realizar las improvisaciones lo mejor posible. La siguiente oportunidad para mejorar, y no sólo eso, fue también en maquillaje, vestuario, música y canciones.

---

<sup>21</sup> Las “caminatas psicológicas”, decía el director, son esos trazos involuntarios que el actor trata de hacer en escena para ilustrar su discurso. Como el moverse nerviosamente en el escenario para significar que se está nervioso.

Se realizaron un número considerable de propuestas para cada uno de los personajes, algunas de éstas eran muy buenas, pero no funcionaban para la obra, al menos no para ésta.

Nacho pidió a todos hacer propuestas para el personaje de Martín, el protagonista de la historia y mi propuesta, resultó en un nuevo personaje que salía al inicio y al que se le creó una escena más. Entonces sucedió que tenía tres personajes a mi cargo, dos del texto original y uno que había surgido durante los ejercicios. Me sentí bastante nerviosa por la responsabilidad de mantenerlos, de “salir distinta”, de renovar la emoción con cada personaje y con cada escena de ellos, sobre todo por la exigencia de la emoción. Francamente fue una sorpresa quedarme con tres, sin embargo supe que por mi experiencia con la técnica sería difícil y decidí hablarlo con el director. Él estuvo de acuerdo conmigo, y acordamos que uno de los tres personajes lo realizara una actriz que estaba apostando por el protagónico pero no lo obtuvo, quedándose con el personaje que yo tenía. Lo que hizo que me quedara con dos personajes finalmente ya definidos. Se realizaron pruebas de vestuario con la vestuarista que estuvo trabajando un mes con nosotros, le proponíamos y ella lo enriquecía, nos ayudaba a elegir el vestuario a la par de estar trabajando, diseñando, al mismo ritmo que nosotros hacíamos nuestras propuestas.

Haciendo un recuento de la obra eran ocho personajes principales (de doce personajes en total) para los cuales había ocho actores, cada actor hizo más de una propuesta para cada personaje, suponiendo (y digo “suponiendo” ya que fueron más) que hayan sido dos por actor resultaron alrededor de ciento veintiocho propuestas en general. Hubo casos como el del personaje de Martín que se realizaron alrededor de cinco propuestas de personaje por actor lo que vienen a ser cuarenta más las ciento veintiocho propuestas de los otros personajes que en total resultaron: ciento sesenta y ocho propuestas.

Si de ciento sesenta y ocho propuestas, se quedaron las mejores, me hace confirmar que fue un trabajo arduo y constante en búsqueda de la construcción para el montaje.

Se leía el texto sin intenciones y después cada actor proponía la emoción con que iba a trabajar por cada una de las emociones que se habían encontrado en el análisis. Luego cada uno escogía su vestuario, el maquillaje o las máscaras. Primero se trabajaba la improvisación como monólogo y después con un compañero de escena o varios, así se iban construyendo las escenas y trabajando la obra.

En cuanto a lo musical, Urkel pidió llevar un instrumento y se realizaron unas sesiones breves de solfeo para entablar un mismo lenguaje, en este caso, musical. Iniciaba con calentamiento vocal. La experimentación con

la música llegó a ser una explosión de energía, de ganas de aportar ideas, propuestas, tonadas, un encontrar al actor musical construyendo, deseando y buscando lo mejor para el montaje.

Desde el inicio de los ensayos y también en el taller algunas improvisaciones que tenían que ver con las fábulas que quería introducir a la obra el director, se habían hecho cantadas, por esta razón se empezó a trabajar una canción con improvisaciones y en varios géneros musicales, por ejemplo rock o rap, con la dirección de Urkel se construía cada una de las canciones.

*“...todos estamos en este barco y tenemos la tarea de sacarlo a flote, de nosotros depende cómo es que llegue a ello...”*<sup>22</sup>

Así, todos y cada uno totalmente enfocados, estimulando al otro con el mismo trabajo que cada uno generaba, entregando lo mejor de sí mismo, no con un afán de competencia sino en el entendimiento de que de todas las ideas y propuestas, se quedaría la mejor, esto tanto en lo musical como en las escenas.

El trabajo con las máscaras era intenso y mágico. La emoción era intensa, el compañerismo, los alicientes por parte del director, había en los ensayos un verdadero estado de trabajo creativo, de llanto y risas que se convertían en carcajadas o enojo; la magia, o el llamado cosmos estaba

---

<sup>22</sup> Ignacio Miranda.

presente y de nuestro lado, de mi lado. Yo particularmente me dedicaba a prender incienso a diario en el ensayo, abrazaba los árboles que nos acogían en el espacio de trabajo y eso me hacía entrar en mi “rito personal”, en mi preparación, esto lo realicé en todos los ensayos y en todas las funciones.

Conforme avanzábamos en las propuestas e improvisaciones se iba construyendo el montaje, no hubo trazo o marcaje impuesto, sino que iba surgiendo dependiendo de las necesidades de la escena o los personajes.

Ya para la segunda etapa, o segundo mes de trabajo, se sabía qué actor representaría qué papel, esto no porque lo dijera el director, sino que se intuía por los resultados obtenidos en las improvisaciones.

La escenografía llegó con la utilería, ambas vinieron a enriquecer a los personajes y a proponer nuevos retos tanto al montaje como a la parte organizativa, tuvimos ensayos técnicos dedicados exclusivamente al armado y desarmado de la escenografía y utilería, se volvió a dividir el trabajo pues nosotros debíamos cargar, armar, acomodar y volver a guardar todo. Se contaba con cinco estructuras, las cuales armábamos por cada dos actores y los hombres de negro que estuvieron a cargo de algunos efectos en escena, el equipo musical, maquillaje, vestuario, utilería y catering, todo en armonía, distribuido para colocar y recoger al final de cada función. (*Imagen 15. Página 51*).

Para mi personaje principal (Felipa Cahuich) llegaron agujas de coser, cinta métrica, canasta y telas; intenté mucho entrar en juego con ellas pero no surgió, solamente en una escena se utilizaron, lo demás se construyó con movimientos, en ese momento intenté muchas propuestas sin embargo no eran consecuentes con el personaje, bueno a veces eso sucede y hay que buscar otro camino.

Salir de la escuela que nos brindó un espacio ya para ese entonces familiar, fue un poco triste pero con la gran emoción de seguir delante del estreno, de saber que el barco había llegado a un puerto nuevo y debía continuar la aventura

Terminamos después de un par de meses de ensayo en el patio de la primaria que nos albergó durante este proceso de montaje y de ahí, previo al estreno, nos fuimos una semana a una hacienda en Veracruz para poder concentrarnos al máximo en el trabajo y terminar algunos últimos detalles, teniendo ahí la parte final del proceso. (*Imagen16. Página 51*).

Todo el día era dedicado a los ensayos generales, últimos detalles en vestuario, ajustes, pero sobre todo gran alegría y emoción. Esa semana fue en definitiva trascendente para el trabajo, para la compañía y para el montaje. Era

la prueba para saber si íbamos a poder con este gran proyecto, ser adaptables; ser compañeros era lo fundamental para la etapa previa al estreno. (*Imagen 17. Página 52*).

En Veracruz se reafirmaron amistades, compañerismo, colectividad, nos conocimos más al otro en sus manías y sus gustos culinarios, ensayando con cansancio agradable, de ese que proviene de la satisfacción del esfuerzo.

“Y el barco salió a la mar”...

La obra se estrenó el 26 de agosto de 2007 en el Museo de la Ciudad de México. (*Imagen 18. Página 52*).

La prueba definitiva de saber si podríamos llevar a cabo todo el conjunto que cada uno debía cumplir como actor individual y como grupo, con la emoción, con la técnica, pero sobre todo con el corazón y la pasión de hacer lo que uno más ama. La felicidad del actor. (*Imagen 19. Página 53*).

A partir de ahí estuvimos durante dos años y medio aproximadamente dando funciones en escuelas, fundaciones, Festivales como el de Valle de Bravo de música y ecología; Papalote museo del niño, MIDE, MUTEK, en el Instituto Politécnico Nacional, en la Universidad Iberoamericana; en el 3er circuito de festivales de la Ciudad de México, giras a la sierra de Puebla y Oaxaca. Finalizando con la filmación cinematográfica de la obra bajo la dirección de Nacho Ortíz. (*Imagen 20. Página 53*).

Cada nuevo lugar al cual asistir para dar función representó sus particularidades de calor, frío, lluvia, polvo, camerinos; las giras a lugares rurales y con escases de los lugares y de ahí obtener la tortilla con sal o el comentario de un señor, entre otros muchos, que era la primera vez que veía algo así y tener más de 70 años, fue maravilloso, fue maravillosa la mirada de niño detrás del rostro envejecido. Lloré con él de alegría.

Durante el tiempo en que estuvimos dando funciones aquí en el DF como en giras, una de las cosas que se me quedan más grabadas es que el trabajo en equipo es fundamental. (*Imagen 21. Página 54*). Se sabe y se sobreentiende, quizás, pero en particular en éste montaje tuvo una relevancia importante. La manera en la que se organizó y las tareas encomendadas fueron realmente la fuerza del equipo, el cumplimiento por parte de los integrantes fue lo que le dio sustento y eficacia. Todo esto aunado a la pasión que cada uno entregaba al trabajo en cada función hizo de la representación y de ésta experiencia, un evento único.

## Conclusiones

Los resultados de dicha técnica, tiene un gran impacto en el manejo de la emoción, siendo ésta, el eje que conduce a un manejo teatral de la máscara.

La importancia del entrenamiento corporal en cualquier técnica, en específico de manejo de máscaras es fundamental, da una calidad a los movimientos permitiendo una mejor exploración para la creación de los personajes y las escenas durante los ensayos; como actriz, una tiene un mejor desempeño y aumenta las posibilidades de propuestas para trabajar. Uno de los descubrimientos, desde mi humilde punto de vista, que tuve a lo largo de ésta experiencia y que considero importante, es la carencia tanto en la carrera como con el teatro que se realiza en el DF del conocimiento/enseñanza sobre técnicas de manejo de máscaras y que no sea solamente una mera mención o quizá una suposición del “como”, terminando o dando por resultado que la máscara sea únicamente tomada como utilería. El haber estado en este proceso ha cambiado en definitiva mi visión sobre la importancia de la máscara en el teatro y de los alcances que puede tener, aquí en México con una tradición tan amplia de danzas con máscara es un reto no desdeñable.

Personalmente es un parte aguas en mi carrera, primero porque a partir del aprendizaje que tuve ya no tomo el manejo de máscara teatral a la ligera pensando que solamente buscándole una “voz” y una corporalidad exagerada

es en sí el trabajo completo reduciéndola a un objeto más; y por otro lado siento que he sido capaz de llevar a cabo la técnica y de habérmela apropiado siendo una herramienta importante en mis habilidades actorales y que he seguido aplicando.

## Anexo Fotográfico

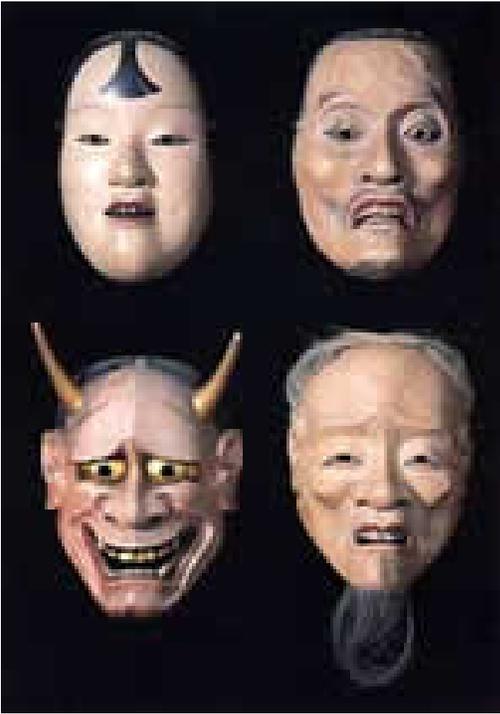


Imagen 1: Máscaras de teatro Noh.



Imagen 2: Ilustraciones de máscaras de teatro Noh.



**Imagen 3: Escena de teatro Noh.**



**Imagen 4: Mudra. Kathakali.**



**Imagen 5: Maquillaje y vestuario. Kathakali**



**Imagen 6: Postura de pies y manos. Kathakali.**



**Imagen 7: Danza-teatro balinés.**



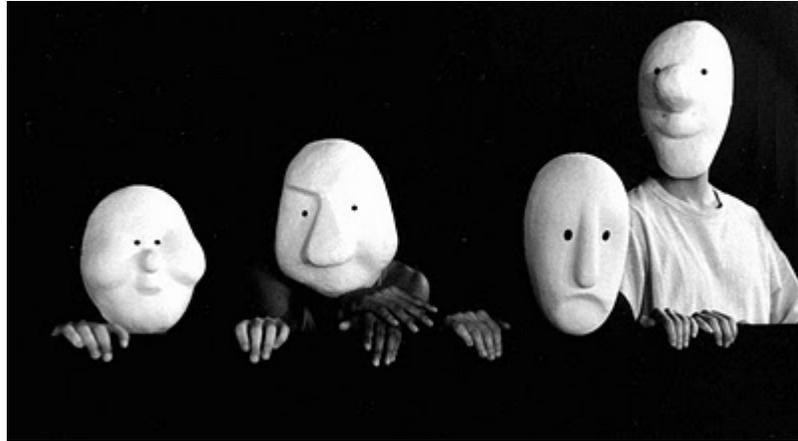
**Imagen 8: Personajes. Danza-teatro balinés.**



**Imagen 9: Máscaras balinesas.**



**Imagen 10: Máscara neutra.**



**Ilustración 11: Máscaras larvarias.**



**Imagen 12: Actriz con máscara neutra.**



**Ilustración 13: Entrenamiento**



**Ilustración 14: Nuestras máscaras**



**Ilustración 15: Escenografía.**



**Ilustración 16: Fin de ensayos en la escuela**



**Ilustración 17: Ensayo nocturno. Veracruz**



**Ilustración 18: Estreno**



**Ilustración 19: El grupo.**



**Ilustración 20: Filmación**



**Ilustración 21: Presentación**

## BIBLIOGRAFÍA.

- Buenaventura, Enrique. Anexo número 2: ejemplo del proceso de improvisación y del acercamiento al texto. Cali, 1974. Seminario de la Regional de occidente de la CCT.
- Buenaventura, Enrique. Apuntes para un Método de trabajo colectivo del TEC.  
Cali, 1975.
- Buenaventura, Enrique. Vidal, Jaqueline. Esquema general del método de trabajo colectivo del teatro experimental de Cali y otros ensayos. Yanama, 2005. Cali.
- Brook, Peter. El espacio vacío.  
Península. Barcelona, 1973.
- Cruciani, Fabrizio y Falletti, Clelia. El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio. Gaceta S.A. México, 1992.
- Decroux, Etienne. Palabras sobre el mimo.  
Ed. El Milagro. México, 2000.
- González Peña, Carlos. El alma y la máscara.  
Ed. Stylo. México, DF, 1948.
- Lecoq, Jacques. Le theatre du geste. Mimes et acteurs.  
Bordas. París, 1987.

- Moya Rubio, Victor José. Máscaras: la otra cara de México.  
UNAM, México, 1978.
- Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. Las edades de oro del teatro.  
Fondo de Cultura Económica. México, 1985.
- Nicoll, Allardyce. El mundo de Arlequín.  
Barral. Barcelona, 1977.
- Nicoll, Allardyce. Historia del teatro mundial.  
Ed. Aguilar. España, 1964.
- Pavia, Margherita. Máscaras teatrales. Materiales y técnicas de construcción.  
Col. Escenología. México, 2002.
- Pavis, Patrice. Diccionario del teatro.  
Ed. Paidós comunicación. España, 1980.
- Pérez Oliva, Pedro. Iniciación al teatro popular.  
Ed. Doncel. Libro joven de bolsillo. España, 1973.
- Preciado, Juan Felipe. La actuación dramática creativa. La commedia dell'arte.  
Ed. Noriega Limusa. México, 1990. Tomo II.
- Rizk, Beatríz J. Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva.  
Col Escenología. México, 1991.
- Sakai, Kazuya. Introducción al Noh: Teatro clásico japonés.

INBA. México, 1968.

-Savarese, Nicola. El teatro más allá del mar: estudios occidentales sobre el teatro oriental. Escenología. México, 1992.

-Westheim, Paul. Cuarenta siglos de arte mexicano.

Herrero, S.A. México, 1981.

-Yokogawa, Kazunori. Teatro Noh y Kabuki a la práctica.

Tesis independiente. México, 1978.

### **Páginas electrónicas.**

- <http://www.piccoloteatro.org>

-andresz022. Fotografía. Imagen en línea. *Máscaras la otra cara*. (5 de abril de 2011 [citado el 15 de noviembre de 2012] Disponible en: <http://aavz.wordpress.com/2011/04/05/57/>

-“Bolina y Bambo”. *La máscara en la Commedia dell’arte*. [citado el 15 de noviembre de 2012] Disponible en: <http://bolinaybambo.com/mascaracomedia.htm>

-Come2bali. *Danzas balinesas*. [citado el 15 de noviembre de 2012] Disponible en: <http://www.come2bali.com/acerca-de-bali/danza%20balinesa.htm>

-Vidal, Jaqueline. Enrique Buenaventura. [citado el 27 de agosto de 2013] Disponible en: <http://enriquebuenaventura.org>

-García, Jose Luis. “Titerenet” . *Apuntes sobre la Comedia del arte*. [citado el 15 de noviembre de 2012] Disponible en: <http://www.titerenet.com/2007/01/28/apuntes-sobre-la-comedia-del-arte/>

-Halim, Alexander. “Articlesbase”. *Balinese Mask: Spiritual Force*. (29 de marzo del 2007[citado el 15 de noviembre de 2012]) Disponible en:  
[www.articlesbase.com/art-articles/balinese-mask-spiritual-force-123897.html](http://www.articlesbase.com/art-articles/balinese-mask-spiritual-force-123897.html)

-Holda, Gerlac. “Cultura Transversal”. *El teatro hindú. El kathakali y otras formas orientales*. (15 de julio de 2009 [citado el 15 de noviembre de 2012]) Disponible en:  
<http://culturatransversal.wordpress.com/2009/07/15/el-teatro-hindu-el-kathakali-y-otras-formas-orientales-ii/#V>

-juliov. “caoxigeno2”. *Teatro balinés desde Artaud*. (23 de agosto de 2007 [citado el 15 de noviembre de 2012]) Disponible en:  
<http://caoxigeno2.blogspot.com/2007/08/teatro-balins-desde-artaud.html>

-Ko-omote. “Los grandes inventos y descubrimientos”. Fotografía. Imagen en línea. *Teatro Japonés*. (14 de abril de 2011 [citado el 15 de noviembre de 2012]) Disponible en:  
<http://www.inventosydescubrimientos.info/2011/04/teatro-japones.html>

-Máscaras. Fotografía. Imagen en línea. Teatro Noh. (9 de marzo de 2009 [citado el 15 de noviembre de 2012]) Disponible en:  
<http://teatro.blogia.com/2005/030902-teatro-no.php>

Máscaras neutras y larvarias. Fotografía. Imagen en línea. La salamandra. [citado el 10 de marzo de 2013] Disponible en:  
[www.lasalamandra.net](http://www.lasalamandra.net)

-Morita, Toshiro. “the-noh.com”. *Introducing the worl of Noh*. [citado el 15 de noviembre de 2012] Disponible en:  
<http://www.the-noh.com/en/world/mask.html>

-Osoio, Claudia. Fotografía. Imagen en línea. *Zeami (Teatro Noh)*. (2007 [citado el 15 de noviembre de 2012]) Disponible en:  
<http://www.flickr.com/photos/claudiooo/2514499571/in/photostream>

-Pedro. Kabuki. *El teatro, tradicional y milenario*. (13 de octubre de 2008 [citado el 15 de noviembre de 2012]) Disponible en:  
<http://www.absolutjapon.com/el-teatro-tradicional-y-milenario/>

-Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. (2010[citado el 15 de noviembre de 2012]) Disponible en

<http://lema.rae.es/drae/>

-Ríos, Juan. “Resad 09/10”. *Anatomía del teatro oriental*. (07 de febrero de 2010 [citado el 15 de noviembre de 2012]) Editado por Juan Ríos: disponible en <http://anatomia-teatro-oriental.blogspot.mx/>

-Robinson, Alan. *Actualizando Artaud. El teatro balinés*. [citado el 15 de noviembre de 2012] Disponible en:

[http://www.alanrobinson.com.ar/ensayos\\_actualizando-artaud.html](http://www.alanrobinson.com.ar/ensayos_actualizando-artaud.html)

-Rubio, Nona. “Sociedad geográfica de las Indias”. *Teatro kathakali: las historias contadas por el cuerpo*. (13 de diciembre de 2010 [citado el 15 de noviembre de 2012]) Disponible en:

<http://blog.lasociedadgeografica.com/cultura/teatro-kathakali-historias->

[contadas-por-el-cuerpo/](http://blog.lasociedadgeografica.com/cultura/teatro-kathakali-historias-contadas-por-el-cuerpo/)

-sahua. Fotografía. Imagen en línea. *Tradicional japonés Noh y Kyogen máscaras de teatro*. [citado el 15 de noviembre de 2012] Disponible en:

[http://es.123rf.com/photo\\_3150348\\_tradicional-japon-s-noh-y-kyogen-mascaras-de-teatro.html](http://es.123rf.com/photo_3150348_tradicional-japon-s-noh-y-kyogen-mascaras-de-teatro.html)

-Thomas, Gustavo. “Blog”. *Una representación de la danza Topeng Tua en el Palacio Real de Ubud, Bali*. (2 de agosto de 2010 [citado el 15 de noviembre de 2012]) Disponible en:

<http://gustavothomasteatro.blogspot.mx/2010/08/una-representacion-de-la->

[danza-topeng.html](http://gustavothomasteatro.blogspot.mx/2010/08/una-representacion-de-la-danza-topeng.html)