



**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE
DRAMÁTICO DE TRUJILLO
“VIRGILIO RODRÍGUEZ NACHE”**

TESIS

**Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la
máscara teatral y su ritualidad.**

Tesis para obtener el título profesional de:
Licenciado en Artista Profesional, especialidad Actuación Teatral

AUTOR

Br. Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos

ASESORA

Mg. Elena Neumecia Mendoza Torres

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

Metodología y entrenamiento

SECCIÓN

Artista Profesional – Actuación Teatral

TRUJILLO – PERÚ

2024



**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE
DRAMÁTICO DE TRUJILLO
“VIRGILIO RODRÍGUEZ NACHE”**

TESIS

**Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la
máscara teatral y su ritualidad.**

Tesis para obtener el título profesional de:
Licenciado en Artista Profesional, especialidad Actuación Teatral

AUTOR

Br. Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos

ASESORA

Mg. Elena Neumecia Mendoza Torres

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

Metodología y entrenamiento

SECCIÓN

Artista Profesional – Actuación Teatral

TRUJILLO – PERÚ

2024

DECLARACION JURADA DE AUTENTICIDAD DE TESIS

Yo Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos; Bachiller de la carrera de Artista Profesional, especialidad: Actuación Teatral de la Escuela Superior de Arte Dramático “Virgilio Rodríguez Nache” identificado(a) con DNI 40245355 y mi asesor Mg. Elena Neumecia Mendoza Torres, con DNI N° 17914403.

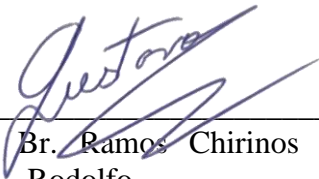
Dejamos en constancia que el título, contenido y datos utilizados en la Tesis de Licenciatura titulada “LA MÁSCARA Y LA RITUALIDAD”, es producto de aportes basados en información validada por información académica, que cumple con los criterios de autenticidad, originalidad, respetando la autoría de las fuentes utilizadas, según normas establecidas por la Institución, teniendo como asesor al Mg. Elena Neumecia Mendoza Torres.

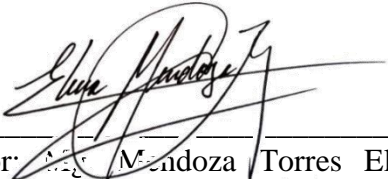
El Bachiller y el asesor, declaramos bajo juramento que:

Por tanto, autor y asesor somos responsables de toda la extensión del presente informe de tesis, no incurriendo en plagio o copia de ninguna naturaleza, como: tesis, libros, artículos científicos, memorias o similares, tanto de formatos físicos o digitales publicados ante instituciones académicas, profesionales, de investigación o similares del ámbito nacional e internacional.

Dejamos constancia que las citas y fuentes de información pertenecientes a otro autor ha sido debidamente citada y referenciada en la investigación. En caso de fraude (datos falsos), plagio (la información no cita al autor), auto plagio (presentando parte del trabajo de investigación publicado como un nuevo trabajo), piratería (uso ilegal de información de terceros) o falsificación (tergiversando al autor), ratificamos que somos plenamente conscientes del contenido integral de la investigación y asumimos la responsabilidad ante la falta de ética o integridad académica según la normatividad de los Derechos de Autor y lo dispuesto en el Reglamento de la Escuela Superior de Arte Dramático de Trujillo “Virgilio Rodríguez Nache”, declarando de esta manera que la presente investigación es **ORIGINAL**.

Trujillo, 12 de septiembre del 2024.


Autor: Br. Ramos Chirinos Gustavo
Rodolfo.
DNI: 40245355


Asesor: Mg. Mendoza Torres Elena
Neumecia.
DNI: 17914403

Miembros del jurado

Presidente.

Secretario.

Vocal.

Dedicatoria.

A Dionisio.

Por ser el precursor y motivo de inspiración
primigenia al misticismo de este arte.

Al gremio teatral de la ciudad.

Para que nuestro quehacer siempre esté en
constante exploración y compromiso.

A Micaela y Amaru.

Siempre están presentes en mis
pensamientos.

Agradecimiento.

Recuerdo que en la postulación a la ESADT en mil novecientos noventa y siete fueron cincuenta y cuatro los ingresantes, yo fui el penúltimo en aquella lista; cinco años después solo dos de aquella promoción éramos los que en el teatrín estaban dando su última función como alumnos del décimo ciclo de teatro de la escuela.

Durante todo ese tiempo. Las dudas, las exploraciones, las lecturas, los encuentros de teatro y posiblemente lo más importante, la constancia, fueron los medios para aprender de cada integrante de esta institución; docentes, administrativos, compañeros de clase y de otros ciclos me enseñaron lo más importante, sus virtudes y defectos en todas las ganas existentes, resumido, en una palabra, su humanidad.

No me siento un individuo ejemplar ni mucho menos un profesional exitoso, no es falsa modestia ni síndrome de impostor, los anhelos juveniles con los que entré a estudiar teatro se han esfumado por completo, sus recuerdos son solo una melancólica mueca y un leve suspiro; solo el hormigueo en los pies que sube por la espalda ha permanecido intacto cada vez que actúo.

Quizás el mérito propio sea esa terquedad de seguir haciendo teatro gracias a mi Alma Mater.

Presentación.

Señores miembros del jurado.

Cumpliendo con el reglamento de grados y títulos de la escuela Superior de Arte Dramático “Virgilio Rodríguez Nache”, presento a vuestra consideración el presente trabajo de investigación titulado: “Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad”.

La investigación pretende proponer abordar las máscaras no convencionales en el canon teatral desde su simbología y el trabajo subjetivo y corporal del actor, desde la postura del teatro ritual propuesto por Antonín Artaud.

El autor.

Índice.

Caratula.....	ii
Declaración jurada de autenticidad de tesis.....	iv
Miembros del jurado.....	v
Dedicatoria.....	vi
Agradecimiento.....	vii
Presentación.....	viii
Índice.....	ix
Resumen.....	xii
Abstract.....	xiii
Introducción.....	xiv
I. Plan de investigación.....	16
1.1. Planteamientos y formulación del problema.....	16
1.1.1. Planteamiento.....	16
1.1.2. Formulación del problema.....	18
1.2. Justificación.....	19
1.3. Objetivos.....	20
1.3.1. General.....	20
1.3.2. Específicos.....	20
1.4. Estado del arte.....	22
1.4.1. Investigaciones.....	22
1.4.2. Conferencias.....	22
1.4.3. Tesis de investigación.....	23
1.4.4. Agrupaciones teatrales que trabajan sobre la máscara.....	24
1.5. Marco teórico y conceptual	25
1.5.1. Marco teórico.....	25
1.5.1.1. El rito.....	25
1.5.1.2. El rito y su universo simbólico.....	26
1.5.1.3. La ritualidad en el teatro contemporáneo.....	28
1.5.1.4. La máscara como elemento ritual.....	29
1.5.1.5. La máscara y su dicotomía.....	30
1.5.1.6. La máscara y la teatralidad.....	32

1.5.1.7.	Artaud y su concepción teatral.....	33
1.5.1.8.	Sobre el entrenamiento actoral.....	36
1.5.2.	Marco conceptual.....	38
1.5.2.1.	Máscara.....	38
1.5.2.2.	Ritualidad.....	38
1.5.2.3.	Subjetividad.....	38
1.5.2.4.	Corporalidad.....	38
1.6.	Descripción de la investigación.....	39
1.6.1.	Objeto de estudio.....	39
1.6.2.	Tipo de investigación.....	39
1.6.3.	Metodología de estudio.....	40
II.	Desarrollo de la investigación.....	42
2.1.	Recopilación de resultados del trabajo de las variables.....	42
2.1.1.	Variable 1: el teatro sagrado propuesto por Artaud.....	42
2.1.1.1.	Primera dimensión: atletismo afectivo.....	42
2.1.1.2.	Segunda dimensión: ritualidad.....	44
2.1.1.3.	Tercera dimensión: catarsis Artaudiana.....	46
2.1.1.4.	Observaciones externas a la primera variable.....	47
2.1.2.	Variable 2: La subjetividad y corporalidad de la máscara.....	48
2.1.2.1.	Cuarta dimensión: estructura estética de la máscara.....	48
2.1.2.2.	Quinta dimensión: encarnación de la máscara teatral.....	49
2.1.2.3.	Observaciones externas a la segunda variable.....	50
2.1.3.	Matriz operación de variables.....	51
III.	Resultados.....	52
3.1.	Entrenamiento psicofísico, entre la subjetividad y la presencia escénica.....	52
3.2.	El canto ritual y la primigenia palabra.....	54
3.3.	Sobre las características de la ritualidad teatral.....	55
3.4.	Abordaje de la máscara, el tótem del teatro.....	56
3.5.	Teatro ritual, teatro de máscaras.....	57
IV.	Discusión de resultados.....	59
V.	Conclusiones.....	62
5.1.	Entrenamiento psicofísico.....	62
5.2.	La máscara y sus abordajes.....	63

5.3.	Catarsis Artaudiana.....	64
5.4.	Creación.....	64
VI.	Recomendaciones.....	65
VII.	Referencias bibliográficas.....	67
71	Bibliografía.....	67
7.1	Webgrafía.....	69
7.2	Videoteca.....	70
VIII.	Anexos.....	71
8.1	Instrumentos de medición.....	71
8.1.1	Matriz de consistencia.....	71
8.1.2	Registro de procesos.....	72
8.1.2.1	Opinión de observadores.....	72
8.1.2.2	Encuesta.....	74
8.2	Anecdotario.....	75
8.3	Registro fotográfico del proceso de investigación.....	78
8.4	Bitácoras.....	91
8.5	Guía técnica de creación artística.....	107

Resumen.

La presente investigación propone un abordaje de la máscara teatral desde la ritualidad planteada por Antonín Artaud, partiendo desde un entrenamiento psicofísico para poder entrar en la subjetividad simbólica de la máscara.

A partir de este planteamiento, se observan características en el proceso Catártico de la ritualidad y las formas simbólicas de abordar la máscara teatral desde la ritualidad, más allá de la convención de manipulación con el cuello y sujeta al rostro.

En la presente investigación se desarrolla una propuesta de entrenamiento psicofísico que da pie a formas corporales que permiten mantener al histrión alerta a su expresividad subjetiva al explorar los impulsos catárticos que surjan de la ritualidad.

Así también en el abordaje de la máscara, se propone la exploración simbólica de aquellas que no encajan dentro del canon teatral occidental y que provienen de danzas identitarias y de iconografías de culturas ancestrales que han sido trasladadas hacia la teatralidad escénica.

De esta manera la presente investigación aporta una reflexión sobre la teatralidad y la ritualidad, destacando características simbólicas que el histrión aporta al escenario tanto con su presencia como con el manejo de símbolos.

Palabras clave: máscara, ritualidad, subjetividad, corporalidad, Artaud.

Abstract.

This research proposes an approach to the theatrical mask from the ritual proposed by Antonín Artaud, starting from a psychophysical training to be able to enter into the symbolic subjectivity of the mask.

From this approach, characteristics are observed in the Cathartic process of ritual and the symbolic ways of approaching the theatrical mask from ritual, beyond the convention of manipulation with the neck and fastened to the face.

In this research, a proposal for psychophysical training is developed that gives rise to body forms that allow the actor to remain alert to his subjective expressiveness when exploring the cathartic impulses that arise from ritual.

Also, in the approach to the mask, the symbolic exploration of those that do not fit within the Western theatrical canon and that come from identity dances and iconographies of ancestral cultures that have been transferred to stage theatricality is proposed.

In this way, the present research provides a reflection on theatricality and ritual, highlighting symbolic characteristics that the actor brings to the stage both with his presence and with the use of symbols.

Keywords: mask, rituality, subjectivity, corporality, Artaud.

Introducción.

La máscara es un elemento que ha acompañado a la humanidad en el proceso de su estructuración simbólica, permitiendo que el pensamiento subjetivo se explye en esa complejidad que nos caracteriza como especie.

Desde el quehacer teatral y sus formas histriónicas, la máscara no solo ha sido una herramienta preponderante en su desarrollo estético, también ha sido objeto de estudios y reflexiones diversas que han permitido enriquecer al actor sobre sus formas de abordar esta herramienta externa para su interpretación.

La presente investigación está basada en la imagen simbólica y el carácter ritual que las máscaras de danzas identitarias y de iconografías de culturas ancestrales tienen sobre si mismas al momento de interactuar dentro del hecho teatral, producto del bagaje histórico que ha acumulado a través de la historia y las formas histriónicas que sobre ello puede explorarse para abordar este elemento dentro de la teatralidad.

El informe que a continuación se presenta muestra en sus capítulos el siguiente proceso:

Capitulo primero, muestra los planteamientos que permite elaborar el problema en cuestión, las justificaciones de porqué abordar la máscara desde otras perspectivas y objetivos que se pretenden obtener con esta investigación, de igual manera se desarrolla una breve visión sobre el estado actual del tema de la máscara en el quehacer teatral.

En el mismo capítulo se recopila un marco teórico sobre la máscara desde la visión antropológica del rito, definiciones conceptuales sobre las palabras clave de la investigación y un análisis sobre el objeto de estudio, tipo de investigación y la metodología a desarrollar.

Capitulo segundo, se enfoca en definir las dos variables formuladas sobre el teatro propuesto por Artaud y la subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara; también las cinco dimensiones enfocadas en el atletismo afectivo, la ritualidad, la catarsis, la estructura estética y el abordaje de la máscara, temas que se utilizaron para el desarrollo operacional de la investigación.

Capítulo tercero, es la descripción de los resultados de la investigación, sobre el entrenamiento psicofísico propuesto, características de la ritualidad y las propuestas de enfoque de abordaje de la máscara.

Capítulo cuarto, se discute los resultados obtenidos con los objetivos iniciales de la investigación.

Capítulo quinto, se refiere a las conclusiones, una sintaxis sobre los resultados que es importante aclarar para la aplicación de los resultados de la investigación en otros momentos de aplicación o temas relacionados.

Capítulo sexto, habla de las recomendaciones a tener en cuenta sobre la investigación y de temas relacionados con la presente investigación que pueden ser estudiados para la generación de nuevos conocimientos.

Los últimos dos capítulos séptimo y octavo son las referencias bibliográficas y los anexos con la muestra de las herramientas de medición utilizadas en la presente investigación.

Siendo el presente informe las conclusiones a las que la investigación de la tesis propuesta nos ha dado como resultado y que permite licenciar al investigador que la presenta, el proceso de investigación ha sido enriquecedor y permisible a abordar otros temas relacionados sobre la teatralidad de la ritualidad, el entrenamiento psicofísico y el abordaje de la máscara desde nuevas perspectivas.

Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos.

I. Plan de investigación.

1.1. Planteamiento y formulación del problema.

1.1.1. Planteamiento.

En las búsquedas de nuevos enfoques en el quehacer teatral contemporáneo, nos encontramos con el entrelazamiento entre artes escénicas, como lo es el teatro, las danzas folclóricas o el teatro en la ejecución de representaciones de ceremonias basadas en la iconografía de las culturas precolombinas de la región; en este sincretismo artístico uno de los elementos destacables fue la máscara y su valor simbólico dentro del hecho histriónico que la ritualidad propia de estas danzas y ceremonias ancestrales tenía como punto fundamental de su creación. Máscaras de corte antropomorfo que representan a divinidades, animales seres mágicos, estereotipos humanos e incluso reinterpretaciones oníricas de otros temas; todas ellas con estructuras fisiológicas e icónicas cuya expresividad se distancia simbólicamente de la gestual que las máscaras del teatro occidental tienen, como son las máscaras expresivas o de la Comedia del Arte; así mismo, si bien se podría encontrar similitudes en algunas características simbólicas con máscaras teatrales orientales, como las del Teatro Balines, el Kabuki y No, la nomenclatura que manejan en su manipulación es poco eficaz para el desarrollo de este tema específico, pues si bien el abordaje de sus máscaras dista de la concepción occidental el abordaje de su ritualidad es diferente al nuestro, causando manierismos que dista de las posturas base que se tienen como propias de estas máscaras integradas desde otras disciplinas, pues si bien al utilizar una máscara desde el quehacer teatral, entramos a explorar la sobre dimensionalidad del cuerpo, estas concreciones foráneas, en especial la occidental, planteada por Lecoq (Lecoq 2004) que es de la que académicamente se tiene mayor referencia al momento de la manipulación, dejan de lado otros aspectos del hecho histriónico que se van formulando y creando en estas danzas y ceremonias como lo son el acto subjetivo que el intérprete aborda para encarnar la máscara y la simbología de la máscara más allá de su catalogación teatral de máscara neutra, larvaria, expresiva o media máscara.

Estas máscaras extraídas del acervo cultural, de las iconografías de recintos arqueológicos y las reinterpretaciones oníricas que los mascareros o propios ejecutantes crean, son evidencia palpable del proceso evolutivo del hecho artístico de

nuestro entorno, por lo que en definitiva, estábamos ante una propuesta teatral diferenciada de los paradigmas del teatro occidental, es propicio pues buscar otra fuente que permita abordar mejor la ritualidad de este elemento místico y teatral, como lo es la máscara desde su carácter simbólico onírico y cultural.

Una de las voces más influyentes sobre el quehacer del teatro contemporáneo es Antonín Artaud; sus reflexiones sobre el retorno del teatro al rito de origen, que fundamenta en su concepto de Teatro de la Crueldad, (Artaud 1978) dan pie a indagar en elementos primordiales del teatro, como lo son la ritualidad que ejecuta el oficiante, en esta las manifestaciones mágicas y los elementos que engloban la simbología de su manifestación, como son el retorno del teatro al rito y por ende a la catarsis, término que redefine como una situación que exterioriza las pulsaciones vitales primigenias del individuo, mediante la experimentación de una sublimación metafísica; tanto en el actor como en el público diferenciándola rotundamente del concepto aristotélico, donde la catarsis busca redimir al público de sus propias bajas pasiones al verlas reflejadas en el protagonista y cómo este sufre la purificación de las mismas en representación del público.

La propuesta del "Teatro Sagrado" que plantea Artaud nos hace ver una manifestación artística teatral, que colinda con el performance, que busca hacer del ejecutante de la máscara, es decir el actor, un oficiante que experimenta una catarsis, con la cual es capaz de poder interpretar a su personaje desde otras perspectivas, incluso poder encarnar una máscara, y liberar de aquel elemento al ser oculto que encierra.

Es sin duda que la exploración a desarrollarse en esta investigación nos llevará a un estudio antropológico del quehacer teatral, es decir a abordar a la Antropología Teatral (Barba y Savarese 2010) y sus Principios, en especial aquellas reflexiones que estudian la aculturación para trabajar el equilibrio y la oposición corporal como base teórica para la generación de un nuevo proceso que parte desde el estímulo externo para proyecta su subjetividad, y sobre todo que ve a la máscara como elemento primordial en la representación escénica todo ello, bajo los estamentos que proclama Antonín Artaud.

1.1.2. Formulación del problema.

¿De qué manera el teatro sagrado o la ritualidad vista por Artaud permiten sistematizar la subjetividad y corporalidad en el abordaje de las máscaras teatrales?

La formulación de esta problemática se formula en consideración a la perspectiva que propone Artaud para con el teatro, refiriéndose en abordarlo desde la ritualidad y que esta actitud permita desarrollar un nuevo lenguaje teatral y a su vez explorar un entrenamiento donde la máscara sea un elemento primordial en el proceso de creación, más allá de su forma estética y simbólica; así pues, surge esta iniciativa de búsqueda y exploración de abordar de la máscara desde la subjetividad que Artaud propone en el retorno del teatro hacia sus fuentes primigenias. Con esta imagen primaria sobre lo que podría ser un teatro de máscaras, surgen también las siguientes interrogantes:

¿Esta "canalización de las pulsaciones vitales primigenias" (Artaud 1938) pueden ser un punto de partida para la exploración de una forma subjetiva en el abordaje de la máscara?

¿Puede explorarse la corporalidad de la subjetividad, de tal manera que no se caiga en una manifestación desordenada, frenética y descontrolada, sino que, mediante una exploración fenomenológica, se llegue al abordaje de la máscara desde una nueva perspectiva, como lo es la ritualidad teatral?

¿Cómo trabajar el abordaje de la máscara desde la concepción del teatro sagrado, o teatro de rito, planteado por Artaud?

Es desde estas perspectivas que surge la inquietud de explorar, mediante los preceptos planteados por Artaud, un entrenamiento psicofísico que permita explorar la subjetividad del acto ritual y sus características histriónicas, para permitirnos abordar la corporalidad de la máscara como elemento simbólico, más que de simbología estereotípica para la creación de un personaje teatral. No obstante, la creación de una puesta en escena, es un elemento clave para la justificación de esta propuesta de investigación. Lo que nos arroja en la búsqueda del resultado de estas interrogantes, no solo la formulación de un entrenamiento para abordar la máscara desde una perspectiva de ritualidad teatral, sino también, cómo esta formulación nos permite entrar en un proceso de creación acorde a los enfoques propuestos por Artaud, en

abordar el hecho teatral desde sus fuentes primigenias.

¿Cuáles serían entonces esas formas o características del teatro ritual? ¿cómo sabremos diferenciarlo del performance? ¿estamos hablando de una postura de teatro post dramático? Definitivamente esta última pregunta parece ser la que afirmativamente tiene una respuesta, lo que nos permite cimentar nuestra investigación más allá de los cánones aristotélicos del teatro occidental.

La teatralidad del abordaje histriónico de la máscara, nos vislumbra nuevas interrogantes que pueden complementar o ahondar aún más en esta investigación; como lo son las danzas folclóricas con máscaras, que desde sus cimientos culturales nos permite descubrir nuevas actitudes corporales enriquecidas de actitudes histriónicas.

No obstante, al plantearnos el histrionismo de estas actitudes dancísticas, no podemos perder el rumbo primario de esta investigación referente al abordaje de la catarsis Artaudiana y su desarrollo que busca un retorno a las fuentes primigenias del acto gregario de la humanidad, pretexto idóneo para abordar la máscara y su teatralidad desde otras perspectivas.

1.2. Justificación.

La máscara es dueña de una simbología que le permite ejercer una corporalidad sobre quien la calce, desde la perspectiva de la connotación cultural pan andina en que se inspira esta investigación, la máscara no oculta a quien la porta, sino que sobrevalora su presencia; haciendo que la experiencia pase a ser un acto de desfogue, de catarsis, de un desbloqueo de los prejuicios y conductas sociales (Canepa 1998). Esta catarsis se convierte en una vivencia entre el individuo y su entorno evocando la ancestralidad del colectivo, llevándolos hacia el lazo de sus connotaciones mágico religiosas (Turner 2019).

La presente investigación, busca enfocarse en el analizar sistemáticamente este proceso catártico entre el individuo y la máscara, buscando definir las características propias de este acto ritual y cómo la simbología de la máscara abordada desde otras perspectivas, nos permita descubrir corporalidades y simbologías más cercanas y accesible a los nuevos enfoques que en el hecho teatral se van gestando, enfoques que

parten de la performatividad, y la ritualidad.

Antonín Artaud, pensador teatral, cuyos preceptos describen esta tendencia como el retorno a los orígenes del hecho teatral, afirma que las acciones y sucesos que los actores experimentan en escena son mucho más importantes que el parámetro aristotélico que ofrece el texto; es buscar otorgar al público una experiencia más gregaria en el hecho teatral.

De esta manera la presente investigación aportara en el quehacer teatral una propuesta de ritualidad teatral desde la catarsis Artaudiana, con el fin de tener un proceso creativo y eficaz en la creación del acto escénico, así mismo este proceso permitiría abordar la corporalidad de la máscara teatral desde otras perspectivas, donde el rostro deje de ser el único espacio de exploración de unión entre la máscara y el actor, pues el objeto de la máscara desde su confección tiene una connotación simbólica que permite generar lazos de subjetividad con el público, haciendo que este elemento pueda desde ya emitir un mensaje, una significancia.

Los nuevos rumbos del hecho teatral, van gestando pues reflexiones como la presente investigación que ofrece a los ejecutantes actores y actrices, una interpretación del hecho histriónico desde una visualización más cercana a nosotros, donde la búsqueda de la generación de un teatro con características propias permita generar una identidad tanto en quienes lo ejercen como en quienes lo observan y disfrutan (Barba 2010).

1.3. Objetivos.

1.3.1. General.

- Desarrollar una propuesta de entrenamiento, cuyos elementos principales sean la subjetividad y la corporalidad en el abordaje de la máscara teatral.

1.3.2. Específicos.

- Investigar la formulación de un entrenamiento psicofísico basándose en las propuestas estéticas de Antonín Artaud sobre la ritualidad.
- Estudiar la máscara como elemento primordial de abordaje para la creación artística desde perspectivas simbólicas.

- Explorar la corporalidad de la subjetividad en el proceso de creación, desde las definiciones de catarsis que propone Artaud.
- Crear una representación teatral basada en los resultados de la presente investigación.

1.4. Estados del Arte:

1.4.1. Investigaciones.

- Altuna, Belén. (2008) “El individuo y sus máscaras”. Es propicia la reflexión inicial que Altuna hace sobre la identificación entre la máscara y el individuo que la calza, pues refiere que “la máscara dramática, la cara del actor sustituida a la vista, es abolida y su identidad propia, la que rebelaba su propia cara, cede su plaza al personaje que encarna”.

Esta conclusión de Altuna, permite a la presente investigación sobre el abordaje de la máscara teatral desde la ritualidad, tener claro que es el actor quien se deja encarnar por la máscara, otorgando su cuerpo como medio de transmisión física de la máscara y dejando a su subjetividad trabajar con la lívido para dejar fluir el concepto de la máscara que se encarna. Es pues necesario cimentar en esta reflexión, cómo es que este proceso se logra sin caer en un descontrol de la subjetividad.

- Marchant Arantxa (2020) “Teatro y procesos rituales, el estado liminal del actor”. Marchant desarrolla una reflexión interesante sobre las características rituales del hecho teatral y cómo estas se desarrollan en el convivio teatral entre el actor y el espectador; así mismo desarrolla un análisis crítico sobre la concepción aristotélica del hecho teatral y sus opuestos ante el acto ritual, lo que nos permite observar cómo surgen otras perspectivas para abordar el hecho teatral en la actualidad.

Este análisis, permite a la presente investigación a desarrollarse sobre la ritualidad y el abordaje de la máscara, observar las simbologías que la exploración de la ritualidad pueda arrojarnos, para sobre ello abordar la simbología de la máscara teatral en su interpretación.

1.4.2. Conferencias.

- Cragolini, Mónica: (2020) “Máscaras sin rostro: Zarathustra como maestro ‘postnietzscheano’” Durante la explicación de su investigación, Cragolini sustenta las dimensiones dicotómicas de la máscara, dando justificación a la forma y simbología que la máscara encierra dentro de sus estructuras colectivas, así pues, lo apolíneo vendría a ser la estética que la máscara muestra y lo dionisiaco, lo que la máscara encierra dentro de su símbolo mitológico.

Esta investigación sobre la subjetividad de la máscara de Cragolini, permite a la presente investigación de abordaje de la máscara teatral desde la ritualidad, ahondar dentro del marco de la subjetividad, pues en la ritualidad teatral, la estructura simbólica de la máscara es un punto importante a explorar para el desarrollo de su abordaje.

- Miroslava Salcido, Mónica. (2016) “Antonín Artaud, apuntes de teatro para una filosofía del cuerpo.” Miroslava plantea la búsqueda Artaudiana como una exploración personal sobre el cuerpo, así pues, basándose en estas afirmaciones, sus reflexiones sirven de guía para el desarrollo del proceso de entrenamiento y búsqueda de organicidad al momento de la encarnación.

Si bien su exposición se basa en la subjetividad y analogías que Artaud desarrolla para dar a conocer su propuesta, desarrollar la interpretación de los textos Artaudianos, en la presente investigación que busca abordar la máscara teatral desde la ritualidad, nos conducirá hacia una exploración del enfoque de la máscara dentro del teatro primigenio que propone Artaud.

1.4.3. Tesis de investigación.

- Pérez Carrasco, Gonzalo Edgardo (2019) “Proceso de creación de puntos corporales a partir del atletismo afectivo de Antonín Artaud”. El autor busca explorar mediante un entrenamiento físico y secuencial encontrar los mecanismos expresivos propuestos por Artaud sobre el atletismo afectivo.

La temática que propone Pérez está íntimamente relacionada con el presente proyecto de investigación, pues también se busca explorar la terminología del atletismo afectivo que propone Artaud para el desarrollo de los objetivos propios.

- Maúrtua Salvador, Milsa Daniela (2018) “El actor - danzante, en búsqueda del diablo puneño”. En esta investigación, Maúrtua propone un laboratorio de exploración para a partir de la danza del diablo puneño encontrar un entrenamiento de construcción de personaje que sirva como mecanismo de exploración tanto a bailarines como a actores.

Este trabajo sirve como guía de exploración para la investigación presente, pues explorar las máscaras que vienen de otras manifestaciones culturales, es también un tema a fin dentro de la investigación que se pretende desarrollar.

- Zegarra Salas, Angela Victoria (2024) “Análisis de la relación entre el rito y el teatro desarrollado por los grupos de actores de la ciudad del Cusco – 2022”. En esta investigación la autora se plantea ver la relación del acto ritual y sus características con el hecho artístico del acto teatral.

Las interrogantes que la autora se plantea sobre la separación entre ritual y teatro son una propuesta de interés para la presente investigación, pues permite tener en cuenta esas características y divisiones en el desarrollo propio de investigación.

1.4.4. Agrupaciones teatrales que trabajan sobre la máscara.

- Teatro de la idea clara. Iniciativa de la actriz mexicana Adriana Duch, con el objetivo de difundir el proceso creativo de Jean-Marie Binoche; director teatral, escultor y mascarero francés, con quien ha trabajado desde el año 2017. Desarrollando diferentes montajes, todos ellos con una valoración predominante de la máscara. Binoche acentúa que el trabajo de la máscara debe ser un trabajo de acercamiento hacia el vacío. Donde la humildad del actor sobre su expresividad debe estar al servicio de la exploración expresiva que la máscara otorga a su cuerpo, así pues, en la búsqueda del logro de ese “vacío interior del actor” se logra invitar al personaje a entrar en él.

Esta propuesta es interesante en el proceso de la presente investigación, sobre el abordaje de la máscara desde la ritualidad, pues la búsqueda de una encarnación por parte de la máscara para con el actor, es un proceso subjetivo al que se pretende explorar.

- Yuyachkani, Agrupación teatral formada en 1971, trabaja un teatro de identidad y revaloración de los símbolos culturales de la identidad cultural nacional, el trabajo de la máscara dentro del grupo se desarrolla en base a la valoración de la teatralidad de las máscaras del acervo cultural del país, donde se toma el concepto ritual del intercambio y de la fusión entre el actor y la máscara, donde es el actor quien debe “sobrevivir dentro de la máscara” y buscar otros cuerpos que le permita existir a la máscara.

Esta filosofía de trabajo y exploración íntima de la creación de los espectáculos, es un punto de partida para las reflexiones sobre el vínculo íntimo que existe en la subjetividad del actor para encarnar la máscara.

1.5. Marco teórico y conceptual.

1.5.1. Marco teórico.

1.5.1.1. El rito.

El rito es una de las manifestaciones que definen a la humanidad y su compleja relación interpersonal, la búsqueda a comprender y entender la estructura y el simbolismo que encierran los elementos de los actos rituales, es una forma de viajar entre los hilos de la historia humana (Gómez 2005).

El rito es un acto social, una manifestación primigenia en el quehacer de la humanidad, que surge a raíz de las primeras actividades sociales; la caza y la sepultura, por dar un par de ejemplos, reforzaban la relación con la naturaleza, con sus semejantes y la valoración de creencias que sustentaban y justificaban la simbología que dio forma a la magia y la religión, elementos imprevisibles en el comportamiento de sus congregados.

Es así como la humanidad acude a la acción que otorga el rito para hacer tangible la manifestación de su credo y la valoración sacra de sus símbolos; haciendo del rito la manifestación de su inconsciente, la liberación de sus emociones reprimidas se descarga en la representación o adaptación corpórea del símbolo de identificación.

Con todos estos instrumentos se establece una relación fuerte con el fin de obtener los resultados apetecidos, más allá del cómo, en esta etapa del surgimiento del rito; importa la eficacia del acto de la sustentación teológica, pues aún se encuentra en la construcción teogónica de su forma.

La acción ritual conlleva pues la sacralidad de la actividad social e integra a los miembros en el orden establecido. El rito, cumple así expresando experiencias básicas, cosmovisiones, valores y actitudes vitales para su supervivencia y reproducción (Gómez 2002)

Si bien una definición primera del rito es darle un carácter religioso en la medida en que sirve para sacralizar alguna actividad social o institucional, y para integrar a los miembros en el orden establecido; es necesario aclarar que esta característica es atribuible por la sacralidad con que el acto ritual otorga a su manifestación y en la

conducta de convertir lo disperso en la vida secular, en acciones y objetos simbólicos (Turner 1980), es decir dotar de significado estas acciones, darle un sentido a la vida y a momentos o facetas de la misma, renovando la confianza de su eficacia social.

El rito tiene como objetivo fundamental integrar su función sociológica, pues estos refuerzan las estructuras sociales en cualquier colectividad, codificando y expresando experiencias básicas, cosmovisiones, valores y actividades vitales que proyectan en el tiempo su supervivencia. (Gómez 2002)

No obstante, si bien el acto ritual, tiene esa característica hacia lo sagrado, lo divino y clerical, en contraposición de lo profano, lo humano y lo laico. Al rito no le afecta en lo absoluto que sus acólitos y actores lo crean o no como algo religioso, pues si bien tiene características religiosas, esta atribución es estrictamente definida en función de la palabra, (Gómez 2002) pues su comportamiento 'religioso' está asociado a las tradiciones sociales de sus actos dirigidos hacia una función transformadora, completamente diferente a las ceremonias, cuyas conductas o emblemas religiosos, están íntimamente vinculados con la exhibición y relevancia de los poderes políticos y jurídicos.

Los chamanes o ancianos son los que controlan las prácticas rituales en sociedades igualitarias, mientras el clero es el encargado de desarrollarlo bajo su control institucional en sociedades estratificadas (Gómez 2002)

A su modo, todo rito, media en una relación con el espíritu, con una imagen del hombre y del universo, con un sistema de valores vitales, sea cual sea la categorización particular de dicha relación.

1.5.1.2. El rito y su universo simbólico.

En los albores de la humanidad, el hombre tras experimentar y buscar explicar los fenómenos naturales guarda en la memoria lo ocurrido y ya sea en solitario o en colectivo, busca replicar los hechos, recreando las circunstancias y esperando obtener los cambios deseados para su satisfacción. Esta dinámica de explicación y repetición o recreación, dio forma a un método para poder adaptarse a su ambiente, algo a lo que podemos llamar 'sistema simbólico' que transforma completamente la realidad de los participantes, dándoles una vivencia más amplia de la vida humana y con una nueva

dimensión de la realidad. (Tachauer 1996)

El rito tiene un lenguaje particular, sus actividades son rígidas y prescritas, haciendo que la efectividad del ritual sea seguro en la medida que se cumpla adecuadamente los estereotipos.

Lo que el hombre hace en estas actividades sacralizadas por el rito, es revivir el comportamiento de los seres místicos (héroes y deidades) en el tiempo primordial (Tachauer 1996). Las contradicciones experimentadas a lo largo de la vida, donde la muerte sea tal vez la más compleja e importante, se disuelve en el rito y su alusión al tiempo mítico, donde todas las controversias tienen explicaciones, causa y sentido (Tachauer 1996), generando un proceso social, un cambio en el contexto.

Este proceso que otorga el ritual es efectuado por sus valores que suscitan transformaciones sociales, afectivas y conductuales en los actores de la sociedad, ayudándolos a resolver situaciones conflictivas (Turner 1980).

Este cambio o transformación es un proceso liminal (Turner 1980) que coadyuva al participante en cumplir con el anhelo de satisfacer una necesidad colectiva.

Así pues, los actos rituales estacionales en cada solsticio y los actos rituales personales como los del nacimiento, casamiento y fallecimiento, llevan al individuo hacia una colectividad, hacia un viaje de desarrollo y empoderamiento social.

Estos cambios son suscitados por símbolos dominantes en el acto ritual, el símbolo es la unidad más pequeña del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual (Turner 1980).

Los símbolos a través de sus propiedades axiomáticas viajan entre lo abierto y lo oculto, lo manifiesto y lo latente.

El acto ritual dentro de su desarrollo y el manejo de sus símbolos, podemos definir que se constituye como un paralenguaje actuado, es decir que cumple ciertas características, donde el ritual siempre busca pasar al individuo hacia el bando ganador (Levi-Strauss 1980).

Dichas características inscritas en manifestaciones sociales constituyen una práctica,

un mecanismo simbólico de la vida social donde el acto ritual está elaborado articulando gestos, y en ocasiones palabras y cantos ejecutados por personas cualificadas en lugares y tiempos predeterminados y consagrados a tal fin y sustentados con objetos y parafernalias a veces sofisticados.

El rito es pues una actuación pre programada, estereotipada y codificada. Donde no se permite actos al azar ni cabe la improvisación; al contrario, cristaliza un juego privilegiado y garantiza el éxito, haciendo pasar a todos los participantes al bando ganador. (Levi-Strauss 1962).

El rito está destinado a responder a cuestiones mítico-mágicas o del sentido de las cosas induciendo a la unificación de lo disyunto, a la superación de los antagonismos y contradicciones.

1.5.1.3. La ritualidad en el teatro contemporáneo.

El teatro contemporáneo ha surgido generando un cuestionamiento a los principios aristotélicos del hecho teatral, y sobre todo, la división entre el espectador y el artista o el hecho artístico llegando así a un teatro posdramático, que se basa en la corporalidad del artista escénico, la conjunción o eclecticismo que forman el acto artístico escénico, y sobre todo la presencia del público que deja de ser un ente observante, para pasar a un ser actuante dentro del hecho artístico (Dubatti 2007), estas manifestaciones hacen reflexionar sobre el desarrollo del acto teatral en sus formas de convivencia y se observa que es una reminiscencia de las manifestaciones primigenias en las que el teatro occidental empezó a gestarse, esta ritualidad moderna tienen características similares con las ritualidades primitivas, donde la congregación con una finalidad sacra se cumple, sin llegar la actual a manifestarse como una actividad religiosa, pues las temáticas tratadas dentro del teatro post dramático distan muchas veces del tema religioso, tratando temas más vinculados a la convivencia entre individuos.

Desde la antropología teatral el enfoque de ritualidad, basado en el estudio de manifestaciones histriónicas para entender los principios que envuelven al teatro en el entrenamiento del actor y su quehacer, están basándose en una poética de aculturación del cuerpo como mecanismo, no solo de expresividad, sino también de simbología de lo mágico dentro del ritual, mostrando la corporalidad sublimada del actor dentro del

acto teatral, como una encarnación del espíritu tótem apoderándose del chaman que dirige el acto ritual.

Este arte performativo, desarrolla una descomposición del teatro aristotélico desde un enfoque Nietzscheano, donde no se busca separar los conceptos dicotómicos de lo apolíneo y dionisiacos, sino que se busca una síntesis con el fin de darle al arte una dimensión ritual (Gimber 2020)

Es desarrollar una búsqueda desde el ser y hacer, es mostrar más allá de la composición de caracterización de un personaje determinado en la codificación del acto escénico y cómo el individuo se involucra e involucra a los demás. Es pues una búsqueda constante de la forma de abordar aquella presencia y energía constante, ya que no se define una forma de abordar la performatividad, pero sí de conceptualizar sus características (Féral 2017)

1.5.1.4. La máscara como elemento ritual.

La máscara ha sido el elemento que ha cargado con las significancias que se necesitaban para la explicación lógica que hasta entonces no se podía dar a los actos divinos de los dioses y su manipulación a la naturaleza, la máscara se convirtió en el reemplazo simbólico para recrear el advenimiento de alguna de las Deidades que baja del cielo y adopta como pupilos a la tribu.

La zoolatría y el animismo fueron las primeras manifestaciones sacras que surgieron en el pensamiento humano, con ellas nace la máscara como medio de disfraz para cazar algún animal; pues era indispensable apoderarse del alma del animal a cazar y defenderse de su espíritu guardián para que no aseche después, era pedirle a la deidad que llene del poder del animal al mediador entre los dioses; el sacerdote curandero o chamán.

La máscara da la capacidad al enmascarado de representar, de ser o de parecer ser otro; si bien la máscara tan solo como artefacto tiene ya una carga estética y simbólica, la máscara logra un gran significado cuando se la calza y es quien la posee, que obtiene una atención abierta sobre el significado de la misma máscara que le otorga.

Estos actos de poder totémico, fueron cobrando importancia en el desarrollo evolutivo de las hordas; surgen los ritos de pago y fecundación a la tierra con todo aquel acto

protocolar de respeto y reciprocidad, que no era otra cosa que mantener los canales de vinculación y contacto con aquellas ancestrales fuerzas espirituales y elevadas, que con el pasar de los años se convertirían en las fiestas carnavalescas; donde la máscara evolucionaría apoderándose de signos, íconos y símbolos que le darían las características primordiales de su morfología.

El enmascarado se encuentra pues entre la humanidad y la divinidad, un espacio intermedio que lo extrae de las ataduras de lo cotidiano, liberándolo de su identidad para acceder a una actitud, una visión transformada y aumentada de su Yo, haciendo que surja una personalidad distinta, la personalidad de la máscara; este es el poder que da la máscara al enmascarado, y que se sustenta en el poder que otorga lo colectivo. (Canepa 1998)

La máscara contiene la alegría, la relatividad de la negación y el sentido común. La máscara es la expresión explícita de la transformación transgresora de las formas materiales hacia la ambivalencia, o la estancia sublimada en el límite de los mundos racional e irracional. Es decir, busca la síntesis de la dicotomía Nietzscheana, donde el acto histriónico y silvestre de la manifestación Dionisiaca conlleve hacia la sublimación Apolínea de la palabra, y que la manifestación Estética de la poesía y la danza, sean el pretexto para evocar en nuestro subconsciente la actitud y el instinto primigenio del acto teatral.

1.5.1.5. La máscara y su dicotomía.

La etimología de la máscara la refiere y agrupa, tanto al objeto como al rostro, a la máscara sacra como a la teatral, refiriendo que el termino etrusco "personare" se remonta a la descripción de aquello que suena a través de algo, como recordando que la palabra tanto en el rostro humano como en la máscara teatral griega, resuenan (Hernández 2019) no olvidando que también este término se refiere a personaje o persona, descripción de la imagen de un individuo.

Y es que la máscara, al calzarla, no solo implica un acto de transformación y representación en el acto ritual, sino que también es un vehículo de transición de emociones (Navarrete 2017).

Pero estas emociones se transmiten a través de un solo gesto, de un solo rostro que en

detrimento de otros se evidencia como elemento que impacta en los espectadores que, a pesar de ser un solo gesto, la corporalidad del operante provoca diversas emotividades en los espectadores.

Pues, más que buscar como finalidad enmascararse para ser otro, es hacer, mostrar al otro; aquí la máscara perpetua una imagen, una manera específica de entender al otro, poniendo en evidencia una característica que más que describirla con palabras, se la muestra con símbolos, con una imagen, con un gesto perpetuo (Navarrete 2017)

Esta perpetuidad del gesto que tiene la máscara, permite que su referencia viaje entre el tiempo y el espacio, haciendo que la poética de sus significancias no busque ocultar a quien la calza, sino que genera una intriga de lo que el gesto nos oculta, así el concepto de máscara desde una concepción de lo Nietzscheano puede ser ubicado en las crisis de la representación imprescindible en cuestiones de visibilizar lo invisible (Crognolini 2020)

Teniendo pues a lo Apolíneo como nómeno, y a lo Dionisiaco como fenómeno, surge una disyuntiva, detrás de la máscara no está el rostro del enmascarado, sino otro símbolo oculto, la contrariedad del gesto que la máscara nos muestra.

Lo apolíneo es la máscara que oculta los Dionisiaco, la noción que enmascara se va a transformar en la medida en que la máscara no oculta a un rostro verdadero por detrás. (Crognolini 2020), es el disfraz de necesidades fisiológicas, bajo el manto de la intelectualidad pura, es el orden del entrecruzamiento de lo llamado voluntario y lo no voluntario, en la referencia Nietzscheana, es el ejercicio de ocultar y mostrar el inconsciente. (Crognolini 2020)

Será tal vez, que, en esta postura de reflexión sobre la máscara, que al ver que no hay un mundo libre por detrás de las apariencias, se tomó a la máscara como algo puramente del mundo de las subjetividades, de los sueños, y por lo tanto un objeto misterioso para con la exploración metafísica del hombre.

Pues más allá de la corporalidad del individuo que calza a la máscara es la muestra interna de sus subjetividades las que salen a flote para poder ser encarnado por la máscara.

1.5.1.6. La máscara y la teatralidad.

Siendo que el teatro occidental tiene sus inicios en los misterios Dionisiacos, es innegable la íntima relación entre la máscara y el teatro, así mismo, otras culturas como la Oriental y la Balinesa la relación de la máscara con el hecho teatral es aún más fuerte su presencia que en occidente.

La decapitación aparente que la máscara ejerce sobre el cuerpo del actor, invita a que se pueda adoptar cierta corporalidad que traspase a la imagen estática de la máscara y se vuelva expresiva junto al cuerpo, haciendo que la personalidad del individuo se subordine a la personalidad de la máscara que le otorga esa plasticidad de ver con los ojos de este objeto, incluso, que la expresividad subjetiva del rostro no decaiga, sino que busque adoptar la mueca tallada de la máscara para otorgar al cuerpo esa carga sensorial para la interpretación o encarnación del personaje que la máscara representa (Barba 2010).

La oportunidad que la máscara otorga al cuerpo al ser calzada, es permitir que este se exprese libremente de las influencias de la apariencia que el rostro maneja y manipula según las intenciones del individuo.

Jacques Lecoq, maestro francés, ha aportado importantes conceptos metodológicos sobre la máscara y su abordaje desde la teatralidad (Lecoq 2004)

- Máscara Neutra: su expresividad es indefinida. Representa a un personaje atípico; ni ríe, ni llora, pero en lo absoluto no está seria, es una decapitación total del actor que conlleva a la búsqueda consiente del lenguaje corporal.
- Máscara larvaria: compuesta por formas simplificadas de la figura humana, puede ser redonda, puntiaguda o arqueada; donde la nariz marca la direccionalidad en el rostro, ya que es la que lleva el punto fijo en el mirar de la cara; las máscaras larvarias tienen formas no acabadas que permiten una actuación muy amplia sencilla y elemental.
- Máscaras Expresivas: tiene finos acabados y una expresión muy marcada y elaborada, este tipo de máscaras solo necesita el mínimo de movimientos para verse viva.

- **Media Máscara:** son máscaras que hablan, sus rasgos son larvarios, donde la expresividad vocal, así como la corporal, es mostrar su timbre su lenguaje, su estilo. A estas máscaras es necesario llevarlas más allá del límite, inventar una ampliación de las dimensiones de la vida.
- **La Nariz Roja de Payaso:** considerada la máscara más pequeña, su color deriva del enrojecimiento de la piel que el borrachín tiene como síntoma de embriagues, y que el Payaso utilizara para justificar sus barbarismos en escena; extravagante absurdo, pícaro, liante, sorprendente, provocador, altruista y anarquista, sobre todo, refleja el mundo infantil que alguna vez fue violentado del actor temprana o tardíamente por el quehacer social.

1.5.1.7. Artaud y su concepción teatral.

Artaud fue uno de los pensadores y teóricos que reformuló la concepción teatral desde mediados del siglo XX en adelante, marcado por el surrealismo y sus conceptos que se adentran en la exploración onírica de los sueños y el subconsciente, Artaud ahonda en la búsqueda de ir más allá de lo cotidiano que los cánones estéticos dictaminan, Artaud se convierte así en un luchador contra los conceptos culturales que habitan en su entorno.

Artaud propone resurgir la pulsión vital de que todo individuo, todo ser humano debe ser libre de explorar y experimentar desde lo más profundo de su existencia, Artaud se centra pues en la concepción metafísica del hombre antes que en la sociedad en su conjunto. Pues cataloga a la sociedad occidental como una sociedad vetusta, envuelta en manierismo de capaz civilizatorias incapaces de salir de su burbuja, una sociedad occidental cuya cultura ha fracasado en rescatar al hombre de hambre y de otras atrocidades propias del progreso occidental.

Es así como Artaud se acerca al teatro a modo de herramienta para denunciar y desenmascarar la contaminación de los fluidos sórdidos de esta sociedad; estos calificativos insultantes permiten definir y comprender la terminología que Artaud propone con el término de “Teatro de la Crueldad”, donde crueldad alude al rigor, al determinismo irreversible, al compromiso ineludible por una vida purificada, espiritual e intensa que muestra al teatro su doble ser, esa otra cara que se aleja de esa imagen deslucida y empobrecida de la vida y cultura occidental.

Un teatro que muestra las formas intensas y metafísicas de la vida, un vehículo que permita al individuo retronar a ese estado primigenio de la vida oculta y atrapada entre esa civilización de la cultura occidental; un teatro que aliente hacia la experimentación de una pulsión vital de la vida (Artaud 1938).

En su enfrentamiento surrealista contra la sociedad occidental Artaud reflexiona sobre el lenguaje del teatro y de ello se desprenden dos ejes fundamentales en su propuesta.

El primer eje es su enfrentamiento contra el texto centrismo en el que la sociedad occidental esta inmersa, su propuesta de dejar las obras maestras de lado es por el elitismo que el texto dramático tiene sobre la escena teatral, creando un círculo selecto que aleja a la multitud del goce estético teatral, relegando a la representación a un mero discurso para lograr ese análisis de autocrítica en el individuo, es decir, la catarsis Aristotélica.

El lenguaje verbal, sentencia Artaud, en su afán por ser claro y conciso limita y desfigura la autenticidad del sentimiento que es inenarrable verbalmente, Artaud se opone a los textos consagrados y tesis sociales y psicológicas que buscan hablar a la sociedad, Artaud tiene un desinterés profundo por esa sociedad hostil y enferma, le interesa solo el hombre en tanto metafísicamente y para ello alude al lenguaje visual y sensorial del sentimiento que se representa en escena.

Su segundo eje es que al dejar de lado el texto centrismo, hay que volver a la etapa primigenia del rito teatral y vital, aquel que va más allá del pensamiento y lenguaje textual, Artaud propone exceder esa concepción y recuperar un lenguaje del cuerpo y sus formas, del espacio y sus códigos, en los objetos y sus reformulaciones simbólicas, en las posibilidades que otorgue el espacio escénico y en la sonoridad y musicalidad del texto antes que en su significado etimológico y morfológico; es desde esta postura afirma Artaud que se lograría encontrar un verdadero lenguaje teatral, pues al derogarse al texto de su preponderancia en escena se obliga al quehacer teatral a replantear el hecho teatral y los elementos o lenguajes que lo conforman.

Para Artaud el lenguaje que lo conforma esta intrinsecamente presente en la materialidad del cuerpo vivo del actor, que es capaz de interpretar y mostrar las sensaciones que los sentidos del público pueden experimentar.

El teatro al estar hecho de un lenguaje híbrido, de una poética que busca sumar los lenguajes de las demás artes, otorga una conmoción y sacudimiento del público presente que deja de ser un mero espectador, para compenetrarse con la magia y la ritualidad del espectáculo, a tal punto que lo conmueva en su interior hasta purificarlo (Wright 1959).

Para Artaud el teatro occidental tiene una salida de salvación si retorna a sus formas rituales y sagradas, aquellas formas que recuerden los orígenes del teatro aquellos orígenes de los ditirambos y las fiestas dionisiacas, aquellas que festejaban las cosechas dadoras del alimento necesario que permiten una vida sosegada para brindar por Dionisos, la deidad que otorga ese placer y esa vitalidad primigenia.

Con esta concepción, Artaud, nos hace recordar que el teatro y la religión tienen una simbiosis un primigenio y único origen, pero con marcadas diferencias; si bien ambos son ceremonias del orden sustitutivo, en el teatro esta sustitución es ficcional, mientras que en el rito el simbolismo es real, la representación es sustitutiva pero no ficcional.

Artaud denuncia que la ritualidad de la religión occidental se ha convertido en un acontecimiento deslucido, regido por el tradicionalismo, olvidando el misticismo que el acto ritual debería representar para hacer entrar al hombre en una congoja por sus acciones contrarias y decadentes que el mismo hombre ejerce y que impiden desarrollar una vida armoniosa y social. Artaud insiste en denunciar esta actitud deslucida de la ritualidad religiosa occidental y buscar explorar los aspectos internos del hombre metafísico, buscar rescatar la pulsión vital revertiendo esa materia civilizatoria que tiene a la cultura occidental inmersa en el crimen, en las obsesiones eróticas, el salvajismo utópico de perpetuar esa existencia caníbal.

Artaud propone ante esta situación un teatro de rito con significancia metafísica, de auténtica ilusión y verdaderos actos impulsivos de sueño, desde un plano no fingido (Artaud 1938), un teatro que explore experiencias transformadoras que provoquen una catarsis en el público, no esa catarsis Aristotélica que busca purgar al individuo en bienestar de la sociedad, pues a Artaud no le interesa salvar esa sociedad decadente, le interesa el individuo en tanto ente metafísico.

Es así que Artaud propone tres elementos preponderantes para desarrollar un verdadero teatro primigenio.

Primero, debe deshacerse del pedestal que coloca a los textos clásicos como único elemento importante dentro del hecho teatral y buscar inspiración en leyendas, mitos, historias antiguas, hechos históricos, cantos, relatos bíblicos, etcétera. Donde más que las palabras que puedan narrar el argumento, son los cuerpos y las acciones que acontecen para poder hacernos experimentar la historia que se pretende contar.

Segundo, perder el sentido de la dualidad entre autor y director y reemplazarlo por el de un creador único, un Demiurgo teatral, un maestro de ceremonias que no crea un objeto de comercio, sino un espacio, un campo repleto de sensaciones y experiencias.

Tercero, Artaud manifiesta sacar al teatro de los edificios y abordar otros espacios, otros campos, otras posibilidades. Así como la religión santifica las iglesias, así el teatro debe transmutar el espacio cotidiano en un espacio santificado donde acontece el actor ritual del teatro.

Con estos tres cláusulas Artaud busca que el teatro se vuelva un acto ritual que rompa con la división entre público y actores, porque hace que todos sean partícipes del acto ritual, haciendo que el acto teatral envuelva al público hasta conmocionarlo, sacudirlo, compenetrarlo con la ritualidad y la magia del espectáculo, exaltarlo interiormente hasta purificarlo (Wright 1959).

En definitiva, Artaud deja entrever que para que este tipo de teatro pueda existir la performatividad y la capacidad histriónica de los actores debe ser trabajar hasta la descontextualización de sus cotidianos, (Grotowski 1992) solo así se podrá explorar el significado infinito que el teatro guarda en el misticismo de su simbología.

1.5.1.8. Sobre el entrenamiento actoral.

Abordar el entrenamiento actoral, es hablar del oficio del quehacer actoral, de aquello que marca la diferencia en el profesionalismo de quien lo ejerce; abordar sobre las características que definen el entrenamiento actoral es referirse al cuerpo del individuo que busca ser actor, pues es inequívocamente este, su propio instrumento artístico, cuerpo y voz en unidad armónica se preparan para el desempeño que la obra teatral exige (Araque, 2009)

Este entrenamiento, esta ejercitación, de cuerpo y voz, no es simplemente una secuencia o repetición de ejercicios al azar, sino una búsqueda constante del

mecanismo que el propio instrumento expresivo requiere para desarrollar o ejecutar con eficacia su interpretación, y es en este punto cuando se busca aborda cualquier forma de entrenamiento, ya sea de inculturación o aculturación (Barba, 1977) que nos encontramos con tópicos, temas, fundamentos o principios que constantemente se relacionan entre ellos (Barba, 1977)

Vemos que el instrumento actoral, es decir, el cuerpo histriónico, debe ejercer sobre el escenario una actitud vívida, de presencia en escena, donde se transforma de aquel cuerpo común y simplista, en un cuerpo expresivo que proyecta no solo la voz, sino también una energía que envuelve el espacio y transmite hacia el público las emociones y sensaciones que el personaje experimenta.

Es desde esta observación, que se puede definir al entrenamiento actoral como aquellas dinámicas, ejercicios y disposiciones físicas, vocales y psíquicas que permiten al actor abordar su propia técnica actoral; esto, acorde al quehacer que desarrolla en el hecho teatral, puesto que las técnicas y estilos estéticos son diversos en el ámbito artístico.

La metodología que el actor aborde en su entrenamiento actoral, debe ser una constante investigación de prueba y error, de búsqueda hacia la optimización de su instrumento interpretativo para poder ejecutar su papel sin impedimentos psicofísicos que lo lleven hacia un bloqueo expresivo (Grotowski, 1992).

1.5.2. Marco conceptual.

1.5.2.1. Máscara.

Es una figura que representa un rostro humano, de animal o puramente especulativo o 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. Con este elemento el cuerpo del actor se impide a si mismo mentir ante los demás (Fo 1987)

1.5.2.2. Ritualidad

Es el conjunto de ritos de una religión, de una Iglesia o de una función sagrada cuya observancia prescribe a la ejecución de ciertas costumbres y actitudes, transformando el entorno y al individuo que está directamente relacionado con el acontecimiento (Turner 1969)

1.5.2.3. Subjetividad.

La subjetividad en el campo teatral podríamos referenciarla al convivio se genera entre el actor y el espectador ya que este compartir genera una zona de experiencia vivencial donde la subjetividad es inherentemente el hilo mediador para poder entrelazar los sentires y sensaciones que se comparten en el momento de la representación. (Dubatti 2021)

1.5.2.4. Corporalidad.

Es el humano y su presencia expuesta frente a otras personas, donde su interacción con el espectador está enfocada en su habilidad para desplazarse por el espacio e interactuar de manera armónica con otros cuerpo y objetos que en él se encuentren, esta visibilidad ante el espectador, debe estar envuelta en una carga energética que cause un extrañamiento en su forma de comportamiento, dicha actitud se logra mediante un entrenamiento o preparación del propio cuerpo acorde a las necesidades expresivas que se pretenden exaltar (Barba 2010)

1.6. Descripción de la investigación.

1.6.1. Objeto de estudio.

La máscara como elemento teatral ha estado presente cargándose de simbologías y estructuras físicas, tanto en su diseño plástico como en la interpretación de las mismas. Según el entorno cultural donde se ha desarrollado el trabajo de la máscara dentro del quehacer teatral, la primera impresión del espectador siempre ha sido la rimbombancia corporal que la máscara exige de su intérprete, pues la gestualidad del individuo queda decapitada ante la máscara (Barba 1990)

Es así que con la llegada de la modernidad el estudio de la máscara se hace consciente y uno de los referentes sobre este estudio es Lecoq, quien busca trabajar la máscara desde la vida (acciones cotidianas) para desarrollar la expresividad interpretativa del actor, (Lecoq 1997) utilizando la máscara como instrumento pedagógico y artístico.

Lecoq define pues dentro de su pedagogía a las máscaras en categorías según su morfología a máscaras neutras, larvarias, expresivas, medias máscaras y la nariz de clown (Lecoq 1997)

En la presente investigación se busca abordar a máscara más allá de esta descripción morfológica dada por Lecoq, y trabajar desde su simbología ritual para explorar una forma divergente de abordar la máscara teatral.

1.6.2. Tipo de investigación.

El presente estudio se ha apoyado en los lineamientos del método fenomenológico hermenéutico, para buscar comprender el abordaje de la máscara teatral desde la observación de procesos y exploraciones en la subjetividad y la corporalidad del acto histriónico del actor, teniendo como base los preceptos de Artaud en su teatro de la crueldad.

Si bien el investigador ha sido a su vez el sujeto de interpretación, cada proceso ha tenido una etapa completamente separada en el desarrollo de la investigación, pues la recopilación de los datos se da mecánicamente durante el proceso de exploración e investigación, luego estos datos han sido interpretados y expuestos en una conclusión, la cual ha sido confrontada en un proceso experimental de laboratorio creativo.

Llegando así a un proceso de autoobservación analítico (Borgdorff 2010).

El método fenomenológico hermenéutico, ha permitido desarrollar una observación concluyente de lo explorado a partir de la identificación de la esencia de las experiencias recogidas (Creswell 2003) para finalmente arrojar una conclusión y una interpretación de lo experimentado (Hernández 2014).

1.6.3. Metodología de estudio.

En la presente investigación sobre la máscara y su abordaje desde la concepción ritual, se buscó desarrollar una recopilación de las acciones experimentadas a lo largo del entrenamiento trabajado para el abordaje de la máscara, dichas experiencias fueron recopiladas en videos, un diario y una bitácora; lo que permitió al investigador obtener conclusiones sobre los aciertos de dicha experimentación.

Para ello, se desarrolló tres etapas dentro de esta investigación:

1. Cognitiva, donde se implementó la información requerida para dicho estudio, siendo Artaud y los estudios desarrollados alrededor de la propuesta en su libro: “El teatro y su doble” (1938) el eje de investigación.
2. Investigativa, donde se aplicó la observación fenomenológica del proceso exploratorio de las variables:

Variable 1 El teatro sagrado o ritual propuesto por Antonín Artaud.

Variable 2 La subjetividad y corporalidad de la máscara.

3. Sustentación, donde se redactó las conclusiones resultantes que justifican la presente investigación.

Para el desarrollo óptimo de la etapa investigativa, se trabajó las variables en cinco dimensiones.

Las tres primeras abordan la temática de la primera variable referente a la exploración de la ritualidad que propone Artaud, correspondiente a la búsqueda de un entrenamiento que permita entender mejor la catarsis desde una perspectiva Artaudiana.

Los dos últimos se enfocan en la segunda variable y su temática sobre la máscara y cómo trabajar con ella desde la ritualidad y la catarsis propuesta por Artaud.

1. Atletismo Afectivo: analizar y observar un entrenamiento que tenga la finalidad de desechar del cuerpo y la psique del actor todo aquello que le impida poder expresarse, y le permita encontrar una mayor expresividad de su instrumento (Grotowski 1992); desarrollando así un entrenamiento de predisposición para el trabajo donde prima el desarrollo de la columna vertebral como timón que dirige y guía a todo el resto del cuerpo (Savarese 2010)
2. Ritualidad: observar cómo este proceso permita experimentar una afectación subjetiva en la corporalidad de la expresividad ejercida por la catarsis Artaudiana, introduciéndose así, en la búsqueda de una “musculatura afectiva” (Artaud 1978)
3. Danza y Canto Ritual, aquí se busca trabajar la corporalidad del actor en una energización que permita desarrollar la expresividad corporal y vocal del acto histriónico.
4. Catarsis Artaudiana, Este término se desprende de los lineamientos planteados por Artaud y se busca abordar la subjetividad en su decodificación corporal. Aquí se plantea como interrogante la exploración del desarrollo corporal de la emotividad, tomando consciencia de la localización del pensamiento afectivo en los esfuerzos físicos (Artaud, 1978) lo que permite una codificación de la emotividad en la experimentación emocional del acto ritual.
5. Estructura estética de la máscara teatral, Aquí se busca identificar las dimensiones de la estructura estética de la máscara teatral y de cómo su simbología va más allá del simple hecho de calzarla como define la cotidianidad.

II. Desarrollo de la investigación.

2.1. Recopilación de resultados del trabajo de las variables.

Los datos recopilados de la presente investigación están basados en la perspectiva de la hipótesis que plantea el abordaje de la máscara, desde la subjetividad que Artaud propone en el retorno del teatro hacia sus fuentes primigenias.

Es así que surgen dos variables para el desarrollo de la exploración de este tema, de las cuales se deslindan dimensiones a trabajar para la exploración de este tema bajo indicadores específicos.

En el proceso de culminación de exploración de cada variable, se exhibió los resultados a un grupo de observadores para que den su opinión externa sobre los resultados. Esto con el fin de no caer en una enajenación personal que impida objetividad en la evaluación fenomenológica del proceso investigativo.

2.1.1. Variable 1: el teatro sagrado propuesto por Antonín Artaud.

En esta variable se exploró tres dimensiones, cada una de ellas con resultados que permitían avanzar y explorar la siguiente dimensión.

2.1.1.1. Primera dimensión: atletismo afectivo.

En este punto se buscó desarrollar un entrenamiento de predisposición para el trabajo del actor donde prime el desarrollo de la columna vertebral como timón que dirige y guía a todo el resto del cuerpo.

Este proceso buscó investigar cómo el cuerpo se apresta para entrar en un estado catártico o ritual de predisposición hacia la subjetividad.

Como se observa en las bitácoras que se encuentran en el anexo de anexos, se ejecutó dos estilos de entrenamiento para la exploración de apertura: yoga y chi kung; primero cada uno por separado y después buscando una combinación entre ellos, la intención era trabajar psicofísicamente, observando cómo el cuerpo reaccionaba y se permitía abordar una actitud ritual espontáneamente. Lo que llevaría a la investigación a encontrar una forma o secuencia personal para este fin.

En el desarrollo de este entrenamiento se logró observar que, al ser un calentamiento como disposición previa, sus efectos deben ser el de predisponer al cuerpo, no agotarlo, sino activarlo. No era buscar que los ejercicios sean suaves, sino que permitan al cuerpo despertar sus actitudes histriónicas; siempre se iniciaba el calentamiento con un ejercicio de bostezar y desperezar, acción que despejaba tanto mente como cuerpo y daba una sensación activa para iniciar las secuencias a estudiar.

Al principio la ejercitación de estas secuencias elegidas y sus variantes, activaban diferentes zonas del cuerpo, ya sea la espalda o las extremidades, lo que en ocasiones llevaba hacia un despertar del cuerpo, pero no en la actitud requerida, pues muchas veces el cuerpo ejercitaba pero su actitud expresiva era pobre, quedando en una actitud apacible, sublimada; es en estas circunstancias que surge una interrogante: ¿Cuáles son los indicadores que se deben considerar para trabajar dentro de un calentamiento?

Es de esta manera que basándose en las secuencias ejercitadas dentro del yoga y el chi kung se observó que existen cuatro características indispensables para que el calentamiento o apertura del mismo, otorgue al cuerpo una actitud psicofísica adecuada y que no quede simplemente en un estado intrapersonal.

Estos lineamientos observados son el estiramiento, la torción, el equilibrio y la tensión; un quinto lineamiento también se decodificó en el proceso, la respiración, cambiante siempre en su ritmo e intensidad, no solo por el trajín y complejidad cuantitativa del ejercicio, sino que en la actitud del proceso permitía abordar también la proyección vocal.

Es de esta manera que se logró recrear una secuencia libre que permitía activar al cuerpo acorde con los requerimientos deseados de la investigación, eran posturas que buscaban cumplir con los cuatro lineamientos y que en su ejecución llevaban hacia una actitud, primigenia en un entrenamiento que buscaba una actitud ritual, la postura base, o postura cero, o postura del chakra raíz.

Es aquí, que al encontrarnos con este principio fundamental, la investigación toma una actitud diferente en el proceso de entrenamiento, donde las características se empezaron a abordar desde una actitud más gregaria y se buscó desarrollar una danza subjetiva que aplicando los lineamientos de estiramiento, torsión, equilibrio y tensión permitan que el calentamiento conduzca al actor hacia una actitud de presencia activa

en el espacio escénico y no dejar que se pierda en el limbo de las conjeturas corporales.

Durante este nuevo proceso, la investigación se permitió abordar el ejercicio de la danza del viento, ahora como un entrenamiento dirigido hacia la búsqueda de una actitud activa, de una catarsis en el desplazamiento o en la permanencia en el espacio.

2.1.1.2. Segunda dimensión: ritualidad.

Después de haber concretado un calentamiento idóneo para abordar la exploración de la ritualidad, se trabajó en la segunda dimensión, donde se buscó explorar los comportamientos, aptitudes y características que la ritualidad manifiesta en el juego teatral y cómo estas actitudes aportan al actor en un proceso creativo.

Para abordar este proceso se exploró los pasos y carácter histriónico de las danzas Huanquillas de Chiclín y Huanquillos de Sarín; danzas satíricas de similar estructura y melodía rítmica, donde se toma en burla la actitud de los españoles hacendados, usando máscaras de rasgos exagerados y una vara. Siendo Huanquillas de Chiclín una evolución de Huanquillos de Sarín, producto de la migración de la sierra a la costa.

La danza Huanquillas de Chiclín es más elaborada coreográficamente, donde el juego con la vara es complejo, sus máscaras de tela rellena y pintada tienen una imagen surrealista del rostro, dando a la nariz una línea puntiaguda.

La danza Huanquillos de Sarín es más telúrica, la marcación de los pasos es más fuerte, aunque carece de estructura coreográfica, busca destacar la parodia de la pelea, figuras rituales como el círculo y la comicidad propia de esta danza satírica.

En la exploración corporal de estas dos danzas, se encontró similitud en la postura de base que el danzarín adopta para la coreografía, lo que permite experimentar una mejor actitud en este proceso, así como el trabajo de ritmo en cada una de ellas.

Experimentado este proceso dancístico se buscó también aplicar la observación en base a la iconografía de las culturas Cupisnique, Chavín, Sechín y Mochica, todos ellos con imágenes de sacerdotes y deidades en una actitud similar; en la cual destacan las piernas abiertas y flexionadas con los dedos de los pies levantados por sus prominentes garras, sus brazos extendidos hacia los lados o hacían adelante sujetando diferentes elementos sacros, así también se puede observar en todos ellos sus ojos con las orbitas

hacia arriba, experimentado visiblemente una actitud de trance.

Esta observación busco aplicarse con un movimiento dancístico, para ello se utilizó la danza del viento, ejercicio que consiste en saltar alternando las piernas en tres tiempos y una pausa.

Durante la ejecución de estos procesos, se observó que el estado catártico de las danzas motivaba a una exploración de energía histriónica, pues tanto en las danzas satíricas como en la ritual, el actor muestra un proceso de presencia corporal que se caracteriza por una euforia y un estadio de sublimación.

Si bien hasta el momento de la investigación la voz había sido una manifestación eufórica de sonidos guturales, propios del estado dancístico, se buscó abordar la investigación en explorar estas manifestaciones catárticas desde el canto. Es así que se introduce el canto y la danza dentro del proceso de investigación para observar el dinamismo del cuerpo en su entrenamiento.

Para esta exploración se escogió una canción ritual fonética que permitía trabajar el ritmo a voluntad, esta exploración fue acompañada por un ejercicio desde la marcha y el equilibrio, que consistía en marcar el paso en cuatro tiempos apoyando en el piso de manera intercalada la zona metatarzal y el talón.

Es a partir de este estadio que se abordó el canto ritual, y permitió experimentar cómo el cuerpo y la voz adoptaban una actitud energética destacada y propicia para la ritualidad a explorar, donde la euforia y el estadio de sublimación se hicieron presentes nuevamente.

En un momento se buscó incorporar en la exploración el ritmo corporal o percusión de algún instrumento, esto aunado al canto y a una actitud dancística permitió explorar y experimentar una subjetividad que animaba a la búsqueda de actitudes histriónicas dentro del proceso.

Toda esta exploración arrojó las siguientes observaciones:

- La postura base se convertía en una actitud he imagen preponderante para el inicio de cada sesión de trabajo.

- Una actitud preparatoria se adoptaba inconscientemente cuando se estaba por ejecutar las danzas exploradas.
- Una sensación de euforia dejaba percibir en el punto climático del acto performativo que se estaba ejecutando.
- Esta actitud de euforia se transformaba o sufría un cambio de actitud energética al momento de abordar el texto de las canciones.
- Una sensación placentera o de sublimación se experimentaba en el momento en que el ritmo de lo ejercitado se calmaba para llegar al fin del ejercicio.

Estas conclusiones preliminares daban paso a la exploración de las actitudes generadas durante las situaciones de juego teatral.

2.1.1.3. Tercera dimensión: catarsis Artaudiana.

En esta dimensión se trabajó en la experimentación emocional del acto ritual, analizar sus procesos y cómo estos pueden ser evocados corporalmente.

Una inquietud inicial sobre esta dimensión era la manera de poder abordar esta catarsis alejándonos de aquellas características propias de los rituales ancestrales que puedan bloquear nuestro análisis eficientemente como la ingesta de psicotrópicos, y enfocarnos en esta investigación desde la exploración de una subjetividad desarrollada desde una conciencia activa, partiendo de estímulos propios que el cuerpo pueda generar por sí mismo con respiraciones, espasmos, tensiones y otras actitudes corporales que inciten desde lo subjetivo hacia la expresividad corporal e histriónica.

Durante los procesos de las primeras dimensiones de esta investigación, se logró experimentar actitudes eufóricas producidas por el mismo acto físico que se ejecutaba, por ello, se decidió iniciar el proceso de esta dimensión con una historia como base, el mito del Minotauro abordado desde dos ejercicios.

El primero ejercicio fue la danza de los Derviche giróvagos, la cual se destaca por ser ejecutada con giros constantes sobre el propio eje. Durante la ejecución de esta danza, para darle al juego histriónico se decidió detener el giro de golpe, lo que arrojó como observación corporal que los pies se aferren al piso y a su vez la base del cuerpo experimenta una fuerza energética que irradiaba hacia la mirada, las manos y los pies; esta condición permitía experimentar sensaciones, espasmos y contracciones

corporales que según el proceso del juego al abordar el texto daba paso a la manifestación física de emociones.

El segundo ejercicio fue trabajar la palabra primigenia, ejercicio ritual que consiste en abordar el sonido gutural desde lo corporal y transformarlo en una palabra que influya en una oración de la historia y con ello evocar una actitud histriónica.

Analizamos de esta manera que el abordar una emotividad desde la corporalidad del texto, permite observar mejor las tensiones corporales y cómo a partir de ello se puede trabajar una evolución emocional que permita dar paso a una catarsis corporal y subjetiva partiendo desde lo físico.

2.1.1.4. Observaciones externas a la primera variable.

Los observadores después de expuestos los resultados de esta tres primeras dimensiones acotaron lo siguiente:

- Referente al entrenamiento es importante tener presente los niveles espaciales en el desarrollo del entrenamiento, si bien se aprecia un entrenamiento completo, es importante explorar no solo dentro del cuerpo, sino también fuera de él; la exploración de también buscar el vínculo que el cuerpo puede tener con su espacio de trabajo.
- Respecto a la ritualidad plantearon una incógnita: ¿Cuál es la dimensionalidad corporal de la danza que se integra en el juego performativo? La propuesta que se está planteando no es recrear la danza, sino que a partir de ella se explora una actitud para con el personaje, extrapolarlo de su danza hacia una actitud histriónica, ese es el trabajo. Recrear desde otra situación la historia que la danza cuenta o poner en otra situación al personaje de la máscara con toda su carga dancística corporal.
- En el tema de la catarsis propusieron buscar los extremos emocionales para pulir la corporalidad y explorar las dimensiones de la emoción o la catarsis expuesta.

2.1.2. Variable 2: La subjetividad y corporalidad de la máscara.

En esta segunda variable se exploró la máscara desde su simbología y cómo ello puede ser abordado corporalmente más allá del rostro del actor.

2.1.2.1. Cuarta dimensión: estructura estética de la máscara.

Con esta dimensión entramos en la segunda variable y en el abordaje de la máscara en concreto; el proceso previo de explorar la ritualidad dentro de la teatralidad trabajado en la primera fase, nos permitiría abordar nuevamente las danzas ahora con una nueva mirada ya enfocada en el abordaje de la máscara y cómo su presencia en el acto teatral cobra fuerza simbólica e histriónica, para ello se abordó inicialmente dos tipos de máscaras.

La primera fue la máscara de la danza Huanquillos de Sarín, donde su carácter satírico lleva la exploración hacia el juego histriónico, por lo que los pasos básicos de la danza sirvieron para una exploración antropomórfica de sus movimientos y la observación de ello reinterpretado desde la teatralidad.

La máscara aquí mostro la necesidad de abordar ciertas reglas básicas y fundamentales como:

- El de mirar con la nariz.
- No tocar la máscara con la mano durante su interpretación.
- Tener un espacio de intimidad para calzarse la máscara.

Es desde estos puntos básicos y fundamentales que se aborda el segundo tipo de máscara planificada en esta parte de la investigación, el mascarón, que por su forma voluminosa al calzarla e intentar manipularla, la corporalidad tuvo que variar, pues si para hacer que la máscara de uso cotidiano como la careta, solo requiere de movilizar el cuello para que esta pueda mirar a un lado y al otro; con el mascarón la acción parte desde las caderas y la espalda tenía que dar un esfuerzo físico diferente, pues con la máscara de careta la espalda visibiliza su plasticidad para con las actitudes que la máscara expresa, con el mascarón estas actitudes se trasladan hacia la pelvis, haciendo que el cuerpo experimente otras actitudes al momento de abordar la máscara, esto abrió paso a la exploración de la máscara desde otras partes del cuerpo que no sea necesariamente el rostro para calzarla y trabajar con ella.

Se utilizó pues una historia base con la cual poder trabajar el abordaje de la máscara desde la ritualidad, observando que, en cada forma diferente, tanto su simbología como la plasticidad del cuerpo, requería reinterpretar sus condiciones.

Es así que se buscó trabajar con la máscara desde diferentes partes del cuerpo, primero por detrás de la cabeza y luego en la cadera, al abordarla de esta manera la complejidad de la manipulación de la máscara perdía su imagen antropomorfa y permitía visualizar un simbolismo que la máscara guardaba más allá del simple hecho histriónico.

La observación de estas simbologías arrojó como resultado que la máscara dentro de la ritualidad tenía su propia actitud simbólica y teatral, lo que condujo a explorar estas formas con la máscara, pero esta vez alejada del cuerpo, solo sujetándola con una mano, este proceso se asemejó al trabajo de manipulación de títeres y de cómo al abordar a ritualidad del ejercicio escénico propuesto, no solo el comportamiento de la máscara, sino su simbología teatral cambiaba rotundamente.

2.1.2.2. Quinta dimensión: encarnación de la máscara teatral

Esta última dimensión se enfocó en analizar las posibilidades expresivas de la máscara durante el proceso de un performance.

Para esta dimensión se abordó de lleno la historia que, desde un inicio se tomó como vehículo para las exploraciones, pero que para esta parte se trabajó en su totalidad; la historia de Humbaba, personaje extraído de la epopeya de Gilgamesh guardián del bosque sagrado que fue asesinado por el rey para apoderarse de los troncos de los árboles y construir grandes columnas para el templo en honor a las futuras generaciones.

El proceso de creación de este performance sirvió como análisis de investigación para la dimensión anterior, de donde cada proceso arrojó resultados que fueron concretando la idea genérica en principio sobre la ritualidad y sus procesos corporales y creativos en el actor y sobre la simbología de la máscara dentro de esta ritualidad y sus diversas formas de abordaje.

Este proceso de creación así mismo permitió seguir explorando en la catarsis Artaudiana a partir de la exploración de creación del performance propuesto de Humbaba.

2.1.2.3. Observaciones externas a la segunda variable.

Los observadores después de expuestos los resultados de esta dos siguientes dimensiones acotaron lo siguiente:

- Sobre la estructura estética de la máscara y su abordaje teatral es una propuesta interesante donde se busca extrapolarla máscara del rostro del interprete hacia otras partes de su cuerpo, es importante ver que estos movimientos permitan mantener a la máscara en una acción lingüística coherente.
- Debe verse el centro energético, así como la direccionalidad visual de la máscara; como elemento externo del cuerpo debe cumplir ciertas reglas fundamentales de manipulación, pues lo que se muestra y cómo lo aprecia el público en el escenario es lo que importa. Un trabajo entre la subjetividad del actor y una ardua investigación corporal.

2.1.3. Matriz operacional de variables.

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara y su ritualidad		
Matriz operacional de variables.		
Variable	Dimensiones	Indicadores
Variables 1. El teatro sagrado propuesto por Artaud.	Primera dimensión: Atletismo afectivo.	- Expresividad corporal. - Tipos de entrenamiento. - Training personalizado.
	Segunda dimensión: Ritualidad.	- Danza ritual. - Canto ritual.
	Tercera dimensión: Catarsis Artaudiana.	- Exploraciones de ejercicios rituales.
Variables 2. Subjetividad y corporalidad de la máscara.	Cuarta dimensión: Estructura estética de la máscara.	- Exploración simbólica de la máscara. - Esquematización de las formas de abordaje de la máscara.
	Quinta dimensión: Encarnación de la máscara teatral.	- Exploración de las formas de abordaje de la máscara ritual. - Representación performática.

III. Resultados.

3.1. Entrenamiento Psicofísico, entre la subjetividad y la presencia escénica.

En la búsqueda de encaminar el instrumento histriónico hacia una actitud predispuesta e idónea para abordar la máscara desde la perspectiva ritual encontrada, se partió de entrenamientos diversos, con el fin de entender al cuerpo mismo en el proceso de esta actitud ritual.

En el proceso se llegó a observar que la simple intuición no es suficiente, pues lleva hacia una enajenación intrapersonal que puede abstraer al actor de su objetivo expresivo.

Si bien cada individuo desde sus conocimientos previos puede acceder hacia una actitud ritual, es decir, entrar en ese estado de enajenación mística y tener una relación con el inconsciente colectivo, en el abordaje de la ritualidad teatral no debe perder el rumbo de la expresividad histriónica; para ello se logró definir en el proceso de entrenamiento cuatro estados corporales, o lineamientos, que permiten hacer de cada proceso personal, una búsqueda consiente del entrenamiento hacia la ritualidad teatral.

En el entrenamiento, el cuerpo debe buscar el estiramiento, la torción, el equilibrio y la tensión, como formas externas que le permitan explorar su subjetividad ya sea una tras la otra, o en conjunto, o en pares, siempre es estar alertas de que estas figuras corporales nos permitan predisponer al cuerpo en una actitud histriónica, donde la respiración juega un papel importante, en especial cuando el canto se une al proceso de entrenamiento, la respiración se vuelve activa y el entrenamiento se enriquece. De esta manera el entrenamiento de lo simplemente físico se vuelve un entrenamiento psicofísico, actitud que permitirá al actor al abordar la máscara desde la ritualidad un mejor trabajo interpretativo.

Más allá que una fórmula o una secuencia predeterminada es importante que el individuo conozca su propio instrumento interpretativo y de esta manera llegar a un entrenamiento propio que le permita acceder a esta actitud histriónica.

No obstante, en esta investigación surge un ejercicio o postura de entrenamiento que busca abordar los lineamientos propuestos y de la que se parte hacia una danza subjetiva, que permite una predisposición psicofísica del instrumento histriónico, al

cual se le denominó la Danza de la Huachuma.

- Para iniciar esta danza es preciso destensar al cuerpo en su totalidad para abordar la postura inicialmente rígida y tensa, para ello hay que realizar una serie de bostezos consecutivos, para que de manera histriónica, se pueda trabajar el estiramiento, la torción, la tensión y el equilibrio, de manera sosegada, de articulaciones y musculatura del cuerpo en su totalidad, no solo las articulaciones mayores sino también a integrar conscientemente los metatarsos de manos y pies, así como los músculos faciales, de la piernas, de la espalda y abdominales. Desarrollado este proceso es importante sacudir el cuerpo antes de pasar a la postura de trabajo.
- Separar las piernas lo suficiente como para poder quedar en una postura sentada sin llevar la cadera más debajo de las rodillas, los pies deben ejercer una garra en el suelo de tal manera que solo apoyen el talón y los dedos en el suelo, la espalda erguida, con los brazos abiertos a los costados y flexionados haciendo con las manos unas garras con los dedos bien separados.
- La respiración es profunda y sonora apoyada en el rostro que ejerce una mueca de trance, donde las cejas se levanta para permitir que los ojos se abran y los labios se extienden para dejar ver los dientes. Si bien esta máscara facial se ve tensa, debe relajarse en cada exhalación, para volver a retomarla en cada inhalación.
- A partir de esta actitud es que se empiezan a desarrollar libremente movimientos que, impulsados por la respiración sonora y profunda, y tomando en cuenta los cuatro lineamientos corporales, se va ejecutando una danza subjetiva que busque explorar una variedad de ritmos, saltos y desplazamientos horizontales y verticales por el espacio.

Es importante anotar que durante este proceso no debe existir una música artificial que busque acompañar o incentivar el entrenamiento, pues se notó que la música pregrabada, según su instrumentalidad, los tiempos en que esta ejecutada y la letra que pueda acompañarla, obligan al actor a enmarcarse dentro de una actitud rígida, proporcionada por la musicalidad que engloba al ambiente escénico, esto es permisible si hablamos del hecho teatral en ejecución. Es decir, que dentro de un montaje determinado por supuesto que la ambientación musical permite crear la atmosfera necesaria para que la escena tenga esa carga simbólica y emocional que se requiere.

Pero durante un proceso de búsqueda, de entrenamiento psicofísico, donde la subjetividad del individuo pueda estar pulsando desde su primigenia e íntima actitud, estos elementos externos sonoros, deben partir desde lo interno, pues si la percusión es corporal y el canto o la palabra acompañan en el proceso de este entrenamiento psicofísico, la subjetividad del actor es expuesta libremente, permitiendo observar aquellas características propias del actor y cómo poder trabajar con ellas.

Así mismo deja en manifiesto aquellas falencias de impulso rítmico que el actor pueda sufrir en ese instante.

3.2. El canto ritual y la primigenia palabra.

En el entrenamiento la voz es parte también de este proceso, por lo que durante el desarrollo de los ejercicios y ejecuciones mencionadas en el punto anterior, a la par la respiración estaba presente en el desarrollo de manera activa, con un ejercicio adaptado de la respiración yogui, que consistía en una leve sonoridad profunda en cada exhalación, a modo de gárgara con la propia saliva, este ejercicio, a la par que permitía una concentración en la energía del ejercicio refresca las cuerdas vocales y las prepara para ejercicios de resonancia y entonación.

El Canto Ritual, ejercicio que se desarrolló con una canción africana en una acción ejecutada sin perderse en las líneas interpretativas, pues a pesar que el significado de esta canción es desconocida para el ejecutante, permitió enfocándose en la sonoridad, el ritmo y la sensibilidad que producía la vibración de las palabras que se vuelven un mantra rítmico, un canto ancestral que invitaba a explorar sensorialmente la voz incluso con una danza libre.

La Primigenia Palabra, es otro ejercicio encontrado durante este proceso, que se desarrolla con movimientos ondulante del cuerpo y poco a poco se van dejando escapar según sonido guturales la motivación del baile rítmico, que van en aumento hasta casi ser un grito orgánico que provoque una sensación de éxtasis, es aquí donde la energía se desarrolla y la catarsis aparece.

Con la entrega a este juego histriónico surgen sensaciones diversas que se pueden expresar de la manera más libre y des prejuiciosa posible; la entrega total a esta exploración da una visualización de sensaciones y emociones que servirán de bagaje

corporal más adelante al momento de evocar la interpretación de una emotividad.

3.3. Sobre las características de la ritualidad teatral.

En el proceso de acceder hacia la catarsis mediante una danza eufórica, se pudo explorar también que, al hacer uso de una influencia conceptual externa, como lo puede ser el argumento de una historia, o las frases de un verso, permite que la catarsis tome formas encaminadas que pueden servir para el proceso de creación; estas actitudes lúdicas e histriónicas hacen que la Catarsis Artaudiana ayude en el proceso del registro de una emocionalidad interpretativa orgánica.

Esta Catarsis Artaudiana, debe ser una actitud que en todo momento se tenga conciencia de ello, que sea una vivencia real desde la propia acción histriónica del individuo.

En este proceso se registró cómo una predisposición corporal, ya sea vigorosa o reverente, que parte desde la subjetividad conduce al actor hacia una actitud eufórica, la cual se convierte en la parte catártica histriónica climática del hecho teatral y que culminaba con una experimentación de enajenación por arte del ejecutante.

Cabe aclarar que esta enajenación es visible desde las actitudes externas que se manifiestan en el espacio escénico, pero interiormente toda la subjetividad explorada, tiene una actitud de observancia consciente por parte del actor, pues en ningún momento debe perderse la perspectiva de que lo que se ejecuta es un hecho teatral que es el hecho teatral ante un público que puede quedar vulnerable por el acto.

En el proceso de la búsqueda del entrenamiento, para abordar la ritualidad que nos permita una manipulación performativa con la máscara, nos encontramos con la danza, el canto y la música; elementos que permiten realzar la subjetividad del actor en el proceso de abordar la ritualidad.

Durante el proceso de investigación, el espacio siempre fue preparado de una manera especial para el desarrollo, ya sea por ambientarlo con sahumerio alguna que otra vez, o por acomodar las máscaras en una manta dentro del área de trabajo, incluso por el hecho mismo de limpiar el espacio; lo que permitió observar que la ritualidad no es simplemente una actitud ejecutada durante el acto histriónico, sino que es una actitud del individuo con su entorno y de cómo busca convertirlo en un lugar sacro para la

ejecución de su hecho teatral.

Esta actitud de abordar el espacio escénico, es de igual manera una simbología teatral que se va transmitiendo al público de manera simbólica, desde que este hace su ingreso al espacio, por lo que es importante siempre al abordar la ritualidad saber la simbología que se va a trabajar, para que esta no cause confusión en el espectador si es que nuestra temática quiere ser ecléctica al trabajar la ritualidad.

3.4. Abordaje de la máscara, el tótem del teatro.

La máscara en el teatro ritual debe buscar crear una identificación directa con el público, pues es inevitable la relación antropomorfa que el público da al ver un rostro, es cierta que los histriones pueden explorar la condición humana, desde una simbología arquetípica con la máscara.

Las máscaras exploradas en esta temática son aquellas que provienen de danzas identitarias y de iconografías de culturas ancestrales, máscaras que por su morfología se disocian de los tipos de máscaras teatrales occidentales.

Y es justamente desde esta representación arquetípica y simbólica que, en esta propuesta de abordaje de la máscara desde la ritualidad teatral, se enfoca en explorar. Un punto clave es la corporalidad del actor para con la máscara, y sobre todo desarraigar el concepto de que la máscara es un objeto que solo puede ser calzado en el rostro para su interpretación.

Es desde esta reflexión que en la exploración de las características simbólicas de la máscara desde la ritualidad se llegó a encontrar las siguientes simbologías y abordajes de la máscara desde la ritualidad teatral.

- La máscara antropomorfa, manipulada desde el cuello, es la máscara tradicional del hecho teatral que representa la forma humana o tiene características humanas, donde su estructura corporal antropomorfa, delata la necesidad de buscar semejanzas humanas arquetípicas en el personaje a interpretar.
- La máscara espectro, que se desvincula de la manipulación tradicional y busca otras partes del cuerpo para su encarnación. Si bien exige una gama de movimientos divergentes, permite a la máscara dar libertad en la simbología de su aspecto, aquí el abordaje de la abstracción es mucho más fuerte.

- Las máscaras fantasmales, son manipuladas externamente del cuerpo, sujetadas solo con la mano, llegan a tener una equivalencia con el títere. Estas máscaras son objetos animados que cobran vida a través de la destreza y habilidad del manipulador, creando la ilusión de que la máscara tiene una personalidad propia. Se convierte en un personaje que acompaña al actor en el acto ritual, la relación puede ser directa o indirecta haciendo del diálogo visual una experiencia exaltada.
- Los mascarones, al ser de gran tamaño, que pueden ser trabajados directamente en el cuerpo o externamente, resalta en el impacto visual de su imagen y repotencia la dirección mística del acto ritual del momento.
- Las máscaras totémicas, en la ritualidad teatral son aquellas que no se manipulan y se encuentran presentes en el escenario como objetos simbólicos de adoración o veneración, representar la identidad colectiva o individual de una comunidad. La relación entre el actor y esta máscara es más simbólica, pues su presencia inicialmente decorativa es inevitable ante el espectador durante los rituales teatrales. Su función principal es la de ser un símbolo sagrado y un punto focal de reverencia y respeto en el escenario.

La exploración de cada una de estas simbologías o abordajes, permitió descubrir que una máscara puede pasar por cada una de estas simbologías y mantener, resaltar o transgredir su simbología, así como su relación histriónica para con el ejecutante que debe cambiar su forma corporal y subjetiva en el abordaje de la misma máscara.

3.5. Teatro ritual, teatro de máscaras.

Los resultados obtenidos permitieron la formulación del espectáculo teatral que verifica y contrasta con el público todo lo explorado hasta el momento.

Para ello el trabajo busco iniciar su proceso desde una ritualidad que permita con la narrativa introducir las máscaras como elemento preponderante de la representación. Tomando en cuenta todo lo explorado a la ritualidad la puesta en escena desarrollo la propuesta de un espacio semicircular donde los espectadores estén sentados sobre mantas teniendo como fondo un altar chamánico con velas, sahumerios y elementos totémicos que acompañaban a las máscaras distribuidas en el altar.

Así mismo, cada espectador tenía en su manta un par de claves con las que generaría ritmos en determinados momentos de la performatividad teatral. La logística para cubrir óptimamente estos requerimientos llevo al espectáculo a tener un número

limitado de participantes, solo veinte personas.

Si bien el espacio estaba diseñado y pensado en brindar un espacio místico y ritual para el público, había que predisponer su colaboración activa dentro del hecho teatral, para ello, los canticos participativos fueron una herramienta efectiva de invitación al público, el otro elemento fue la unción de un aromatizador a cada espectador al momento de entrar al espacio sacro.

Estas acciones permitieron mantener al público alerta y activo durante el espectáculo hasta el final donde se le invita a levantarse y danzar con la manta alrededor del mascarón.

Las observaciones después de las funciones y los comentarios del público permitieron evaluar la visión estética del acto ritual, una de las anécdotas importantes a registrar en la continuidad de las presentaciones, cuando en una de ellas llegó público que ya había participado de una presentación previa y al saber ya la mecánica del performance, ellos se volvieron un público predispuesto y participativo, lo que permitió generar una sinergia con los demás asistentes y tener una performatividad dinámica.

IV. Discusión de resultados.

La máscara como elemento teatral tiene una fuerte carga simbólica, no solo para el espectador, sino también para el ejecutante que se deja llevar subjetivamente por su impulso al momento de calzarla y explorar su creatividad interpretativa; los abordajes histriónicos de la máscara en la teatralidad han permitido explorar la corporalidad del actante acorde a las formas que la máscara tiene, como lo son las de la comedia del arte, por dar un ejemplo.

Sin embargo, dentro del quehacer teatral surgen otros tipos de máscaras que no están dentro del régimen o canon teatral occidental, sino que tienen influencia o vienen directamente desde otras manifestaciones artísticas, culturales u oníricas, que al ser abordadas histriónicamente obligan a reformular las normas ya planteadas en el manejo de la máscara dentro de la teatralidad.

Es aquí donde la presente investigación ha obtenido sus resultados característicos pues parte de la imagen de la máscara y su simbología ritual; aclarando que las máscaras a las que se busca abordar no son aquellas de imagen histriónica ya codificada, como las planteadas por Jacques Lecoq o de diseño de autor como las de Jean-Marie Binoche, sino que se abordan máscaras provenientes de las danzas identitarias de imágenes iconográficas encontradas en los frisos y ceramios de la culturas ancestrales y de creación onírica y libre .

Ello nos permitió clasificarlos no por su morfología como convencionalmente se cataloga a las máscaras teatrales, ya sean expresivas o medias máscaras, máscaras larvarias o neutras; sino en base a su carga simbólica y su relación con la ritualidad del espacio y el actor, llegando a proponer abordar estas máscaras como elementos totémicos.

Es esta propuesta el aporte significativo que hemos encontrado en los resultados de esta investigación, que si bien desde un principio se vincula un abordaje diferente para con estos tipos de máscaras en el proceso de investigación se logró identificar hasta cinco formas simbólicas de abordar estas máscaras, e incluso, la mayoría de las veces una misma máscara puede ser encarnada desde cada una de estas simbologías.

Esta ritualidad se decidió definir desde la perspectiva de Artaud, pues sus propuestas

de explorar la teatralidad desde sus orígenes primigenios, permitió abordar la temática desde una teatralidad, desde una ritualidad, una actitud, una predisposición psicofísica del individuo ante el acto teatral, era evidente que el entrenamiento debe ser también parte de una exploración.

Si bien las formas de abordar este tema son diversas, era pertinente acercar al actor hacia una catarsis, una actitud que lleve hacia la ritualidad y sus concepciones.

Esta búsqueda del propio instrumento interpretativo en base a su subjetividad corría el riesgo de caer en una enajenación que impida la expresividad o una explosión descontrolada de expresividad; tomar conciencia del instrumento interpretativa era fundamental.

Se logro pues encontrar en el desarrollo de análisis de ejercitación cinco formas externas de actitud en el espacio escénico, lo que permitió que la subjetividad no se enajenara, sino que al mantener la atención del cuerpo en buscar siempre alguna de estas formas corporales, el actor experimenta su catarsis ritual y al mismo tiempo manifiesta su actitud y presencia escénica para con el público.

De esta manera la ritualidad teatral, o el teatro ritual, no solo es una actitud histriónica, sino también visual y simbólicamente. Proponiendo que el actor entra al espacio escénico con actitudes y elementos que incentivan no solo al actor, sino también al público hacia una ritualidad.

El proceso de la presente investigación llevó a la exploración de dos temas, la máscara y la ritualidad; en la búsqueda de la comprobación de la temática abordada surgieron interrogantes conexas a la presente investigación.

Por un lado, al abordar la máscara como un objeto de creación escénica, de donde se desprende una simbología que afecta al elemento según su manipulación; surge la interrogante que plantea una perspectiva más allá del elemento elegido para esta investigación, donde nos deja ver que, si la máscara como objeto tiene una función concreta de representar simbólicamente una historia o concepto cultural y que al ser abordada desde la ritualidad esa representación se mantiene, resalta o se transgrede en otra simbología. Un objeto, como una escoba, una silla, una soga, cualquier cosa cotidiana, al ser utilizada en el quehacer del teatro ritual definitivamente reflejara una

simbología; en consecuencia, ¿Un objeto, es una extensión o una proyección del cuerpo histriónico? ¿Cuáles son esas formas plásticas y acciones histriónicas de abordar a un elemento dentro del hecho escénico?

Por otro lado, abordar la ritualidad desde la perspectiva Artaudiana, inevitablemente lleva a la reflexión del hecho teatral desde una connotación post dramática que formula a explorar las diferentes teatralidades que desde el concepto teatral se expresan, así como ahondar en el proceso de entrenamiento que se encontró en esta investigación y su relación con otras formas y esfuerzos corporales en el espacio escénico.

Las perspectivas en el quehacer teatral como las expuestas en esta investigación, permitirán dar nuevos rumbos en el quehacer teatral con la intención de hacer de este quehacer aún más propio e identitario.

V. Conclusiones.

Nuestro principal objetivo al iniciar la presente investigación fue la de encontrar una propuesta de entrenamiento psicofísico que permita abordar la subjetividad y la corporalidad como mecanismos histriónicos que propicien el abordaje de las máscaras desde una teatralidad más cercana e identitaria.

Dicho logro se obtuvo desarrollando objetivos concretos que permitieron obtener los resultados buscados en la presente investigación.

5.1. Entrenamiento psicofísico.

El primer objetivo específico era el de investigar la formulación de un entrenamiento psicofísico basándose en las propuestas estéticas de Antonín Artaud sobre la ritualidad.

En el desarrollo de exploración se logró observar que el entrenamiento para poder acceder a esa subjetividad, debía ser realmente consiente para evitar caer en la pasividad del ensimismamiento o en el desgaste poco expresivo de una catarsis descontrolada, la búsqueda de un teatro ritual, debe tener siempre presente generar en el espectador esa simbiosis del convivio propio del performance teatral.

Esta búsqueda permitió explorar ejercicios específicos como el bostezo, la danza de la Huachuma y la primigenia palabra; ejercicios que aportaron formas de desmecanización al cuerpo y predisposición a un estado histriónico.

Este entrenamiento, como bien se detalla en los resultados de la investigación, al tener constantemente presente la imagen corpórea de nuestros movimientos y la búsqueda de una predisposición histriónica, obliga al ejecutante a disociar su atención y no perder el rumbo del hecho escénico, haciendo que la búsqueda catártica de la ritualidad no caiga en ensimismamientos corpóreos poco expresivos, pues al ser esta investigación la búsqueda de una manifestación teatral desde la ritualidad, debe siempre tener presente las simbologías y estéticas teatrales acordes al performance propuesto en este tipo de manifestación teatral.

5.2. La máscara y sus abordajes.

El segundo objetivo específico aborda el estudio de la máscara como elemento primordial para la creación artística desde perspectivas simbólicas.

El abordaje de la máscara desde la perspectiva de Antonín Artaud, parece ser una idea inconsistente a simple vista, ya que en su manifiesto Artaud no menciona abordaje alguno desde una técnica de entrenamiento, sino que presenta definiciones en el quehacer teatral, habla de procesos estéticos que permitan abordar en el teatro aquellas formas primigenias de la ritualidad perdida a causa de la veneración al texto escrito.

Sin embargo, es desde esta premisa de volver al teatro un acto ritual, de donde nos permite explorar sobre el tema del abordaje de la máscara partiendo desde una perspectiva más cercana a nuestro entorno cultural.

Como bien se definió líneas arriba sobre la auto observancia de los procesos desarrollados en esta investigación, los resultados encontrados nos permiten definir conceptos y procesos para el abordaje de la máscara teatral desde su simbología.

Si bien es ampliamente conocida la morfología de las diferentes máscaras teatrales como lo son: la neutral, la larvaria la expresiva, la media máscara de la comedia del arte y la nariz de clown, catalogación dada por Lecoq (Lecoq 2004).

Al referirnos al abordaje de la máscara teatral desde la ritualidad, su morfología cambia completamente, pues su estructura se aleja de las concepciones teatrales que se basan en la imagen antropomorfa del personaje, para abordar una morfología distinta, inspirada o sacada directamente de las iconografías de las culturas ancestrales o de las danzas identitarias que representan imágenes no solo antropomorfas y prototípicas, sino sobre todo con facciones zoomorfas y divinas.

Es desde este bagaje simbólico y cultura que el abordaje de la máscara en las teatralidades de nuestro entorno requiere la reinterpretación de la máscara en el quehacer teatral, llegando a la conclusión que, en la ritualidad teatral, una misma máscara puede ser abordada desde distintas maneras, lo que enriquece o transgrede su simbología dentro del hecho escénico; obligando al actor a trabajar a este elemento más allá de la corporalidad que utiliza al cuello para mover la máscara, sino que entra a entablar una corporalidad explorada desde la subjetividad para enfocar y dar realce

a la simbología de la máscara.

5.3. Catarsis Artaudiana.

El tercer objetivo específico, que se basa en explorar la corporalidad de la subjetividad en el proceso de creación desde las definiciones de catarsis propuestas por Artaud.

Durante la exploración y ejercitación de danzas folclóricas y rituales, cantos danzados, improvisaciones y exploraciones con la máscara, se volvió a retomar el atletismo afectivo, desde otra perspectiva, una que permitió experimentar la emotividad y su vivencia partiendo de una subjetividad motivada desde la corporalidad, llegando a codificar o descubrir espasmos corporales internos que, apoyados por la situación, el texto y las acciones, permitían una afloración interpretativa de emotividad.

5.4. Creación.

- El cuarto objetivo específico que es la aplicación de todo lo explorado en una representación teatral basada en los resultados, se logra una puesta en escena de temática ritual, explorando las diferentes formas de abordaje de la máscara y cuya exposición ante el público permitió corroborar la fuerza de la carga simbólica y teatral de las máscaras, más allá del juego histriónico del abordaje de la máscara solo por su morfología y manipulación directa del cuello, como la usanza tradicional predica; sino que la ritualidad en la que estaba envuelto el convivio generó una empatía entre los congregados que permitió romper los roles entre actante y espectador para generar un espacio de convivio ritual.
- Este convivio ritual tenía un efecto gregario cuando alguien de entre los espectadores respondía al llamado, a modo de guía para los demás, lo que dio a destacar la importancia de un oficiante entre el público para ayudar al acto escénico.

VI. Recomendaciones.

Después de analizar el proceso y los resultados de esta investigación podemos acotar a modo de aclaración lo siguiente:

- Que para el artista escénico la subjetividad es la base de sus mecanismos de creación y en el abordaje de la máscara desde esta concepción ritual es aun más fuerte y enriquecedora para el individuo y su relación histriónica con la máscara, es por ello importante, siempre aclarar a quienes desean explorar este abordaje ritual de la máscara, que lo que se busca no es simplemente una enajenación del individuo al calzarse la máscara, sino despertar o hacer evidente la manifestación simbólica de la máscara en este proceso teatral, por ello las formas corporales siempre estén presentes o predisuestas a expresar y exteriorizar la ritualidad del hecho escénico.
- Si bien hemos buscado ser objetivos en el proceso de exploración de la corporalidad, al trabajar con la subjetividad, es inevitable ser arrastrado en algún momento por la ensoñación del placer performático, es por ello que no está demás siempre advertir o aclarar que el trabajo ritualista debe estar al servicio de invitar y predisponer al público al disfrute y participación del mismo, para ello es pertinente siempre enfocar el desarrollo de la performance y su estética hacia el público.
- La ritualidad en la teatralidad también es un tema que puede ser abordado desde las concepciones personales y sociales, Artaud viajó a México y convivió con los Tarahumaras, lo que le permitió comprender y formular sus paradigmas; así también debemos retroalimentar nuestras fuentes de inspiración y guía para la ambientación de nuestro espacio ritual, pueden ser centrado en una temática o abarcar eclécticamente diferentes temas que forman un conjunto de imágenes y acciones que conllevan hacia la ritualidad de la teatralidad. Lo importante es siempre explorar, investigar y poner a prueba nuestras búsquedas teatrales en un quehacer constante.

Los resultados de esta investigación también han generado otras incógnitas y permitido reflexionar interrogantes conexas que pueden servir como puntos de partida y reflexión para futuras investigaciones:

- Al abordar la máscara como un objeto de creación escénica, de donde se desprende una simbología que afecta al elemento según su manipulación; surge la interrogante que plantee una perspectiva más allá del elemento elegido para esta investigación, donde nos deja ver que si la máscara como objeto tiene una función concreta de representar simbólicamente una historia o concepto cultural y que al ser abordada, en esta ocasión desde la ritualidad, esa representación se mantiene, resalta o se transgrede en otra simbología. En consecuencia ¿Un objeto es una extensión o una proyección del cuerpo histriónico? ¿Cuáles serían esas formas plásticas y acciones histriónicas de abordar un elemento dentro del hecho escénico?
- La ritualidad desde la perspectiva Artaudiana inevitablemente invita a reflexionar el hecho teatral desde una connotación post dramática, en medida de las contradicciones u oposiciones que Artaud plantea ante la teatralidad aristotélica. Por ello ¿estas propuestas de teatro ritual o representaciones de ceremonias ancestrales, están enmarcadas hacia un teatro sagrado como el que define Peter Brook (Brook 1994)? Grotowski afirma que más que un regreso a esos primigenios ritos es buscar formas de unión en comunidad con el público (Grotowski 1992), ¿Pero y si estas reflexiones están pensadas desde la vivencia europea que buscaba iniciar una nueva perspectiva a raíz de la post guerra? sería preciso volver a reflexionar estas interrogantes desde nuestras propias circunstancias sociales y reflexionar sobre el nuevo rumbo que el teatro ritual busca desarrollar en el teatro latinoamericano.
- El tema principal de esta investigación ha sido el abordaje de la máscara desde la simbología de la ritualidad, utilizando máscaras folclóricas para una etapa de la investigación, dejando de lado la exploración histriónica de las máscaras folclóricas y sus lenguajes. Este abordaje inicial de la máscara folclórica permite pues plantear la exploración histriónica de la máscara hacia otros lenguajes teatrales, ¿Sería recodificar a la máscara folclórica como personaje de la comedia del arte? ¿O su histrionismo puede ser explorado en otras teatralidades?

VII. Referencias Bibliográficas.

7.1. Bibliografía.

- Artaud, Antonín (1978). *El teatro y su doble*, EDHASA.
- Araque Osorio, Carlos (2009). El entrenamiento como base de la formación actoral. *Calle 14 Revista de Investigación en el Campo del Arte*. 3(3)
- Barba y Savarese (2010). *El arte secreto del actor*. Editorial San Marcos, Yuyachkani, AECID.
- Borgdorff, Henk (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon: revista de ciencias de la danza (13): 25-46
- Brook, Peter (1994). *El espacio vacío, Arte y técnica del teatro*. Colección Nexos, Península, Barcelona
- Campbell, Joseph (1991). *Las máscaras de dios*. Madrid. Alianza Editores.
- Cánepa, Gisela (1998). *Máscaras, transformación e identidad en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- CLODET. (2006). *Tras Las Huellas de Un Teatro Sagrado*. Revista Uno Mismo. Agosto.
- Cornago, Oscar. (2006). *Alegoría Y Ritualidad Como Paradigmas Teatrales: Del Auto sacramental A La Escena Contemporánea*. Hispanic Revierv. University Of Pennsylvania.
- Derrida, Jacques (1989). *El Teatro De La Crueldad Y La Clausura De La Representación*. Anthropos. Barcelona.
- Dubatti, Jorge (2021). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. GEDISA.
- Gómez García, Pedro (2005). *Las estructuras de los símbolos*. Granada. Canares.
- Grotowski, Jerzy (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores S.A.

- Lecoq, Jacques (2004). *El cuerpo poético, una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial SLU.
- Levi-Strauss (1981). *La vía de la Máscara*. México. Siglo XXI.
- Naranjo Velasquéz, Sergio (2017). Los gestos de la vida cotidiana y las máscaras de Jaques Lecoq, entra la técnica extra-cotidiana de inculturación y la técnica extra-cotidiana de aculturación, estudio desde la óptica de la antropología teatral de Eugenio Barba”. *Revista Colombiana de las artes escénicas*, 11, 57-80.
- Pérez Betancourt, Álvaro. (2018). *Detrás de la máscara. Chamanismo, arte, danza y cantos piaora/uwötjüja*. Producciones Sendero.
- Rodríguez Valera, Juan Camilo (2021). *laboratorio educativo: cuerpo, máscara y alotropía una experiencia escénica con población con diversidad funcional*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Facultad de Bellas Artes.
- Rodríguez Suy Suy, Víctor Antonio (1997). *los pueblos Muchik en el mundo andino de ayer y siempre*. Centro de investigación y promoción de los pueblos Muchik “Josefa Suy Suy Azabache” Moche.
- Turner, Víctor (2019). *La selva de los símbolos, aspectos del ritual Ndemba*. España. Siglo XXI editores.
- Sanches, María del Carmén. (2009). *El teatro, el cuerpo y el ritual*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Sánchez Montes, María José (2004). Teoría teatral del siglo XX: el cuerpo y el ritual. *Teatro: Revista de estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: 20, 87-101.
- Vásquez Ramírez, Juseth (2011). *Entre la ritualidad teatral y la teatralidad ritual*. Santiago de Cali. Universidad del Valle, Facultad de humanidades escuela de estudios literarios.
- Wright, Edward. (1992). *Para comprender el teatro actual*. México, Fondo de cultura económica.

7.2. Webgrafía.

Alberto Karmona (2000). *El cielo del Minoauro*. <https://filosofia.laguia2000.com/>

Carlos Paul (2008) *Utilizar máscara implica el vacío interior del actor para que entre el personaje*. <https://www.jornada.com.mx/>

Cornago Oscar (2006) *La resistencia de la representación*. <http://archivoartea.uclm.es/>

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena (2004) *Biografía de Antonín Artaud*. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España. <https://www.biografia syvidas.com/biografia/a/artaud.htm>

Gómez García, Pedro. (2002). *El ritual como forma de adoctrinamiento*. *Gaceta de Antropología*. Artículo 1. <http://www.ugr.es/>

Hernández de la Puente. (2019) *¿Qué se esconde detrás de la máscara?*. La Razón. <http://www.freemasons-freemasonry.com/>

Hopkins, Cecilia (2018) *Apunte sobre teatro y ritualidad*. *Territorio teatral*. revista digital. <http://territorioteatral.org.ar/numero/17/dossiers/apuntes-sobre-teatro-y-ritual-cecilia-hopkins>

Navarrete Lezama, José. (2017). *La máscara, el gesto perenne*. De *En Mito*. Revista cultural n° 40. <http://revistamito.com/>

7.3. Videoteca

Carreri, Roberta (Ponente) (2015, noviembre 25). *Huellas en la nieve*. YouTube.

<https://n9.cl/5ny7j>

Cragolini, Mónica (Ponente) (2020, junio 11). *Máscaras sin rostro: Zarathustra como maestro `postnietzscheano´*. YouTube. <https://n9.cl/59m9as>

De Miguel, Diego (Ponente) (2020, mayo 21). *Artaud y el teatro sagrado*. YouTube.

<https://n9.cl/7elrnz>

Gimber, Arno (Ponente) (2020, junio 11). *La máscara y el rito: Nietzsche y el teatro posdramático*. <https://n9.cl/kecj8>

Hecho a mano (Productor) (2008, julio 28) Yuyachkani. *El actor y la máscara*.

YouTube. <https://n9.cl/ecnab>

Mirolava Salcido, Mónica. (Ponente) (2016, septiembre 27). *Antonin Artaud, apuntes de teatro para una filosofía del cuerpo*. YouTube. <https://n9.cl/yhs2q>

Vásquez de Castro, Ana (Ponente) (2012, febrero 19). *El actor y la máscara*. YouTube.

<https://n9.cl/znzef>

Miranda, Antonio (Ponente) (2021 marzo 21). *Las máscaras en la Danza Folclórica Mexicana*. YouTube. <https://fb.watch/rW2Z47uxkj/>

Del Castillo, Manolo (Conductor) (2021 enero 28). *Las máscaras en las danzas del Perú*. YouTube. <https://www.tvperu.gob.pe/videos/memorias-de-tvperu/la-mascara-en-las-danzas-del-peru>

VIII. Anexos.

8.1. Instrumentos de medición.

8.1.1 Matriz de consistencia.

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la mascar teatral y su ritualidad				
Matriz de consistencia				
Problema	Objetivos	Hipótesis	Variables	Metodología
<p>Problema general:</p> <p>¿De qué manera el teatro sagrado o la ritualidad vista por Artaud permiten sistematizar la subjetividad y corporalidad en el abordaje de las máscaras teatral?</p> <p>Interrogantes:</p> <p>¿la canalización de las pulsaciones vitales primigenias de las que habla Artaud, pueden ser un punto de partida para la exploración de una forma subjetiva en el abordaje de la máscara?</p> <p>¿Cómo trabajar el abordaje de la máscara desde la concepción del teatro sagrado, o teatro de rito, planteado por Artaud?</p>	<p>General:</p> <p>Desarrollar una propuesta de entrenamiento, cuyos elementos principales sean la subjetividad y la corporalidad en el abordaje de la máscara teatral.</p> <p>Específicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Investigar la formulación de un entrenamiento psicofísico basándose en las propuestas estéticas de Antonín Artaud sobre la ritualidad. - Estudiar la máscara como elemento primordial de abordaje para la creación artística desde perspectivas simbólicas. - Explorar la corporalidad de la subjetividad en el proceso de creación, desde las definiciones de catarsis que propone Artaud. - Crear una representación teatral basada en los resultados de la presente investigación. 	<p>Explorar la corporalidad de la subjetividad, de tal manera que no se caiga en una manifestación desordenada, frenética y descontrolada, sino que, mediante una medición fenomenológica, se llegue al abordaje de la máscara desde una nueva perspectiva, como lo es la ritualidad teatral y que ello permita encontrar nuevas formas de abordaje de la máscara.</p>	<p>VARIABLES 1:</p> <p>El teatro sagrado propuesto por Artaud.</p> <p>VARIABLES 2:</p> <p>La subjetividad y corporalidad de la máscara.</p>	<p>El presente estudio se ha apoyado en los lineamientos del método fenomenológico hermenéutico, para buscar comprender el abordaje de la máscara teatral desde la observación de procesos y exploraciones en la subjetividad y la corporalidad del acto histriónico del actor, teniendo como base los preceptos de Artaud en su teatro de la crueldad.</p> <p>Herramientas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Diario de campo. - Bitácora. - Encuesta de cotejo. - Registro fílmico.

8.1.2. Registro de procesos

8.1.2.1. opinión de observadores.

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.		
Registro de procesos, opinión de observadores		
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos	
Variable 2	<i>La subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral.</i>	
SOBRE LA ESTRUCTURA ESTÉTICA DE LA MÁSCARA.		
¿Cómo ve el manejo de la máscara?	Muy mal manejada.	
	Le falta técnica.	
	Se logra apreciar.	
	Es interesante su propuesta actoral.	
	Muy buena técnica.	
¿Qué opinión tiene sobre la propuesta de trabajar la máscara fuera del rostro?		
SOBRE EL ABORDAJE DE LA MÁSCARA.		
Con respecto al enfoque ritual de la investigación.	No hay nada de ritualista en lo mostrado.	
	Intento desarrollar el tema.	
	Se logra apreciar un acto ritual.	
	Transmite en gran manera el acto ritual.	
	Muy bien ejecutado todo el proceso.	
¿Qué opinión tiene sobre esta propuesta de ritualidad en la máscara?		
¿Cuál es su comentario sobre la “Catarsis Artaudiana”		

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.		
Registro de procesos, opinión de observadores		
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos	
Variable 1	<i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	
SOBRE EL ENTRENAMIENTO		
En comparación con la muestra del entrenamiento inicial ¿Precisa cambios dinámicos en el training?	Muy mal manejada.	
	Le falta técnica.	
	Se logra apreciar.	
	Interesante su propuesta.	
	Muy buena técnica.	
Con respecto a la energía o presencia del actor al iniciar y al concluir el training, qué apreciación puede dar sobre la estructura y ejecución del training.		
SOBRE LA TRITUALIDAD		
¿Precisa proyección la danza ritual?	La acción es poco entendible	
	Se ha excedido un poco en el esfuerzo.	
	Logra concentrarse para el trabajo.	
	Tiene predisposición para el performance.	
	Maneja muy bien su energía.	
	La acción es poco entendible	
¿Se observa un crecimiento en el aumento de la energía? Brinde su opinión sobre el acto performativo.		
SOBRE LA EMOCIONALIDAD		
La manifestación de la emocionalidad y su corporalidad.	Todo se muestra un cliché.	
	Empieza como cliché, pero lograr desarrollarse.	
	El trabajo es aceptable.	
	Se muestra buen manejo de la emoción.	
	Es una excelente técnica.	
¿Cómo visualiza el proceso de la emocionalidad, en este trabajo?		
¿Qué opinión tiene respecto a la propuesta de la corporalidad de la emotividad?		

8.1.2.2. Encuesta

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
Registro de apreciación por parte del público.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		
APRECIACIONES	Mucho	Poco	Nada
¿Al entrar al espacio teatral, la atmosfera refleja el sentido de ritualidad y misticismo que se busca representar?			
¿La corporalidad del actor es expresiva y plástica?			
¿Es entendible el simbolismo que se busca dar a cada máscara dentro de la performatividad?			
¿La imagen estética de las máscaras tienen el mismo peso que su representación teatral?			
¿Siente que fue bien abordada corporalmente cada máscara?			
¿La presente performance, le anima a experimentar otras actividades teatrales del mismo corte?			

8.2. Anecdótico.

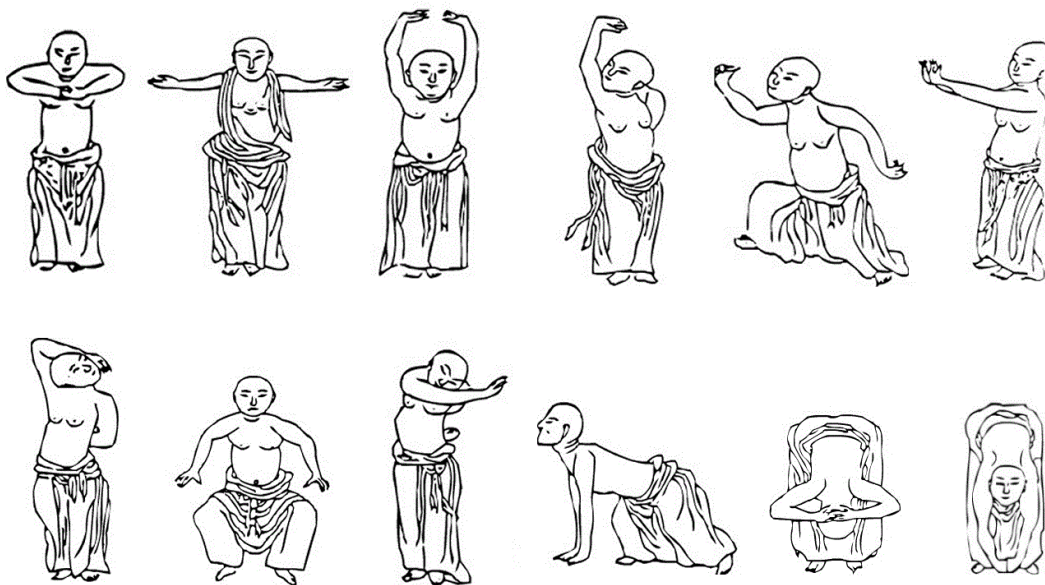
Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad. (anecdótico)

Secuencias de ejercicios



Saludos al sol –

<https://www.yogaone.es/blog/saludo-al-sol-para-empezar-el-dia-con-energia/>



Yi jin jing... músculos y tendones del Chi Kung

https://www.taringa.net/+salud_bienestar/yi-jin-jing-transformacion-de-musculo-y-tendon-qi-gong_xlzym

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.
(anecdótico)

Canciones para trabajo ritual

CANTO MAHORÍ: HAKA

Taringa wakarongo!
Kia rite!
Kia rite!
Kia Mau!
Ringa ringa pakía!
Waewae takahía, kia kino nei hoki!
Kia kino nei hoki!

Ā ka mate, ka mate ka ora, ka ora
Ā ka mate, ka mate ka ora, ka ora
Tēnei te tangata pūhuru
Nāna nei i tiki mai
Whakawhiti te rā
Ā upane
Ka upane
Ā upane, ka upane
Whiti te rā
Uhhhhhhhhhhhh.

CANTO AFRICANO

Yem yem yem
Kalengela
Kati kalengele
Chabala ka
Kabulu kalala
Kamueñeñe kitololo
Kamueñeñe kitololo
Fila poh

ABRETE CORAZÓN

Ábrete corazón
Ábrete pensamiento
Ábrete sentimiento
Y deja a un lado la razón
Y deja brillar el sol
Escondido en tu interior

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.
(anecdótico)

Imágenes referenciales de la danza Huanquillas de Chiclín y de Sarín.



Huanquillas de Chiclín

<https://resenasdanzasperu.blogspot.com/2017/11/huanquillas-de-chiclin-la-libertad.html>



Huanquillas de Sarín

<https://peruviandances.blogspot.com/2011/04/huanquillos-de-sarin.html>

8.3. Registro fotográfico del proceso de investigación.

Las imágenes que se muestran a continuación son fotogramas del registro audiovisual de la presente investigación que ha sido almacenado de manera esquemática en la play list: “Subjetividad y Corporalidad en el Abordaje de la Máscara Teatral” en la plataforma de YouTube, en la página: “Entre Dionisiacas y Bacanales” a la que se puede acceder en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL4IhzDS7gc05-ktWsuKBAVcZ3echoYqcu>

ATLETISMO AFECTIVO: procesos de entrenamiento aplicando las consignas de estiramiento, torsión, tensión y equilibrio.



Fotograma 1: *Estiramiento y respiración profunda, tensión en brazos y pierna derecha. Esta postura es parte del proceso inicial de des mecanización del cuerpo junto a la torción que se muestra en la figura 2.*



Fotograma 2: *Torción y exhalación, el peso del cuerpo descansa en la pierna izquierda para permitir trabajar la torción conjunta entre brazos y piernas involucrando la espalda. Estiramiento y torción involuntariamente de desarrollan juntas permitiendo ampliar la profundidad de la inhalación, lo que lleva a un despertar de cuerpo histriónico.*



Fotograma 3: *tensión que desde la postura base acompaña a desarrollar una respiración más consiente, esta tensión corporal incentiva a la respiración “igigi” actitud de hacer sonora la inhalación y pujar en la exhalación mientras se hace unas gárgaras con la saliva, de ahí su nombre: “Inhalar – Gárgara – Inhalar – Gárgara – Inhalar...”*.

Este ejercicio permite limpiar la cavidad facial interna, responsable de la sonoridad, al desarrollar movimientos tensos y pesados con las extremidades permite tomar conciencia del plexo y de la respiración.



Fotograma 4: *Equilibrio en acción, el cuerpo ha entrado ya en un estado histriónico donde una danza primigenia basada en la búsqueda del equilibrio se hace presente, los principios de estiramiento, torción, tensión y equilibrio permiten a esta danza ser fluida y no caer en sublimaciones despojadas de actitud histriónica.*

DANZA Y CANTO RITUAL: La ritualidad se buscó trabajarla y abordarla desde las actitudes activas de este proceso.



Fotograma 5: *Danza y canto ritual, es acoplar la sonoridad y la palabra en la acción de la danza, donde la afectación del cuerpo en movimiento permite descubrir una actitud catártica y subjetiva en el proceso.*



Fotograma 6: El canto ritual permite hacer un trabajo de introspección de aceptación de la propia voz y sus matices propios que a partir de ello se puede trabajar la expresividad.



Fotograma 7: *La música aunada al canto y la marcación del ritmo, que juntos podrían quizás interpretarse desde la visión del público como danza o movimiento rítmico. Este es un ejercicio que induce a la subjetividad, pero permite estar alerta en el ritmo y compas de la melodía.*

ESTRUCTURA ESTÉTICA DE LA MÁSCARA TEATRAL: exploraciones de abordaje y manipulación sobre la máscara partir de su simbología.



Fotograma 8: *Danza Huanquillos de Sarín*, permitió explorar la máscara desde otras actitudes histriónicas, una actitud ritual sin dejar su aspecto antropomorfo.



Fotograma 9: El mascarón, su forma y simbología permite explorar una corporalidad no solo alterada por la decapitación facial, sino también antropomorfa, lo que lleva a encontrar otras formas estéticas de abordaje.



Fotograma 10: *Máscara espectro, su forma antropomorfa es violentada y explora otras partes del cuerpo, en este caso específico la parte posterior de la cabeza obliga al resto del cuerpo a enfocar la direccionalidad de la máscara y explorar otras corporalidades.*



Fotograma 11: *Máscara fantasmal, alejada del cuerpo se convierte en un ente que cobra vida aparte del actor y hasta le permite poder dialogar con ella.*

APLICACIÓN DEL PROCESO EN CREACIÓN ARTÍSTICA: el objetivo final de la presente investigación fue la creación de una acción escénica basada en la ritualidad y la máscara.



Fotograma 12: *La ritualidad se fue generando inconscientemente desde el instante en que el actor de acercó al espacio para preparara la escenografía, elementos y actitudes ante ello otorgan al actor una predisposición que conlleva hacia la ritualidad*



Fotograma 13: *Esta ritualidad al momento del espectáculo se contagia al espectador que puede rechazarla, integrarse a ella o solo quedar como espectador pasivo y disfrutar internamente del proceso. Cualquiera de las formas el entorno y su misticismo nunca debe decaer y demostrar que es un espacio seguro donde la representatividad es lo primordial en este acto teatral.*

8.4. Bitácoras.

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 08/10/2021
Variable 1 <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Atletismo afectivo	
	Indicador	Entrenamiento psicofísico (aprestamiento corporal)	
	Objetivo	<p>En este punto se busca desarrollar un entrenamiento de predisposición para el trabajo donde prima el desarrollo de la columna vertebral como timón que dirige y guía a todo el resto del cuerpo.</p> <p>El proceso de este trabajo busca investigar como el cuerpo se apresta para entrar en un estado catártico o ritual de predisposición hacia la subjetividad, es decir con gestos no propios de la cotidianidad.</p>	
Dinamismo # 4			
<p>Hoy se trabajó una propuesta de entrenamiento que se ha ido armando en los dos dinamismos anteriores. (<i>dicha propuesta se encuentran su diagramación en el anecdotario, apunte # 27; y en el diario de campo</i>)</p> <p>Durante el desarrollo de la propuesta se entró en libertad de variar algunos pasos, pues dentro del proceso de investigación los pasos no llegaban a cumplir las expectativas buscadas. Aunque en el diagrama no se anotó como primer ejercicio el “bostezo”, al iniciar la exploración si se ejecutó, pues es un ejercicio ya comprobado en los dinamismos anteriores que permite desestresar y predisponer al cuerpo para el trabajo.</p> <p>Al parecer el no anotarlo, más que un descuido es un proceso ya implícito en el saber corporal del investigador cuando inicia un entrenamiento.</p>			
Objetivo de la sesión:			
<i>explorar las dinámicas diseñadas para el trabajo de entrenamiento personal.</i>			
Observaciones			
<p>Anotaciones respecto a cada uno de los pasos de la propuesta:</p> <p>0_ bostezo, excelente ejercicio para iniciar todo el proceso.</p> <p>1_ las respiraciones aquí, en vez de ayudar en el proceso, ralentizan la acción.</p> <p>2_ el estiramiento puede funcionar si se acoplan hombros, cadera y rodillas.</p> <p>3_ aquí se puede acoplar la respiración activa.</p> <p>4_ ejercicio confuso, enfría el ritmo.</p> <p>5_ esta para desarrollar más cosas aquí; elasticidad, piernas, torción, saltos...</p> <p>6_ muy bueno, ayuda a encajar el fluir en una solides para entrar al siguiente paso.</p> <p>7_ buen ejercicio para iniciar el trabajo de piernas.</p> <p>8_ integrar este ejercicio con otros similares puede ayudar a trabajar mejor abdominales y piernas.</p> <p>9_ confuso, se lo puede integrar en otro espacio.</p> <p>10_ igual, integrarlo en otro punto.</p> <p>11_ puede servir, pero más adelante.</p> <p>12_ esta bueno, pero integrarlo con otro punto (<i>puede ser con el 10</i>)</p> <p>13_ ayuda a trabajar el equilibrio y encontrar el centro para el trabajo final.</p> <p>14_ este ejercicio se lo puede integrar con otros (<i>con el 10 también</i>)</p> <p>15_ se le puede integrar otros animales, puede ir después del ejercicio 13.</p> <p>16_ este ejercicio, ejercita la voz y el resto del cuerpo...</p>			
Proyección			
<p>Rediseñar la propuesta.</p> <p>Integrar la marcha de 4 tiempos antes de hacer la danza del viento</p>			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 14/10/2021
<u>Variable 1</u> <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Atletismo afectivo	
	Indicador	Entrenamiento psicofísico (aprestamiento corporal)	
	Objetivo	<p>En este punto se busca desarrollar un entrenamiento de predisposición para el trabajo donde prima el desarrollo de la columna vertebral como timón que dirige y guía a todo el resto del cuerpo.</p> <p>El proceso de este trabajo busca investigar como el cuerpo se apresta para entrar en un estado catártico o ritual de predisposición hacia la subjetividad, es decir con gestos no propios de la cotidianidad.</p>	
Dinamismo # 5			
<p>Se desarrollo el trabajo de entrenamiento con el objetivo de volver una danza objetiva a toda esta primera parte del entrenamiento.</p> <p>Se busco tener presente los lineamientos de, el estiramiento, la torsión, la tensión y el equilibrio en cada movimiento u ejecución de pasos.</p> <p>Se culmino esta búsqueda con la “Danza del viento” para poder medir el grado de flexibilidad y energía con la que deja esta parte del entrenamiento para abordar las siguientes partes del proceso.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Danza del viento: ejercicio de tres saltos en alternancia de piernas y que al cuarto tiempo se queda en un estatismo vivo, en el proceso se va jugando con el equilibrio y el gesto. 			
Objetivo de la sesión:			
<i>explorar en la danza del viento las fuerzas corporales y energéticas aplicables al entrenamiento personal.</i>			
Observaciones			
<p>La respiración se vuelve energizante en este proceso de estiramiento danzarán o <u>danza subjetiva</u></p> <p>Trabajar esta danza subjetiva con un esquema predeterminado como guía, sirve para que los lineamientos de, el estiramiento, la torsión, la tensión y el equilibrio; no se desarrollen desde el limbo.</p> <p>Al abordar la “Danza del viento”, esta fue mucho más orgánica, la subjetividad encontrada aquí, se desenvolvió sin estímulos externos como la música, todo fue interno obligando a que la exploración sea más fuerte y la concentración verdadera.</p> <p><u>El trabajo de la des mecanización se vuelve pues una búsqueda desde la subjetividad de conocimientos previos que permiten explorar con libertad y sin desidias;</u> esta sería la definición para partir en la búsqueda y exploración de la Danza Subjetiva que permite abordar a la Danza Ritual.</p>			
Proyección			
<p>Definir mejor el concepto o proceso de Danza Subjetiva como parte del aprestamiento corporal y su relación con el entrenamiento psicofísico, el cual puede ser desarrollado en un momento aparte y previo de todo el proceso de exploración de acto ritual.</p> <p>Ahora se entra a trabajar el segundo indicador de esta variable: las ritualidades de la danza y el canto.</p>			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 24/09/2021
<u>Variable 1</u> <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Atletismo afectivo	
	Indicador	Entrenamiento psicofísico (aprestamiento corporal)	
	Objetivo	<p>En este punto se busca desarrollar un entrenamiento de predisposición para el trabajo donde prima el desarrollo de la columna vertebral como timón que dirige y guía a todo el resto del cuerpo.</p> <p>El proceso de este trabajo busca investigar cómo el cuerpo se apresta para entrar en un estado catártico o ritual de predisposición hacia la subjetividad, es decir con gestos no propios de la cotidianidad.</p>	
Dinamismo # 1			
<p>Se ejecutó tres estilos de entrenamiento:</p> <p>1- Saludo al Sol, del Hata Yoga.</p> <p>2- Yi Jim Jimg, del Chi Kung.</p> <p>Al finalizar estas secuencias se ejercitó el “<i>Bostezo</i>” ejercicio que consiste en estiramientos acompañados de respiraciones profundas que invitan al bostezo, para luego intempestivamente sacudir el cuerpo.</p> <p>Luego se buscó improvisar una secuencia entre los tres, ya sea ejecutando una postura o acción de cada uno, o combinando las acciones.</p>			
Objetivo de la sesión:			
<i>explorar diversos estilos de entrenamiento para encontrar una forma o secuencia personal.</i>			
Observaciones			
<p>Se siente la predisposición del cuerpo después de acabadas las secuencias, eso sí, hay que estar alerta que las secuencias a explorar no causen lesiones en el proceso y se pueda tener buen final para entrar a la segunda parte sin agotamiento extremo.</p> <p>La secuencia de improvisación ha ido en crescendo, y será interesante hacer que la secuencia a desarrollar inicie y acabe igual que el “<i>Saludo al Sol</i>”</p>			
Proyección			
<p>Buscar de entre estos tres estilos la creación de una secuencia que permita llegar al objetivo de predisponer al cuerpo al trabajo de la ritualidad.</p> <p>Se tomará en cuenta la postura base como apertura para esta propuesta en el siguiente dinamismo.</p> <p>Se buscará trabajar también la respiración “<i>Igigi</i>” método de respiración donde se trabaja con la garganta haciendo que la inhalación sea sonora y la exhalación haga contacto con la saliva, haciendo una especie de gárgara con la misma.</p>			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
RITUALIDAD.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 28/09/2021
<u>Variable 1</u> <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Atletismo afectivo	
	Indicador	Entrenamiento psicofísico (aprestamiento corporal)	
	Objetivo	<p>En este punto se busca desarrollar un entrenamiento de predisposición para el trabajo donde prima el desarrollo de la columna vertebral como timón que dirige y guía a todo el resto del cuerpo.</p> <p>El proceso de este trabajo busca investigar como el cuerpo se apresta para entrar en un estado catártico o ritual de predisposición hacia la subjetividad, es decir con gestos no propios de la cotidianidad.</p>	
Dinamismo # 2			
<p>Se inicio el calentamiento con el Bostezo, lo que ayudo a despear el cuerpo. Se tomo como guía el “Saludos al Sol” como guía para la estructura de calentamiento “Aunándola con la postura base” empezando con las respiraciones del Tai Chi Luego se comenzó a trabajar las piernas previo un leve calentamiento de espalda, pero ello no permitió destensar bien la espalda para abordar las piernas, ni tampoco los brazos ni hombros en los ejercicios consecutivos. Cuando se trabajó la última sección con los puñetazos, resulto ser confortante que todo el cuerpo esté involucrado en el desarrollo del ejercicio, la sensación energética fue tal que se dejó de lado la idea de seguir la secuencia del saludo al sol”.</p>			
Objetivo de la sesión:			
<i>partir del “Saludo al Sol” para explorar una estructura o forma personal de entrenamiento.</i>			
Observaciones			
<p>Ser más preciso y lento en la respiración. Hay que trabajar primero la espalda antes que las piernas en el calentamiento.</p>			
Proyección			
<p>El “Saludo al Sol no está funcionando en esta parte del entrenamiento mejor es seguir buscando una secuencia que va progresando en la actividad física para alimentar la presencia energética. Al no haber trabajado con un poco más de profundidad la espalda y hombros al inicio, surge una interrogante ¿Cuáles son los indicadores o puntos a trabajar dentro de un calentamiento?</p>			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
RITUALIDAD.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 30/09/2021
<u>Variable 1</u> <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Atletismo afectivo	
	Indicador	Entrenamiento psicofísico (aprestamiento corporal)	
	Objetivo	<p>En este punto se busca desarrollar un entrenamiento de predisposición para el trabajo donde prima el desarrollo de la columna vertebral como timón que dirige y guía a todo el resto del cuerpo.</p> <p>El proceso de este trabajo busca investigar como el cuerpo se apresta para entrar en un estado catártico o ritual de predisposición hacia la subjetividad, es decir con gestos no propios de la cotidianidad.</p>	
Dinamismo # 3			
Hoy se trabajó hombros y espalda junto a la respiración, tomando en cuenta sus capacidades elásticas: estiramiento, torción y tensión, lo que permitió abordar el equilibrio, y con ello la energía. Luego los trabajos de piernas y brazos son abordables.			
Objetivo de la sesión:			
<i>exploración en el entrenamiento cotidiano, partiendo de secciones del cuerpo.</i>			
Observaciones			
La tonificación en cada sección del cuerpo debe ser equilibrada, no excederse en un punto que después reste tiempo al otro.			
Proyección			
<p>La secuencia a trabajar de este entrenamiento, se propone de la siguiente manera:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Respiración. - Hombros. - Columna. - Estiramiento piernas. - Fuerza en piernas. - Fuerza brazos. - Abdominales. - Respiración voz. 			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 20/10/2021
<u>Variable 1</u> <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Ritualidad	
	Indicador	Danza ritual y canto ritual (Energización del acto histriónico y palabra primigenia)	
	Objetivo	Aquí se busca explorar los comportamientos, actitudes y características que la ritualidad manifiesta en el juego teatral y cómo estas actitudes aportan al actor en su proceso creativo.	
Dinamismo # 1			
<p>Se exploró los pasos y carácter histriónico de las danzas Huanquillas de Chiclín y Huanquillos de Sarín (<i>danzas satíricas de similar estructura y melodía rítmica, donde se toma en burla la actitud de los españoles hacendados, usando máscaras de rasgos exagerados y una vara</i>).</p> <p>En la exploración la actitud corporal de las danzas, se encontró similitud con la postura base o cero.</p>			
Objetivo de la sesión:			
<i>explorar el proceso corporal y subjetivo de la danza “Huanquillas de Chiclín” y “Huanquillos de Sarín” para el entrenamiento personal.</i>			
Observaciones			
<p>La danza Huanquillas de Chiclín es más elaborada coreográficamente, donde el juego con la vara es complejo, sus máscaras de tela rellena y pintada tienen una imagen surrealista del rostro, dando a la nariz una imagen puntiaguda.</p> <p>La danza Huanquillos de Sarín es más telúrica, la marcación de los pasos es más fuerte, aunque carece de mucha estructura coreográfica, busca destacar en la parodia de la pelea, figuras rituales como el círculo y la comicidad propia de la danza satírica.</p> <p>Pareciera que la libertad de parodia que tiene Huanquillos de Sarín, puede servir mejor a la investigación, pues su sentir de la máscara en su estado satírico y juego de situaciones es interesante de explorar.</p> <p>Hay un grito dentro de la danza de Huanquillas de Chiclín que es interesante integrar, es un grito que se da al final de cada paso que es de nueve tiempos: “Huaaa”</p>			
Proyección			
<p>Explorar estas danzas permite enfocar la exploración sobre la búsqueda de la postura base, podría ser la “Danza de viento”.</p> <p>El ritmo es un punto importante a tener en cuenta en esta parte de la investigación.</p>			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 21/10/2021
Variable 1 <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Ritualidad	
	Indicador	Danza ritual y canto ritual (Energización del acto histriónico y palabra primigenia)	
	Objetivo	Aquí se busca explorar los comportamientos, actitudes y características que la ritualidad manifiesta en el juego teatral y cómo estas actitudes aportan al actor en su proceso creativo.	
Dinamismo # 2			
<p>Hoy se trabajó en canto y la danza secuencialmente con el canto “Yem yem calengela...” primero se entonó el canto durante el paso “punta-punta / talón-talón”; luego se abordó la “danza del viento” y en esta ocasión el canto surgió a modo de recitación.</p> <p>Después de analizar esta primera parte se volvía a desarrollar la ritualidad del canto con la canción “ábrete corazón” (<i>letra que también se encuentra en el anecdotario, apunte # 29</i>) para buscar la catarsis y su proceso.</p>			
Objetivo de la sesión:			
<i>Introducir el canto y la danza dentro del proceso de investigación para observar el dinamismo del cuerpo en su entrenamiento.</i>			
Observaciones			
<p>En la primera parte se observa que hay una actitud en lo ritual, actitud que es menester entender y encontrar su corporalidad.</p> <p>Se observó una fatiga pronta en el ejercicio de la “danza del viento”, producto de la discontinuidad en la práctica del ejercicio.</p> <p>El acompañamiento de música externa al cuerpo (<i>esta puede producirla con la voz y las palmas entre ellas, el cuerpo y el piso</i>) puede permitir una influencia externa en la subjetividad del trabajo, lo que permite una interrelación con el entorno.</p> <p>Se logra observar que la actitud, de la presencia corporal de la ritualidad tiene tres momentos: Reverencial. Eufórica contrito.</p>			
Proyección			
Utilizar instrumentos de percusión y música pregrabada que acompañen la exploración para tener una relación con el entorno mediante su influencia, aparte del estado energético que el actor pueda dar al espacio con su presencia que genera desde lo interno.			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 22/10/2021
<u>Variable 1</u> <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Ritualidad	
	Indicador	Danza ritual y canto ritual (Energización del acto histriónico y palabra primigenia)	
	Objetivo	Aquí se busca explorar los comportamientos, actitudes y características que la ritualidad manifiesta en el juego teatral y cómo estas actitudes aportan al actor en su proceso creativo.	
Dinamismo # 4			
<p>Se abordó la danza ritual desde la influencia de una música externa, buscando encontrar los estímulos o características que surgen en el acto ritual.</p> <p>En el transcurso de la exploración se abordó la palabra (silabeo de sonidos) buscando intenciones y juegos, enfocados en una direccionalidad.</p> <p>Luego se profundizó el abordaje de la palabra en la subjetividad que la música aportaba como creando un dialogo con la música y el estímulo que está otorgando.</p>			
Objetivo de la sesión:			
<i>explorar la danza ritual con influencia de música y acoplar la palabra en el proceso para la explorar.</i>			
Observaciones			
<p>En el proceso de incorporar la voz en la danza, surge un momento de “comunicación” con la grabación, respondiendo al son de la melodía... esto llevo a un estado de sublimación en el proceso... (¿será esto la catarsis Artaudiana?)</p> <p>Dentro de la exploración de las actitudes del ritual, se logró visualizar.</p> <ul style="list-style-type: none"> - La postura base como actitud primaria o disposición para comenzar. - Actitud de fuerza o enérgica en el inicio de la danza. - sensación de euforia en el punto climático del performance. - Actitud catártica en el momento de abordar el texto, o la palabra. - Placer o sublimación en el momento en que el ritmo baja para culminar. 			
Proyección			
<p>Buscar replicar estas sensaciones en otro momento de exploración.</p> <p>Corroborar estas actitudes e ir definiéndolas dentro de la ritualidad.</p>			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 30/11/2021
<u>Variable 1</u> <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Ritualidad	
	Indicador	Danza ritual y canto ritual (Energización del acto histriónico y palabra primigenia)	
	Objetivo	Aquí se busca explorar los comportamientos, actitudes y características que la ritualidad manifiesta en el juego teatral y cómo estas actitudes aportan al actor en su proceso creativo.	
Dinamismo # 5			
El dinamismo de esta sesión se dividió en dos partes: Primera: se trabajó buscando replicar las actitudes y sensaciones encontradas en las sesiones anteriores, a modo de evaluación y observación del proceso ritual. Segunda: se buscó trabajar la ejecución o interpretación de un ritmo dentro del proceso de la danza ritual y observar sus estados.			
Objetivo de la sesión:			
<i>definir las exploraciones y aclarar los resultados obtenidos hasta ahora.</i>			
Observaciones			
Aunque la música el argumento del cual parte tiene una historia acongojada, no se perdió las sensaciones o actitudes de fuerza, euforia y éxtasis. Surge aquí una incógnita; ¿cómo sería dejarse llevar por la música y el canto, se reencontraría la reverencia, la euforia y un estado contrito? La euforia está presente en canto y danza, es un hecho. Al trabajar la ejecución musical, se observa que hay que estar consciente del ritmo y tempo que se ejecuta para que no se pierda en el limbo del pacer y se convierta en un ruido. La música ejecutada o no es una ambientación, para el actor, pero también para el público, pues permite entrar en actitud acorde a la manifestación performativa que la escena muestra.			
Proyección			
Queda observar el canto con apoyo de música externa y observar el comportamiento del cuerpo en la actitud ritual.			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 04/11/2021
<u>Variable 1</u> <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Ritualidad	
	Indicador	Danza ritual y canto ritual (Energización del acto histriónico y palabra primigenia)	
	Objetivo	Aquí se busca explorar los comportamientos, actitudes y características que la ritualidad manifiesta en el juego teatral y cómo estas actitudes aportan al actor en su proceso creativo.	
Dinamismo # 6			
Se desarrollo un ejercicio con la melodía de Humbaba, para explorar cómo el canto puede ser influenciado en el proceso de exploración y buscar identificar y comprobar las actitudes hasta ahora encontradas en este proceso.			
Objetivo de la sesión:			
<i>integrar el canto en el proceso de exploración y verificación del trabajo.</i>			
Observaciones			
<p>En esta exploración del canto ritual se logra observar que el canto trae 1 actitud contrita de estas energías ya identificables:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Una inicial que puede catalogarse como fuerza, seriedad, reverencia, actitud de presencia en el inicio del raco ritual. - Una segunda que es la euforia, ya se reprimida (como en esta sesión) o desbordante; es una actitud que puede llevarnos hacia la catarsis. - Y una tercera de enajenación o un estado contrito o descanso del acto ejecutado, actitud que impide perder la presencia al final del acto ritual y que sirve también de relajación y salir del trance. <p>Se siente como si la carga histórica inconscientemente alertara al cuerpo a cómo debe actuar ante el acto ritual.</p>			
Proyección			
<p>Queda ahora explorar esta actitud de manera consciente ante una determinada situación dramática o juego performativo.</p> <p>Esto servirá para buscar y codificar el proceso de interpretación de la emocionalidad.</p>			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 08/11/2021
<u>Variable 1</u> <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Catarsis Artaudiana	
	Indicador	Codificación de la emotividad	
	Objetivo	En esta dimensión se busca explorar en la experimentación emocional del acto ritual, analizar sus procesos y cómo estos pueden ser evocados corporalmente.	
Dinamismo			
Al ritmo de unas melodías africanas encontradas en YouTube se comenzó a trabajar la danza ritual, donde los ritmos escuchados permitieron jugar con estados corporales y aplicar diferentes actividades que permitieron trabajar la energía y la respiración con gran libertad y soltura:			
<ul style="list-style-type: none"> - Danza del viento: tres saltos una pausa, - Estatismo vivo: pausa con el cuerpo activo en la acción de la danza. - Remolino: alrededor de 15 vueltas (lo ideal son 21) y detenerse para hacer respiraciones profundas con las extremidades extendidas en actitud de contracción y extensión en cada inhalación y exhalación. - Unidireccionalidad: bailando por la periferia dar una pausa y girar y extender el cuerpo hacia el punto determinado. 			
Objetivo de la sesión:			
<i>explorar la danza ritual.</i>			
Observaciones			
<p>La respiración estuvo fluida por tener la música muy presente, ya que esta marcaba los tiempos y ritmos de los ejercicios, llegando a perder la concentración en la respiración. En el ejercicio del remolino, al momento de detenerse y extender las extremidades, los pies se aferraron al suelo y se sintió una postura base bien firme.</p> <p>Se logra vislumbrar nuevamente tres estados en este proceso de danza ritual:</p> <p>Rigor. Euforia. Alerta.</p> <p>(pareciera que el punto máximo de la actitud ritual fuera la euforia que puede terminar o llevar hacia una gama de emociones desde lo triste hacia lo alegre)</p>			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 11/11/2021
<u>Variable 1</u> <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Catarsis Artaudiana	
	Indicador	Codificación de la emotividad	
	Objetivo	En esta dimensión se busca explorar en la experimentación emocional del acto ritual, analizar sus procesos y cómo estos pueden ser evocados corporalmente.	
Dinamismo # 1			
Se inicia esta dimensión trabajando la búsqueda de la voz primigenia; donde se explora la voz desde la actitud corporal, lo cual llevo a la búsqueda de la corporalidad de la emotividad, para la búsqueda de este proceso se tomó como idea base, el texto “Proclive” (<i>el fragmento del texto que se aborda en este dinamismo está en el anecdotario, apunte # 29</i>) Este proceso se desarrolló dos veces, para hacer de la primera parte la exploración de la corporalidad de las emocionalidades y de la segunda la exploración de la evocación de las emocionalidades.			
Objetivo de la sesión:			
<i>explorar la evocación de las emociones.</i>			
Observaciones			
Al trabajar la exploración corporal de la emotividad, sucedieron dos cosas; la primera un ardor en los ojos y la segunda un recuerdo que evoco la emotividad, pero que no perduro en el proceso; al momento de repetir la acción en la segunda pasada, dichos malestares no se manifestaron, sin que ello impida que la emotividad surja en el acto performático. Fue interesante la búsqueda de identificación con la máscara al final del ejercicio, lo que hizo recordar el proceso de interiorización del personaje y la máscara propuesto y trabajado por Jean Binoche y Adriana Duch.			
Proyección			
Queda seguir explorando el trabajo de la palabra primigenia abordando el texto y explorar las corporalidades de la emotividad. Definir el proceso en un pequeño performance que complete el proceso de investigación de esta primera variable y sus dimensiones.			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 16/11/2021
Variable 1 <i>El teatro sagrado o ritual propuesto por Artaud.</i>	Dimensión	Catarsis Artaudiana	
	Indicador	Codificación de la emotividad	
	Objetivo	En esta dimensión se busca explorar en la experimentación emocional del acto ritual, analizar sus procesos y cómo estos pueden ser evocados corporalmente.	
Dinamismo # 2			
Se procedió a desarrollar nuevamente el ejercicio basado en el texto “Proclive” para definir los procesos de la corporalidad en la emotividad. Se busco trabajar también la voz desde la “palabra primigenia”, ejercicio que busca trabajar la voz desde una actitud corporal.			
Objetivo de la sesión:			
<i>Concretar y verificar los procesos observados sobre la actitud de la corporalidad en la emotividad durante el proceso histriónico de la ritualidad.</i>			
Observaciones			
En esta exploración se logró sentir como la influencia musical, motiva a la corporalidad. Tanto la música, el texto, y el hecho narrativo del performance son una influencia externa. El proceso corporal para abordar la emotividad, lleva hacia una sublimación al culminar el acto histriónico.			
Proyección			
Ahora es menester abordar la segunda variable.			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 21/12/2021
<u>Variable 2</u> <i>La subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral.</i>	Dimensión	Estructura estética de la máscara	
	Indicador	Reglas de movimiento	
	Objetivo	Analizar las posibilidades expresivas de la máscara durante el proceso creativo de la dimensión anterior	
Dinamismo # 1			
<p>Se trabajo con dos tipos de máscaras para este proceso: En la primera parte se trabajó la máscara expresiva a través de la danza “Huanquillas de Sarín”, danza que consta de un solo paso y una rica dinámica de juego histriónico. En la segunda parte de trabajo con un mascarón, elemento que no está sujeto a la mutilación del rostro del actor; este mascarón es parte de un montaje llamado “Indagando la Inmortalidad”, donde para poder manipular la máscara había que entrar en un proceso de trance.</p>			
Objetivo de la sesión:			
<i>explorar el manejo de las máscaras facial y corporal.</i>			
Observaciones			
<p>Hay reglas generales que son importantes tener en cuenta, la mirada de la máscara; que sea precisa. Se logra sentir en el proceso ritual para abordar el mascarón, se logra sentir que se desarrolla una mayor fuerza expresiva.</p>			
Proyección			
Es importante observar que la manipulación sea adecuada para darle expresividad histriónica en su desarrollo escénico.			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 08/01/2022
<u>Variable 2</u> <i>La subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral.</i>	Dimensión	Estructura estética de la máscara	
	Indicador	Reglas de movimiento	
	Objetivo	Exploración de las posibilidades expresivas de una máscara desde su simbología y cómo ello puede ser abordado corporalmente más allá de su uso cotidiano en el rostro.	
Dinamismo # 2			
<p>Se trabajo con dos tipos de máscaras para esta exploración: La primera máscara es una máscara expresiva completa que será manipulada desde la nuca, para contar una historia titulada “<i>El hombre triste</i>”, (<i>la historia se puede encontrar en el anecdotario n° 31</i>) donde se muestra al personaje con una corporalidad extravagante. La segunda es una máscara de Huacon* decorada y manipulada desde la mano, para mostrar la corporalidad de un personaje creado en el trabajo “Indagando la Inmortalidad” * Huacon es una máscara que representa a un anciano de la danza Huaconada de Mito - Cuzco</p>			
Objetivo de la sesión:			
<i>explorar el manejo de las máscaras corporal y de objeto.</i>			
Observaciones			
<p>En ambas exploraciones se vio que la imagen antropomorfa cotidiana con la que se trabaja la máscara, más allá de la presencia extra cotidiana, busca entrar en la exploración más simbólica, más abstracta del personaje. Esta imagen al parecer irrumpe en el cotidiano de la representación y hace un quiebre con el espectador para crear una conexión más íntima o visceral para tocar el tema a exponer. La segunda máscara, al estar fuera del cuerpo, su manipulación es semejante a la de los títeres, donde la regla de la mirada con la nariz, sigue siendo el eje para estas exploraciones.</p>			
Proyección			
<p>Se siente una apertura a la búsqueda y exploración del manejo de la máscara más allá de la encarnación antropomorfa, sino la búsqueda de una entidad manipulada desde la parafernalia técnica que el acto teatral pueda dar. El hecho teatral desde la perspectiva ritualista, permite la exploración de la máscara más allá del simple uso, sino de darle una simbología que permita trabajar la ritualidad en el espectador.</p>			

Subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral y su ritualidad.			
BITÁCORA.			
Investigador	Gustavo Rodolfo Ramos Chirinos		Fecha 15/01/2022
<u>Variable 2</u> <i>La subjetividad y corporalidad en el abordaje de la máscara teatral.</i>	Dimensión	Encarnación de la máscara teatral	
	Indicador	Encarnación (catarsis Artaudiana)	
	Objetivo	Proceso del abordaje de la máscara. Analizar las posibilidades expresivas de la máscara durante el proceso de representación de un performance.	
Dinamismo # 1			
Se desarrollo el performance “Humbaba” (cuya narración se encuentra en el anecdotario, apunte 30) buscando aplicar en el proceso lo observado en la dimensión anterior referente a la manipulación de la máscara y buscando entender el proceso de la encarnación de la máscara.			
Objetivo de la sesión:			
<i>Explorar a través del performance “Humbaba” la catarsis Artaudiana referente a la encarnación de la máscara.</i>			
Observaciones			
- Ha sido interesante ver que en el proceso final al ver la máscara cubierta con la tela se asemeja a un cerro y ello al recordar el inicio del performance donde se realiza un brindis y permiso a la tierra para iniciar el performance, permitió improvisar una historia final.			
Proyección			
El acto ritual requiere de todo un conjunto de elementos cuyo orden debe ser previamente entendido, estudiado; y ello permite crear nuevas cosas por las cuales hacer más rico el acto performático teatral. Esta búsqueda permite siempre que al contacto con el público se pueda generar un lazo para la armonía del acto performático o ritual			

8.5. Guía técnica de creación artística.

La presente estructura es solo una guía, durante el desarrollo de la performance algunas cosas cambian se omiten o surgen otras nuevas, todo ello dependiendo de la actitud del público y sus interacciones.

H U M B A B A

I- Saludo a las deidades:

- entra el sacerdote y recorre el espacio con el sahumerio cantando la canción “ábrete corazón”, completado el círculo el sacerdote deja el sahumerio en el altar.
- En silencio y de espaldas al público toca una campana y se prepara para el acto ritual pidiendo permiso a la mesa.
- Coge la copa y bendice hacia los cuatro puntos, ofrece un brindis a la deidad, bebe y expiarse el resto hacia la tierra.

II- narración de la máscara:

- El sacerdote coge una máscara del altar y la muestra al público, cuenta la historia de cómo surgió la primera máscara.
- va hacia atrás del altar y dando la espalda muestra la máscara y se la coloca detrás de la cabeza.

III- Hombre Triste:

- El enmascarado camina lentamente por el espacio, como buscando algo, siente pesar y se sienta en un rincón; por momento el sacerdote voltea para narrar lo ocurrido con el hombre triste y los animales.
- El sacerdote despojado de la máscara del hombre triste, camina hacia el altar en busca de la corona.

IV- Ambición del rey:

- Saltando por encima del altar, se presenta el rey que incentiva a sus súbditos a cazar al gran Humbaba para poder apoderarse de los troncos de los árboles madre.

V- Humbaba:

- El sacerdote despojado de la máscara del rey se dirige hacia la máscara gigante, la trae hacia el centro y le pide al público cantar para poder encarnar la máscara.
- Comienza a entrar en catarsis para ser apoderado por la máscara, Humbaba aparece y se enfrenta a los humanos intrusos.
- Danza y lucha contra los hombres hasta caer apuñalado al piso.

VI- Muerte de Humbaba:

- Agonizante maldice a todos los humanos.
- El sacerdote lanza la máscara al suelo y recita el epitafio de Humbaba.
- El sacerdote extiende su manto y pide a los presentes dejar sobre él sus deseos y pensamientos.
- Cubre con el manto la gran máscara y se retira entonando una canción.

VII- Ofrenda:

- El sacerdote invita a los asistentes a ponerse de pie mientras narra la historia final de Humbaba.
- Realiza la ofrenda de maíz al cerro Humbaba.

VIII- Danza final:

- El sacerdote se despide tocando la trompeta y bailando.