

Imágenes de máscaras: la performatividad que salta

BRAGA, Bya / Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), Facultad de Belas Artes, Grupo LAPA (Laboratório de pesquisa em atuação cênica)/CNPq - grupolapaufmg@gmail.com

MARSCHNER, Jaciara / Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), Facultad de Belas Artes, Grupo LAPA (Laboratório de pesquisa em atuação cênica)/CNPq - grupolapaufmg@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras Máscara, Teatro de la tradición popular, procedimiento performativo.*

› **Resumen**

A partir de imágenes de máscaras performativas pintadas sobre tela, producción artística realizada en el ámbito de la investigación performativa sobre el enmascaramiento en la cultura popular en Minas Gerais, Brasil, se presentan reflexiones que envuelven aspectos interdisciplinarios e inventivos. Al mostrar estos documentos-imagen, las figuras enmascaradas que saltan de ellos y sus contextos performativos en los teatros tradicionales brasileños, discutimos también de qué forma la imaginación de quien las ve puede saltar y crear extrañeza, promover también una mirada a sí mismos, activar el no-saber y la fascinación.

› **Presentación**

Partiendo de la pregunta “¿Qué tipo de conocimiento puede suscitar la imagen?”, planteada por el filósofo Georges Didi Huberman en su texto “Cuando las imágenes tocan lo real” (2007), y también de experiencias prácticas de creación y performance a través del arte escénico Mímica Corpórea de Étienne Decroux, presentamos reflexiones provenientes de la relación directa con cuatro pinturas artísticas de máscaras. Estas imágenes fueron realizadas por Jaciara Arguello Marschner, artista y estudiante de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil, en el marco de un proyecto de investigación en el que participó como becaria de investigación. El proyecto investigó las máscaras provenientes de la cultura popular del Estado de Minas Gerais, Brasil. La investigación fue coordinada por la artista de escena Bya Braga, profesora de teatro en la Universidad Federal de Minas Gerais e investigadora del CNPq-Brasil. La investigación tuvo un carácter interdisciplinario que se manifestó tanto a partir de los diferentes lenguajes artísticos que coexisten dentro de las manifestaciones culturales populares

brasileñas que fueron investigadas, como a partir de la propia demanda del proyecto en la producción artística del registro de las máscaras que, en este caso, se llevó a cabo a través de pinturas artísticas realizadas por Jaciara. Las ilustraciones son producciones artísticas que fueron pintadas sobre tela de algodón crudo, con el dobladillo cosido a mano, obras creadas como imágenes poéticas, archivos de memoria viva y de afecto, luego de realizar investigaciones en fuentes orales, a través de entrevistas semiestructuradas con personas que utilizan estas máscaras en fiestas populares específicas del Estado de Minas Gerais.

En este trabajo, presentamos las imágenes e invitamos a verlas no solo como un registro de la investigación realizada, que otorga un conocimiento descriptivo, histórico y crítico sobre el tema investigado, sino también como potenciales objetos que dan paso a la imaginación y actos performativos.

Para ello también nos inspiramos en Didi-Huberman y Étienne Decroux, proponiendo un procedimiento performativo inicial que pudiera ayudar al acto de encarnar estas imágenes y realizarlas, no solo imprimiendo en nuestro cuerpo la huella visual del tiempo real que abarcan las imágenes, sino tratando de hacerlas aparecer en intensidades que pudieran saltar.

El primer paso, primera vista...

El primer procedimiento performativo con las imágenes se realizó con Jaciara, en el marco del desarrollo de la investigación, en una perspectiva experimental de hacer investigación-creación, experimentar para poder mostrarlas, hacerlas visibles, dentro de un montaje de juego imaginativo para que cualquiera lo vea. De esta manera, propusimos iniciar un ejercicio de memoria, afecto e imaginación a través de ellas. Se trataba también de crear formas de entrar en contacto con las memorias vivas (DUBATTI, 2016) de las festividades investigadas. Al mismo tiempo, propusimos caminos para que las imágenes se vieran en sus particularidades históricas y artísticas, ya sea en el material que las soportaba o en la forma de composición que traían, con detalles que pudieran estimular la artesanía de la actuación (BRAGA, 2013).

Según Didi-Huberman (2010), la imagen tiene su propia agencia capaz de provocar emociones, significados y recuerdos en quien la mira. El acto de ver solo se manifiesta si la experiencia se abre en dos: primero se muestra al espectador el volumen, la materialidad de lo que se mira, luego se aclara lo que nos devuelve la mirada. Con esta afirmación, el autor sugiere que la imagen no es una mera representación visual y un agente pasivo ante el observador, sino que confronta a quien la mira, interrogándolo, devolviéndole la mirada y estableciendo una especie de diálogo recíproco con el observador.

De esta manera, propusimos un juego performativo, que se describe brevemente a continuación, en el que las figuralidades de las máscaras se veían no solo como un registro que contiene información sobre el grupo al que pertenecen, sino como imágenes que también invitaban a ver en ellas un no-conocimiento, una invitación a posicionarse con ellas en el acto imaginativo performativo, como imágenes que devuelven la mirada y susurran al observador dramaturgias, corporeidades, recuerdos, sensaciones y otras imágenes.



Figura 1 – Mamãe-vovó e Papai-vovô (Serro - MG)

Esta primera imagen fue pintada por Jaciara a partir de una foto recibida de Toninho, comandante de la fiesta de Caboclinhos en Congado do Serro (MG). Tratando de mirarla más allá de su registro histórico, Jaciara procuró percibir la imagen como la imagen misma la miraba. Esto la hizo sumergirse en el juego de dualidad que se presenta en las fiestas populares: revelar y esconder, hacer reír y asustar, la aparición de lo sagrado y lo profano, como ella misma comenta y presenta aquí también, siendo coautora de esta obra escrita. Pero la máscara de Mamãe-vovó, con el vestido floreado y la peluca blanca, trajo concretamente el imaginario de la vida festiva de José Maria Felix (Zé Bigode), de 82 años.

La imagen siguiente del Boi do Rosário, originada a partir de un fotograma de película (Filme: O Boi de Oliveira), muestra el buey de la ciudad de Oliveira que parece querer revelar todo a quien lo ve. El animal que nos mira llevó a Jaciara a su infancia, trayéndole el recuerdo de sus siete años, en una época en la que sentía mucho amor por los animales. Los bautizaba, nombrándolos uno por uno, junto con sus amigos, quienes actuaban como padrinos.



Figura 2 – Boi do Rosário (Oliveira - MG)

Esta imagen del buey también le trajo una sensación de imposibilidad y de lo divino. En la Festa festa del Boi do Rosário, la máscara-traje se llama Balaiera o Balaio y tiene una cabeza real de buey. João Paulo, de 32 años, es el que lleva el buey. Gira, corre, salta, da cabezazos a la multitud que sigue la fiesta, pone la rueda a girar. Se acaricia el buey, se lo besa.



Figura 3 – Marujo (Montes Claros – MG)

El marinero que se muestra en la figura 3 con su máscara, podría haber sido un joven prematuramente envejecido. Jaciara asoció instantáneamente la imagen con la forma en que las mujeres y personas negras están obligadas a adoptar comportamientos adultos en la infancia/adolescencia en la sociedad brasileña, en la que todavía existen fuertes comportamientos racistas y patriarcales. La imagen le trajo a la mente figuras de niños vendiendo dulces en los semáforos de la calle. Pero esta máscara la realizó el capataz de marineros de nombre Cleiton Francisco, un adulto que la rescató luego de 40 años alejado de la fiesta. La máscara para la festividad está hecha de alambre de acero recubierto de pintura, adornos, cintas y guijarros de colores. ¿Quién está realmente detrás de ella?



Figura 4 – João-do-Mato (Contagem - MG)

¿Y en la figura 4? ¿Qué sensaciones y recuerdos fueron y son despertados? “¿Será el “indio del hoyo?”, se preguntó Jaciara. ¿Será ese indígena también conocido como el “indio tanaru” que vivía en el territorio Tanaru, en una densa selva en Rondônia, Brasil? Esto también pensó Jaciara al ver la imagen después de haberla pintado. Al ver el cuadro, fue inevitable que no recordara al “indio del hoyo”, nombre que le dieron los no indígenas que lo vieron por primera vez en 1996. Entonces, el sentimiento de amenaza fue lo que apareció a Jaciara, a través de esta imagen, en la experimentación de visualización de memorias vivas, porque este indígena, amenazado, pasaba la mayor parte del tiempo escondido en el monte o en un hueco. Vivía solo. No sabemos, hasta el día de hoy, qué idioma hablaba, ni cuál era su etnia. En 2022 se informó de su muerte. Se le considera como el único representante de su grupo. Aquí la imagen en realidad trae la figura de João do Mato, de la tradición del Quilombo dos Arturos en la ciudad de Contagem. La máscara

es usada por Fábio José, que habló con Jaciara, en una entrevista, sobre cómo el enmascaramiento habla de la preservación de la naturaleza.

Lo que salta

El ejercicio experimentado inicialmente, con fines de investigación-creación, y transcrito brevemente más arriba, busca ver las imágenes de una manera que escape a la mera representación visible, que puede lanzarnos al vacío del no saber. “[...] Debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de ver nos retrotrae, nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne y, en cierto sentido, nos constituye” (HUBERMAN, 2010, p. 31). Aquí, la propuesta es, por tanto, que el vacío puede sugerir otras innumerables posibilidades de sentido cuando nos enfrentamos a imágenes de memorias vivas, en estado de recepción, de creación sensible estética, que varían según quien se sitúa frente a él. En el ejercicio anterior, se atribuye un nuevo significado a las imágenes al entrar en contacto visual sensible con ellas, de carácter personal e íntimo, a través de la evocación de una serie de recuerdos y vivencia de la realidad de quienes “se dejaron mirar” por las pinturas. Incluso si dos personas miran la misma imagen, la misma los desafía de una manera única y siempre ven cosas diferentes, perciben y sienten cosas diferentes, por lo que también pueden producir imágenes corporales expresivas estéticamente diferentes.

Según Oswald Barroso (2015), las imágenes enmascaradas tienen fundamentalmente como particularidad el enigma. Enmascarar el rostro y cubrir el cuerpo con calicó, como es costumbre en las fiestas folklóricas de Minas Gerais, revela una cosa y oculta otra al mismo tiempo. En las manifestaciones culturales en las que se utilizan, como la mascarada por ejemplo, coexisten fuerzas contrapuestas, dialogan con la dualidad, coexisten lo sagrado y lo profano, la risa y el miedo, lo divino y la naturaleza, los muertos y los vivos, los animales y los seres humanos. A través del caos, las fiestas tienen el propósito de subvertir y romper con el mundo para que sea posible recrearlo (BARROSO, 2015). Barroso también atribuye a las máscaras, en particular a las máscaras rituales, la función de hacer visible lo invisible, manifestando, a través de ellas, el espíritu de otros seres y de nuestra propia naturaleza:

Al ocultar rostros y cuerpos, las máscaras rituales median en las relaciones entre los seres, encantan y desencantan a las personas, revelan lo invisible, dan forma a lo maravilloso y catalizan energías, propiciando encuentros, incluido el de su portador consigo mismo, siendo un punto nodal de encrucijada. Funcionan como huella de ruptura en el orden cósmico, canales de comunicación entre la vida y la muerte, apertura entre distintos planos de realidad. De simples objetos, se transubstancian en canales de acceso a los fantasmas que nos atormentan y a los dioses risueños que nos hacen felices. Son fundamentalmente formas de revelar al otro y a nosotros mismos (BARROSO, 2015, p.191)

Para el autor, la imagen de la máscara es, ante todo, un enigma que desafía al observador, exigiendo ser descifrado. Por tanto, la imagen de las máscaras como procedimiento imaginativo/performativo abre esencialmente un espacio de negociación de sentido, creando

condiciones para ver lo invisible, para ver lo que corresponde a nuestra mirada y, en la liberación de la imaginación, ayudando al observador en la tarea de “[...] experimentar lo que no vemos con toda la evidencia (la evidencia de lo visible)” (HUBERMAN, 2010, p. 34).

El segundo paso como procedimiento performativo es buscar formas de encarnar, de mimetizar, la imagen que nos mira. El arte de la Mímica Corpórea de Étienne M. Decroux, también conocido como Mimo Corporal Dramático, no propone la mimesis como una copia en forma fija y enyesada, sino la realización de un trabajo mimético de recreación, que incita a las personas que actúan, profesionales o actores y actrices en general, a colocarse en un estado de investigación de sí mismos, de sus cuerpos y de sus imágenes, “dibujando” nuevas imágenes expresivas con sus propios cuerpos, buscando así una expresividad única que estará en constante movimiento. El trabajo de mimesis tiende a hacer que los actores se sientan extraños consigo mismos, un enigma, ya que experimentan la expresión de su cuerpo en otro ser. Este ejercicio cuestiona y sensibiliza sobre el repertorio y patrones expresivos de las personas que actúan escénicamente pero también, según Bya Braga (2015), el trabajo de investigación expresiva de la mimesis puede revelarles una multiplicidad y distinciones que existen dentro de sí mismos: “Entendemos esto como un trabajo de alteridad poética que parte del reconocimiento de las diferencias que existen en nosotros mismos y que nos conforman como ser cultural” (BRAGA, 2015, p. 60).

El ejercicio performativo es, por tanto, la propuesta de un trabajo inicial de investigación sobre uno mismo y sobre el otro, sobre lo que vemos y sobre lo que nos mira, sobre la destrucción y recreación de patrones corporales, así como, en cierto modo, sobre el mundo mismo, para que así pueda ser recreado y renovado. Y esto a través de imágenes de recuerdos vivos. A partir de lo que las imágenes enmascaradas susurran y revelan a la actriz y al actor, se hace posible crear mimesis e identificar posibilidades de expresión de otros cuerpos, trayendo a la superficie la conciencia de lo que no sabíamos y, especialmente, de lo que las imágenes dicen de nosotros.

› **Palabras Finales**

Para Didi-Huberman, las imágenes toman posición. Y, así, ante ellas, podemos adoptar posiciones miméticas concretas para actuar, utilizando un entrenamiento corporal específico, incluida la observación creativa, encarnada. Este es, pues, el segundo procedimiento creativo propuesto aquí. Sin embargo, tomar posición va más allá de esta concreción del gesto, ya que también queremos, frente a las imágenes, poder revelar un cambio en el lenguaje visible que ellas traen. Queremos experimentar con ampliar la realidad que aporta la imagen, buscando la aparición de otra figura a partir de ella. Étienne Decroux, al realizar sus históricas performances de mímicas corpóreas basadas en la observación de lo real, nos habló de la alteración y expansión de la realidad, generando una performatividad distinta.

Las imágenes investigadas y mostradas aquí en forma de objeto artístico, a través de las pinturas de Jaciara, se convirtieron así en caminos para propuestas metodológicas creativas en las actuaciones corporales. A través de estas imágenes, dejamos saltar la performatividad, tanto en sus singularidades como en sus multiplicidades. Las imágenes no son solo apariencia, sino que quieren convertirse en apariencia de otras figuras, en performance, tocando lo real de forma performativa.

¿Qué tipo de artes interpretativas y escénicas podemos entregar a estas imágenes? ¿Qué resultados artísticos surgirán de los cuerpos que conectan con las imágenes? Solo la práctica performativa responderá.

Agradecimiento: Muchas gracias a Graciela Chamorro y a Isabelle Combès por revisar la traducción del texto al español.

Bibliografia

- ANDRADE, M. (2002). *Danças dramáticas do Brasil*. Org. Oneida Alvarenga. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.
- BARROSO, O. (2015). *A máscara: do teatro ritual ao teatro brincante*. Fortaleza: Armazém da cultura.
- BRAGA, B. (2015). A proposta criativa de Étienne Decroux e a passagem de fronteiras: a interculturalidade como procedimento artístico. *Conceição/Conception*, n 4(1), 55–67. <https://doi.org/10.20396/conce.v4i1.8647674>
- BRAGA, B. (2013). *Étienne Decroux e a artesanía de ator: caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CASCUDO, C. (2012). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12ª Edição. São Paulo: Global, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2015). *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. C. Meira; F. Scheib. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2018). *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. (2010). *O que vemos e o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34.
- _____. (2012) “Quando as imagens tocam o real”, en PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 206–219. ISSN ELETRÔNICO: 2238-2046, Brasil. Disponible en: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acceso en: 10 mar. 2023.
- DUBATTI, J. (2016). *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC SP.
- LIGIÉRO, Z. (2019) *Teatro das Origens: Estudos das Performances Afro-Ameríndias*. Rio de Janeiro: Gramond.
- NELSON, R. (2014). *Practice as Research in the Arts: Principals, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Londres: Palgrave Macmillan.