

ENMASCARAMIENTO ESPACIAL:
DIÁLOGOS ENTRE EL ESPACIO, LA PERFORMATIVIDAD Y LOS PROCESOS
CREATIVOS DEL ACTOR

IPOJUCAN PEREIRA DA SILVA
Universidade Anhembi Morumbi

EN LA VIDA COTIDIANA, EN EL USO común con el que tratamos ideas y conceptos arquitectónicos, geométricos o ambientales, en general, cuando hablamos de espacio nos referimos a la idea de área, volumen, intervalo, distancia entre límites determinados, etc. En resumen, nos referimos a una ausencia o un lugar que puede ser ocupado por algo. Rudolf Arnheim [1988], en su digresión sobre qué es el espacio presente en su libro *A dinâmica da forma arquitetônica*, atribuyó esta visión de nuestro día a día al factor de percepción espontánea e inmediata de la distinción entre materia impenetrable – como montañas, árboles, paredes, entre otros – y las aberturas entre estos obstáculos por los cuales podemos pasar. En una concepción alternativa, Arnheim propone otra posibilidad de pensar qué es el espacio: una creación de la relación entre objetos que se manifiesta como una presencia concreta. En su propuesta, nuestra experiencia perceptiva no consideraría el intervalo entre las cosas como un vacío simplemente, sino más bien capaz de impresionar a los sentidos, incluso si no tiene densidad material.

Sin embargo, en la mayoría de los casos tendemos a escanear con la mirada cualquier entorno e interpretarlo en sus aspectos medibles y extensivos; mientras lo hacemos, estamos impulsados a pensar sobre el transcurso del tiempo de la misma manera. Por ejemplo, para tener la percepción de los caminos que hacemos a través del espacio, relati-

zamos dentro de una linealidad temporal los movimientos del cuerpo como una función de los elementos que nos rodean. La certeza de que hemos viajado un cierto recorrido se confirma por la serie de posiciones que el cuerpo ocupa en relación con los fenómenos o hechos encontrados en el camino que son retenidos por la memoria como parte de una relación causal, dándonos la noción de lo que ha sucedido y de lo que todavía pretendemos lograr.

En otras palabras, percibimos el entorno como un medio homogéneo en el que las cosas que se presentan delante de nuestros ojos (hechos, objetos cuerpos, etcétera) pueden ser organizados según relaciones de posición y ubicación, así como también pueden ser enumerados y segmentados en entidades aisladas entre sí. Tales operaciones implican representaciones mentales de marcos espaciales de estos elementos que podemos alinear en una sucesión de causa y efecto que nos da la sensación de aprehensión del pasado, presente y futuro como instantáneas temporalmente puestas en el espacio. Según Coelho [2004: 237], el resultado de esto es que “tal figuración, que aparece inicialmente como una representación de la sucesión temporal, es en última instancia espacial, es decir, es una temporalidad profundamente impregnada de espacio”.

A partir de estas preguntas, para promover el tránsito entre el medio ambiente y el cuerpo, y para promover la aparición de un principio creativo como parámetro de creación para el actor, desarrollé, en mi investigación doctoral *Mascaramento espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator* [Silva, 2015], un camino mediado por una serie progresiva de laboratorios prácticos en los que se investigó el diálogo entre el espacio y la performatividad, llamado *enmascaramiento espacial*. Según Costa [2015], la máscara y el enmascaramiento a veces pueden ser sinónimos, pero también pueden establecer perspectivas distintas en las que el término enmascaramiento amplía su paleta, distanciándose de la noción habitual de máscara. Es cierto que existe la oposición ocultar-revelar, que se atribuye al uso de la máscara, pero enmascarar va más allá de ocultar o exponer un cuerpo, trata también de activarlo, redimensionarlo. El enmascaramiento podría ser visto como un acto transformador de fisicidad, como una acción en el aquí y ahora; como una posibilidad de experimentar estados corporales intensos.

El objetivo de la investigación sobre el *enmascaramiento espacial* era desarrollar en el actor el razonamiento necesario para lidiar con su con-

junto psicofísico como una variante del medio ambiente, llevando a los actuantes a ver el espacio como consecuencia de su propia espacialidad corporal. En los experimentos tratamos de investigar las espacialidades que emanan tanto del cuerpo como de las materialidades escénicas, como afectos y campos de fuerzas manifiestas, o como despliegues más sutiles de materia densa. Esto dio lugar a la conciencia de que el espacio no es un vacío para ser ocupado por el cuerpo, y mucho menos el espacio es un vacío que aísla el cuerpo.

El haber experimentado el proceso de *enmascaramiento espacial* condujo a los actuantes a la conclusión de que el espacio no es una entidad con una naturaleza distinta del cuerpo ni es la ausencia de una materia impenetrable. El concepto que Javier [1998] tiene sobre la espacialidad de la escena, como la primera realidad sensible donde se construyen todos los signos del espectáculo, nos ayudó, incluso en la aplicación del *enmascaramiento espacial* como principio rector en un proceso de escritura escénica, haciendo del espacio la materia prima con la que el artista esculpe sus ideas y emociones, imbricando la relación cuerpo/movimiento/entorno en el acto creativo.

Roubine [1998] argumenta que el espacio escénico y el trabajo del actor son territorios articulados y regidos por los encenadores. Es desde el juego entre esos dos territorios, o sea, entre los cuerpos vivos (espacialidades orgánicas) y los elementos escénicos (espacialidades no orgánicas) que nacen las propuestas de puesta en escena. Normalmente los encenadores buscan el diálogo y el equilibrio entre esas dos espacialidades, aunque en los procesos creativos una espacialidad parece sobreponerse a la otra. Cuando la balanza se inclina hacia el lado de la espacialidad orgánica, por ejemplo, obtenemos una estética realista/naturalista, pues el cuerpo del actor está al servicio del personaje, por lo tanto él es estimulado por sus motivaciones internas. Solo después de establecidas esas motivaciones es que se parte para la estructuración de un diálogo con la espacialidad no orgánica que – en caso de ser presentada en el escenario basado en la mimesis – gana matices de realidad y naturalidad.

Sin embargo, en el caso del proceso de creación llamado *enmascaramiento espacial*, la propuesta fue hacia otra dirección: una investigación centrada en el alcance del trabajo del actor que se acerca al espacio escénico no como una escenografía, sino como un dispositivo para sus

procesos de creación. Durante el proceso, los actores lograron tal grado de percepción sobre sí mismos que se dieron cuenta de que la sensación espacial se crea por la dinámica de su propia fisicidad. Así, las propuestas e investigaciones basadas en los conceptos del espacio dieron lugar a la exploración y expansión del principio del enmascaramiento como herramienta creativa para el intérprete.

1. ENMASCARAMIENTO ESPACIAL: LA ESPACIALIDAD ESTÁTICA COMO DISPOSITIVO

Una de las etapas de la investigación sobre *enmascaramiento espacial* fueron los estudios prácticos realizados en laboratorios de creación escénica, estructurados sobre dos fundamentos principales: espacialidades plástica-arquitectónicas que funcionaban como dispositivos capaces de intermediar la percepción del actor, y trabajo técnico para ampliar la escucha del cuerpo para que pudiera abrirse a los estímulos del medio ambiente. Como enfoque teórico, partimos de algunos estudios en el campo de las artes visuales que cuestionan el lugar tradicional de la escultura y analizan cómo, en la contemporaneidad, las obras se relacionan con el espectador: a través de acciones físicas y la experiencia perceptiva.

Una de las principales referencias utilizadas en este caso fueron los estudios de la historiadora estadounidense Rosalind Krauss [1984]; se observó que, en la producción de varios artistas en las décadas de 1960 y 1970, las obras comenzaron a crear un vínculo con el lugar, haciendo que la percepción de lo que era la arquitectura, la escultura o el paisaje fuera extremadamente imprecisa. La noción institucionalizada de escultura siempre se ha asociado con la lógica de que se trata de un volumen que interrumpe la continuidad espacial y la demarcación de un lugar. Ya sea en el espacio interior o exterior, la localización de una escultura podría ser tanto al aire libre (plazas, parques, calles), o intersecciones (como en el conjunto arquitectónico: nichos de paredes, frisos decorativos) o en exhibición en los pasillos. En cualquier caso, la escultura nunca se confundió con el entorno y claramente realizó su función en el lugar que ocupaba.

Al modificar la relación de la obra con el espacio circundante, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX surgieron una serie de experi-

mentos artísticos que utilizaron la espacialidad como formalización expresiva, articulando y creando vínculos con situaciones específicas, de orden social o geográfico. Los términos *Land Art*, *Instalación*, *Site-Specific* y *Arte Ambiental* representan intentos de conceptualización en el campo de las artes visuales para tratar de dar cuenta de esta tendencia del arte contemporáneo de convertirse en el propio espacio y de cómo este se convierte en una obra de arte. Robert Morris, un artista minimalista de la época, señala cómo esta indeterminación de los límites entre el cuerpo y el espacio apunta a una indistinción cada vez mayor entre los campos artísticos:

Al percibir un objeto, alguien ocupa un espacio distinto: el propio espacio de alguien. Al percibir el espacio arquitectónico, el espacio en sí de aquellos que lo perciben no es distinto, sino que coexiste con lo que se percibe. En el primer caso quien nota, rodea, en el segundo se rodea. Esta ha sido una polaridad permanente entre la experiencia de la escultura y la arquitectura [Morris, 2009: 406].

La arquitectura, entre todas las artes, tiene el espacio como material creativo básico: destacar, delimitar, cerrar y modelar un cierto espacio es el objetivo de cualquier edificio o proyecto urbano. Si fue posible pensar en la escultura como algo que no era arquitectura ni paisaje – ya que, principalmente, las relaciones entre el ser humano y la espacialidad habitada siempre han sido los ejes articuladores de la práctica arquitectónica – para preservar la diferenciación señalada por Morris se vuelve, de esta manera, imposible para las expresiones artísticas contemporáneas que utilizan el espacio como lema de la experiencia artística y implican la caracterización arquitectónica de las obras. Krauss propone la noción de campo expandido o ampliado para la comprensión de estas manifestaciones escultóricas: la escultura ya no es algo afirmativo para convertirse en una negación de categorías, es decir, todo lo que está en el paisaje no es paisaje y todo lo que está en arquitectura no es arquitectura.

En escritos más actuales, Krauss [2001] expresa su preocupación por ampliar conceptualmente la interpretación de este tipo de obras artísticas desde la idea del paso, del movimiento del fruidor, reposicionando una serie de obras de la “experiencia de un paso momento a momento por el espacio y el tiempo” [Krauss, 2001: 341]. El acto de caminar por: pasillos estrechos, laberínticos, o incluso en diques o ca-

minos; además de complementar las obras, se convierte por sí mismo en coautoría. Pues lo que potencialmente se elimina en la obra sólo se vuelve estético por la acción del público. En los entornos – o escenarios – tomados como ejemplo por Krauss, hay una invitación para que el cuerpo explore, camine a través de ellos, evolucione dentro de estos espacios, estableciendo una conexión entre el movimiento y la percepción. Por consiguiente, el espectador que es invitado a la acción crea su poética personal, una lectura particular, fruto de su interacción con la obra. La poética creada por el espectador es fluida, mutable y abierta, pues él puede volver a recorrer la obra diversas veces, ir y venir por ella, o sea, puede vivenciarla y resignificar su experiencia a cada revisión.

Lo que se puede ver en estos ejemplos es que la forma contiene en sí misma una frase, una narrativa, una dramaturgia lacunar esperando a que cada uno crea su propia poética. Temporalidad extendida –característica fundamental del concepto de *duración* bergsoniana– y la experiencia espacial real y inmediata son ahora elementos señalados en la constitución de un estado de ser, de una percepción de presencia como algo conformado por un flujo constante, en el devenir permanente, en un presente actualizado en cada momento. Las espacialidades funcionan, en todos estos casos, como instrucciones al espectador para moverse y buscar, según su interés, lecciones y significados en el entorno que ofrecen las obras.

Se percibe que la correlación entre la espacialidad propuesta y la experiencia vivida también apunta a la posibilidad de describir estas obras a través de las acciones que dirigen, ya que el ejercicio práctico de las cuestiones dimensionales proporciona estímulos e involucra a los espectadores en actuaciones performativas. De esta manera, es posible notar que la asociación entre la formalización proyectada como medio ambiente y la corporeidad generada en los cuerpos de los fruidores sugiere la idea de la performatividad. Esto nos lleva, según Sánchez, a pensar en estas espacialidades también desde el punto de vista del enmascaramiento: “la performatividad nos aproxima al cuerpo de una forma muy diferente a la teatralidad. La teatralidad es el territorio de la máscara. La performatividad lo es del enmascaramiento” [Sánchez, 2010: 28].

Las artes escénicas también responden a esta demanda de ambientes multisensoriales e inmersivos, tanto para los espectadores como

para los actuantes. Es posible mapear desde principios del siglo xx varios proyectos de idealización y construcción de espacios escénicos tratados como un dispositivo de percepción, con el fin de repensar la frontalidad teatral y estimular tanto el cuerpo del actor como convocar al público a la acción. Uno de los ejemplos más fructíferos de estos primeros experimentos fue el proyecto de la puesta en escena de Vsévolod Meyerhold de 1922, *Le cocu magnifique*. El escenario constructivista diseñado para esta obra, con sus obstáculos y desafíos, permitió a Meyerhold dificultar el desplazamiento de los actores, y así obtener una mayor expresividad del juego corporal, creando una actuación extremadamente formal, promovida por ejercicios y estudios en la sala de ensayo.

Picon-Vallin señala que en esta producción Meyerhold materializó “el manifiesto de la biomecánica encima de un dispositivo constructivista concebido como una máquina de representación para el actor” [Picon-Vallin, 2006: 43], poniendo a disposición para el movimiento del intérprete un conjunto de elementos – factibles, escaleras, rampas, andamios, etc. – generadores de diversos tipos de acciones en la escena, tales como correr, escalar, saltar, resbalar... Meyerhold pensó en crear nuevas técnicas, mejorar las metodologías de interpretación para que el intérprete tuviera la percepción de sí mismo en el espacio, para que pudiera ver y ser visto, mostrando el dibujo plástico del personaje al espectador desde todos los ángulos.

Sin embargo, incluso en el dispositivo escenográfico de Meyerhold, o en los entornos plásticos ejemplificados por Krauss, todavía hay una mezcla entre al menos dos formas de pensar, o trabajar, la relación espacial entre los objetos: el espacio como un elemento que aísla y secuestra cuerpos (de una naturaleza distinta), y como continuidad, proyección o irradiación de los cuerpos. Entendiendo que este segundo enfoque estaba más en sintonía con lo que se buscaba como principio para trabajar con el *enmascaramiento espacial*, algunas ideas del arquitecto Hans Hollein fueron añadidas a los laboratorios creativos.

Según las observaciones de la historiadora y teórica de la arquitectura Liane Lefavre [2003], Hollein defendió la idea de que los elementos naturales y artificiales (pinturas, esculturas, edificios, ciudades, paisajes o *Gebilde*, como él prefería llamarlos) irradian espacio y construyen relaciones arquitectónicas. A finales de la década de 1950, como una formalización práctica de sus ideas, Hollein ocupó un área de dos mil

metros cuadrados en la facultad de arquitectura de la *Universidad de California* con grandes estructuras hechas de madera, metal soldado y yeso, para que los transeúntes, mientras caminaban dentro de este perímetro, pudieran tener una experiencia plástica del espacio. Él llamaba a esas estructuras *Spaceradiators*, pues al activar el espacio a su alrededor, alteraban a sus características y hacían del entorno una extensión de sí mismas.

Transponiendo estos principios para trabajar en los laboratorios de creación escénica, se propuso una espacialidad estática en la sala de ensayo para la interacción con los actores. Optamos por un arreglo espacial sin referencia explícita a ningún contexto ficcional, con un alto poder de abstracción y con la capacidad de movilizar el cuerpo para establecer las relaciones más inusuales (véase la Figura 1). El ambiente del recinto fue tratado, sobre todo, desde el punto de vista del enmascaramiento, no como una escenografía ante la que evoluciona un personaje.

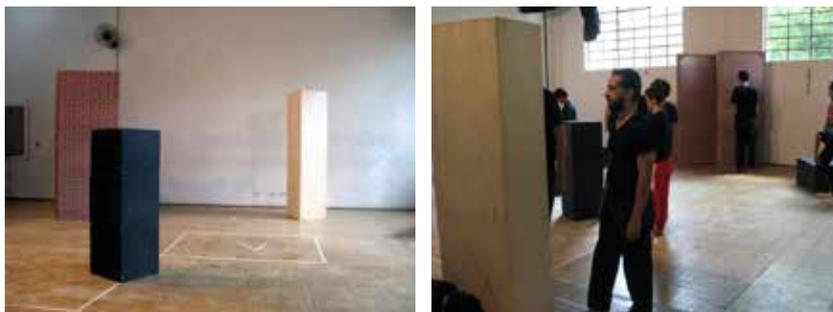


Fig. 1 – Espacialidad estática compuesta de masas sólidas. Fotografía de Ipojucan Pereira. Laboratorios de creación escénica (2013-2014).

A pesar de ser una espacialidad estática, sus elementos constitutivos deben tratarse como capaces de irradiar espacio, es decir, de crear alrededor de sí mismos un campo con condiciones que afecten a otros cuerpos a su alrededor con su presencia; o sea, con la característica de emitir un campo irradiador. Sin embargo, para que esta propuesta lograra su objetivo, fue necesario un trabajo previo con los participantes para que su percepción espacial se hiciera más sensible y receptiva al tratamiento del espacio como campo irradiador. La conclusión fue que el éxito de este enfoque estaba mucho más ligado al tipo de relación que el participante tenía con la espacialidad que con la eficacia o el poder de este enfoque para operar como un dispositivo sensorial.

La experiencia de este experimento llevó al conjunto psicofísico de los actores a percibir e incorporar la materialidad espacial en la que estaban inmersos, capturando la potencialidad del espacio e impulsándolo como un pulso vital. La espacialidad constituida de elementos inorgánicos comenzó a ser tratada (percibida) como orgánica, es decir, no simplemente como un espacio estático y poblado de materia inerte y sin vida, sino llena de dinamismo para ser manipulada por los actores. El punto central de observación fue su efecto en las respuestas kinestésicas del cuerpo, es decir, en las acciones físicas promovidas por este ambiente.

2. ESPACIALIDAD CORPORAL, LAS ESTRUCTURAS Y MÁSCARAS DINÁMICAS

Los desarrollos y las prácticas de *enmascaramiento espacial* realizados en los laboratorios de creación escénica se han vuelto experimentos relacionados con la manipulación de algunos tipos de estructuras geométricas utilizadas como enmascaramiento, capaces de proporcionar una experiencia más cercana al modo en el que el organismo humano realiza su espacialidad personal. Una de las bases de apoyo de esta etapa de investigación fue el trabajo con diferentes tipos de máscaras y enmascaramientos, con énfasis tanto en la percepción del espacio como en la exploración práctica de la dinámica del movimiento corporal, como direcciones, dimensiones, amplitudes y ritmos. Los cimientos empleados buscaban determinar la percepción de los actores sobre su postura (eje) y la relación con la gravedad (punto de apoyos y oposiciones), articulaciones óseas y movimientos resultantes de sus características estructurales y mecánicas, sensaciones y observaciones de la exploración del espacio por parte del cuerpo a través de desplazamientos orientados.

Una de las referencias metodológicas para este direccionamiento fue la obra con máscaras abstractas y estructuras dinámicas del *Laboratoire d'Etude du Mouvement – L.E.M.*¹ por Jacques Lecoq. Murray

1 A partir de los cursos impartidos a los estudiantes de arquitectura en la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, Jacques Lecoq creó, en 1976, el *Laboratoire d'Etude du Mouvement – L.E.M.*, un departamento de bellas artes y escenografía experimental de *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. El departamento se dedica al estudio dinámico del espacio y los ritmos a través de la representación plástica, con clases de movimiento, construcción y diseño, involucrando los campos de la arquitectura, el diseño y la escenografía.

[2003: 89] señala que en el *L.E.M.* estudiantes articulan dos cuestiones fundamentales, importantes para las reflexiones desarrolladas aquí: “el trabajo con el movimiento, (...) y el trabajo de creación que implica la construcción –y posterior ‘animación’– de estructuras que buscan capturar, expresar y dar vida a las cualidades de los movimientos explorados.” Para probar la eficacia de estas máscaras y estructuras dinámicas en la comprensión y exploración de la relación entre el tiempo, el espacio y la corporalidad, apostamos por la idea de que el actor, inmerso en una situación geométrica-espacial planteada por el objeto, llevaría su cuerpo a realizar imágenes rítmicas precisas.

En el trabajo desarrollado en las dependencias de *L.E.M.*, los estudios de las leyes del movimiento humano y los espacios del cuerpo, con la consiguiente construcción de estructuras y formas portátiles (máscaras corporales) que funcionan como enmascaramiento y diálogo con la dinámica explorada físicamente, tienen como objetivo principal proporcionar al estudiante la comprensión y percepción de “que no está representado frente a un escenario, sino dentro de un espacio construido para la acción del actor” [Lecoq, 2010: 229]. La escala diseñada para las formas utilizadas como enmascaramiento puede ser facial, corporal o espacial e, independientemente de su tamaño, su función principal es actuar como una partitura física, ya que están diseñadas para movilizar el movimiento en el cuerpo de la misma manera que “todo el espacio habitable trae ‘propuestas dramáticas’ e influye en el comportamiento de aquellos que viven allí o los personajes que actúan allí” [Lecoq, 2010: 227].

Estos objetos pueden ser manipulados, habitados o utilizados en asociación con lo físico, como prótesis, extensiones, disfraces o máscaras. Hechas para ser usadas en la cara, estas formas abstractas se llaman máscaras dinámicas y, alcanzando las proporciones del cuerpo, ahora se llaman estructuras portátiles. Al introducirse o amalgamarse a ellas, estas estructuras o máscaras reconfiguran el espacio personal, proporcionando al cuerpo un estudio directo de las cualidades espaciales. Los procedimientos experimentados a partir de esta referencia en los laboratorios de creación estaban vinculados al funcionamiento de algunos tipos de estructuras geométricas utilizadas como enmascaramiento facial (véase la Figura 2):



Fig. 2 – Enmascaramiento espacial con máscaras dinámicas. Fotografía de Ipojuca Pereira. Laboratorios de creación escénicas (2013-2014).

Para desarrollar esta fase de investigación en los laboratorios de creación escénicas, dedicada al uso de estructuras portátiles como mediadores de la relación entre el cuerpo y el espacio, dirigí la investigación a otro tipo de enmascaramiento que promovía la transición de una espacialidad, concentrada en una máscara unida a la cara para ser expandida al resto del organismo, a un diálogo más eficaz entre la geometría del cuerpo y la del espacio circundante. Para este paso, tomé como punto de partida algunas propuestas de enmascaramiento inspiradas en el trabajo del director del taller de teatro de la *Bauhaus*, Oskar Schlemmer; este buscaba materializar en los vestuarios de actores y bailarines, las cuestiones espaciales.

Según Schlemmer, la arquitectura del escenario, en el que el actor está inmerso, constituye un volumen cerrado por las paredes, columnas, suelos, vigas y techo cuyo resultado es un equilibrio de fuerzas que mantiene suspendida toda la estructura, en una dinámica momentáneamente fija. Señala que comúnmente este espacio se somete al “hombre y se transforma de nuevo en la naturaleza o en la imitación de la naturaleza (...) en la ilusión del teatro realista” [Schlemmer, 1961: 22-23]. Sin embargo, la base de su pensamiento es proponer un funcionamiento opuesto a esta forma tradicional de utilizar el escenario: “el hombre natural, en

deferencia al espacio abstracto, se reformula para caber en el molde del espacio” [Schlemmer, 1961: 23]. Una de sus propuestas fue materializar en la ropa y los accesorios escénicos, las propiedades geométricas del escenario, causando la metamorfosis del cuerpo humano.

La figura mecánica y artificial del títere, o la muñeca articulada, se convirtieron para Schlemmer en el centro de un proceso que transformó el cuerpo del intérprete y lo reorganizó técnicamente de acuerdo con las leyes funcionales del espacio. Claramente, la inspiración para este modelo proviene principalmente de las ideas de Edward Gordon Craig y Heinrich Von Kleist. Craig ya había propagado a principios de la década de 1900, en su concepto de la *Supermarioneta*, la posibilidad de dar al teatro el rigor y la precisión de otros lenguajes artísticos, ya que consideraba la humanidad del actor como un elemento incompatible y inestable para la realización de una obra de arte. Y Kleist, a su vez, a finales del siglo XIX, adoptó la dinámica de movimiento del títere como parámetro para el bailarín, para que pudiera alcanzar la perfección técnica y la armonía expresiva centrándose sólo en la mecánica del cuerpo, evitando las interferencias del pensamiento y las emociones.

Dado que, para Schlemmer, el ser humano y el espacio son elementos de naturalezas distintas, esta fue la forma que encontró para insertar el organismo vivo en el escenario: como una imagen pictórica, una escultura animada, un androide mecanizado o un títere articulado. Invisibles en la oscuridad u oculto bajo máscaras y trajes, que alteraban significativamente el diseño corporal y reforzaban, o invalidaban, las leyes orgánicas y mecánicas del movimiento, los actores sólo podían actuar y expresarse a través de un simulacro, una figura artificial. La gestualidad comienza a mostrar una mayor calidad de abstracción, pudiendo asumir la coordinación motora de un títere, o los aspectos arquitectónicos del espacio cúbico circundante, así como una expresión corporal técnicamente más limpia y precisa.

De todas las obras desarrolladas por Schlemmer en la *Bauhaus*, la principal referencia para los laboratorios de creación escénicas en *enmascaramiento espacial* vino de la *Danza de los Bastones*, puesta en escena en 1927, en la que se adhirió un conjunto de palos a varios puntos de articulación del cuerpo, prolongando y ampliando el movimiento del bailarín en diversas direcciones en el espacio. Durante la actuación de la *Danza de los Bastones*, el escenario se mantuvo a oscuras, con sufi-

ciente luz para ver el movimiento de los murciélagos blancos, ya que la figura humana tampoco era visible, debido a la ropa oscura y ajustada que borraba el cuerpo del intérprete. El efecto visual para el espectador fue la animación casi hipnótica de los vectores espaciales, materializada por los palos.

A través de los ejes verticales, horizontales y diagonales, que se cruzan desde las líneas formadas por las varillas, se visualiza un diálogo hasta entonces invisible para el espectador, en el que se explica la existencia de un tránsito entre el cuerpo y el entorno. El espacio se convierte en un socio de importancia fundamental, contribuyendo a la expansión del potencial expresivo del intérprete cuando se activa como un flujo intenso de fuerzas vectoriales. Lo que es evidente es que, para lograr la plenitud de esta expresividad, la fisicidad del bailarín debe estar al servicio de la espacialidad conformada por el enmascaramiento ofrecido por los bastones. Para el intérprete, las restricciones impuestas por los artefactos adheridos a su cuerpo son compensadas por las posibilidades de investigación y comprensión de las leyes matemáticas que construyen la arquitectura de la habitación en la que está inmerso.



Fig. 3 - Enmascaramiento espacial con bastones. Fotografía de Ipojuacan Pereira. Laboratorios de creación escénicas (2013-2014).

Nos propusimos trabajar en los laboratorios de creación estrictamente con el enmascaramiento generado a través de la ubicación de los palos en algunas áreas de la estructura física del actor. Esto sería suficiente

para proporcionar una representación simbólica de las líneas que sobresalen del cuerpo hacia el espacio y viceversa (véase la Figura 3). Incluso con sólo unos pocos puntos del cuerpo siendo sensibilizado, cada participante debió expandir esta sensación a otras áreas de su estructura física. Por lo tanto, fue posible establecer para las diferentes espacialidades (orgánicas y no orgánicas) una relación simbiótica en flujo constante de contaminación, sin ser posible discernir el protagonismo de una sobre otra.

El uso de los bastones como enmascaramiento reveló la posibilidad de superar el dinamismo cristalizado en forma abstracta de las máscaras dinámicas y estructuras portátiles del *L.E.M.*, para la dinámica real del organismo, con el cuerpo produciendo su espacialidad desde su propia esfera biológica. Incluso con el uso de las máscaras, estructuras u objetos como enmascaramiento, lo que quedó en las actitudes y en las rápidas respuestas físicas de los actores fue la conciencia de que es por medio de la acción corporal que se anima y activa el espacio.

3. ENMASCARAMIENTO Y ESCRITURA ESCÉNICA

Como los experimentos en los laboratorios de creación y investigación escénica no tenían como punto de partida la puesta en escena de un texto dramático, se presentó otro reto a resolver: derivar la respuesta psicofísica de los actuantes, adquirida en entrenamiento del proceso de *enmascaramiento espacial*, hacia la constitución de una narrativa escénica. ¿Cómo mantener en una fase de creación y organización del discurso escénico las competencias alcanzadas por los actores? La necesidad en ese momento era dejar invisible a la mirada del espectador sólo la concreción física del material utilizado para el *enmascaramiento espacial*, y no su mediación entre el conjunto psicofísico del actor y el espacio escénico.

A falta de un objeto, estructura o prótesis que cumplieran con esta función, apostamos por la investigación de las partituras corporales como enmascaramiento, por la posibilidad de que podría funcionar tanto en la exploración de la fisicidad del actor – como veníamos haciendo hasta entonces con las materialidades utilizadas como máscaras – como en la condición de la escritura escénica. Haciendo uso de la corporalidad para la composición de partituras escénicas, los actores

trabajaron con su propia espacialidad corporal de la misma manera que cuando llevaban diferentes tipos de enmascaramiento en los procesos previamente investigado.

En la transición a esta etapa, los experimentos escénicos desarrollados tenían como objetivo contribuir a una actitud interpretativa caracterizada por la necesidad de organizar los materiales desarrollados en los laboratorios de creación escénica en una síntesis compositiva capaz de generar significados para el espectador. Fue estimulado un pensamiento de actuación basado en la presencia del actuante, en lo que se refiere a la sustentación de sus acciones escénicas más que en la representación de personajes ficticios. El objetivo era que la estética resultante tuviera como característica notable un alto grado de performatividad, consecuencia de la relación entre la espacialidad y la acción física. Los experimentos escénicos generados a partir de esto proporcionaron otras operaciones para la mejora técnica de la técnica actoral, contribuyendo a una actitud interpretativa caracterizada por la flexibilidad, adaptabilidad, juego con las incertidumbres del espacio escénico.

La idea central por la que nos regimos fue la construcción de un resultado escénico del proceso de *enmascaramiento espacial* en el que la espacialidad corporal del actor fuera el epicentro de la puesta en escena. Con el objetivo en mente de que “al realizar sus acciones el actor genera una energía espacial que va a formar el espacio escénico” [Irazábal, 2004: 05], percibimos que tanto el impacto del movimiento en el espacio como su retroceso (el entorno causa desplazamiento y reorganizaciones en la dinámica de aquel que se mueve en su interior) han pasado a tener como epicentro la corporeidad y sus interacciones con los objetos de la escena, con los diferentes planos que el cuerpo ocupa, con dinámica rítmica, con imágenes físicas en constante flujo y transformación.

La experiencia y experimentación del espacio como camino hacia el trabajo del actuante proporcionó algunos parámetros y procedimientos que en su conjunto afirmaron la posibilidad de que el actor podrá emplear su propia espacialidad corporal como punto crucial para sus creaciones escénicas. Tanto el curso de los procedimientos como los resultados escénicos experimentados señalaron los caminos a la composición de partituras como base para la creación del *enmascaramiento espacial* en perspectiva de la escritura escénica, proporcionando al actor la gestión de su conjunto psicofísico como modalidad de espacio.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, RUDOLF (1988): *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*, Lisboa, Editorial Presença.
- COELHO, JONAS G. (2004): “Ser do Tempo em Bergson”, *Interface - Comunic., Saúde, Educ.*, v.8, n.15, mar/ago, pp.233-46 [Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/icse/v8n15/a04v8n15.pdf>].
- COSTA, FELISBERTO S. (2015): “Arquiteturas do Corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos”, *Rascunhos*, Uberlândia, v. 2, n. 2, jul./dez, pp.10-27 [Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/32424>].
- IRAZÁBAL, FEDERICO (2004): “Francisco Javier: la renovación de la escena argentina está alojada em las pequeñas salas”, *Cuadernos de Picadero*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, año 2, n. 4, diciembre, pp.4-11.
- JAVIER, FRANCISCO (1998): *El Espacio Escénico como Sistema Significante*, Buenos Aires, Ed. Leviatán.
- KRAUSS, ROSALIND (1984): “A Escultura no Campo Ampliado”, *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 1, pp.87-93.
- _____ (2001): *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes.
- LECOQ, JACQUES (2010): *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral*, São Paulo, Ed. Senac São Paulo / Ed. SESC SP.
- LEFAIVRE, LIANE (2003): “Everything is Architecture”, *Harvard Design Magazine*, Cambridge, Spring/Summer, n.18, pp.1-5 [Disponível em <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/18>].
- PICON-VALLIN, BÉATRICE (2006): *A Arte do Teatro – Entre a Tradição e a Vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto / Letra e Imagem.
- ROUBINE, JEAN-JACQUES (1998): *A Linguagem da Encenação Teatral*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- SANCHEZ, JOSÉ A. (2010): “Dramaturgia en el campo expandido”, en *Repensar la dramaturgia/Rethinking Dramaturgy*, ed., M. Belisco, M. J. Cifuentes y A. Écija, Murcia, Centro Párraga - Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo – CENDEAC, pp.19-36 [Disponível em <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>].
- SCHLEMMER, OSKAR (1961): “Man and Art Figure”, en *The Theater of the Bauhaus*, ed., W. Gropius, London, Eyre Methuen Ltd., pp.17-46.
- SILVA, IPOJUCAN PEREIRA DA. (2015): *Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator*, Tesis de Doctorado, São Paulo. ECA-USP [Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-01062015-160328/>].