

LAS MASCARADAS DEL VALLE CENTRAL Y EL TEATRO

Alejandro Tossat



1. La idea del presente estudio surge del proceso de investigación que desde hace algunos años vengo realizando -en compañía de algunos compañeros que, en diferentes momentos, han conformado el grupo Diquis Tiquis- sobre las manifestaciones espectaculares tradicionales y sus relaciones con el teatro.

La investigación no ha sido un proceso encerrado en el campo de lo puramente académico, sino que se ha originado y ha sido dirigida en lo fundamental por las necesidades que nuestra labor creativa como grupo de arte nos ha impuesto. Las preguntas, los objetivos, han surgido entonces en el transcurso del trabajo de una necesidad práctica; del deseo y la urgencia de encontrar principios útiles en el desarrollo de una labor artística enraizada en nuestras tradiciones pero capaz de contribuir significativamente a la renovación del teatro.

En el desarrollo de este proceso, el trabajo de investigación de documentos, la recopilación de datos, su organización y formulación de hipótesis de trabajo necesarias a una conceptualización más coherente de los fenómenos estudiados, me han llevado a la necesidad de acompañar los trabajos artísticos con estudios de carácter más bien académico.

Entre los temas estudiados, uno de los más importantes y promisorios es el de las mascaradas.

2. La primera observación importante que hay que hacer en relación con las mascaradas es que éstas nos exigen reformular en términos más generales nuestra definición de lo que es teatro y el estudio del teatro en relación con sus orígenes. Orígenes entendidos no sólo, ni principalmente, como "antecedentes", desde una perspectiva "filogenética", sino sobre todo en lo que de validez mantienen para la creación

actual en cuanto principios que nos pueden enseñar como reanudar o mejorar nuestra labor artística.

Su estudio nos ha ayudado entonces, de cierta forma, a conceptualizar una cierta idea de teatro propia de la tradición Occidental que, a pesar de todas las diversidades y transformaciones por las que ha pasado, podemos hacer remontar hasta sus antecedentes en la Grecia clásica. Nuestra costumbre es, todavía, la de referirnos a ésta cuando hablamos de teatro; hasta el punto que, a menudo, se tiende a identificar determinadas convenciones y relaciones entre los participantes con el mismo espacio en el cual éstas se realizan.

Las mascaradas, de hecho, a pesar de poseer algunos aspectos que pueden calificarse de propiamente "teatrales" (como son las máscaras, la música, la utilización -ocasional ahora pero que fue más frecuente de textos), no posee otros que, desde una perspectiva "tipológica" del teatro, debería tener.

Es así que, si aplicamos -por ejemplo- a las Mascaradas criterios de clasificación como los que nos plantean los autores de la Enciclopedia dello Spettacolo, nos encontramos que allí no aparece ni el principio de no identificación entre actor y personaje ni el de independencia temporal de una organización calendárica de la vida social para la representación.

Veamos entonces en forma un poco más detallada de qué manera operan en las mascaradas dos principios contrapuestos a aquellos: la identificación y la calendaridad.

3. Al hablar de identificación para el caso de las mascaradas, no estamos tratando de decir que la persona que participa con determinada máscara crea que le sea posible transformarse en el personaje representado por dicho objeto. Lo que se da

es algo muy diferente: no se trata de una representación cuanto de una actividad en la que se realiza una interrelación activa entre todos los participantes. Se trata, aquí, de un 'juego' en el que el 'jugador' y la máscara que éste lleva constituyen una unidad significativa por la relación que establecen con los demás participantes en los desfiles. Por lo tanto, no se puede hablar de 'interpretación' ni de 'ficción escénica' de la misma forma como lo entendemos para el "Teatro".

La mascarada se organiza como un juego; por lo tanto, la posibilidad de que se cree una situación de 'ficción escénica' está supeditada a este aspecto principalmente lúdico-ritual. La interrelación entre quien lleva la máscara y quien acompaña el desfile no depende de una 'interpretación' personal, individual, sino de la existencia de reglas fijas a las cuales todos tienen que someterse. Cuando me encontraba tratando de realizar unas tomas fotográficas tuve, en más de una oportunidad, que esquivar un golpe o acceder o negarme a tomar una foto a determinada máscara. En todos los casos, la acción era real, no ficticia.

Este aspecto de interrelación y de 'juego' que se establece implica, además, el significado psicológico que asume la máscara para el que la lleva. Es indudable que en los jugadores se produce -o por lo menos en algunos casos se genera- un efecto de 'liberación' de emociones y prácticas no aceptadas socialmente en la cotidianidad. Lo mismo sucede para un sector importante de quienes participan sin llevar máscaras: para muchos niños no es posible establecer una diferencia entre la máscara y la persona que la lleva. Los niños creen, a menudo, en la 'realidad' de la máscara que están viendo. Pero aún para adolescentes o adultos, el juego con las máscaras reviste mu-





ESCENA

cha importancia.

Este fenómeno, por otro lado, lo encontramos también parcialmente aún entre aquellas sociedades en las que el uso de la máscara tiene finalidades y sentido ritual y mágico-religioso. Entre los Ubanghi -nos dice Mircea Eliade en un artículo para la Enciclopedia Universale dell'Arte - la iniciación implica el descubrimiento de la naturaleza estrictamente humana de la máscara. Pero no obstante esto, no se pierde el sentido de misterio y, aún más interesante para nosotros, dice el autor: '*...la máscara y el terror que ella provoca en los demás terminan siempre por fascinar al que la lleva*'. Es este carácter interactivo -sobre el que no nos cansaremos de insistir- el que pone las condiciones iniciales para el siguiente efecto de liberación de una serie de emociones en el jugador de la máscara.

En cuanto a la calendaridad, si bien es cierto que podemos pensar en, y conocemos de, la participación de las máscaras que componen los desfiles de payasos en contextos totalmente diferentes de los de las fiestas patronales, lo cierto es que es en éstas donde tienen su lugar y no es posible pensar en mascaradas aisladas de su contexto a la vez espacial y temporal. De hecho las mascaradas en algunas oportunidades se presentan en actividades sociales o artísticas donde la relación con el público es diferente. Pero entonces se trata de la utilización del puro elemento exterior en un contexto espectacular diferente, ya sea que se trate de la danza o del teatro. Si no existe el 'juego', no existe una verdadera mascarada. Por esto la mascarada sólo se da en el contexto de la fiesta. Su temporalidad es, entonces, especial, no-cotidiana, en cuanto la fiesta aunque prolongándola y reproponiéndola es, de por sí,

ruptura de la cotidianidad.

Todo juego tiene, por ser un juego, una temporalidad determinada. La fiesta y la estructura de interrelaciones emocionales que en ella se generan, crean un tiempo especial, una porción de nuestra existencia en la cual las vivencias que tenemos o podemos tener están sujetas a adquirir significados que sólo en ese momento son reales. La fiesta, entonces, y de manera particular por la mascarada, participa de un tiempo que no es el tiempo de la cotidianidad. Un ejemplo basta: ¿Qué haría cualquiera de nosotros si al caminar por la calle en un día cualquiera, fuera golpeado con una vejiga llena de aire por un hombre vestido de mujer y con una gran máscara de fibra de vidrio representando a un diablo?

4. Se podría decir entonces que las mascaradas hacen parte de ese amplio conjunto de manifestaciones espectaculares que algunos autores definen como "rituales espectaculares". Pero aún así topamos con cierta dificultad.

Primeramente, pareciera que las mascaradas o desfiles de payasos como se les conoce popularmente, son sólo una actividad secundaria de carácter lúdico que se realiza en comunidades del Valle Central de Costa Rica sin que involucre más de una parte relativamente pequeña de la población de dichas comunidades. Su carácter, por otra parte, parece ser el de puro entretenimiento, a pesar de ser concomitante a las celebraciones religiosas de los santos patronos de las comunidades.

Pero un estudio más detallado de la actividad nos permitiría ver que, tanto desde el punto de vista de su función en el seno de la comunidad que la realiza, como por las relaciones que mantiene con otras manifestaciones espectaculares ligadas a

las fiestas agrarias, sus alcances son mucho mayores.

Es necesario, entonces, que analicemos con más detenimiento los diferentes elementos o componentes de la mascarada.

Para este fin, voy a utilizar un conjunto de observaciones realizadas en las comunidades circunvecinas de la ciudad capital, tanto en la zona sur del Valle Central, como en la zona norte, sobre todo en la Provincia de Heredia. Es importante observar que cada comunidad celebra las fiestas y los desfiles de los payasos en forma ligeramente diferente. También es importante subrayar que cada mascarero aporta su propia visión a un acervo más o menos tradicional. Razón por la cual no podemos decir que nos encontramos frente a una actividad fijamente codificada y que se repite de comunidad en comunidad con aspectos estereotipados. Todo lo anterior, me parece, subyace en lo fundamental a cada una de las manifestaciones particulares.

a. El primer elemento que aparece y que hay que subrayar es, evidentemente, el de las MASCARAS, que le da su característica visual más impactante y espectacular a la actividad.

Las máscaras pueden ser subdivididas en dos conjuntos que se oponen por sus características formales y por el comportamiento que asumen, por su posición en el desfile por la relación y actitud que implican en el público circundante.

Son ellas, de un lado, la pareja de los GIGANTES (que en algunas comunidades pueden ser dos o más o un número indefinido) altos y bien parecidos, de facciones proporcionadas, sonrientes, con la apariencia de gozar de buena salud, bien vestidos, a veces con traje y corbata el Gigante, con zarcillos pendientes la Giganta, aparentar

contar con mucho dinero. De otro lado se encuentran las máscaras pequeñas, compuestas por un número no definido, bajas, aterradoras por su aspecto, o por lo menos de carácter animal o deformado, quienes asumen actitudes declaradamente agresivas en relación con los miembros de la comunidad que las acompaña en el desfile.

Estas dos clases de máscaras tienden a ocupar también posiciones contrapuestas en el desfile: los gigantes, lugar fijo en el centro del desfile, a la par de la filarmonía. Las máscaras pequeñas todo el espacio alrededor, moviéndose sin descanso y no conservando ningún lugar específico durante mucho tiempo.

b. Tenemos luego que la actividad se organiza como 'procesión' en cuanto las máscaras se desplazan realizando un recorrido por las calles y barrios. Procesión que cobra el nombre de desfile porque no tiene carácter religioso y que es integrada por un número muy significativo de miembros de la comunidad. Es dirigida a veces por un grupo especializado que lleva también una buena porción de los miembros de la comunidad quienes asisten espontáneamente.

La procesión realiza varios recorridos durante el período de celebración de la festividad. Durante éstos, se visitan casas y sitios significativos para la comunidad, realizando de alguna manera un tipo de delimitación de los confines de la misma. Se satisface así el deseo de todos los sectores y barrios de ser alegrados por máscaras y músicos, de participar y ser incluidos en las celebraciones de fiestas.

Los horarios de salida y regreso son también fijos, y tienden a acercarse el primero con el mediodía y el segundo con el atardecer. El recorrido es groseramente circular debido a la pauta establecida de guardar las

máscaras en el mismo sitio de donde también sale el desfile cada vez que se realiza. Esto sólo se rompe el último día cuando las máscaras regresan finalmente a la casa del mascarero contratado por la comisión.

c. Punto muy importante es la presencia del elemento **MUSICAL**. La música acompaña y es un elemento fundamental en el desarrollo de la procesión porque alegra, porque su presencia se dirige directamente a los sentimientos, porque manifiesta el elemento festivo de una manera sonora acompañando toda la representación. Las piezas musicales que la filarmonía interpreta son alegres, en su mayoría canciones para ser bailadas; en gran parte piezas que los compositores populares han compuesto específicamente para eso. Su presencia constante en la actividad confiere un gran sentido de unidad a la mascarada. Mueve los ánimos y los cuerpos de la gente de determinada manera, provocando tanto a los danzantes como a los que participan como "público".

d. Inmediatamente ligado al punto anterior está la presencia de la **DANZA**, que se presenta de manera específica en los GIGANTES. Estas máscaras danzan de verdad, sobre todo en las pausas realizadas por el desfile en bocacalles, cruces y plazoletas.

Pero la danza puede observarse también en el comportamiento corporal de las otras máscaras. En los momentos en los cuales los jugadores están más identificados con su 'personaje', la postura corporal que asumen es "extracotidiana". O sea, no son las posiciones normales ni es la forma de movimiento normal que tienen durante su vida, en la cotidianidad.

Podemos decir que ese comportamiento es de alguna manera asimilable a la danza en cuanto ésta tam-

bién es una forma de manejo del cuerpo extracotidiana. Sólo que este tipo de máscaras, a diferencia de los Gigantes, no son "ordenadas" y "formales", sino son "caóticas" y "agresivas"; su movimiento por lo tanto, tampoco se puede pretender que sea una danza en sentido estricto. Lo que las distingue es más bien un movimiento particular ligado a su función fustigadora.

Tenemos entonces la "danza" de estos dos tipos de máscaras, pero también de gente, que se involucra en la actividad y de pronto se "tira" a bailar con la Giganta y el Gigante en los momentos en que el desfile se hace pausado; las máscaras bailan y la filarmonía acompaña con su música.

e. Otro elemento que vimos es el **TEXTO** que en la reconstrucción que hemos podido hacer de la actividad en el pasado, ocupaba un lugar muy importante. Hoy en día, por diferentes razones, se encuentra en evidente deterioro y tiende a desaparecer.

El texto hablado, la recitación e invención de coplas, representa un poco el elemento "histórico" de la mascarada. Antes que se incorporaran al desfile los gigantes como elemento central, los que danzaban y constituían el centro de la actividad eran los "poetas". Estos personajes eran una pareja de hombres quienes se pintaban el rostro y se vestían el uno de hombre, el otro de mujer. En las pausas del desfile, declamaban e inventaban coplas.

Las coplas eran en parte preparadas, en parte improvisadas, y se recitaban bajo la modalidad del "pique" o convite; o sea, un reto en el cual los dos poetas se enfrentaban recitando coplas de carácter, a veces, erótico, provocando la reacción de alegría, la risa, entre el público.

f. El aspecto **AGONISTICO** está presente en esto que acabamos de

ver relativo el enfrentamiento verbal entre los dos poetas, pero se manifiesta aún más en el comportamiento de las máscaras.

Este elemento aparece particularmente desarrollado en el comportamiento de los diablos o máscaras pequeñas, que no bailan en sentido estricto, sino que realizan un tipo particular de juego: golpean con vejigas rellenas de aire a los que participan sin llevar disfraz.

La participación de la gente hace que adquiera todo su carácter agonístico. El juego se establece entre jóvenes y máscaras para ver si éstas logran golpear a aquellos o si aquellos logran escaparse y no ser golpeados. El desfile adquiere entonces, para un sector importante de la población, el carácter de un verdadero enfrentamiento, un juego con sus reglas precisas y personal especializado en el arbitraje. Todo esto hace que el elemento agonístico esté presente de forma muy fuerte.

g. En el desarrollo de la mascarada tenemos también la presencia de la **COMIDA** y la **BEBIDA**.

Existen de hecho unas pausas en las que se quedan los jugadores, los portadores de las máscaras, los organizadores, los músicos de la filarmónica y a veces algunos invitados más, en casas de particulares donde se distribuye comida y bebida a los

invitados.

Pero no es sólo un refrigerio lo que se da a los jugadores; se da allí una especie de intercambio entre los dueños de la casa que invitan y costean la actividad a los que se les retribuye tocando música, alegrando el ambiente, pero sobre todo haciéndoles partícipes del prestigio que goza la mascarada.

Para la gente que queda fuera de



la casa, ocupando las calles alrededor, esperando que la marcha se reanude, poder entrar en el lugar escogido para la pausa es muy importante y es un elemento de prestigio, al igual que el recibir en su casa a los jugadores.

Un aspecto interesante de indicar es la forma de participación de los directores de la actividad, ya que no participan activamente en la misma.

El comité organizador se encarga que todo lo relativo a la actividad se vaya realizando según el orden que

debe tener, pero no participa ni realiza ninguna de las actividades propiamente espectaculares. Su intervención se centra en dirigir la realización de éstas, pero son como directores externos y asumen el rol también de árbitros y jueces de aspecto agonístico.

5. La presencia de los elementos componentes que acabamos de

enumerar describir de manera muy somera, no permiten plantear que las mascaradas de Valle Central de Costa Rica guardan en su forma una similitud muy estrecha con los fenómenos que algunos autores han definido como fiestas agrarias. Aunque en este nivel realicemos una comparación de los principales elementos constitutivos; sea, nos quedemos en un acercamiento de

carácter tipológico. Creemos que es útil construir un cuadro en el cual esas similitudes puedan ser adecuadamente percibidas. Nos servimos aquí de los elementos que enumera Rodríguez Adrados en su estudio FIESTA, TRAGEDIA Y COMEDIA.



Cuadro Comparativo

FIESTA AGRARIA	MASCARADA	FIESTA PATRONAL
1. Pompé o procesión realizada por comos que representan a la comunidad o ella misma.	1. Desfile realizado por grupos especializados y por la comunidad.	1. Procesión del Santo Patrono.
2. Elementos hímnicos y frenéticos durante la procesión	2. Coplas y música de la filarmonía.	2. Presentaciones artísticas de diferente tipo.
3. Presencia del elemento agonístico en la procesión.	3. Enfrentamiento agonístico entre máscaras y jóvenes	3. Juegos diversos y enfrentamientos deportivos.
4. Comida comunal.	4. Pausas en casas con comida y bebida	4. El turno como comida y bebida comunal.
5. Sacrificio.	5. _____	5. Celebración de la Sagrada Misa.
6. El comos realiza acciones rituales que incluían la danza.	6. Presencia de la danza entre las máscaras, coplero y público.	6. Actividades sociales de gran importancia. Baile tradicional en la Cueva de los Leones. Bailes todas las noches.

vidad, la relación que se establece con la trascendencia personal y colectiva, es la celebración del sacrificio del Hijo de Dios en la Cruz para la Redención de la Humanidad. Sería vano entonces buscar alguna trascendencia de esta clase en la mascarada, porque hace tiempo ya que los rituales de sacrificio que podían haber existido en sus raíces históricas europeas o pre-colombinas, han sido borrados por las prácticas de la Fe Cristiana.

Según podemos ver, el modelo propuesto y utilizado en analizar la mascarada, resulta también de gran utilidad al enfrentarnos con las fiestas patronales como un todo. Aún más, aquel elemento que para aquella no encontraba correspondencia, encuentra aquí su homólogo.

Esto no tiene que sorprendernos: se trata más bien de la presencia de una actividad en el seno de otra más grande pero que está estructurada a partir del mismo principio de organización y que se han unificado produciendo una síntesis superior.

Este cuadro comparativo nos permite identificar con claridad el proceso de sincretismo realizado en la comunidad. Todos los elementos que coexisten y que se integraron hasta formar el conjunto de la fiesta tal como la conocemos actualmente, se organizaron compartiendo el espacio y el tiempo privilegiado de la celebración cuyo contenido religioso y trascendente está dominado por esta componente cristiana.

Lo anterior vuelve evidente el fenómeno de mestizaje que comporta la presencia de las mascaradas en las comunidades del Valle Central, sobre todo en las que, como Aserri y Barva, poseen las raíces más fuertes de origen amerindio. Esto nos obliga también a considerar el fenómeno en su dimensión histórica, considerando el posible proceso de desritualización que la actividad

El ordenamiento así logrado de los eventos pone en evidencia que existe una correspondencia casi absoluta entre el modelo propuesto por Rodríguez Adrados y las mascaradas del Valle Central de Costa Rica. Solamente en el quinto punto encontramos que el ordenamiento propuesto de los componentes de las mascaradas se aleja del modelo escogido. Pero este hecho es algo que podía ser previsto: mientras en

el primer caso estamos hablando de una actividad de carácter ritual que guarda su unidad como expresión mágico-religiosa y en la cual el sacrificio constituye un momento fundamental, el corazón de toda la actividad en su sentido propiciatorio u otro deseado, en el segundo caso nos encontramos con una actividad que se inscribe en el contexto más amplio de las fiestas patronales.

En este caso el núcleo de la acti-

ha sufrido.

De esta forma nos vemos impulsados a ver no sólo los aspectos de la actividad, sino su función global para la comunidad que la realiza, porque la permanencia de las mascaradas a pesar de las transformaciones sociales a través de la historia, nos obliga a considerar y a investigar esos núcleos dinámicos que han sido la fuente de su vitalidad. Es así como llegamos a indagar acerca de los contenidos y de los significados actuales, de los pasados y de los procesos de transformación que han sufrido. Porque nos parece que la mascarada ha sido y en algunas ocasiones sigue siendo todavía un evento mimético de gran significación para el conjunto del grupo social. Podemos así, en uno de sus niveles, verla como metáfora de la comunidad y su relación con el Cosmos. Pero no sólo es metáfora, sino que en cuanto "juego", es la representación simbolizada y activa de una situación de "peligro" en la que se ve involucrado un sector significativo de la comunidad misma y que llega a asumir en cuanto tal para los jóvenes niños de la comunidad, una importancia fundamental. Pero, en esta ocasión, no vamos a profundizar esta línea de pensamiento, a tratar su riqueza e importancia. En otra ocasión será importante indagar sobre los contenidos simbólicos y la mascarada como forma de representación de la realidad.

Llegados tan lejos, parecería que deberíamos abandonar nuestra intención inicial de querer contemplar a la mascarada en cuanto fenómeno teatral y limitarnos a verla como "otra manifestación espectacular, a la par de tantas".

Pero es justamente lo que apuntaba en el comienzo en relación con la preeminencia en nuestra costumbre de un concepto restringido de teatro

lo que creo que nos lleva a pensar así.

Dicho concepto tradicional de teatro, desde el punto de vista del estudio y de la investigación, propicia una conceptualización basada en la presencia o ausencia de determinados elementos; como si fuera un objeto definido. Esta visión claramente determinada por la experiencia teatral en el seno únicamente de la cultura occidental, no nos sirve, como hemos visto, para dar cuenta de realidades espectaculares tales como la mascarada del Valle Central de Costa Rica y, más en general, aquellas conexas a las fiestas agrarias.

Ahora bien, es justamente de estas fiestas agrarias, las que se realizaban en las ciudades de la Grecia antigua, que nació poco a poco esa forma de teatro que ha llegado a identificarse con el concepto de teatro. Este último, entonces, difícilmente puede ayudarnos en el estudio de sus orígenes. Queda además el problema de identificar el umbral a partir del cual sería posible aplicar este término correctamente.

Todo esto nos lleva a que lo mejor sería reformular el concepto o emplear diferentes estrategias en el estudio de este complejo fenómeno. Es así que he preferido utilizar el término de manifestación espectacular para referirme a las mascaradas. El término espectáculo sigue presentado dificultades porque no está claramente delimitado. Voy a remitirme para esto a la definición que de él hace el autor italiano Adriano Magli:

"en el idioma italiano, podemos decir que este término (dejando de un lado la acepción posible de espectáculo "involuntario" como un escenario natural o similar) remite a la idea de cierta acción

continuada, destinada a un grupo humano y realizada con medios expresivos que corresponden directamente a ciertas exigencias de los individuos que componen estos grupos, con el fin de inducirlos, por medio de un orden permitido de comparsas participantes, hacia una ulterior transposición en una realidad hipotética".

El autor prosigue diciendo que esta conceptualización, aunque aproximada, hace probablemente más fácil un discurso interdisciplinario, permitiendo aprovechar las distintas aportaciones que pueden brindar la Psicología, la Antropología Cultural, la Etnología, la Filología. Nos permitiría, en suma y para aspectos específicos de la investigación teatral (particularmente los relativos a sus orígenes, la relación entre religión y teatro y los principios más generales de la función social del teatro), superar las limitaciones de una visión tipológica del mismo. Esta visión, aunque fuertemente arraigada en la costumbre, se está modificando. Podemos notar que un sentimiento creciente de incomodidad y rechazo de la misma se ha venido generando también en el medio teatral costarricense, como eco lejano de ese largo y profundo proceso de renovación del campo teatral que se realiza a nivel mundial desde hace décadas. El Festival Internacional de Teatro de San José, de 1989 ha sido, en parte, espejo de esto, gracias a la participación de compañías como "Carbono 14" de Canadá, "Rajatabla" de Venezuela, "Ornitorrinco" de Brasil, "Els Comediants" de España y la presencia de Eugenio Barba, quien dictara un importante taller de Antropología Teatral.

Este proceso de renovación de teatro en el mundo Occidental

realiza, en parte considerable, a partir de un replanteamiento que nos parece global, que los realizadores del teatro hacen de sus estructuras, de sus alcances y posibilidades. Este proceso que data ya de varias décadas y que puede remontarse -si es necesario encontrar un capostípito-, a las intuiciones de Aztaud, se realiza no sólo a través de la confluencia de las varias artes: actuación, música, plástica, video, etc., sino que se asienta y fortalece en la interacción y el creciente trabajo en equipo con profesionales de las ciencias; en particular, de las ciencias humanas y sociales.

Desde la antropología teatral a la antropología cultural, o toda la gama de las diferentes formas que adquiere el drama para la investigación

psicológica, la investigación de las ciencias sociales toma en consideración los fenómenos ligados a la contemporaneidad del fenómeno teatral así como a sus orígenes y funciones en el marco de los estudios etnológicos.

Se realiza así un amplio estudio de los "orígenes" del teatro que acompaña, paso a paso, las evoluciones de los creadores que con más ahínco han hurgado en las estructuras del campo teatral actual: Grotowsky, Barba, Schechner, el Living Theater, los happenings, etc. Renovadores que realizan experiencias en campos marginales, exteriores y hasta opuestos a los que normalmente se han identificado con el teatro, en el meta-teatro y el para-teatro. De esa forma, procuran recuperar y regene-

rar aquellos principios originarios del teatro que pueden volver a conferirle fuerza y preponderancia social en el mundo de hoy.

Estudiar las mascaradas del Valle Central y en general las manifestaciones espectaculares tradicionales, para mí reviste entonces un doble significado: uno relativo a los principios y potencialidades expresivas propias de esta manifestación cuya enseñanza (y no cuyos elementos) puede ser transpuesta en la labor creativa, otro relativo a la función de la mascarada y el significado que reviste para la comunidad que la celebra y realiza, como medio para acceder al alma y a las formas propias del lenguaje de la gente de nuestras comunidades.

Así, por un lado, podemos participar de esta forma en el proceso de renovación profundo del arte teatral, no tanto basándonos únicamente en los resultados o productos escénicos de las aplicaciones de investigaciones realizadas en otros países sobre los "orígenes" del teatro, sino participando de la misma forma con nuestros propios materiales.

Por otro lado, la investigación y la práctica creativa ligada a la recuperación de las formas propias de las manifestaciones espectaculares tradicionales, sus componentes y dinámicas propias, nos llevan a colaborar en el proceso de elaboración de una dramaturgia nacional que no se centre únicamente en la elaboración de textos acerca de los contenidos propios, sino que surja de sus propias expresiones espectaculares.

