

Juan Francisco Rueda

***Moretta*. Máscara, mordaza, bozal.
Resistencias y transigencias para un esbozo de la identidad**

Existen imágenes que fascinan y atraen cuanto más repulsa o inquietud producen. Ese mecanismo hubo de activarse cuando Noelia García Bandera reparara accidentalmente en la reproducción de una obra datada a finales del siglo XVIII, *Dama con mascherina* (*Dama con máscara*), firmada por Felice Boscarati (1727-1801). Una enigmática mujer oculta tras una máscara oval negra, un ser extraño y casi híbrido, que parece encontrar impedidas algunas de sus facultades básicas y, tal vez, cautiva de una tradición, si no la personificación del extremo más débil de las relaciones de poder.

En ese preciso momento, el del encuentro fortuito, el aluvión de imágenes e informaciones que nos sacude en una sociedad como la nuestra, tan acostumbrada al intercambio inflacionario –por qué no llamarlo consumo y producción- de información en la iconosfera visual, quedó en suspenso ante la profunda atracción que produjo tal imagen; hasta tal extremo que originó un proceso de investigación encaminado a saber qué máscara era aquella que lucía la mujer representada y que la hacía perder algo más que sus rasgos fisionómicos, su habla. García Bandera intuía la potencia, resonancia y oportunidad de aquella imagen como detonante de su proceso creativo y que se materializaría en la serie que ahora analizamos, *Commedia dell'arte* (2008). Tal vez no sólo debiéramos hablar de detonante, también de azar objetivo, pues aquella pintura venía a converger con algunos de los presupuestos que caracterizan la obra fotográfica de la artista malagueña, una autora que ha profundizado en los discursos sobre la identidad y el género, todo ello con un marcado carácter escenográfico y narrativo, y que se había acercado en su producción anterior a elementos y conceptos afines o análogos al de la máscara –y que en este texto aparecerán-, como son la mordaza, el disfraz, la ocultación o el camuflaje.

El sonoro nombre de una máscara silenciadora

García Bandera pronto acertó a ver la idoneidad de aquella máscara para su trabajo. La *moretta*, ése es su nombre, es una máscara oval negra creada en Venecia en el siglo XVI para uso de las mujeres patricias en las tradicionales fiestas de carnaval. Está, por tanto, asociada con lo pagano y la etnografía, o el documento antropológico, pero, igualmente, con unas evidentes implicaciones sociales y relaciones entre géneros, ya que el hombre conminaba a la mujer a portarla.

La *moretta* posee unas características que la hacen singular: no tiene descrito el hueco de la boca, siquiera los labios definidos, lo que responde a que en la cara interna cuenta con un botón en la zona de la boca que ha de ser mordido por la portadora para sostenerla y que no se desprenda, ya que tampoco cuenta con cintas o lazos que permitan anudarla a la parte posterior de la cabeza. Verdaderamente, la forma sigue a la función, pues al morder y presionar el habla quedaba impedida y la boca sellada, como metafóricamente pudiera intuirse en la faz de la máscara.

Así, ésta no sólo dejaba en suspenso la identidad de la mujer que la luciera, no sólo la ocultaba o disolvía, sino que la silenciaba, lo cual es otro resorte más de la ocultación, ya que no podía ser reconocible por la voz ni podía expresarse verbalmente, por lo que ese déficit comunicativo debía suplirse con las expresiones gestual y corporal. Ese

auxilio del gesto y la dramatización, junto al empleo de la máscara y el antifaz, originó el título de la serie, puesto que la artista rescata como paradigma el tradicional género teatral italiano de la *commedia dell'arte*, que destacaba por el carácter bufo, la improvisación y la comunicación corporal exacerbada.

La *moretta* posibilita que García Bandera aborde temas tan consustanciales a su producción, y que son a su vez debates centrales de la creación última, como la identidad y el género, consiguiendo, del mismo modo, que *Commedia dell'arte* se inscriba en otros recursos predilectos y síntomas sociales como el del camuflaje¹.

Camuflaje e identidad en relación a la máscara

Al igual que en series anteriores como *Algo prestado*, García Bandera tiene la capacidad, a través de la fotografía escenificada, de flujo narrativo y fabuladora, de crear un mundo que, en su cualidad de metafórico, elude referirse de un modo explícito u obvio –llamémosle documental o de catalogación social- a problemáticas tan reales como actuales. Crea por tanto un conjunto de fotografías que escapa de la realidad para nombrarla de otra manera.

La máscara, por su condición de eventual velo que oculta, o cuanto menos deforma, así como por su condición análoga al disfraz y su relación con el mundo de la representación o la dramaturgia, puede describirse como una estribación del camuflaje². Maite Méndez señala en *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo* que con toda seguridad sea “*el imperio del simulacro en la sociedad del espectáculo, así como el cultivo y uso generalizado del disfraz y la máscara, lo que haya provocado que el camuflaje se haya convertido en uno de los motivos recurrentes del arte actual*”³. Una sociedad que tiene como algunos de sus rasgos configuradores lo digital de programas de retoque fotográfico que permiten engañar(nos) y (re)hacernos tal como Zeuxis pintara a la Venus de Crotona; la virtualidad del ciberespacio en el que mantenemos relaciones a través de impersonales redes sociales, foros y *blogs* con avatares y *nicks* que sustituyen a nuestros nombres; así como las intervenciones de cirugía estética, promueven, sin lugar a dudas, una sociedad del camuflaje, del enmascaramiento y de la *identidad fluctuante e imprecisa*, una sociedad de la *puesta en escena* y del simulacro en la que como actores desempeñamos los papeles que sean necesarios, desarrollamos las identidades que sean precisas con la misma facilidad con la que se adquieren y desechan máscaras en este viejo *teatro del mundo*. Algunas de esas mascaradas son eventuales, como el maquillaje, el travestismo o el transformismo, mientras que otras son irreversibles, como pudiera ser la cirugía estética, pero, en cualquier caso, todas ellas llevan aparejadas una serie de roles o pautas de conducta. La máscara nos hace, nos moldea y modela, hace que nos comportemos y actuemos como se espera de nosotros, como pronostica la máscara que portamos.

Ese carácter de ocultación lo encontramos en la obra de Claudia Rogge, como en la serie *Dividuum* (2007-08), en la que la máscara es un recurso más de la uniformidad,

¹ En *Algo prestado* ese ejercicio de camuflaje se ponía en práctica con el prurito por la disolución del sujeto femenino, las novias, en el espacio y en las situaciones que vivía, lo que permitía hacer una lectura de ese recurso basándose en el mimetismo y las teorías de la psicostenia legendaria de Roger Caillois. Véase RUEDA, J.F.: “Algo prestado. Álbum de cicatrices”, en *Noelia García Bandera. Algo prestado*. La Línea de la Concepción, Fundación Municipal de Cultura, 2008 (sin paginar).

² El mimetismo, la infiltración, el engaño, el disfraz, la máscara, el apropiacionismo, la paráfrasis, el maquillaje, la disolución o lo paródico son algunos de los resortes que participan de las estrategias del camuflaje y la ocultación.

³ MÉNDEZ BAIGES, M.: *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Madrid, Siruela, 2007, pág. 103.

seriación y homogeneización de grandes masas y conglomerados de personajes que pierden sus características individuales como es el motor de su obra. La máscara asociada a la etnografía, los ritos de paso o las fiestas, implica que los individuos queden integrados en una colectividad homogenizada por el uso del antifaz, ya sea desde la diferencia, como puede ser el caso del carnaval, o desde la uniformidad, como ocurriría en algunas celebraciones religiosas como la Semana Santa; paradójicamente en ambas, en la celebración pagana y en la religiosa, en la trasgresión y en la prohibición, además de ese carácter integrador, de unión, se ansía lograr el anonimato, la ocultación, el camuflaje: salvaguardar la identidad en estados de excesos y transgresión como en los de pía expiación.

Hemos de destacar cómo García Bandera al rescatar un elemento de al menos cinco siglos de antigüedad (la *moretta*) lo proyecta hasta nuestra estricta contemporaneidad e inserta su obra –tal como hemos señalado– en esas prácticas actuales. Gracias a la capacidad metafórica y alegórica de sus imágenes y a la propuesta de narración que elude la construcción de imágenes conclusas en su significación, sus fotografías permiten que el espectador las connote con problemáticas actuales, las relacione con cuestiones aún presentes en los discursos de género e identidad o simplemente asimilarlas a un carácter sintomático de nuestro tiempo en cuanto al camuflaje. Especialmente significativa es *Camouflage*, en la que la modelo no sólo queda ocultada por la imposición de la *moretta*, sino que queda literalmente camuflada entre las ramas en una posición desasosegante. *Amazona* también plantea esa idea de camuflaje, pues la enmascarada forma una unidad con el caballo, un ser híbrido cercano al centauro.

No obstante, García Bandera realiza un trabajo de mayor complejidad en lo relativo a la interpelación de la identidad, cuestión que, además, consigue vehicular con algunas de las interpretaciones acerca de la máscara. Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, prefiguraba la máscara como señal de un proceso de transformación del ser, de una suerte de paso intermedio en una evolución que llevaría al sujeto a dejar de ser lo que fue para devenir otro. Ese estadio de metamorfosis habría de ocultarse y es la máscara la que hace las veces de velo protector, de umbral, de cascarón o de pupa que contiene la larva de un nuevo ser: “*La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida*”⁴.

La máscara oculta pero también muestra, ésa es su ambivalencia, puesto que aunque pudiera ser un paso intermedio en la adquisición de una nueva identidad, ese estado de tránsito, ese proceso, lleva aparejado una serie de circunstancias, respuestas y reacciones que definen ese paso intermedio, o puede que final. Al usar la máscara ocultamos lo que no queremos mostrar en ciertos momentos y entornos para, de este modo, en una especie de ejercicio de mimetismo, mostrar gracias a esa máscara otros nuevos y distintos rasgos que deseamos poseer, seguramente más afines o más opuestos, según se mire, a ese medio o tiempo. En el caso de las camufladas por la *moretta*, la pérdida de la facultad del habla y la dominación implícita provocarían como principales reacciones la aceptación y ocultación o la resistencia y el uso del lenguaje gestual y corporal.

Si la identidad es fluctuante y está en permanente construcción, casi en una continua metamorfosis como intuimos de las palabras de Cirlot, la *moretta* y las relaciones de poder que condensa, permiten a García Bandera mostrar cómo algunas identidades se negocian de un modo dual o dialogado –son cuanto menos fruto de un proceso compartido–, es decir, existe una mujer silenciada con la *moretta* porque acepta, con

⁴ CIRLOT, J. E. (1969): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, pág. 308.

resistencia o con transigencia, que alguien sea el silenciador, esto es, los roles de dominada y dominador nacen de esa relación entre el que sufre u ostenta la máscara y el que infringe el silenciamiento, ya sea individuo o sociedad.

Esa condición, por así decirlo, procesual o en continua construcción de la identidad, parece ejemplificarse en una de las obras de *Commedia dell'arte* que lleva por título, precisamente, *Identidad*. La máscara borra literalmente el rostro de su portadora, haciéndola desaparecer y camuflándola. Una imagen contundente que bien pudiera plegarse a esa idea de la máscara como crisálida que señalase Cirlot, como una especie de paso intermedio en un tránsito metamórfico, de absoluta indefinición, una suerte de la identidad de la no-identidad.

Máscara, silencio, acción, comunicación

La máscara fue un elemento caro al surrealismo, no sólo en la plástica y en la fotografía. Si Breton centró algunos pasajes de *L'amour fou* (1937) en el descubrimiento de una máscara en el parisino Mercado de las Pulgas -puro azar objetivo- que proveyó a Giacometti de algunas pautas para la finalización de su escultura *Objeto invisible*, otros autores se acercaron a la máscara desde presupuestos más teóricos. Especialmente interesantes son las aportaciones de algunos autores del llamado surrealismo etnográfico, entre los que destacaron Marcel Griaule y Michel Leiris, vinculados ambos a la revista *Documents* y, por tanto, próximos al surrealismo disidente u heterodoxo que encabezó Georges Bataille. Leiris, con posterioridad a la desaparición de *Documents*, y a través de artículos y textos nacidos de su participación en la archiconocida expedición Dakar-Djibuti, relacionó el uso de la máscara en rituales africanos con episodios de posesión de espíritus y entradas en trance propiciados por distintos rituales.

La cuestión y el motivo de que ahondemos sobre este particular en estas líneas se debe a la sensación de vivir un irrefrenable episodio de azar objetivo –tal vez como aquél al que se refirió Breton-, en relación a esta serie de Noelia García Bandera, a su título y al protagonismo de la *moretta*, ya que con posterioridad, en 1958, Michel Leiris relacionaba el empleo de la máscara ritual con aspectos teatrales presentes a lo largo de la Historia:

*“Es lícito señalar que en la Grecia antigua existía un culto de posesión consagrado a Dioniso, que a su vez está ligado a la aparición de géneros teatrales como el ditirambo y el drama satírico y silénico. Admitidos estos vínculos, queremos ir más lejos y relacionar en varios aspectos a los genios etíopes de la posesión –se refiere Leiris a los espíritus zâr- (quienes no funcionan sólo como tipos, sino que confieren dramatismo a las acciones realizadas en su nombre) con los personajes del género teatral, tales como los actores romanos de la antigua comedia atelana o, en tiempos más modernos, sus sucesores italianos de la commedia dell'arte”*⁵

La fotógrafa malagueña, precisamente, titula como *Commedia dell'arte* este conjunto de once imágenes y un vídeo debido a que los actores de este género teatral bufo y de improvisación no sólo portaban medias-máscaras o antifaces, sino que se apoyaban en la gestualidad. La *moretta*, que como hemos señalado debía ser aprisionada entre los dientes gracias a un botón de modo que impedía el habla, es por tanto el origen de que su portadora quedase silenciada y debiese servirse del lenguaje gestual y la expresión

⁵ LEIRIS, M.: *La posesion et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar*. París, Le Sycomore, 1958, pág. 33. Traducido al español y recogido en JACKSON, R.: *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, pág.52.

física para comunicarse, tanto como los personajes arquetípicos de la *commedia* italiana, aunque ellos sí pudieran hablar. Esta causa-efecto centra el políptico de cuarenta imágenes *Katharina says* y el vídeo *Sonata muda*. En el primero, Katharina, ante la imposibilidad de la comunicación verbal lo hace mediante un catálogo de gestos, una secuencia dancística claramente contemporánea⁶. En este políptico, la fotografía de García Bandera se convierte en documentación de una acción, de una danza contemporánea al usar la secuenciación, recurso caro en toda su trayectoria⁷ y que le permite, a un tiempo, evidenciar lo gestual como vía de expresión habida cuenta del silenciamiento impuesto –esto es quizás lo primordial-, así como la estrecha relación entre lo teatral y la danza con la máscara. Éste es un ámbito, el de encuentro entre el gesto, la danza y la máscara, explorado puntualmente a lo largo de la historia del arte.

A partir del establecimiento de la Bauhaus en Dessau, Oskar Schlemmer, quien ya había desarrollado el teatro y la danza en el periodo anterior en Weimar, comenzó a investigar un corpus de danzas como la de la Forma, la del Espacio, la de los Bastones y - especialmente interesante para el objeto de este texto- la del Gesto.

A diferencia de los figurines de su *Ballet triádico* (1922) que convertía a los personajes casi en muñecos muy cercanos a los que el propio Schlemmer realizó en la Bauhaus o a las marionetas de Taeuber-Arp para la representación de *El Rey Ciervo*, para estas danzas *bauhausianas*, Schlemmer prefirió el uso de mallas y máscaras que eliminaran cualquier atisbo de expresión individual, totalmente unificadas u homogenizadas y dando gran importancia a lo gestual, logrando de este modo una “*síntesis en la que podía introducir su escala completa de posibilidades expresivas: desde la ingravida gracia hasta la monumental violencia, de la grotesca picardía a la hierática plasticidad*”⁸. Una vez más, máscara y expresión gestual se unían para comunicar, tanto como en aquellos exagerados actores de la *commedia dell’arte* que tenían en las pantomimas, la mímica, las muecas e incluso en números acrobáticos la base de la expresión corpórea que sustentaba la interpretación. Todos ellos quedarían rescatados en el mítico ballet *Pulcinella*, estrenado en 1920 y en el que colaboraron Diaghilev, Stravinsky, Picasso y Massine, quien, ante el fascinante descubrimiento de una representación en las calles de Nápoles en 1917, puso en marcha este ballet en un acto⁹.

Máscara: mordaza y bozal

⁶ La modelo de esta serie, Katharina Christl, es bailarina del Ballet Nacional de Marsella y, casi que por otro episodio de azar objetivo como los que hemos descrito en líneas anteriores, García Bandera, inmersa en la realización de la serie *Commedia dell’arte*, la descubre fortuitamente en Málaga mientras representa en los primeros días de febrero de 2008 *La ciudad radiante*, dirigida por Frederic Flamand. El espectáculo, inspirado en las ideas de Le Corbusier y su utópico proyecto de la ciudad radial o radiante, reflexiona sobre las relaciones entre arquitectura y desarrollo, dimensión y felicidad humanas tanto como entre cuerpo y ciudad. Flamand ansía demostrar precisamente, a través del movimiento de los cuerpos, cómo muchos espacios, especialmente los no-lugares, y las radicales transformaciones urbanas, desembocan en la incomunicación. Casualmente, esos personajes incomunicados pudieran tratar de sobreponerse a esos déficits comunicativos a través de la danza, de la expresión, de lo gestual, tanto como algunas enmascaradas/silenciadas de García Bandera.

⁷ Véase RUEDA, J.F.: *Op. cit.*

⁸ VON MAUR, K.: *Oskar Schlemmer*. Stuttgart, Staatsgalerie, 1977, pág. 200. Traducido al español y recogido en DROSTE, M.: *Bauhaus. 1919-1933*. Colonia, Taschen, 2006, pág. 158.

⁹ Pulcinella, o polichinela, es uno de los personajes tradicionales de este género teatral popular. Siempre va tocado con un antifaz negro con una pronunciada y curvada nariz de evidente sentido fálico y con ciertas similitudes con la máscara veneciana *naso turco*. El antifaz de polichinela acentúa el carácter burlón, exagerado y cómico.

Al contar la *moretta* con la particularidad de no poseer lazos sino botón por la que quedar prendida, la máscara no sólo cabe considerarse como tal. La portadora, mientras que lo es, queda silenciada, con lo que cabría hablar no exclusivamente de máscara sino de ésta y de mordaza, es decir, un artilugio o cualquier elemento que impide hablar. El uso de la mordaza –como convendrán conmigo- implica un abuso de poder por lo general, además, rayano en la violencia. Se incapacita o inhabilita verbalmente al reo, en definitiva, al sometido, y las enmascaradas de *Commedia dell'arte* son, entre otras muchas cosas, unas sometidas.

Pero hay algo más. Si observamos la morfología de la *moretta* con su eficiencia y funcionalidad reparamos en una terrible concordancia: su aspecto animalesco, especialmente vista desde perfil. No basta con que la máscara homogeneice y reduzca a sus portadoras; tampoco que las haga callar tal vez por temor. No, quedan reducidas a un animal, a algo inferior, no en vano, durante muchos siglos de la Edad Media y la Edad Moderna, justo en el lapso que se generalizó el empleo de la *moretta* en Venecia, la mujer no poseía alma sino *almúncula*, indudablemente de entidad y figurado *tamaño* menor. Qué esperar de un ser notablemente inferior. Como decíamos, la *moretta* resulta simplemente eficaz en su intento por despojar de habla a su portadora, por arrebatarle el lenguaje verbal –que no la comunicación- como uno de los principales rasgos que nos diferencia de los otros animales. Perdida esa facultad, pareciese como si las enmascaradas deviniesen animal, y, tal vez por ello, las suaves curvas y contracurvas de la máscara se conforman en redundante y enfático perfil animalesco. Así, la modelo de *L'un-en-plus I* y *L'un-en-plus II*, se muestra agazapada como un animal fiel y sumiso, casi como un poderoso can que descansase sobre sus cuartos traseros con gallardía mientras que mira a una instancia superior de la que procede la luz: al amo, el que la somete. Hábilmente, García Bandera consigue desvelarnos esa -nunca mejor dicho- *vis* animal que encierra la *moretta* y que, al ser impuesta, no sólo obliga a un intento de resistencia y rebelión comunicativa a través de la expresión corporal y gestual como en una metafórica *commedia dell'arte* italiana, sino que hace seres inferiores a sus portadoras. La fotografía emplea un recurso habitual en su producción como es el antiguo recurso y arte de la fisiognomía, esto es, simbolizar el carácter y la entidad del individuo por los rasgos físicos y la pose que presente la representada.

De este modo, la *moretta* no ha de entenderse sólo como máscara o, tal como hemos señalado, en su extensión como mordaza, ya que surge una nueva analogía, la de ser un bozal, un instrumento que impida al animal, a la bestia, la comunicación y la violencia a través de sus fauces. La máscara veneciana que usa García Bandera borra literalmente cualquier alusión a la boca, de modo que eliminase toda posibilidad de peligro, y es que “*La boca es el comienzo, o, si queremos, la proa de los animales; en los casos más característicos es la parte más viva, es decir, más terrible, para los animales vecinos*”¹⁰. Pero aunque la boca, dada la evolución humana, es decir, esa progresiva separación de lo animal, no se emplee como un arma para la defensa o la agresión (dar dentelladas para cobrarse piezas), la boca, más allá del carácter metafórico, ha de considerarse arma aún, no para morder sino para blandir un arma mucho más peligrosa: el habla. Cerrada la boca, ambas quedan inutilizadas:

“Entre los hombres civilizados la boca ha perdido incluso el carácter relativamente prominente que tiene todavía entre los hombres salvajes. Sin embargo, la significación violenta de la boca se conserva en estado latente, retoma de pronto su poderío, en una

¹⁰ BATAILLE, G.: “Bouche”, *Documents*, nº. 5, 1930, págs. 299-300. La traducción al castellano de la entrada “Boca” en el Diccionario crítico de *Documents* –la que aquí citamos- la encontramos en NOËL, B.: *Georges Bataille. Documentos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969, pág. 136.

*expresión literalmente caníbal, como boca de fuego, aplicada a los cañones con cuya ayuda se matan los hombres entre sí*¹¹

No dejan de tener un eco aterrador las palabras de Bataille, especialmente al enunciar la palabra caníbal. La proyección de la identidad en la enmascarada es igualmente aterrador; la condición caníbal de la boca en los humanos prefiguraría esa amenaza hacia los de la misma especie, de ahí que no sólo se enmascare, sino que se le ponga el bozal para evitar un metafórico bocado, o dicho de otro modo, se amordace para que sus palabras no puedan ser escuchadas, para no poder desenvainar la lengua afilada, como la de Medusa.

Como si de una sinécdoque se tratara, tomando el todo por una parte, si la máscara animaliza la cara, su portadora es más animal que humana. La *moretta*, además de lo zoomórfico, tiene la particularidad de borrar cualquier rasgo facial así como sus expresiones; no es cómica ni trágica como tantas otras, es, en esencia, inexpresiva y hace perder a su portadora no sólo la facultad de lo verbal, sino que elimina cualquier atisbo de manifestación de los sentimientos humanos, que se suelen concentrar en el rostro. Sin poder auxiliarse del lenguaje y sin poder reír ¿Acaso no nos asimilamos a los animales? ¿Acaso no se pierden dos de las facultades que nos singularizan?

Una vez perdida la cabeza como referencia de la humanidad, una vez borrada la proa en el sentido batailleano, una vez manifestada esa suerte de *acefalidad*¹² surge lo animal. García Bandera usa un género teatral que recurría a la expresión corporal y a los antifaces, la *commedia dell'arte*, como una suerte de metáfora acerca de la comunicación y la teatralidad de un mundo contemporáneo en el que cada uno incorporamos máscaras para desarrollar un papel. Sin embargo, hecha igualmente la metáfora con lo animal: ¿Acaso las enmascaradas, en lugar de ser meros interpretes de papeles en este teatro del mundo, no serían animales que se comunican a través de posturas codificadas de sumisión, agresión o apaciguamiento?

Sea como fuere, la *moretta*, la máscara, la proyección de una identidad aparejada, la asimilación de ésta, implica un rebajamiento de la consideración humana.

Máscara: precaución y/o estigma

He aquí entonces que la máscara adquiere un nuevo sentido ambiguo, puesto que si por definición la máscara tanto oculta como muestra, tanto vela como desvela, la acción de imponerla, desde una posición de dominio y superioridad, pudiera indicar a su vez un carácter de prevención o temor, además de un obvio ejercicio de poder, lugar desde el que se tejen las estrategias de legitimación y deslegitimación, donde se construyen los iconotipos y donde se imponen pautas de conducta a cumplir. El cruce de la mujer y la máscara ha estado condicionado en la iconosfera visual occidental por su valor negativo. La máscara, como cliché, anuncia el peligro y estigmatiza a la mujer.

Prevención y temor se esconden detrás de tantos mitos de la feminidad que el hombre ha ido construyendo a lo largo de la Historia y que responden al simbólico constructo de la *femme fatale*. ¿Acaso las enmascaradas con la *moretta*, más allá de su condición de presumibles víctimas, no poseen algo en común con otros mitos de la feminidad como la Gorgona Medusa y la mantis religiosa? ¿Se estigmatizan a través de la máscara? Estos tres iconotipos, el de Medusa, el de la mantis y las portadoras de la *moretta* coinciden

¹¹ *Ibid*, pág. 141.

¹² El concepto de *acefalidad* o *acéfalo* fue ampliamente desarrollado por Georges Bataille. Lo encontraba precisamente el pensador en francés en las representaciones de seres humanos con cabezas de animales y en figuras de sentido sacrificial, por lo que se vincula a una pérdida de la consideración de lo humano.

en que sus rostros –entiéndase aquí la acepción rostro en toda su amplitud al tratarse de seres tan distintos- parecen adquirir, o adquieren decididamente, una morfología de máscara. El símbolo de la más temible de las hermanas Gorgona fue un mascarón de ojos huecos, de risa amenazante y de cuya cima, el cráneo, partían sierpes –una nueva presencia simbólicamente ponzoñosa de lo animal merced a la fisognomía-; hasta tal punto, que las legiones romanas la usaban como suerte de amuleto o metafórico ariete contra las tropas enemigas al ocupar sus corazas esta suerte de distintivo, pues se decía que su sangre podía paralizar a sus adversarios. La máscara, como atributo de Medusa, simbolizaba sus poderes, especialmente aquellos para “*negociar con la muerte*”¹³, de ahí la rigidez de sus facciones que podía relacionarse con las ancestrales mascarillas mortuorias. A diferencia de la *moretta*, la máscara que simboliza a Medusa otorga gran importancia a su boca, igualmente amenazante, lo que ha llevado a relacionarla con el temor masculino a la castración que hace que sea un iconotipo claramente identificado como una manifestación de la *femme fatale*, tal como apreciamos en algunas representaciones simbolistas.

La mantis, como buena parte de los insectos, tiene una construcción facial asumible con la de una máscara antropomórfica. Precisamente, de una máscara que encontraran Breton y Giacometti en el mercado parisino de las pulgas –como ya se ha comentado- parte una pieza escultórica del suizo que se asimila a una mantis; igualmente, en algunos episodios vanguardísticos, especialmente relacionados con el surrealismo, en el que la entomología ocupa un lugar como universo metafórico y mítico destacadísimo, asistimos a cómo la máscara se relacionaba con los insectos por su cualidad de exoesqueleto, es decir, que la estructura, el armazón, la osamenta en definitiva, a diferencia de los humanos que se halla escondida, se encuentra *a ras de piel*. Por esto, y porque la máscara no deja de ser una simplificación formal del rostro humano en la que prácticamente sólo destacan las hendiduras para ojos y boca. Especialmente significativo es un artículo que apareció publicado en 1930 en la revista *Variétés* en la que personas tocadas con distintos tipos de máscaras antigás devenían en insecto, algunos con un evidentísimo paralelismo a un mosquito. La máscara asociada con el mundo de los insectos despierta profundas y oscuras resonancias. En el caso de la mantis y su situación en ese ámbito del miedo a lo femenino, todo descansa en que tras ese imperturbable rostro, tras esa máscara, se escondía un ser cuyo rito de apareamiento conllevaba la aniquilación y devorado tras el coito del ejemplar macho de la especie. Es ahí donde quizás la *moretta* actúa como una especie de arma preventiva, de estigmatización y de temeroso aviso para navegantes: no oigáis los cantos de sirena, no escuchéis a la mujer, silenciémosla, evitemos cualquier peligro o tentación, sellemos sus fauces. O también una suerte de convencional señal de un código y de una mirada masculina. Casualmente, con rostros análogos a las máscaras aparecen representadas algunas de las prostitutas que comparten el mítico espacio –o no-espacio- pictórico de *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, o también muchas otras prostitutas que pueblan los lienzos expresionistas de Munch o Kirchner, entre muchos otros. No podemos obviar cómo en estos casos la depuración formal y la atracción por la cultura material de los pueblos colonizados, que se coleccionaban con fruición y con una total visión etnocentrista en los museos de etnografía como el de Dresde o el del Trocadero de París, suponían un cierto *aire del tiempo* que se manifestaba en muy distintos ámbitos geográficos y bajo distintos vocabularios estilísticos.

Volviendo al caso de *Les Demoiselles d'Avignon*, en su origen y primer desarrollo tras la vuelta de Picasso de Gósol, la obra se planteó como un ejercicio psicomáquico, una

¹³ COOPER, J.C.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000, pág. 117.

lucha entre el vicio y la virtud y que posibilitó que Leo Steinberg se refiriera a él como un “burdel filosófico”. El vicio lo representaban –evidentemente- esas cinco mujeres que como prostitutas recorren la cortina para ofrecerse y mostrarse obscenamente, para *herirnos la vista* con esa *carne* tal como lo hizo la *Olimpia* manetiana; pero no sólo por ellas, sino por un marinero que portaba una calavera y que compartía ese carácter lascivo y que se enfrentaba a la virtud, personificada en un estudiante de medicina. Esas señoritas, esos *cuerpos-de-batalla-de-la-pintura*, no dejaban de ser, pese al tratamiento dignificante y cuasi-mariano con el que Picasso había afrontado el arquetipo de la prostituta parisina desde la época azul, unas mujeres fatales que, en el clímax de la interpretación y asimilación de lo negativo-femenino (la perdición por ejemplo), trocaban sus rostros por máscaras africanas¹⁴. Nuevamente mujer, máscara, peligro y muerte se unían.

Una máscara. Dos enmascaradas

Noelia García Bandera parece prefigurar dos tipos de enmascaradas tras la *moretta*, quizás radicalmente distintas en sus actitudes. Ambas son modelos de conducta. Una, la que ejemplificaría plenamente ese aspecto comunicativo de lo gestual que se da en la *commedia dell'arte*, es la que encontramos en imágenes como *Katharina says*, *Tempo I*, *Tempo II* o la del vídeo *Sonata muda*. La otra, la que centra *L'une-en-plus I*, *L'une-en-plus II*, *Camouflage* o *Suerte I* y *Suerte II*. La primera, ejemplo de resistencia, de acción, de rebelión contra la imposición y de esfuerzo denodado por comunicarse hasta el desfallecimiento, mientras que la segunda sería de la pasividad y la aceptación de las circunstancias que la llevan a la ocultación y disolución de la mujer.

Así, en el políptico *Katharina says* atendemos a ese despliegue secuencial de gestos cual fonemas o palabras que salvarían el silenciamiento y que lanzaría un mensaje a través de la expresión, anhelado medio que persigue el personaje de *Tempo (I y II)*, que pareciera arrastrarse entregando hasta su último aliento por llegar al piano, pulsar las teclas y hacer sonar/hablar las cuerdas del instrumento que sustituyen a las cuerdas vocales de la enmascarada, inutilizadas al cerrar la boca para prender la *moretta*. O esa misma modelo que se entrega al frenesí de la música muda en el vídeo, derramando todas sus energías en transmitir el impulso y la expresión, el sentimiento que genera su situación.

En sentido contrario, esa por momentos visualización de la angustia y la impotencia que describimos en las líneas precedentes –también de la resistencia y la inconformidad- se torna en un sentimiento no menos apabullante al observar la radical actitud de las enmascarada de *Suerte (I y II)*, que en un lecho, por qué no un ara sacrificial, nos mira de un modo tan penetrante como resignando, aceptando su rol, tal vez de víctima propiciatoria, sabiendo indudablemente que la suerte está echada; o *L'une-en-plus (I y II)*, sumisa, agazapada o postrada ante una entidad superior; o *Camouflage*, suerte de despojo que se confunde con el follaje del árbol, casi un epílogo.

Ambas, la enmascarada activa y la pasiva, la expresiva y la contenida, representan un conflicto de fuerzas y despiertan sensaciones encontradas: explosión y recogimiento,

¹⁴ Picasso, tras una visita al Museo del Trocadero en el que se encontraban las colecciones etnográficas del imperio francés, en junio de 1907, sufrió –como él mismo le señala a Malraux en *La cabeza de obsidiana* (1974)- un “exorcismo” al encontrarse ante las máscaras africanas. Ello hace que dos de sus cinco *señoritas* cambien en julio de ese mismo año, encontrándose la capital obra ya concluida, sus rostros de orígenes íbero, asirio o egipcio –según qué autores- por esos rasgos africanistas que seguiría desarrollando a lo largo de 1907 y buena parte de 1908. Aquí, además, las máscaras africanas parecen responder a esa acepción de máscara como metamorfosis o transformación.

heroicidad y compasión, valor y lástima. Una misma imposición, la *moretta*, distintos modos de afrontarla.

Lo arqueológico, lo anacrónico, la desavenencia

Noelia García Bandera emprendió en su anterior serie, *Algo prestado*, un ejercicio de rescate de un elemento simbólico como el vestido de novia. Ese ejercicio lo ha mantenido en *Commedia dell'arte*, aunque en esta ocasión podríamos hablar de un sentido arqueológico en su recuperación, pues la *moretta*, a diferencia del vestido de novia, se encuentra absolutamente en desuso¹⁵. No debemos entender como gratuitos estos simbolismos, como simples *gags* o guiños escenográficos, o, peor aún, no debemos someterlos a una lectura apresurada y parcial. García Bandera los emplea como un recurso destacado –fundamental– de su estrategia. En *Algo prestado* pretendía evidenciar cómo el sujeto femenino contemporáneo era preso de una serie de paradojas, contradicciones y esquizofrenias al asumir libremente una serie de peajes y roles o ser portadora de una serie de símbolos absolutamente anacrónicos con el *modus vivendi* de muchas de las mujeres en la actualidad, que aceptan actitudes desterradas de su cotidianeidad. Sin embargo, en *Commedia dell'arte*, la crítica, o como mujer la autocrítica, parece dirigirse tanto a la aceptación de un rol pasivo y la asunción de una posición de silencio –por temor o por comodidad– como a la imposición de esas situaciones de desigualdad y abuso de poder. Aquí, la *moretta* es el símbolo de un tiempo pasado, que debiera quedar superado en sus extremos más injustos, y que parece tornar siempre que una mujer acepta quedar silenciada, o simplemente es silenciada, al apretar con sus dientes un símbolo histórico que encierra un anacronismo.

Quizá sirven estos *elementos arqueológicos*, síntomas rescatados de un pasado, para cuestionar o interrogarnos sobre algunas invariantes de la condición humana y de las relaciones sociales. Para interpelarnos sobre si aún, en un estado de cosas en el que la liberación y equiparación de hombre y mujer es cada vez menos un sueño y sí una realidad próxima, el sujeto femenino sigue aceptando muchas de esas máscaras y vestuarios, tanto como actitudes o roles, y si, por tanto, aún se producen situaciones de abuso de poder y silenciamiento.

A este lado del espejo

A la multitud de imágenes metafóricas de la máscara que se han ido acumulando en todo este proceso de significación (velo, crisálida, umbral, mordaza, bozal, acefalidad), una más hemos de sumarle: espejo. Si la posesión de la *moretta* condiciona un rol, una identidad, la mirada que ejercemos sobre las enmascaradas, sobre las fotografías de García Bandera, nos devuelve nuestro reflejo. Su azogue hace que *fuera del cuadro*, *fuera de campo*, nosotros podamos reflejarnos y proyectarnos. Nuestra ausencia, nuestra condición de espectador, nuestra mirada al otro lado del espejo, ha de vincularnos a

¹⁵ Cuenta García Bandera, no sin asombro, las dificultades que tuvo en Venecia para conseguir la máscara. No se trataba solamente de que fuese un ejemplar ajeno a las vías habituales de comercialización de las máscaras y antifaces del carnaval veneciano, sino que en la larga lista de lugares en los que preguntó siempre respondían con evasivas, como si se tratase de un objeto prohibido y que le pudiera reportar al establecimiento alguna mala reputación por la exposición y venta de una máscara que –sin duda vista esa reacción que cuenta la artista– ha de contar con algún tipo de simbolismo o lectura de la que se quiere escapar, evidentemente relacionada con la discriminación de género. Este hecho demuestra igualmente cómo esta tipología de máscara está completamente en desuso, pudiera decirse que casi sepultada o enterrada –de ahí el ejercicio de lo arqueológico–, tal vez porque es un elemento cuya imposición a la mujer en la Edad Moderna supone actualmente un anacronismo.

algunas de las identidades en juego: el/la que resiste, el/la que acepta, el/la que impone. ¿Qué máscaras imponemos? ¿Qué máscaras aceptamos? ¿Contra qué máscaras impuestas resistimos? Fíjese bien, debajo de una de esas *morettas*, o al lado de esos *espejos*, puede ocultarse su rostro, usted.

JFR