

LA MASCARA DE LA REALIDAD

(Continuación)

Familiarizarse con los rasgos de los animales, su manera de moverse y sus costumbres es la manera de empezar. Estilo y silueta se convierten entonces en línea, color y estructura. Este traslado es esencial. Atributos como un pelaje muy fino deben ser reexpresados de forma que la “calidad” de la piel sea muy visible. El efecto es completo cuando el actor consigue hacer suyos la vitalidad y los movimientos del animal por la observación y la dominación de estos movimientos pero estilizados. Sin la unión del mimo y la visualidad el resultado sería quizá un magnífico ídolo teatral, un hombre dentro de la piel de un animal, pero nada más.

La idea rectora de Arthur Fauquez en su versión del “*Reynard the Fox*” era revelar las flaquezas humanas a través del lado grotesco de los animales. Cuando era posible los animales fueron diseñados y estudiados directamente, en realidad, y luego sus rasgos más salientes reinterpretados en tela. La cara del actor se convertía en una superficie pintada con colores y líneas que se combinaban y mezclaban en el traje.

Un delantero de camisa de smoking sirvió para representar la blanca garganta de un zorro rojo. Sus rasgos rojos y blancos asomaban por encima de sus quijadas de organdí. Su rabo era también de organdí, saliendo de su cuerpo sostenida por una estructura de hilo metálico y bailando al compás de los rápidos pasos de sus pies calzados con zapatillas negras.

En el puercoespín daba la esencia de la cara del animal el color rosado de los ojos y de las mandíbulas. La nariz maquillada aplastada sobre punzantes dientes pintados sobre el labio superior. El rededor del rostro del actor estaba rodeado de una corona de puas. Los hombros muy rellenos aumentaban la dimensión hacia la espalda, terminando en una cola arrastrada por los suelos.

Cuando el actor adoptó un lento, un poco tambaleante paso de lado, la transformación tuvo lugar, siendo la causa de que un crítico de Capetown en Sud Africa, escribiera en su artículo: “¿Dónde han podido ustedes encontrar ese puercoespín de un metro sesenta?”.

“*The Great Cross-Country Race*” pide también animales, incluyendo ese saltarín piernas-largas lleno de actividad que es la liebre. Para caracterizarla, se añadieron simplemente y de un tamaño proporcionado al actor que lo interpretaba, orejas y rabo, unos pies muy grandes y unas huesudas rodillas y talones. La cara se dibujó en distintos planos. Con sus insolentes ojos brillantes y su hocico lleno de dientes y goloso de comida y bebida, el fatuo se ve empujado hacia la carrera (Race) en medio de una nube de fanfarronadas.

La señora es más bajita y más ancha que su arrogante hermano. Su “*facilidad maternal*” se expresa por medio de una gorguera de tul muy fruncida sobre su estómago. Unas mejillas de tul también fruncido van unidas a su caperuza. Su cara se interpreta a base de líneas curvas.

Para el tejón se encontró otra solución para el problema que representaba mostrar un animal redondeado y de pelaje corto. Un gran capullo de tul y de organdí ligeramente montado sobre un aro suspendido en su cintura y moviéndose libremente al mismo tiempo que el cuerpo. Unas rajadas a media altura permitían que los brazos emergieran en parte, creando el efecto de patas cortas. Una gruesa línea blanca partiendo de la nariz hacia la cabeza, pasando sobre esta y descendiendo por detrás hasta la extremidad del rabo. El efecto de cabeza aplastada se consiguió con otra especie de capullo horizontal. Dedos gordos y agudas garras completaban el disfraz de este activo habitante de madrigueras.

Al dibujar un perro hay que determinar en primer lugar de qué raza y qué perro. El autor de “*The Great Cross-Country Race*” especifica que el señor Basket es un basset (perro zorrero). Detallados estudios de un zorrero revelan una serie de líneas inclinándose hacia abajo, particularmente encima y bajo los ojos. Con unas pesadas, colgantes orejas de terciopelo;

un retorcido rabo de alambre y unas gordas patotas, el más grande amigo del hombre estuvo a punto de ser utilizado por el actor y la comedia.

Con redondos, brillantes ojos, la larga nariz de la rata se consiguió extendiendo una línea desde lo más alto de los pómulos hasta la nariz del actor, donde enrollados bigotes de organdí seguían inclinándose la dirección de esta línea. Una larga cola acentuaba sus movimientos. Una barriguita de un rosa vivo y orejas puntiagudas, completaban la imagen.

Yendo más allá en este mundo evidente y manifiesto de animales, llegamos a *“Calabán en “The Tempest”* que tiene características de hombre y de animal y cuyos elementos ofrecen un ejemplo de la más amplia estilización. Shakespeare le describe como *“un mozalbete pecoso... un hombre o un pez... con piernas como hombre, y unas aletas de pescado haciendo las veces de brazos... una cosa ciega, oscura”*. Su madre fue *“una bruja de ojos azules”*. Estas imágenes sugieren una rana, un pez, la noche y un diablo con ojos azules. Con todas estas referencias, ¿por qué tradicionalmente se le representa como un bestial hombre de las cavernas? No está desprovisto por completo de cualidades y deseos. Tiene miedo a ser maltratado. Responde al inocente engaño de Miranda. Le encanta que le acaricien, que le pasen la mano por la espalda y beber agua con bayas dentro. La música le lleva a tener sueños gentiles. ¿Por qué no puede tener los ojos azules de su madre? Utilizando la piel pecosa de la rana, un caprichoso tocado y una larga cola de pescado con rayas color cereza (Será una protección de la lluvia para Trinculo) nuestro Calaban aparecerá como un hombre en potencia que un embrujo mantiene bajo una forma irreal.

Volviéndonos hacia los reptiles como una fuente de ideas, la tortuga en *“The Great Cross-Country”* presenta un formidable reto en cuanto a dificultad. Esta maravilla de la naturaleza necesita tener un caparazón suficientemente ligero para que un actor pueda llevarlo sobre sus espaldas, suficientemente grande para que pueda caber en su interior al encogerse y lo bastante resistente para soportar el fuerte peso de un tejón cuando empieza la obra. Los problemas de construcción fueron resueltos utilizando un material de fibras de cristal. Unos armazones de aros sostenían en brazos y piernas la embarazosa masa del cuerpo. El maquillaje fundiéndose en la picuda nariz y la rugosa boca de los reptiles se combinaba con el ropaje del cuerpo de manera que daba al actor el aire y las limitaciones de una tortuga cualquiera. ¡Con toda esta indumentaria el actor entendía enseguida por qué la tortuga se mueve de una manera tan torpe!.

Los escenaristas en su afán de creación se vuelven también hacia los insectos buscando inspiración. En nuestras giras con la obra *“Reynard the Fox”*, espíritus del bosque con ojos encantadores y antenas fueron insertados para cambiar los montajes de las estaciones en interés del público. *“Midsummer Nighth’s Dream”* introduce la polilla y la tela de araña. Nuestra polilla fue presentada bajo los vivos colores de una mariposa, con alas transparentes de seda y gelatina. La tela de araña se inspiró en los delicados dibujos arquitectónicos de una araña. En los fibrosos drapeados de una capa transparente las rayas de la telaraña se pintaron, extendiéndolas incluso a la cara. Un toque de misterio lo daba un complicado dibujo de joya sobre el pecho.

Shakespeare convierte en plantas vivientes el Guisante de olor y la simiente de mostaza. La simiente de mostaza es proverbialmente pequeñísima, pero resistente y con un gran potencial. Estas características fueron interpretadas con un traje amarillo ácido moteado de rojo fuego, alas vibrantes y una belicosa antena clavada en la cabeza. El guisante de olor erguía una florecida cabeza rosa sobre manos y pies retoñando de tijerillas tejiendo y meciéndose en un bosque encantado.

El mundo de la naturaleza está abierto al artista de teatro para interpretar y adaptar aun caracteres que no sean muy evidentes. La leyenda del origen del maquillaje *“aragoto”* utilizado por los actores . Kabuki dice que viene del estudio de un pétalo de peonia. Aunque esto no parezca tener relación con las toscas y atléticas figuras que lo usan, no invalida la espontaneidad del concepto. Más adelante, les presentaré un proyecto más abstracto basado en la naturaleza, que identifica al tutor en la Electra de Sófocles con el resurgimiento de esperanza compendiado por el crecimiento de una planta.

En nuestra producción *“A Midsummer Night’s Dream”* el director decidió que puesto que la acción principal transcurre en un bosque, los habitantes del bosque debían tener primacía en todo su poder y belleza. Escudriñé toda clase de libros sobre árboles, musgo, liquen, helechos, setas y pájaros. Designé para cada personaje de la obra, excepto los miembros de la corte, un pájaro que fuese su contrapartida. Mi elección se basaba en el color, la línea y el tipo. Dos categorías básicas fueron los trabajadores de Atenas y los seres encantados de la selva. Los rudos mecánicos fueron alienados con las acortadas, enanas gallinetas de agua, —excepto Snout el taciturno calderero que fue emparejado con la gallina de Guinea. Con la cabeza calva, un cuello flaco y huesudo y un lanudo traje, miraba con la gallina de Guinea. Con la cabeza calva, un cuello flaco y huesudo y un lanudo traje, miraba con saña por encima de su *“muro”*.

Para una criatura tan exótica como Titania el prototipo fueron los pájaros del Paraíso. Se incluyeron elementos del pájaro Lira y del pájaro Rey de Sajonia, combinando los colores de verde musgo, coral y los tonos de la cerceta.

La contrapartida de Oberón fue la perdíz blanca cuya mullida gorguera y abierta cola, con plumas separadas como clavos, fueron reproducidas en un capuz drapeado, collar de clavos y alas con nervaduras; los colores fueron los matices de la noche.

(Continúa)