

«LA MASCARA DE LA REALIDAD»

Acercamiento a los proyectos y diseños de teatro
por IRENE COREY

The Anchorage Press, Anchorage, Kentucky. U.S.A.

PROLOGO

Durante dieciséis años mi marido y yo hemos trabajado en el teatro educativo. Este libro es una reflexión sobre algunas de las cosas que hemos aprendido. Durante este tiempo hemos hecho docenas de comedias de todo tipo incluyendo aquellas que pretenden mostrar el hombre como es en la sociedad en que aparece. Sí, debajo del mundo de las apariencias hay un verdadero mundo de la realidad y ha sido nuestro combinado esfuerzo de búsqueda en esa dirección, que nos ha dado los mejores resultados.

Hay muchos libros acerca de la decoración y diseños de teatro convencional, de apariencia; este libro quiere mirar “debajo” de lo exterior para encontrar una “máscara” para la realidad sub-yacente.

Irene Corey

PARA MEJORAR EL TEATRO

Las máscaras primitivas han sido una fuente de curiosidad, de inspiración y de admiración desde su descubrimiento por nuestros contemporáneos. ¿Qué es lo que les da su sentido de aguda vitalidad? ¿Qué espíritu las llena que se niega a morir, aun delante de una gasa aséptica, o de un analítico científico intelectual? ¿Detrás de esas intrigantes imágenes de animales - espíritus - hombres, tan cargadas de un sentido interior, hay un secreto que pueda guiarnos hacia efectivas ideas teatrales? ¿Hay alguna diferencia entre los misterios evocados en un "escenario" circular, de tierra, vibrando con el ritmo de una danza tribal y aquellos celebrados sobre las tablas de un verdadero escenario, rodeados por dos mil personas?

¿Qué aspectos de esa experiencia tenemos hoy día dificultad en entender? Los que son intangibles, que desafían a ser comprados, cogidos con la mano, puestos en lugar seguro, cerrados en un cajón; las tiernas y terribles a un tiempo relaciones nuestras con los demás, los sutiles hilos de tensión o entendimiento existentes entre nosotros. ¿Cómo comprendemos el amor? ¿Cuál es la naturaleza del poder del odio? ¿Cuál es la corrosiva destrucción que destila la codicia? Si fracasamos queriendo entender las abstracciones de nuestras relaciones con los demás, cuánto más difícil es establecer esas relaciones con referencia a Dios.

A través del mundo entero primitivo existía la creencia en una energía universal que impregnaba todas las cosas. Hoy hemos aprendido que esta fuerza es como una cadena de reacciones. William Fagg y Margaret Plass presentan la teoría de que en el arte primitivo una manifestación común de esta fuerza está expresada a través de la repetición de la curva, como en una garganta, una espalda, un cuerno.

Yo pienso que nosotros los del teatro, buscamos símbolos y formas que capturar y como capturar la misma fuerza vivificante que impregnaba el mundo primitivo.

El escultor primitivo tenía una ventaja sobre nosotros y es que él no separaba la realidad de la no realidad. Lo sobrenatural y lo natural conjunta-

mente tejían su vida corriente. El artista servía a su comunidad integrando el mundo de lo real con el de lo ficticio por medio de símbolos, saliendo de lo que comúnmente podían significar para los demás las experiencias corrientes. Pero nosotros, que nos hemos proclamado a nosotros mismos materialistas — ¡sólo la materia!— hemos aceptado esa materia sola como única razón de vivir. Dentro de la armadura de nuestro clima comercial el arte del teatro que producimos evoca las implicaciones meramente físicas, y poco excitantes. Eventualmente nuestra insatisfacción debe conducirnos a buscar las abstracciones perdidas.

A mí no me concierne el teatro como diversión. Las grandes obras de teatro ensalzan las invisibles relaciones de los hombres con las cosas que pueden ser vistas y examinadas. El hacer visible esas relaciones abstractas es lo que concierne propiamente al teatro artístico.

En las sociedades primitivas el artista no hablaba como individuo. Era como un embudo que encauzaba todas las presiones de su sociedad acrecentando así esa fuerza viva que podía ser útil a la tribu, a la comunidad, al individuo. Apartado de los deseos y sentimientos de los demás él plasmaba en formas físicas los símbolos de gratitud y seguridad. Los deseos personales no entraban para nada en ello. Su arte era “la forma visual de encantaciones sin fin”.

El creador de teatro trabaja mucho en el mismo sentido. El no es libre de expresar sus gustos o sus antipatías. Está dirigido por el escritor que crea el armazón de la obra y por el director que indica la meta final. El artista debe ser como un filtro en todas las decisiones visuales. Si la obra requiere una casa de estilo barato Victoriano, ello no significa que al escenógrafo no le guste la arquitectura. Debe servir a la intención del escritor. ¿Qué selectos detalles de una arquitectura determinada expresarán mejor el estilo de la comedia, el carácter de sus personajes? Sobre todo, ¿qué forma se acomodará mejor a la visualización de la línea indicada por el director? Todos los factores que se utilizan —arquitectura, caracterización, detalles, trajes, época, estructura social y pensamiento filosófico— son como los fragmentos de un espejo en un calidoscopio. El escenógrafo se convierte en el cilindro que los organiza dentro de un sentido de significación visual.

No es suficiente que los proyectos, los dibujos escogidos tengan sólo un significado para el escenógrafo. El artista debe ser como un vidente recogiendo todos los elementos de la comunidad y dirigiendo las fuerzas que ha canalizado hacia la comunidad. No hay torre de marfíl, ni habitación

secreta para el teatro. Una comedia se crea para que exista durante el espacio corto y limitado de tiempo en que se representa delante del público. Es verdad que cuando una comedia se lee como una obra literaria el lector se convierte a un tiempo en actor y público, con su mente por escenario. Pero esto no es lo que nosotros llamamos teatro, y no es este el fin para el cual se ha escrito el diálogo. Drama es el arte de implicar por el uso de la palabra, del gesto, de la entonación y de la atmósfera.

Consciente o subconscientemente las creaciones del escenógrafo deben *comunicar*.

El artista primitivo usaba la humanidad como un mero punto de partida, dando figura y forma a todas esas fuerzas abstractas que le rodeaban. Los detalles reales eran sumergidos en la gran tarea de capturar el espíritu de esa otra vida. Por supuesto el escenógrafo puede, por una pensada selección de detalles reales, dar automáticamente a los que la miran una válida información acerca de la obra. En cualquier obra de arte los atributos externos son únicamente signos para un fin determinado. La idea subyacente, filosófica o "fuerza de la vida" puede ser de naturaleza abstracta. Este hecho demuestra el gran reto del escenógrafo: *debe dar una forma visual a ideas abstractas*. Sólo cuando el artista lucha en este sentido, se acerca a las más altas aspiraciones del escritor y del director.

El gusto del artista se pone en acción al escoger las figuras más exactas, el color más apropiado. Uno de los mayores éxitos de Cecil Beaton en "My Fair Lady" fueron las carreras de Ascot, sin descripción en la comedia. Aunque de sus investigaciones había resultado que después de la muerte del rey Eduardo VII la gente asistió a la prueba anual con vestiduras de luto, el hecho histórico del "Ascot Negro" no habría sido, él sólo, suficiente para justificar su decisión de utilizar únicamente blanco y negro en esa escena. Pero si ayudaba a entender la artificial posición de la aristocracia y revelaba la fuerza de una costumbre que alcanzaba incluso a los caballos, hacerlo era apropiado y efectivo. ¡Qué ridículo en cambio hubiera sido imponer esa combinación de blanco y negro en la comedia si solo hubiera sido por gusto suyo!

Igualmente los escenarios tradicionales de comedias de época necesitan tener sus subyacentes abstracciones visualmente presentes. ¿Por qué debe Hedda Gaber vivir en un bric-a-brac dentro de una pesada, asfixiante casa, con las paredes empapeladas y todos los sofás con macasares? Un director noruego contemporáneo decía: "Nosotros esperamos al productor de Ibsen que agarrará este problema con audacia entremezclada de convencio-

nalismo puramente desde el punto de vista de nuestra generación... mostrando independencia y originalidad". El elemento importante que debe ser revelado es como "siente" Hedda la casa. Para ella es una jaula, fabricada por su padre, su marido y las presiones de la sociedad. Concebida como prisión de Hedda, las paredes pueden convertirse en unas barreras a través de las cuales el mundo la acecha y en donde ella se siente un objeto de ridículo. O bien, ¿por qué en el fondo utilizar paredes? Quizá la habitación pudiera tener únicamente un techo bajo y opresivo con un gran retrato de su padre ocupando el sitio de más importancia. El hecho de que Ibsen escribiera un teatro real no impide en la escenificación la real expresión de lo que él está diciendo.

Comedias que son hoy contemporáneas, resultarán escritas como de época con el paso del tiempo. Eso ha pasado con muchas que llegan hasta nosotros como de época. Muebles y caracterizaciones que eran meramente indicaciones de ambiente, llegan a nosotros como trasnochadas. Si estos elementos no son necesarios para el impacto de la obra, ellos pueden ser cambiados y clarificados. (La obra actual "Mary, Mary" será mañana abuela).

"El Prisionero" de Bridget Boland es un estudio de cómo la mayor inteligencia puede torcerse, embrollarse y confundirse por un esfuerzo destructivo persistente. Cuando mi marido y yo pusimos en escena esta obra, pensamos que no era suficiente confinar al Cardenal meramente en una cárcel física. Y creamos un laberinto - prisión para la mente. Todas las entradas de la celda fueron hechas lejos y en lo alto del escenario entre paredes transparentes que se recubrían las unas a las otras y se inclinaban unas a la derecha y otras a la izquierda. Los guardias, los oficiales y el mismo Cardenal daban vueltas a través de este horrible laberinto. Diagonales oblicuas repetían la fuerte tensión creada entre el Cardenal y su acusador.

Aunque a todas las obras se les puede dar más fuerza con un profundo análisis, las muy grandes que poseen unas ideas muy estructuradas darán más posibilidades a una más rica escenificación. De estas exploraciones al interior del espíritu de la obra, aparecen "a veces" formas que sumergen completamente la cara y el cuerpo y lo hacen desaparecer. Cuando, en una comedia, la persona del actor está completamente enmascarada, asume una nueva fuerza que es mucho mayor que su propia individual. Richard Southern en "The Seven Ages of Theatre" dice: *"La magia de la máscara y su delicado sustituto la caracterización, permanece como un misterio, hoy día, en nuestro teatro... Tomemos ahora una "extensión" de la máscara, y además cubramos las manos con guantes, los pies con zapatos,*

los brazos y las piernas cubiertos así como todo el cuerpo y tendremos una ocultación completa de lo natural y una completa revelación de lo sobrenatural". La imagen así creada asume su propia fuerza viviente. El actor embozado en una identidad no humana, libre de sus inhibiciones individuales, se puede mover en una nueva región de contacto con el público: la de un poder místico, super humano.

El actor adquiere una serie adicional de limitaciones, no las suyas propias. Esto sirve para ensanchar y estilizar su poder, en vez de disminuirlo. Durante cientos de años el actor Noh ha actuado con su propia personalidad completamente sumergida en la máscara y el disfraz. Delante del espejo, absorbía la naturaleza del personaje que iba a interpretar, buscando en la imagen reflejada su más profunda significación. El actor Kabuki ha sustituido la máscara por la caracterización, pero ha seguido el mismo camino. Tanto como la línea emballada de un traje de época o la adición de una joroba o una barriga ayudarán a la delineación de un carácter, así una imagen artística impondrá un potencial de mayor fuerza.

Gordon Craig arguye que el actor es más expresivo cuando más sacrifica al gesto y actitud exactos. Copiados de la gesticulación de las muñecas, el movimiento Kabuki es preciso, incisivo y claro. Evita el gesto natural para suplantarlos por otro más estilizado y de una significación supranormal. Es un movimiento tomado de lo corriente y sometido a una pauta rítmica.

El poeta condensa un pensamiento importante en unas pocas líneas y esto aumenta el vigor de la idea. El artista refina un objeto corriente hasta llegar a sus elementos más estéticos para producir el efecto deseado. Un actor reduce las monótonas acciones diarias de un hombre a aquellas solas que revelan su carácter. En cualquier caso cuando el contenido está sumergido, dejando ver únicamente los más altos detalles visibles que forman la cúspide del iceberg del pensamiento, sugiere un potencial muchísimo mayor.

Mi primera experiencia con este fenómeno tuvo lugar una noche de octubre en el Georgetown College, en Georgetown (Kentucky), hace algunos años. Mi marido y yo habíamos concebido la idea de presentar un arreglo de "The Book of Job" con los actores vestidos y caracterizados como figuras de mosaicos bizantinos. Habíamos creado los trajes haciendo con cuadrados de raso la imitación de las joyas y las pelucas y barbas de organdí. Habíamos vigilado que los actores siguieran atentamente el plano de maquillaje, pintando sobre sus caras con líquido especial de maquillar cada abacisco. Pero todos estos elementos no se habían fundido hasta

esa noche. Cuando estas estatuas de mosaico entraron en el escenario nos quedamos sin respiración. Pat, Don, Sandra, Bill, Joe, Charlie, todos esos jóvenes actores que nosotros conocíamos tan bien se habían marchado. ¿Quién eran esas alargadas siluetas vivientes que aparecían entre nosotros? Una persistente duda martilleaba en nuestra cabeza: “¿Habíamos ido demasiado lejos?”

Desde esta noche de octubre, esta comedia ha dado dos temporadas en Broadway, se ha dado en dos Ferias Mundiales, ha ido en gira por dos veces al Este de Estados Unidos, durante un invierno en Florida, tres veces a Inglaterra y durante tres meses en Africa del Sur. Nuevos Pigmaleones, esas diez figuras continúan su peregrinación por la tierra desde su base anual veraniega en Kentucky. ¿Es posible que semejante caracterización haya ido demasiado lejos? Han podido sumergirnos, sobrepasarnos pero “no es demasiado exagerada para la obra que de ella ha salido”.

En otra de nuestras producciones “Romans by Saint Paul” la caracterización de los actores fue copiada de las estatuas que adornan el portal de una Catedral gótica. El calor y la humanidad del Apóstol debía correlacionarse con su autoridad como un santo de toda la Iglesia. Esos coros de santos contestaban a nuestra pregunta. Estudiando esas antiguas esculturas góticas, habíamos observado que en algunas catedrales las figuras aparecen en casuales actitudes de conversación, asomándose fuera de sus nichos para hablar con otra. Esto le pareció al director un modelo lógico para copiar y cuando explicó a los actores que adoptaran esa manera de accionar, el estilo de su caracterización resultó aún más natural. Habían adquirido una significación espiritual de la que igualmente estaba cargado el espacio que les rodeaba.

La emoción transmitida por el color es un poder puesto en potencia en las manos del artista de teatro. Vamos a ver un ejemplo en la obra de Norman Corwin “The Rivalry”. Yo utilicé colores progresivos en los vestidos de Mrs. Stephen Douglass para acentuar los diferentes cambios de la obra. Respondiendo a las notas de optimismo del principio de la comedia, sus vestidos eran brillantes y alegres. Cuando el curso de las alegaciones empezó a reflejar el humor de la nación, las tensiones acerca de la esclavitud, y el consiguiente conflicto interno, sus trajes empezaron a ser de tono más mortecino terminando con el color negro de viudez en homenaje a la muerte de Lincoln y de Douglas.

Aunque la obra de Arthur Miller “The Crucible” es esencialmente una obra negra y gris, yo sentí que la historia de las chicas se expresaría mejor

en color. El tono parduzco de sus vestidos fue adornado de rojo, mucho más acentuado en Abigail. Este color intenso culminaba con la entrada de los jueces con vestiduras rojas. Mi decisión, basada en una licencia artística, tenía una justificación teatral. Sin embargo, también la historia es, a menudo, un dramático escenarista. En este período, la colonia de Massachusetts seguía la tradición inglesa de vestir en rojo a los jueces.

Otra cualidad abstracta se da en "Winter's Tale" de Shakespeare, cuando se usa el tiempo como un ingrediente de limpieza, borrando los acontecimientos de quince años de un escobazo. En nuestra producción el tiempo se convirtió en el tema dominante. El Coro del Tiempo, llevando un gran reloj de cristal, iluminado interiormente, fue introducido en el prólogo y aparecía como mimo entre los actos, simbolizando el paso de los años. El montaje de la escena estaba compuesto de cortinas de seda que podían desprenderse y desparramarse en el suelo. Cuando Leontes con un furor de maniático denuncia a su reina, el efecto era como si su rabia consumidora hubiera disuelto el mundo, que se había estremecido en silencio y desaparecido a sus pies.

La búsqueda del artista de teatro del abstracto puede conducirle a varios terrenos distintos. ¿Qué vena mejor se puede encontrar que la del arte histórico, que es un record tangible de la fuerza del hombre para encontrar un camino para expresar nuevas ideas, y hacer contener la fuerza de la vida en la piedra, la madera, la pintura, el cristal? Considérese el poder de las imágenes cristianas escribiendo en figuras de piedra su convicción estática o mostrando su fe resplandeciente en iluminadas vidrieras. En contraste con esto, el sereno contento de sí mismo de las estatuas de Buda. Mirad el David de Miguel Angel, latiendo energía y fuerza en una refinada manifestación del potencial de capacidad humana. Considerad como los cubistas destrozan el mundo tradicional, por el deseo de ver todas las cosas al mismo tiempo. No contentos con las apariencias externas ellos escudriñan la estructura interior. ¿No pueden semejantes conceptos y formas ser estudiados y asentados en términos teatrales? ¿No es concebible que una fuerza de vida similar se pueda encontrar fluyendo en las venas de una obra y que de la unión de las dos pueda nacer una nueva criatura?

Quizá la más permanente impresión de una comedia sea su atmósfera. Aquí nuevamente hay más abstracciones. Nosotros respondemos al genio, al misterio, a la magia de lo desconocido. Ha nacido con nosotros. La curiosidad se despierta, la expectación se yergue cuando un simple don está escondido en las entrañas de un papel. Debemos ocultar la intención

de una obra para que el público, como en un camino mágico que recorre penosamente por el filo de la anticipación llegue a comprender el sentido. Jugando con el interés humano hacia lo claro y lo oscuro, nosotros ocultamos nuestras ideas en sombras y las revelamos con claridad.

Con la comedia en la mano, imaginación en nuestra cabeza y valor en el corazón, nosotros debemos dejar nuestra necia "realidad" detrás y saber hacer concesiones mutuas.
