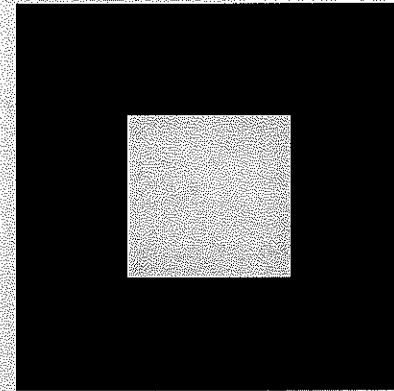


■ Real Escuela Superior de Arte Dramático ■

TEORIA
◉ RESAD ◉

■ Ministerio de Educación y Cultura ■

TEORIA



10

LA SOMBRA DEL ACTOR

RESAD

Lourdes Ortiz

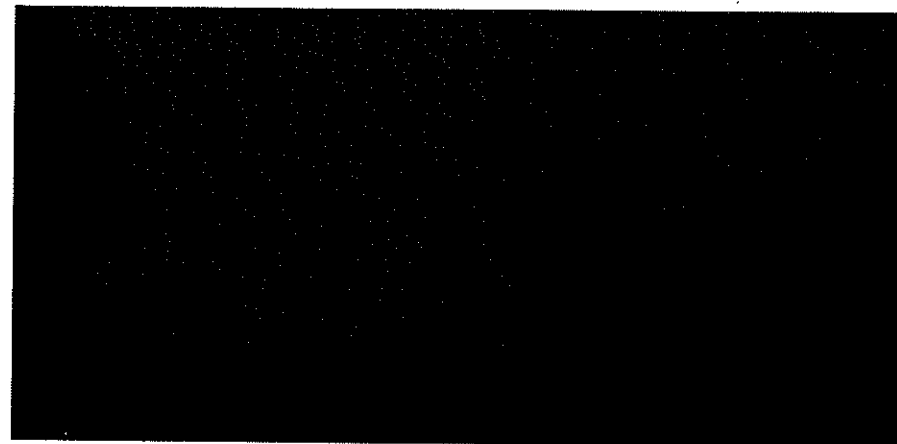
Real Escuela Superior de Arte Dramático

Director:
Juan José Granda

Consejo Editorial:
José Luis Alonso de Santos
Emeterio Díez
Miguel Medina
Eduardo Pérez-Rasilla

Diseño:
TEATRA DG (Juan Manuel Sánchez
y Juan Antonio Vizcaíno)

© REAL ESCUELA SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Avenida de Nazaret, 2
28009 Madrid
I.S.B.N.: 84-88338-26-0
Depósito Legal: M. 25.146-1999
Autoedición: A. Otiñano
Impreso por: A.G. Luis Pérez, S.A.
Algorta, 33 - 28019 Madrid



LA SOMBRA DEL ACTOR



LOURDES ORTIZ

La ruta de Compostela, el camino de Santiago, ruta iniciática hasta el fin de la tierra, allá donde se pone el sol. Y el peregrino avanza siempre con su sombra delante, una sombra guía que crea el espacio y le acompaña. Sombra-horizonte, convertida en flecha que crea un espacio y da una orientación. El peregrino es él, pero es también la sombra que proyecta y que va girando con las horas del día: cuando la sombra queda atrás y se alarga, se aproxima la noche para el descanso. El peregrino camina aprovechando las horas de la luz y son la luz y la sombra las que marcan su relación con esa tierra que ya no es hostil, indiferente, inmensa e inabarcable, sino ruta. La luz y la sombra que le sitúan en el espacio y que van produciendo cambios imperceptibles o violentos en su estado de ánimo: alegría desbordante del amanecer, constancia de su

yo solitario al mediodía (sin sombra apenas que le devuelva un eco de sí mismo), temblor y recelo ante las sombras pronunciadas del atardecer, insinuantes y traseras, sombras que preludian la noche y anuncian su desamparo con aquella luz potente y roja al frente, agigantada en el horizonte, bola roja que parece hundirse en las entrañas de la tierra y que pone reflejos sombríos en su rostro. Allá donde el sol se sumerge y la tierra concluye. Allá donde ha de concluir su viaje. Y por la noche, mientras reposa, la estela luminosa, ruta de leche que convierte el espacio en espejo del camino, bóveda que le envuelve y le confirma. A él, el peregrino.

La sombra del peregrino, la sombra del actor. De luces y sombras hablamos, de todo aquello que es inseparable del actor y le sitúa en el espacio.

Pero el peregrino es también peregrino por su equipaje, por ese atuendo que le distingue y le hermana con otros que deambulan como él hacia un destino marcado por una estrella, señal de marca, perceptible para cualquiera con quien se tope en el camino: báculo del caminante, sombrero de ala ancha, vieira en el manto, mochila de colores de nuestros días o botas de buen andar. El peregrino se define como peregrino frente al otro; su modesto pero peculiar atrezzo le configura y le nombra frente a maleantes o campesinos, arrieros o mercaderes. El atrezzo, la vestimenta, los pequeños signos definen su función y su sueño. El peregrino es una figura paradójica que se integra en el paisaje y le da un sentido, como el triángulo del sombrero de paja del campesino vietnamita salpica los arrozales, definiendo campos fértiles de labranza frente al bosque o el pantano. El peregrino convierte con su presencia y su vestido el lodazal en ruta con sentido: es alguien que va, con un destino, y su andadura marca el espacio y lo orienta.

Pero dejemos al peregrino y volvamos al teatro, al actor. El actor que es siempre forma en el espacio. El actor que, desde los orígenes, se recubre, se disfraza, utiliza elementos diferenciales para situarse frente a su público. Y ese espacio que crea y esos elementos no son aditamento, parte superflua, algo que se superpone, sino forma esencial que configura y determina el hecho teatral. No es decoración, ni capricho, sino parte constituyente que crea un espacio propio y una distancia, aunque ese espacio sea la plaza del pueblo o el umbral de la iglesia. Espacio vacío o neutro que deja de ser vacío en cuanto el

actor lo ocupa y le da sentido con el movimiento de su cuerpo, con la resonancia de su voz o con sus gestos. Y, en cuanto es elegido, el espacio se cierra y forma un todo con el actor, es parte suya que le acompaña, espacio ya teatral, lugar de la magia y de la transformación que aísla de la vida de todos los días, lugar de una ceremonia y de un misterio. Una representación. Donde tal vez se incluya la música, el sonido de la pandereta o de los címbalos, o la danza, o la cabriola.

Luz, sonido, color, proporción, ritmo, medida. La resonancia de la voz, el susurro o el grito, la carcajada o el llanto. El universo mismo de la Forma significativa. El teatro desde los orígenes es Forma, donde las diferentes expresiones que llamamos artísticas se integran en un todo. El teatro es siempre construcción formal. El disfraz, la careta, el tatuaje son elementos signícos que distancian y aíslan envolviendo al actor brujo o al actor comediante, situándole en una realidad que es Otra. Las plumas del hechicero, los tiznajes que marcan su rostro, los cascabeles de sus tobillos, las uñas postizas, la lanza que maneja en la mano derecha o en la izquierda, la salmodia que entona, el espacio en que se agita o contonea, preludian en su danza ritual el nacimiento del teatro y del actor: ceremonia sagrada donde el vestido y la transformación, la ocultación del rostro o la acentuación de determinados rasgos constituyen elemento diferenciador que aíslan al que actúa y crean un espacio propio, en la plaza del pueblo, a las afueras, en la colina, junto a la era o en la cruz de término.

No vamos a entrar aquí en la discusión sobre los orígenes del teatro occi-

dental. Tanto en Oriente como en Occidente parece clara la vinculación del teatro con los orígenes religiosos o míticos, con las festividades en honor a los dioses y los ritos anuales propiciatorios. Si luego la tragedia o la comedia en Grecia nació como consecuencia de un desarrollo del *como* (procesión ritual para conmemorar un acontecimiento religioso o mítico) o del ditrambo de las fiestas dionisiacas, para nada afecta, ni niega esa vinculación inicial con ceremonias sagradas, donde el oficiante se enmascara, separándose del colectivo y "representando" un papel: no es él sino Otro. Otro que le posee, que le transfigura en el caso de la posesión sagrada u otro que finge ser, otro al que mima para recordar ante sus conciudadanos las hazañas de dioses o de héroes. Tiempo y espacio del mito diferente del tiempo y el espacio real. Tiempo y espacio del actor que suspende el tiempo y el espacio cotidiano. Lo que es ante los ojos del espectador es allí, pero no es allí. Hay un desplazamiento, una impostura compartida. Soy yo, pero ya no soy yo. Esta roca ya no es roca, sino palacio; trazo una línea en el suelo y me sitúo en este lado y el manto o la corona o la falda femenina que me cubre, las trenzas postizas o la careta blanca me separan de ti y tú aceptas; se produce un pacto no formulado por el cual tú sabes que mi espacio y tu espacio son distintos mientras dure la representación o el ritual, que bajo esta máscara hay un yo que se ha disuelto, se ha anulado momentáneamente para que nazca una persona, un personaje. Y la pobreza o riqueza del disfraz es lo de menos: pelos de paja, calzas descosidas, sombrero polvoriento o

corona de cartón. Un sol de cartón pintado, como cantaba Nacha Guevara, eso es teatro.

La convención funciona, desde el momento en que el actor define su espacio y se caracteriza. La caracterización, pobre o lujosa, crea al personaje, le determina: el hombre es ya mujer con sus dos largas trenzas de lana amarilla y el comediante se ha convertido en rey con su cetro o en dios tronante con su corona de rayos refulgentes, corona de papel de estaño que reluce al sol.

Multitud de recursos según las épocas: más o menos lujosos, convincentes o imaginativos, pero siempre destinados a crear un ámbito diferencial, donde el milagro y la impostura vuelva a producirse:

Máscaras y coturnos del teatro griego, máscaras y maquillaje del teatro oriental o de la comedia del arte, zancos que amplían la estatura, hombros ampliados, vestimentas de alegres o tristes colores que definen caracteres y son fácilmente reconocibles por el espectador al que la representación va destinada; figuras agigantadas con recursos técnicos muy ingeniosos: manos articuladas, colores precisos para diferenciar rangos sociales o cualidades morales en el *kabuki*, en la opera china, en la comedia del arte, en el teatro *noh*, en el teatro griego y en la comedia romana. Tipos contruidos, personajes ya, que se alejan de lo cotidiano y que buscan en el disfraz, en la peluca, en los gestos agigantados, en los lujosos e imponentes vestidos un lenguaje propio, hecho de signos que el espectador puede reconocer: voces atipladas o roncas, próximas a la salmodia

o al canto, deformadas por la bocina que forma la máscara: el rostro blanco de Arlequín, la joroba ostentosa de Polichinela con su traje blanco, su máscara negra y su nariz ganchuda, Pantalón con su gran capa negra y su perilla blanca.

Recursos múltiples, pero destinados siempre a producir un efecto visual, porque el teatro como cualquiera de las bellas artes no entra sólo por los oídos sino también y sobre todo por los ojos. Puede haber teatro sin palabra, el actor puede mimar o sugerir. Y el mimo o la sugerencia se refuerzan de nuevo con el disfraz, con la pintura, con el color, con la Forma elegida para reforzar la transformación: las pinceladas tan precisas y diferentes del teatro *kabuki* sobre el rostro del actor para diferenciar estatus y condición, e incluso el sexo del actor siempre varón. El galán, el gracioso, el rey, el noble, el aldeano de nuestra comedia del siglo de oro; tipos marcados por su forma de hablar, pero también y sobre todo por la vestimenta y la actitud, por el modo de moverse y la riqueza o pobreza de su atuendo.

Pero ¿y en el teatro naturalista, aquel que a finales del XIX quiere ser de un modo militante, espejo y modelo, comedia de costumbres, pretendida mimesis de la realidad, y no en sentido aristotélico? El saloncito burgués, la cocina plebeya, el patio de vecinos, la buhardilla, la escalera comunal, la alcoba del matrimonio, cualquier mueble rococó o biedermeier, rústico o ampuloso, desde el momento en que aparece en el escenario es ya Forma de nuevo significativa.

Un traje cotidiano es un traje al cuadrado desde el momento en que apare-

ce en un escenario, es el traje que determina al personaje, el que le da carácter y le sitúa, traje que pone marcas, carácter social, estatus, costumbres, épocas. Esa chaqueta de ejecutivo, la zamarra deportiva, el traje de noche o el de luces, son el traje de todos los días, pero son ya otra cosa cuando aparecen en el teatro: se integran en una estructura significativa y nunca son neutros, sino que aportan sentido, como la luz, el sonido o el ritmo pausado o rápido, de los movimientos del actor o el tono acompañado o brusco de las palabras. Nada es gratuito y todo se engarza en un todo significativo que ya no es vida cambiante, agitada, móvil sino construcción formal —el descuido, la no intención también pasa a ser Forma significativa— donde cada elemento aislado contribuye al significado y nos vuelve a enfrentar a la paradoja de que no hay ninguna diferencia entre Forma y contenido. Eso que casi todo el mundo cree entender y casi nadie entiende, aunque una y otra vez siga repitiéndose.

Luz, color, sonido, gestos ampulosos, trajes estridentes, coturnos, voces exageradas con artilugios técnicos. Función sagrada del teatro en sus orígenes, o función cívica y ceremonial, efectos especiales, siempre distanciados que se perpetúan una y otra vez y que son utilizados tanto por el cómico ambulante, que recorre las plazas con sus recosidas calzas y sus teloncillos elementales, como en los grandes teatros contemporáneos capaces de reproducir extraños ambientes, aunando los más modernos artilugios técnicos y las más complejas técnicas audiovisuales. Desde el cómico de la legua al saltim-

banqui, desde las grandes representaciones religiosas, que están en el origen de los grandes espectáculos teatrales, a todos los trucos del espacio escénico contemporáneo, a las grandes pantallas de la Fura del Baus o de Bob Wilson, incluyendo los pobres y humildes decorados de un teatro que se quiere naturalista. Construcción formal en cualquiera de los casos. Teatro vacío, como quería Peter Brook o teatro atestado de cacaharritos, que suben y bajan, de humos y figuras descendentes. El vacío, la cámara negra es también sentido, el actor al deambular, al desplazarse o al mantenerse erguido crea su propio espacio, líneas de fuerza que construyen un entorno donde el hueco, el negro, la luz plana o compleja crea un marco determinado que nunca es neutro. Es forma de nuevo integrada con el actor.

Espacios cambiantes a lo largo de los siglos, desde el simple círculo, pared invisible —pero real— creada por el saltimbanqui o el cómico de la comedia del arte, círculo que aísla de la multitud de curiosos, pasando por los grandes espacios arquitectónicos renacentistas y barrocos, ideados precisamente para resaltar esa distancia entre el actor y el espectador: espacios imponentes del teatro griego o del romano, teatro a la italiana o teatro circular; teatro total que incluye grandes pantallas de proyección como soñara Piscator o teatro callejero de espacios abiertos que se apropia del marco urbano o del paisaje para transformarlo y hacerlo suyo.

¿A dónde quiero ir a parar? La tendencia a la especialización de los profesionales y de las disciplinas académicas, necesaria e irremediable, lleva mu-

chas veces a olvidar esa articulación, esa inmanencia de la Forma y de sus leyes expresivas en el hecho escénico y a pensar que todo lo concerniente al ámbito de la plástica teatral es una especie de surplus, de añadido —de maría innecesaria en el caso de las disciplinas académicas— que se superpone y complementa a lo verdaderamente específico del hecho teatral que sería para muchos el actor y —depende de las épocas— para otros un texto dramático o un director. Ese fenómeno de desconocimiento o minusvaloración se repite incluso con relativa frecuencia en el ámbito profesional y, al multiplicarse los oficios que coadyuvan al montaje escénico contemporáneo, el director sin experiencia o torpe se limita en muchos casos a contar con la presencia de un maquillador, un escenógrafo o un diseñador del vestuario que funcionan con relativa autonomía, ajenos a la idea central del director y que se suman al resultado en una especie de rompecabezas que atosiga al espectador y le desconcierta cuando se levanta el telón. En lenguaje coloquial: cada elemento de su padre o de su madre. Como si lo importante fuera sólo la dirección de actores o el “mensaje” que el director se ha esforzado en transmitir o cree haber transmitido, sin darse cuenta de que todos los demás elementos están funcionando como elementos sgnicos y están conduciendo el significado de la representación, su acierto o su torpeza por caminos que él en ningún momento había previsto: un marco escenográfico inadecuado, unos trajes o una caracterización o una luz no controlada o torpemente diseñada provocan un resultado que nada o poco tiene

que ver con lo que él en principio había ideado.

El actor es Forma moviéndose en el espacio, ya lo hemos dicho, pero no viene mal reiterarlo. Sus movimientos, sus gestos, el tono, la cadencia de su voz, su ondulación, su ritmo, todo crea un estructura signífica y formal. Pero también la expresión de su rostro, el maquillaje con que lo encubre o lo transforma, la vestimenta con que se recubre. El personaje sufre una transformación que es también visual y que no sólo tiene que ver con la interiorización de unas actitudes o un carácter. Y si alguna vez llegamos a olvidarnos en una representación de la torpeza, pobreza o falta de idoneidad de un vestuario, de una caracterización o de una escenografía es sólo porque la presencia, que es también Forma, del actor, su poder de sugestión y su capacidad: el tono de su voz, la precisión matemática de sus gestos, su pasión simulada y contenida — aunque se ofrezca como desmadrada— ofrecen al espectador una Forma más poderosa, una tensión y una emoción estética que anula y minimiza el desastre de aquellos otros elementos formales que debieran acompañarle y potenciarle, en vez de desmentirle.

Y hay algo más. No sólo el actor lleva consigo el espacio, lo construye con su acción, sino que también cuando aparece el texto, el texto mismo supone el espacio y lo construye o lo sugiere.

Cada texto incluye un espacio, muchos espacios. En la mayoría de los casos el texto mismo presupone el espacio, aunque no venga formulado en las acotaciones: la cama de Desdemona, la torre fatídica de Melibea, las almenas de Elsinor, el panteón de Julieta

o su balcón, el comedor de Don Juan para la nefasta cena, el palacio de los átridas, el campo solitario del caballero de Olmedo, el bosque de todos los encantamientos de *El sueño de una noche de verano* o la prisión, calabozo, mazmorra de *La vida es sueño*.

Y no importa que la torre desaparezca, que sean efectos lumínicos los que sustituyan al cartón piedra o al andamio. La torre está, la torre es espacio del texto: Melibea se tira desde la torre, aunque la torre sea sólo sugerencia. Melibea no existe sin la torre, ni Julieta sin su balcón y, sea simbolista, abstracta o naturalista la escenografía que acompañe a la representación, el espacio de la caída está ya marcado por el texto, por esa caída elegida desde la altura, altura figurada o real; por ese encuentro de loggia a loggia sobre los tejados de la ciudad que trastorna a Romeo; por esa almohada que ahoga a Desdemona que, aunque no esté entre las manos del actor y se reduzca a un gesto, existe en el texto y en la imaginación de los espectadores. Y la almohada virtual o real crea espacio en torno, lecho, cámara. O la mesa para el banquete reducida al candelabro o cubierta de pomposos manteles. Mesa-desafío, concreta y material o jugada por la luz y las sombras para el invite al comendador, cementerio ampuloso de estatuas de cartón o simple lápida para la escena final. O ni siquiera lápida, porque la lápida está implícita en ese espacio que construyen las palabras y las sombras de donde surge la figura que ha de dar la mano ardiente al descreído.

Trucos escénicos para reforzar el efecto distanciador y casi mágico desde

aquellos espejos reflectantes del teatro griego para captar la luz del sol y proyectarla sobre el corifeo hasta las modernas pantallas que redoblan la acción o la desmienten, que reproducen en escala gigante el rostro del actor o lo empuqueñecen y lo duplican o triplican, pantallas con proyecciones que reiteran el sentido, con imágenes que amplían la visión y se adentran en el imaginario del espectador produciendo cascadas de connotaciones.

En el principio era la máscara y no el Verbo. Y la máscara y el verbo se aúnan en toda representación y crean el espacio. Appia y Craig y todas las concepciones de donde arranca la moderna escenografía no hacen sino tomar conciencia de un hecho que estaba siempre ahí. Frente a los cartones o los telones pintados que componían un espacio irreal, convertidos en decoración, o frente a los saloncitos relamidos del drama burgués, ellos eligieron la abstracción y el simbolismo, favorecidos por el uso de la luz —acababa de descubrirse la luz eléctrica— y la posibilidad de jugar con los volúmenes en el espacio. Sugerir espacios en vez de recrearlos. Carácter simbolista del espacio que de un modo consciente libera al escenógrafo y le permite jugar, penetrar en el texto y a partir suyo construir un ámbito que fuerce de algún modo la mirada del espectador y la dirija.

Como ocurre casi al mismo tiempo en la pintura y en la escultura el color y la forma se liberan de la función mimética y pasan a ser expresivos por sí mismos, combinándose con la música y jugando como ella a través de las sensaciones y no de la representación más o menos figurativa. Espacio abstracto,

onírico que consciente de su función y recogiendo el sueño wagneriano del teatro como síntesis de todas las artes recorre y matiza todos los vaivenes de la gran escenografía en el siglo XX, que, creyendo dar un giro, no hace sino colocarse una vez más en el lugar que siempre había ocupado, porque siempre desde el origen espacio y actor forman un todo.

La sombra del actor. En unas declaraciones realizadas hace poco en un diario por el escenógrafo Hugo de Ana con motivo de la puesta en escena en el teatro Real de la ópera *Aida* podíamos leer: “Aparece la idea de la pirámide como triángulo amoroso, como evasión espiritual”.

La pirámide para el escenógrafo es aquí no sólo hito geográfico que sitúa la acción en el Egipto de los faraones, sino imagen geométrica y simbólica del triángulo amoroso, que cuenta la tragedia de Aida. La escenografía contemporánea de este modo se convierte en sostén y en intérprete. No es sólo un marco que acompaña a un texto y a una acción, sino visión personal de un creador que incide en el sentido y lo dirige, probablemente tras haber compartido con el director la idea que éste quiere resaltar. Lo que introduce como novedad el escenógrafo contemporáneo — aparte de los grandes recursos técnicos con que cuenta para crear cualquier tipo de efecto o sugerencia— frente a los grandes espectáculos teatrales de Grecia o de Oriente, es la visión individual, la posibilidad de incidir en el resultado con una idea que puede reforzar la del director o contradecirla.

Los recursos técnicos y plásticos que utilizaba el teatro griego o la ópera

china estaban codificados de antemano y difícilmente podían quebrantarse; tenían un carácter colectivo, casi religioso, como hemos visto, y desde luego cívico. Eran un lenguaje compartido, destinado a crear distancia, sorpresa y "purificación". No identificación en el sentido en que muchos teóricos hoy lo entienden, defendiendo un teatro costumbrista. La identificación que se buscaba con los recursos escenográficos, el maquillaje y los trucos para ampliar la voz o agigantar los cuerpos o con el espléndido y apabullante vestuario era de índole social y religiosa y más próxima de algún modo al distanciamiento brechtiano que a cualquier género de teatro o propuesta naturalista. Nada de lo que había en el escenario tenía que ver con la vida cotidiana, aunque el drama del hombre y del destino se estuviera plasmando. Ni siquiera en la comedia, donde los tipos eran prototipos claramente marcados por la vestimenta, el gesto e incluso el lenguaje. No se identificaba el espectador con el drama personal del actor (difícil identificarse con aquellos muñecos gigantes que transfiguraban sus voces y deambulaban sobre zancos y que aparecían con la cara cubierta por una máscara.) Era un rito de identificación con un pasado glorioso y mítico, una aceptación de los valores de una tradición y de un sentir ciudadano que regulaba de algún modo la convivencia y era también al mismo tiempo un recordatorio: el hombre, juguete en manos de los dioses y el destino. Cuanto más imponente el marco, cuanto más grandiosas las palabras, más cuidadas las voces, más impresionante la vestimenta, mayor sobrecogimiento y pasmo, el pasmo que llevaba a la sor-

presa, a la emoción que, en el fondo, es emoción estética, y esa emoción, ese sobrecogimiento producía la catarsis; catarsis: sensación de haber asistido a un momento que nos supera y nos sobrecoge y que todavía experimentamos a veces —muy pocas veces desafortunadamente— cuando asistimos a un hecho teatral o musical, a un espectáculo que nos conmueve y nos emociona. Pero esa emoción insisto es sobre todo y por encima de todo emoción estética, algo logrado por la adecuación de todos los elementos en una construcción deliberada donde se mezclan color, ritmo, sonido, voz, luz, música y que por su excelencia o adecuación nos pone en situación de pasmo, nos roba el aliento, nos traslada a un tiempo y a un espacio distinto; lo que vulgarmente llamamos carne de gallina. Eso que no se puede expresar con las palabras y que nos aproxima a lo inefable.

Frente a aquella concepción originaria cívica y religiosa que utilizaba elementos repetidos y reconocibles, el escenógrafo contemporáneo o el maquillador o el figurinista, de acuerdo o no con el director, da en cambio su propia mirada sobre la obra, da su visión. Modela el espacio, las luces, los colores a partir de una idea que percibe en el texto o en la propuesta del montaje. Inventa.

Esa libertad y esa mirada individual es lo único que diferencia al escenógrafo de nuestros días o al maquillador o al figurinista de aquellos colegas suyos que realizaban los trajes o las máscaras o diseñaban los telones para el espacio escénico en otras épocas o en otros ámbitos culturales, como ocurre todavía en algunas muestras del teatro oriental.

Lo único que le diferencia, su conquista, pero también su trampa. No está sometido a un código rígido, como no lo está tampoco en nuestra época el autor o el director o el propio actor que prueba técnicas distintas, innova, cambia, busca. Esa libertad libera la imaginación y propicia soluciones innovadoras; el escenógrafo, como el director, pone su sello, deja su huella personal, no repite ya un código compartido por el público al que la representación se dirige, sino que desafía al público, le sorprende, imprime un carácter a la representación. Busca soluciones complejas, intuiciones que alumbren nuevos sentidos o aquellos sentidos que el director quiere potenciar: un gran barco destartado, por ejemplo, metáfora del hombre a la deriva, un hombre condenado que ya no puede salvarse. Barco aislado y solitario, metáfora del mundo, un mundo hostil de gentes condenadas a morir por la insolidaridad y el odio. El San Juan. Un barco que se amplía, desborda al patio de butacas y nos incluye, para decirnos que todos somos cómplices, que no hay salvación, que estamos en la piel del capitán y que antes o después vamos a hundirnos. El espacio del texto. Y la versión personal del escenógrafo, que amplía la del director y la da forma. Y ese barco fantasma, que cada uno reconstruye en su imaginario cuando lee el texto de Max Aub, toma forma, se encarna, como las palabras y los sentimientos se encarnan en el actor. Y es ya ese barco de piezas roñosas y destartadas que se balancea, un barco inmenso, lleno de recovecos, pequeñas celdillas donde se refugian los diferentes destinos humanos, todos imponentes y diversos con sus discursos,

sus creencias y sus quejas. Panal de abejas que han perdido el rumbo y que tontamente van a perecer con sus grandes palabras y sus rezos, sus pequeñas esperanzas amorosas y sus veleidades políticas.

El San Juan. Hermoso espectáculo que sabe utilizar todos los recursos técnicos de la modernidad al servicio de un texto y de una idea. Visión personal del escenógrafo de nuestros días que parece jugar con ventaja y que desdichadamente no siempre acierta. Decíamos hace un momento que su libertad puede ser su trampa. Y así ocurre en muchas ocasiones cuando se deja seducir tontamente por esos medios técnicos y esos múltiples recursos para ahogar al texto y aplastar al actor: chorritos de agua que distraen la atención, mucho humo y pocas nueces. Porque igual que el actor puede ser torpe y el director inepto, el escenógrafo o el figurinista o el maquillador puede desvariar y atropellar, imponiéndose y anulando a los demás elementos. Porque como ya hemos repetido varias veces a lo largo de esta primera lección: todo se integra. Todo significa. Ahora y en los más remotos tiempos. La escenografía puede potenciar, desvirtuar o negar. Lo propio de la modernidad es la visión individual, frente a la visión colectiva. Pero esa visión individual, se suma a otras visiones que también confluyen en la representación, comenzando por la del director, y eso produce a veces distorsiones, tropiezos, meteduras de pata. El telón con los armónicos jardines pintados del teatro barroco creaba un marco que difícilmente anulaba al actor; nunca le suplantaba; le acompañaba y creaba un

lenguaje visual fácilmente entendible por su público: ahora está en palacio, ahora deambula por un jardín, ahora se encuentra en el bosque. Con su mayor o menor riqueza o destreza acompañaba a la acción y a la palabra, pero se limitaba a ser un signo de reconocimiento espacial, ampliable por la imaginación del espectador, como todavía ocurre en muchas representaciones escolares, cuando un bastidor pintado simula la puerta del castillo o el árbol frondoso del bosque. En las grandes representaciones palaciegas la fantasía introducía movimientos complejos, nubes, ángeles que subían y bajaban, estrellas rutilantes o dioses que descendían juguetones desde la altura. Pero todo ello, como en el teatro griego, estaba en función del resultado que se quería producir: poten-

ciar el efecto maravilloso, distanciador, jugar con la sorpresa y los efectos alucinógenos, juego de luces y de sombras tan caro al siglo XVII. La palabra y el actor parte del espectáculo, parte activa y nunca anulada entre las luces y los colores y los decorados portentosos.

Muchos siglos, muchas fórmulas de acuerdo con el espíritu del tiempo.

Pero tanto entonces, en todos los entonces que nos han precedido, como ahora y tanto en la plaza pública como en Bayreuth o en Epidauro o en Pekín, el actor nunca ha sido el actor a secas, como hemos visto en este escueto recorrido, sino el actor y su sombra; el actor implica transformación, disfraz, caracterización y esa sombra nos habla del espacio, espacio que es ya desde el origen espacio escénico.

C U R R I C U L U M V I T A E



Lourdes Ortiz Sánchez (Madrid, 1943) es Licenciada en Historia por la Universidad Complutense de Madrid y Catedrática de Historia del Arte en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Su labor como novelista le ha granjeado uno de los primeros puestos entre los narradores españoles de la actualidad. Ha publicado las novelas *Luz de memoria* (1976), *Picadura mortal* (1979), *En días como éstos* (1981), *Urraca* (1982), *Arcángeles* (1986), *Antes de la batalla* (1992) y *La fuente de la vida* (1995), y los libros de relatos *Los motivos de Circe* (1988) y *Fátima de los naufragios* (1998). Es también periodista, traductora, y ensayista de prestigio. Se puede destacar entre sus ensayos *El sueño de la pasión* (1997). Como autora teatral ha escrito once obras desde 1980, de las que varias permanecen inéditas.

“La sombra del actor” fue la Lección Inaugural de apertura del curso 1998/99 en la RESAD. El acto tuvo lugar el 15 de octubre de 1998 con la presidencia del Ilmo. Sr. Don Eugenio Nasarre Goicoechea, Secretario General de Educación.