

LOS INVESTIGADORES MODERNOS Y LA PUESTA EN ESCENA DEL TEATRO CLÁSICO

JOSÉ M^o RUANO DE LA HAZA
Universidad de Ottawa

Las Jornadas de Almería —mucho más, he de confesar, que las dos de Almagro o las dos de El Chamizal a que he asistido— han sido siempre para mí el lugar idóneo para facilitar el diálogo entre investigadores del teatro del Siglo de Oro y los actores y directores que lo representan hoy. Personalmente, puedo asegurarles que mis modestos conocimientos sobre el teatro se han enriquecido considerablemente gracias a las cinco Jornadas a que he tenido la buena fortuna de asistir. ¿Les sucede igual a los profesionales del teatro? No lo sé. Quizá sea éste el momento de preguntar si los trabajos que publicamos los investigadores sirven de algo a la gente que hace teatro. Obviamente, una gran parte de los numerosísimos trabajos que se publican hoy día son de escasa utilidad para la práctica teatral. Frases como las que siguen, espigadas de recientes artículos y libros sobre el teatro del Siglo de Oro y traducidas por mí a un castellano más o menos inteligible, probablemente desanimarán a cualquier actor o director que las lea: por ejemplo, que en el texto teatral la presencia es siempre ausencia; que sólo vemos cuando nos tapamos los ojos; que decimos siempre algo diferente de lo que queremos decir; que la búsqueda de la unidad textual es una búsqueda de su ambigüedad; que el texto subvierte su propio sentido aparente, ya que se desliza inconscientemente de una unidad de significado a otra; que el lenguaje literal es un lenguaje figurado cuya figuración ha sido olvidada y que, por tanto, no tiene sentido; que el sentido de un signo se desplaza de una cadena metonímica a otra; que el sentido está tachado; que un texto afirma y niega al mismo tiempo su propia autoridad; que el significado exacto está siempre disperso y es irrecuperable; que toda lectura es necesariamente una mala lectura; que el título de *La dama boba* está compuesto de diez letras, cuatro de las cuales son «a», lo cual es un caso de aliteración, anáfora semémica y epífora vocálica, con una leve anástrofe consonantal; que *La dama boba*, con sus cuatro «a» es símbolo del mundo terrenal, ya que los antiguos creían que todo lo creado estaba compuesto de cuatro elementos (dos de los cuales comienzan significativamente por la letra «a»); cuatro son, además, las estaciones del año y los puntos cardinales. Por su parte, diez, número total de las letras del título, es una vuelta a la unidad, a la totalidad, a la entidad completa y autosuficiente. En el *Tetractys*, cuyos cuatro triángulos de, respectivamente, cuatro, tres, dos y un puntos, suman diez puntos, el número diez está directamente relacionado con el número cuatro. Un título de diez letras, cuatro de las cuales son «a», revierte y se refleja a, y en sí mismo; anuncia un texto autosuficiente, total y cerrado; y revela o desvela la uni-

dad, la indivisibilidad, la singularidad, la incomparabilidad, además de la cerrazón, la oclusión, la clausuración, de, no solamente el texto teatral, sino también de la misma «dama», es decir, de la «mujer», pues el título de *La dama boba* hace referencia al hecho de que, cuando el camino de la «dama» está bloqueado por el universo falocéntrico, la dama tiene que convertirse en «boba»; esto es —quitando la primera «b» porque nos sobra— en «oba» u «ova», que es una abreviatura de «ovario», del latín *ovum*, huevo, para final y triunfalmente descubrir que, leída al revés, la palabra «dama» se convierte en «amad», imperativo del verbo «amar», con lo cual es ahora inevitable llegar a la conclusión de que el título es un llamamiento a todas las mujeres a «¡Amad vuestros ovarios!».

Por mucha buena fe que se le ponga, ningún director o actor va a encontrar mucho que le sea útil a la hora de plantearse el montaje de una comedia en un análisis de este tipo, por lo demás, no tan atípico de la crítica universitaria moderna como pueda parecer. Preguntémonos, pues, ¿qué clase de trabajo de investigación sobre el teatro del Siglo de Oro puede ayudar a un director o actor de teatro moderno? Cuando, en mis infrecuentes visitas a España, veo representaciones de comedias áureas siempre acabo haciéndome esa pregunta, que todavía no sé cómo responder. Sin embargo, no puedo evitar el pensar que, pese a sus múltiples aciertos, muchos montajes modernos de nuestros clásicos se hubieran beneficiado un poco de haber leído con cierta atención el trabajo de ciertos investigadores que yo conozco. De existir un diálogo de mutuo respeto y colaboración entre la gente de teatro y la gente de la universidad, me digo, quizá no se hubiesen algunos tomado ciertas licencias con el texto dramático, con el resultado de que a lo mejor, ante la sorpresa general, el montaje hubiese gustado más al público, que no es tonto, aunque quizá necesite ser educado un poco para aprender a ver nuestros clásicos.

El año pasado, por ejemplo vi, por primera vez, una película basada en una comedia áurea que me entusiasmó. Era evidente que los actores no sólo entendían lo que estaban diciendo, sino que, conscientes de la riqueza semántica del texto, lograban comunicar al espectador muchos de sus más refinados matices. Y, sin embargo, salí del cine donde la había visto, desconcertado y con la sensación de haber sido engañado. ¿Por qué decidió esa gran directora que era Pilar Miró birlarnos el final de esa perfecta comedia que es *El perro del hortelano*? Ese guiño cómplice que Teodoro dirige al final al público, cuando le dice: «Con esto, senado noble, [«noble» le llama cuando acaba de confesar a Diana, en presencia de ellos, que su propia nobleza es falsa, aunque todos crean ya en ella] ... Con esto, senado noble, / que a nadie digáis se os ruega / el secreto de Teodoro». Este irónico, magnífico final es parte esencial del texto de Lope. Todos los investigadores que han escrito o escribirán sobre *El perro...* dan y darán cuenta de él. Antonio Carreño, en su edición de Austral, le dedica un apartado de su Introducción, con el epígrafe «Las trampas de la anagnórisis», porque lo que hace Lope, como bien dice Carreño, es invertir paródicamente el final de una tragedia aristotélica. Y no sólo eso: también rompe las reglas de la comedia, ya que gracias a una mentira —y no una mentira cualquiera, pues se trata nada menos que de su genealogía y, por tanto, de su identidad social, de tanta importancia en la España de la limpieza de sangre— Teodoro alcanza la felicidad. Y encima tiene la caradura de pedir al «noble» senado que sea su cómplice. Un final no sólo inusual en la comedia sino, según Victor Dixon, inusualmente subversivo en el teatro de Lope. Y este final irónico, paródico,

subversivo, brillante, burlón, genial, se nos ha escamoteado en esa, por otro lado, magnífica versión cinematográfica. ¿Por qué? ¿Será porque no leyeron a Dixon y a Carreño?¹

A continuación voy a sugerir, con ejemplos, tres áreas, entre muchas otras posibles, en las que la labor del investigador pudiera quizá ser de ayuda a los actores y directores modernos. Las que yo voy a exponer brevemente tienen que ver con

- 1) las condiciones de escenificación originales
- 2) la elucidación del sentido del texto
- 3) la caracterización de los personajes.

1) En los últimos quince o veinte años ha aumentado considerablemente el interés del investigador por las condiciones de escenificación, la configuración física de los espacios escénicos, y los métodos de actuación en el siglo XVII². ¿Pueden estos trabajos servir de algo al profesional que desca montar una comedia del Siglo de Oro y que ha de enfrentarse, en condiciones totalmente diferentes, a un público de finales del siglo XX? Los grandes actores y directores del teatro inglés y del francés parecen pensar que sí. Tanto ingleses y americanos como franceses, al montar una obra de Shakespeare o de Molière, han tratado y casi logrado, en ocasiones, reproducir las condiciones originales de representación. Los ingleses incluso han reconstruido —algo fantásticamente, es verdad, y en un estilo que podríamos llamar pseudo-Disney— el teatro del Globo, para poder hacer Shakespeare, no sólo como sus investigadores dicen que se hacía a principios del siglo XVII, sino rodado de lo que, según esos investigadores, eran las condiciones escénicas contemporáneas. Y nosotros, con un corral como el de Almagro o el de Alcalá de Henares, con una gran riqueza documental que hace palidecer de envidia a investigadores extranjeros, poseyendo como poseemos una idea bastante exacta sobre la configuración física de la Casa de Comedias de Córdoba, de la Olivera de Valencia, del Coliseo y de la Montería de Sevilla, y de los Corrales de la Cruz y del Príncipe en Madrid, ¿no nos atrevemos a tanto? Por otro lado, sí nos atrevemos a situar *Antes que todo es mi dama* en un plató cinematográfico, y a vestir de árboles a dos o tres docenas de jóvenes con paraguas verdes para la primera escena de *El vergonzoso en palacio*, genial tributo al Stanley Donen de *Cantando bajo la lluvia*. He elegido estos dos ejemplos, no porque en mi opinión fueran malos los montajes de Marsillach, sino porque fueron buenos. Lo que asomaba en ellos de Calderón o de Tirso estaba, en mi opinión, hecho con frescura, gracia y arte. Lo que me dejó cabizbajo, meditabundo y deprimido en ambos casos fue la aparente necesidad de incluir aquellos elementos propios de comedia musical de Hollywood.

¡Ah! Es el anzuelo, me decían. Sin ese gancho el público no iría a ver teatro clásico. ¿Cómo es posible llegar a esta conclusión si nadie ha hecho todavía la prueba? En realidad, lo que hay

¹La edición de Carreño fue publicada en 1991, en Madrid, por Espasa-Calpe, en la Nueva Austral (A 221); Victor Dixon ha publicado extensamente sobre *El perro del hortelano*, y en 1981 editó la comedia, con notas e introducción, en Londres (Tamesis Texts). Pero Dixon, no solamente ha escrito sobre *El perro*, sino que ha dirigido su montaje, en una traducción al inglés que realizó él mismo y que publicó en 1990 con el título de *The Dog in the Manger* en la serie Carleton Renaissance Plays in Translation (Ottawa: Dovehouse Editions Canada).

²La bibliografía es demasiado extensa para ser citada aquí. Véanse las Obras citadas al final de J.M. Ruano de la Haza y J.J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia* (Madrid, Castalia, 1994). Acabo de recibir la noticia de la publicación de un libro sobre el actor en el teatro del Siglo de Oro de Evangelina Rodríguez Cuadros en la Nueva Biblioteca de Evidencia y Crítica de Castalia.

implícito en este argumento es que nosotros, hoy, sabemos hacer teatro que agrada al público, y los dramaturgos y comediantes del Siglo de Oro, no. O que el público de hoy —acostumbrado a los efectos especiales de la películas de Arnold Swartzenegger y Silvestre Stallone— es totalmente diferente del siglo XVII. Pero este argumento sólo puede ser sustentado si se ignora la historia de lo que era el teatro del Siglo de Oro. Por muy tontos que fuesen poetas, actores y público en el período que va desde 1580 a 1740, o sea durante unos 160 años, creo yo que después de escribir, representar y ver tantas y tantas comedias —quizás hasta 15.000— algo aprenderían sobre lo que place o no al público. Piénsese que comedias de principios del siglo XVII se seguían representando con gran éxito siglo y medio después, mientras que rara, por no decir nula, es hoy día la posibilidad de ver una obra teatral escrita hace cien años. Uno sospecharía que un teatro que, como el de Shakespeare o el de Calderón, ha perdurado durante tanto tiempo es susceptible de hablar al público de hoy y de siempre.

Pero el argumento más decisivo en contra de estos montajes excéntricos es que solamente podrán conseguir el efecto deseado si el público a quien van dirigidos pueden compararlos con montajes tradicionales; es decir, pertenecientes a una tradición. Como, desgraciadamente, esa tradición falta en nuestro país en lo que respecta al teatro del Siglo de Oro, el efecto es de confusión en el espectador. El propósito general de una puesta en escena excéntrica, con vestimenta moderna, o en un plató cinematográfico, es ofrecer una nueva visión de la obra, que la renueve y muestre nuevos matices y significados. Pero para renovar algo se necesita que ese algo exista antes. La ausencia de una tradición, como la que poseen en Inglaterra o en Francia, significa que en España la mayor parte de estos montajes son los primeros y los últimos que verán los espectadores. No hay, pues, ni renovación, ni descubrimiento. Lo que hay es perplejidad.

Si aceptamos que actores y dramaturgos del siglo XVII eran también auténticos profesionales que sabían hacer teatro tan bien o mejor que nosotros, creo que será más fácil aceptar que un conocimiento de las condiciones originales de representación podría suplir ciertas claves para entender mejor ese teatro y poder comunicar a un público moderno toda su riqueza dramática, toda la teatralidad que sospechamos que contiene. No estoy diciendo que debamos hacer teatro del Siglo de Oro de la manera —primitiva para nosotros— que se hacía entonces, aunque en mi opinión sería un experimento de gran interés. Pero quizá sea pedir demasiado que nos olvidemos de adelantos técnicos en iluminación, decorado y tramoyas por el prurito de ser fieles al original. (Sigo, sin embargo, pensando, que sería un experimento interesante, tal como lo es hoy día un concierto de Handel o de Monteverdi con instrumentos originales; o de Bach con clavicordio, lo cual no quiere decir que no nos guste todavía más el Bach que surge del piano de Glenn Gould). No; el teatro clásico debe representarse hoy aprovechando al máximo todos los adelantos técnicos modernos — Lope, Calderón y Tirso, los Prado, los Escamillas y Los Aguados del siglo XVII ciertamente no los hubieran despreciado de haberlos conocido. Pero el problema es que no los conocían, y al desconocerlos escribían un teatro destinado a ser representado en condiciones muy diferentes de las que se utilizan hoy en un local moderno. ¿Afecta esto de alguna manera la recepción y el entendimiento de una obra clásica? Veamos un ejemplo.

Si existe una escena perfectamente construida para producir un extraordinario efecto teatral cómico es la que ocurre en la tercera jornada de *Don Gil de las calzas verdes*, cuando, de

noche, acuden a la casa de doña Inés hasta cuatro personajes vestidos con calzas verdes, todos fingiendo ser el mítico Don Gil. En la Introducción a su edición de la comedia, Francisco Florit señala que «lo fundamental en esta escena es que Tirso despliega todo el artificio de la ilusión teatral al crear diferentes niveles de personajes y espectadores dentro de la propia comedia. De ahí que para captar toda su genialidad sea preciso verla sobre el tablado más que leerla, entre otras razones porque al verla representada la confusión será menor»³. Desde luego viéndola representada en el siglo XVII, la confusión hubiese sido menor, ya que, gracias al hecho de que las escenas de noche se hacían a la luz del día, e incluso con más luz que las otras —pues los actores llevaban en las manos velas o hachas encendidas—, los espectadores podían distinguir perfectamente a los diferentes Gíles que aparecen en el tablado. Pero, viéndola representada a finales del siglo XX, la confusión fue mayor que si la hubiésemos estado leyendo, porque, con ese afán por el realismo que caracteriza el teatro moderno, el escenario estaba sumido para esta escena de noche en una semi-oscuridad, una media luz, que, con la excepción quizá de los que estaban sentados en primera fila, nos impedía a los que estábamos allí, no ya saber quién era quién, sino incluso distinguir cuántos personajes había en escena. Yo, que conocía el texto de la comedia, apenas pude seguir su desarrollo. Si se hubieran tratado de reproducir las condiciones escénicas del siglo XVII, ¿no hubiese tenido ésta y muchas parecidas escenas del teatro del Siglo de Oro, más éxito sobre el tablado? Si las escenas de noche eran tan populares entonces, es precisamente porque los dramaturgos sabían que se iban a ver con claridad meridiana; si no, las hubieran evitado. ¿Hubiese sufrido el montaje de *Don Gil* algo de haberse hecho esta escena con luz? ¿Se hubiese indignado el público de la sala y protestado por esa violación de la ilusión de la realidad escénica si se hubiese iluminado el tablado? Claro que no. Toda representación teatral es una convención; y la iluminación teatral moderna es la mayor de todas, ya que se nos quiere hacer creer que lo que todos sabemos son focos eléctricos es la luz del sol. Pero lo interesante de toda convención es que puede ser alterada, con tal de que se informe al público de la alteración y de que éste acepte el cambio. Ahí está esa comedia de Peter Shaeffer, *Black Comedy*, creo que se llamó *El apagón* español, que lograr convencer al público de que cuando el escenario está iluminado los personajes se encuentran a oscuras y viceversa.

2) Nadie podrá discutir que entender el sentido del texto es una condición previa absolutamente necesaria para una buena puesta en escena moderna. Entendiéndolo, el adaptador, el director y el actor podrán, por ejemplo, hacer los inevitables recortes —recortes que se hacían en el siglo XVII tanto como se hacen hoy— sabiendo lo que están recortando. En este sentido, creo que el investigador moderno podría ser de inestimable ayuda. Una edición bien anotada de una comedia elucida, explica y desentraña el significado original de un verso y ayuda al profesional del teatro a comunicar ese sentido al público. También hará pensar más de dos veces a esos adaptadores que alegremente cercenan escenas, pasajes o finales porque, irreflexivamente, creen que carecen de importancia, que son paja. Francisco Ruiz Ramón analizó con su acostumbrada finura una escena que se corta a menudo de *La vida es sueño*, pero que, como él demuestra, es esencial para comprender el conflicto político que subyace la obra y que le da profundidad: el encuentro entre Astolfo y Estrella

³Madrid, Editorial Bruño, 1996, p. 46.

de la primera jornada⁴. Si antes de enviar esa escena al cesto de los papeles, el adaptador o director leyera el artículo de Ruiz Ramón, por lo menos lo haría a sabiendas de lo que estaba haciendo, y entonces ¡allá él con su conciencia artística! Pero por lo menos se evitaría que la cortara por ignorancia.

Al igual que esta escena, el significado de multitud de palabras, frases, expresiones idiomáticas, que no entendemos porque su contexto ha cambiado en los últimos 400 años, puede ser explicado por los investigadores, ayudando así tanto a actores como directores. Mencionaré un ejemplo reciente y permídeseme que utilice mi propia nota, pero es la que mejor conozco. Yo, y supongo que muchos más, llevábamos mucho tiempo leyendo las siguientes palabras del Clarín de *La vida es sueño* sin saber lo que significaban. Clarín ha llegado al palacio de Basilio y dice que allí

tengo de ver cuanto pasa;
que no hay ventana más cierta
que aquella que, sin rogar
a un ministro de boletas,
un hombre se trae consigo;
pues para todas las fiestas,
despojado y despejado,
se asoma a su desvergüenza (vv. 1170-77)⁵.

Fue gracias a mi lectura de documentos de reparaciones de los teatros del XVII⁶ que llegué a la conclusión de que la «ventana más cierta» era una posible alusión a los aposentos de ventana o «rejas» de los corrales de comedias madrileños, los cuales se alquilaban, algunos por día, y otros por temporada pagando una suma anual por el privilegio de la «vista». El «ministro de boletas» sería entonces el cobrador que los alquilaba por día. Como había pocas ventanas —seis en cada corral— y como eran utilizadas para diversos fines más o menos legales, entre ellos la prostitución, debía de haber gran demanda para estos aposentos; de ahí que fuera necesario «rogar» al ministro de boletas. La ventana que «un hombre se trae consigo» es una referencia a los ojos de Clarín, ventanas por las que verá el espectáculo del palacio. La frase «despojado y despejado», creo que hay que entenderla también en el contexto de los corrales de comedias. Al sentarse en su aposento de ventana el espectador se despojaría de su capa y sombrero, pero, si la práctica de utilizar estos aposentos para la prostitución era tan extendida como sugieren las «Noticias para el gobierno de la Sala de Alcaldes»⁷, la palabra «despojar» tendría entonces el sentido de «desnudarse» (de ahí la referencia a «desvergüenza»). Ese mismo espectador esperaría que la «vista» desde su aposento fuese «despejada», esto es, que no

⁴«Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. J.M. Díez Borque, London, Tamesis, 1989, 143-153.

⁵Cito de mi edición, publicada en 1994 en Clásicos Castalia. La nota aparece en pp. 182-183.

⁶N.D. Shergold, *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas*, London, Tamesis, 1989.

⁷Véase mi artículo en *Bulletin of the Comediantes*, 40 (1988), 67-74.

hubiese nadie sentado en la fila más alta de las gradas que se encontraba delante de las ventanas, lo cual era ocasión de numerosos pleitos y disputas.

Se me preguntará ahora que para qué sirve esta nota a un actor o director de teatro, cuando ningún espectador va a conocer las referencias, y ningún actor, desde luego, va a interrumpir la representación para explicárselas al público. ¿La solución más fácil? Recordatorios. Y, sin embargo, estos versos son esenciales por dos razones: primera, comunican al público un aspecto importante del carácter de ese enigmático personaje que es Clarín: su malicia; segundo, sirven para reforzar esa relación de complicidad entre gracioso y espectador que distingue al teatro áureo. ¿Cómo, pues, comunicar a un público de hoy el sentido de estos versos, ese aspecto de la personalidad dramática de Clarín y, al mismo tiempo, establecer esa relación de complicidad con el público en un escenario moderno? Naturalmente, con los gestos y movimientos del actor. En primer lugar, Clarín se deberá dirigir al público directamente, y con gestos procaces apuntar con el dedo a sus ojos cuando mencione «la ventana más cierta» y a algún lugar reservado del teatro: un palco, por ejemplo, para establecer primero una conexión entre los dos (ojos y palco) y en segundo lugar para sugerir algún sentido obsceno del vocablo «despojado», del cual el público moderno captará lo suficiente para comprender que Clarín está haciendo un chiste de mal gusto. Misión del actor es suplir con sus gestos, visajes y acciones el sentido de ciertos pasajes que el espectador de hoy, por una razón u otra, no logra comprender. Pero para ello ha de comprender primero el significado de lo que se dice. Y para eso estamos los investigadores.

3) En el ámbito de la caracterización creo, por el contrario, que somos los investigadores los que tenemos que aprender y mucho de los profesionales del teatro. El investigador académico, por lo general, se encuentra incómodo hablando de la caracterización de un personaje porque es algo demasiado intangible, velcioso y subjetivo. Por ello trata, como hacen algunos actores y directores con los pasajes que no entienden, de eliminarla. La caracterización, se nos ha dicho, no es importante, pues está siempre subordinada a la presentación de un tema de carácter moral o social, que es lo que interesaba a nuestros dramaturgos clásicos y a su público. Pero, como señala J. L. Styan, en el teatro el carácter de un personaje no es la materia prima de un dramaturgo; es su producto; la caracterización emerge del texto teatral, no ha sido puesta allí de antemano. Es decir, si nosotros, lectores, críticos, actores y directores de hoy, queremos encontrar un personaje teatral habremos de tomarnos la molestia de construirlo. Y esto los investigadores, con escasas excepciones, no lo podemos hacer bien porque pertenece al ámbito de la práctica escénica y del actor. Por tanto, nos protegemos asegurando, con A. A. Parker, que carece de importancia, o decimos gravemente cosas como que «A diferencia de un carácter «realista» el tipo [teatral] es el resumen de modelos reconocibles y referencias bien identificadas» o, más específicamente, que el defecto moral en el carácter de un protagonista, como el de *El caballero de Olmedo* es que habla demasiado⁸.

⁸Las teorías de Alexander Parker son bien conocidas. Véase, por ejemplo, su *The Mind and Art of Calderón. Essays on the Comedias*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988. La primera cita es de L. Fothergill-Payne en su, por otra parte, excelente, «Celestina transformada en figura teatral», *Iberoromania*, 23 (1986), 149-55; la segunda, de J.G. Weiger en «Don Alonso's flaw in *El caballero de Olmedo*», *Hispanic Journal*, 7 (1985), 41-49.

Personalmente puedo decir que mis conversaciones, demasiado intermitentes y breves para mi gusto, con Pepe Amaya y Amaya Curieses, de Zampanó Teatro, me han abierto los ojos, mucho más que todas las teorías de Stanislavski y el método de Lee Strasberg, a la importancia de la construcción de un personaje; que, en términos teatrales, consiste (es mi conclusión, con la que no sé si ellos estarán de acuerdo), fundamentalmente en el hallazgo o la creación de una clave, clave que, primero, nos permite penetrar en la esencia del personaje y su manera de pensar, y, luego, nos suministra un subtexto que explica sus motivaciones y acciones; a esta clave se encuentran subordinados todos los otros aspectos de su personalidad, como son los movimientos, los gestos, la voz, el maquillaje. Eduardo de Filippo, que era no solamente un gran dramaturgo, sino también un gran director de teatro y quizá el mejor actor italiano de su generación, lo dice con claridad: «Yo comienzo la creación de un papel tratando de comprender la manera de pensar y la esencia del personaje, con la ayuda, claro, de las palabras del autor»⁹. Es decir, genera lo que Jonathan Miller llama una «hipótesis» sobre el personaje¹⁰. Esta hipótesis, según el gran director inglés, es lo que permite percibir al personaje. Sin hipótesis, concluye, no hay percepción. El proceso es semejante al del científico que quiere poner a prueba una hipótesis. Si el experimento fracasa, entonces habrá que modificar la hipótesis o encontrar otra totalmente diferente. Algo así, dice Miller, deberá hacer el actor. Esta clave o hipótesis que al ponerla a prueba en los ensayos lleva al actor a comprender la esencia del personaje es única para una representación determinada, pero no es la única clave posible para ese personaje. Lawrence Olivier, influido por el famoso artículo de Ernest Jones, encontró la clave de su Hamlet en su atracción edípica hacia su madre; pero para John Gielgud la clave de Hamlet estaba en su carácter poético, reflexivo, delicado. La clave del tango que hizo Bob Hoskins bajo la dirección de Jonathan Miller la encontró en su mendacidad. Jonathan Miller lo describe como un «trickster», una persona que oculta su verdadera personalidad y que es peligroso precisamente porque los otros no saben cómo es en realidad. Si el actor no logra hallar esa clave, al personaje le faltará coherencia, verosimilitud, consistencia, un centro alrededor del cual moverse y referir todos sus movimientos, gestos y emociones. En la búsqueda de esta clave del personaje, el investigador puede a veces servir de gran ayuda al actor y al director.

Un ejemplo reciente. La impresión que dejó en mí el Don Gutierre de *El médico de su honra* que creó ese gran actor que es Carlos Hipólito fue el de un marido bonachón, quizá con algún pequeño defecto moral (¿su inocencia?), a quien causas externas y personajes malvados conducen a un trágico final. Pero esta lectura no explica, sobre todo en la primera parte, el miedo cerval que le tiene su esposa Mencía ni la importancia que ella y él mismo dan al «guardar silencio». ¿Hubiese cambiado su personaje Hipólito si hubiese leído los numerosos trabajos que se han publicado sobre *El médico*, o si hubiese conocido solamente el artículo de Melveena McKendrick sobre «transferencia mimética»?¹¹ Según McKen-

⁹Es mi traducción de «The Intimacy of Actor and Character», en *Actors on Acting*, ed. Toby Cole y Helen Krich Chinoy, New York, Crown, 1970, p. 471.

¹⁰Véase su *Subsequent Performances*, New York, Viking Penguin, 1986.

¹¹«Honour-vengeance in the Spanish *comedia*: a case of mimetic transference?», *Modern Language Review*, 79 (1984), 313-35. La bibliografía sobre *El médico de su honra* es extensísima y muchos otros trabajos, además del de McKendrick, podrían suministrar otras claves, tan o más interesantes.

drick, el trágico dilema de Gutierre, su obsesión por mantener la pureza de su honor, obsesión que le lleva a asesinar a la esposa que ama, es un caso de transferencia mimética de un tema sobre el que no se podía hablar públicamente en el siglo XVII: la situación del converso, siempre preocupado por la posibilidad de despertar sospechas sobre su dudosa ascendencia o sobre su lealtad a la religión dominante. Una clave para este personaje podría, por tanto, hallarse en su miedo, un miedo milenario, ancestral que lo convierte en un ser peligroso, como tigre acorralado. ¿No hubiese sido más interesante, dramáticamente hablando, haber representado a don Gutierre como un tipo psicológico que sufre de una neurosis obsesional que le lleva a realizar actos rituales, como el bien planeado asesinato de su esposa, para disminuir y controlar el miedo primario que tiene a ser descubierto? ¿No se hubiese convertido don Gutierre en un personaje mucho más profundo, siniestro, frío, calculador, que el simpático marido que yo, por lo menos, vi la noche del estreno? No es la única manera de construir a don Gutierre, pero puesto a elegir entre las dos, ¿cuál hubiese escogido el actor?

No es mi deseo ni mi intención sugerir que el actor o director teatral consulte y siga los consejos de media docena de investigadores y otra media docena de críticos antes de montar un obra de teatro clásico, pues el resultado sería un montaje camello, animal que, como ustedes saben, es en realidad un caballo diseñado por un comité. Pero, ¿por qué no seguir el ejemplo de Al Pacino en su película *Looking for Richard*? Él no dudó en consultar a algunos especialistas cuando encontraba pasajes textuales o contextuales que no entendía o alusiones que desconocía. Para mí, esa película es un ejemplo perfecto de cómo la colaboración entre creador e investigador puede dar el fruto apetecido.

Pero ya he hablado bastante. Y dejo la palabra a otros. Estoy seguro de que otros podrán pensar en mejores maneras que las que yo he sugerido para continuar durante los próximos quince años este diálogo que ha tenido lugar aquí en Almería durante los últimos quince, diálogo que siempre redundará en beneficio de unos y de otros, y, más fundamentalmente, que logrará finalmente mostrar al público de hoy que en los nidos de antaño hay efectivamente pájaros hogano.