

CLARA MONZÓ

## EL ACTOR (CALDERONIANO) A OSCURAS<sup>1</sup>

Universität Wien  
clara.monzo@univie.ac.at

Hay una escena en *El conflicto de los Marx* (traducción a la española de *Animal Crackers*, 1930) que forma parte de los chascarrillos y peculiaridades especulativas de la tertulia cinematográfica. Un apagón ha sumido en el caos la mansión de la señora Rittenhouse, donde pronto se cometerá un robo. Mientras, el capitán Spaulding asiste a la confusión desde un sofá en compañía de la rica anfitriona. El espectador reconoce la voz de Groucho, que, por supuesto, interpreta al intrépido explorador, pero no su silueta. A pesar de encontrarse envuelto en sombras, el perfil lo delata: es Zeppo. En efecto, por azares del rodaje no del todo claros, durante esa escena en concreto el menor de los hermanos sustituyó a Groucho, aprovechando que la acción se desarrollaba a oscuras.

El truco podía haber resultado exitoso de haber quedado la pantalla negra, con las voces de los actores como guía en la penumbra; sin embargo, entonces se habría privado al público de asistir a los movimientos del desquiciante capitán y los ademanes nerviosos de Rittenhouse. Al fin y al cabo, como arte audiovisual y en las coordenadas de un género con tal carga cómica, la supresión de la imagen implicaría prescindir de uno de los motores generadores de risa. Por otra parte, claro, un conjunto de signos simultáneos se encarga de indicarle al espectador que aquello que está sucediendo en la ficción tiene lugar en la oscuridad del apagón. Basta con indicárselo para que tal circunstancia se acepte de buena gana; en otras palabras, priman las leyes de la convención.

Siglos antes de que los Marx ofrecieran a la posteridad sus descacharrantes

---

<sup>1</sup> Revisado y corregido por Francisco José García Pérez. Publicado como parte del proyecto FWF *Sound and Meaning in Golden Age Literature* (FWF Austrian Science Fund, P32563).

gags, las tablas del corral suplían las carencias técnicas a base de estratagemas convencionales. En su tan consultado *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*<sup>2</sup>, Ruano de la Haza lanzaba una advertencia contra aquellos montajes modernos que, en virtud de un estricto realismo, terminaban por jugar a la contra de la comicidad. Era imprescindible, según Ruano, que el espectador supiese exactamente qué hacían los personajes en escena. Se hacía efectivo así un desajuste informativo que concedía al público el don de la visión nocturna, una comprensión absoluta del enredo en detrimento de los propios damas y galanes, que andaban desnortados, a tientas sobre el tablado. Este desequilibrio permitía contemplar la comedia desde una cómoda atalaya, dispuestos los asistentes a dejarse complacer.

Puebla el corpus calderoniano un contraste de luces y sombras que aflora en fuegos de artificio —aquellos que se reflejan grandilocuentes en los estanques de palacio—, pero también, vueltos metáfora, en la consciencia atribulada de héroes trágicos. Y es que, como advierten Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego: «por muy parco que sea en las didascalias que acompañan su autógrafo, Calderón nunca se olvida de señalar el grado de iluminación, bien en las acotaciones externas, bien en los parlamentos de sus personajes»<sup>3</sup>. Muchas son las interpretaciones que la oscuridad dramática de don Pedro ha suscitado entre los estudiosos; un símbolo —el de la luz—, o un motivo —la luz contra las tinieblas— adecuados tanto para los moldes de la estética romántica como a una relectura posterior que, en clave racional, vendría a hacer coincidir el fogonazo de la luz con el advenimiento de la Ilustración. La caída en desgracia de Julia en *La devoción de la cruz*, que vaga nocturna debatiéndose entre volver al convento y sucumbir a la pasión que siente por Eusebio, su hermano, convierte a la noche —lo dijo Lope, «fabricadora de embelecos»— en dúctil objeto de análisis moral; mientras que el recuerdo del amado, que guía a Julia como un faro invisible, puede interpretarse bajo el prisma de la mística. Honor, verdad, redención, las equivalencias simbólicas de la luz la consagran como imagen maleable.

Otras veces, sin embargo, Calderón nos ahorra —a nosotros, los exégetas— la necesidad de abrir niveles de profundidad en el texto, cuando los mismos personajes se encargan de poner de manifiesto, de forma explícita, esta doble significación, que se asienta sobre la analogía entre los pares dicotómicos luz-oscuridad y, las más de las veces, locura-cordura o conocimiento-ignorancia<sup>4</sup>. Don Gutierre, paradigma del marido celoso, exclamará durante sus acechanzas a doña Mencía: «Mato la luz, y llego / sin luz y sin razón, dos veces ciego»<sup>5</sup>. Y lo mismo

<sup>2</sup> Madrid, Castalia, 2000, pág. 307.

<sup>3</sup> «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El secreto a voces*, eds. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015, pág. 65.

<sup>4</sup> Revisaba las distintas dicotomías que suscita el contraste entre luz y oscuridad John Varey, «La dama duende, de Calderón: símbolos y escenografía», en ed. Javier Aparicio Maydeu, *Estudios sobre Calderón*, vol. II, Barcelona, Istmo, 2000, págs. 227-251 [250]. También en «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», *Edad de Oro*, I.5, 1986, págs. 271-298 [292].

<sup>5</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. Don W. Cruickshank, Barcelona, Castalia, 2012, vv. 1912-1913.

Semíramis, la gran emperatriz, cuyo juicio se ve nublado por una arrolladora ambición: «Y la respuesta sea / apagar esta llama: así se vea / cuánto, deslumbradas, mis locuras / aborrecen la luz y obran a oscuras»<sup>6</sup>. O la célebre sentencia de don Luis en *La dama duende*: «Luz tomaré, aunque imprudente, / pues todo se halla con luz / y el honor con luz se pierde»<sup>7</sup>.

Un único significante como es, en este caso, una vela o candil, irradia todo un conjunto de significados complementarios que, al tiempo que se nutre de un imaginario filosófico-moral arraigado en la tradición literaria, ahonda en la psique de los personajes. Pero al final, sea cual sea la maquinaria oculta de la construcción dramática, es en escena donde se activan los signos. La trastienda metafórica se vehicula a través de la inmediatez y, más aún, la literalidad del hecho teatral. Por ello, nos alejaremos ahora de la senda interpretativa del texto, para visitar la oscuridad en su sentido más riguroso y observar las estrategias que permiten sostener ese pacto de ficción por el que el espectador, en un teatro a plena luz del día, asume sin cuestionarlo que los personajes se mueven en la más densa lobreguez. El actor, que absorbe el peso del espectáculo, encarnará el recurso principal a la hora de asegurar el éxito de la escena. En él vendrán a confluír el verso, la técnica aprendida, su ingenio particular —que habremos de dar, por supuesto, aunque no nos sea posible rastrearlo a partir del texto— y el apoyo del atrezzo, el vestuario y los estímulos visuales (también los sonoros).

Así, un candil, en calidad de objeto, circunscribe la acción en la atmósfera nocturna y ayuda al espectador a situarse en las coordenadas precisas; pero dependerá de la maestría del intérprete, con su kinésica y su desempeño general, el cumplimiento de las expectativas inherentes al género que se representa. Los mismos recursos, el mismo lenguaje escénico, pueden generar la carcajada o mover los afectos del público en el espectro trágico, en el abanico de emociones entre el *fobos* y el *éleos*. Tanto si el personaje se halla impelido por el miedo o el temor como si se desplaza dudoso en la penumbra, la oscuridad exige un comportamiento gestual específico, que se codifica en las acotaciones. Por ejemplo, en *Peor está que estaba*, la acotación explícita «Sale Don César tentando»<sup>8</sup> acentúa el peso de la mímica, que cede al tacto el peso de la orientación sobre las tablas como un acto de pretendido fingimiento. Es en el diálogo donde se revela la motivación psicológica de este deambular errático de don César, que tiene en su origen la turbación, una de las emociones clave en Calderón: «En notable confusión / estoy la puerta buscando, / sin discurso ni razón, / en las sombras tropezando / de mi misma turbación»<sup>9</sup>. Del

<sup>6</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987, vv. 2192-2195 (Segunda parte).

<sup>7</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2018, vv. 2708-2710.

<sup>8</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Peor está que estaba*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, CSIC, 1981, v. 1718 acot.

<sup>9</sup> *Peor está que estaba*, vv. 1718-1722.

lado de los afectos —en un nivel de profundidad mayor—, el actor canaliza, aunadas, las caras metafórica y física de la oscuridad, como aquel sentimiento inefable hacia Tamar que Amón se esfuerza en vano en disimular, o ante el secreto que vertebra una obra como *El secreto a voces*, y que ha llevado a sus editores a afirmar, en términos reveladores, que «La actriz que haga de Laura debe representar a *varias luces*»<sup>10</sup>.

La noche es propicia a los amantes y a las tropelías de fantasmas fingidos. Bien lo demuestra uno de los pasajes cumbre de *La dama duende*, aquel en que el resuelto y muy racional don Manuel se propone desvelar la identidad del misterioso ente que lo acecha. A pesar de mostrarse firme ante la superstición, el galán no podrá evitar convertirse en objeto de risa pues, al encontrarse solo de improviso, no le quedará sino dar manotadas al aire en busca de su criado: «¡Cosme, Cosme! ¡Vive el cielo, / que toco con las paredes!»<sup>11</sup>. Únicamente la ausencia total de visibilidad justifica que ninguno de los personajes pueda reconocerse entre sí, lo que da lugar a simpáticos malentendidos y desencuentros, generando un esquema coreográfico donde chocan los unos con los otros («Topa con Don Manuel») <sup>12</sup>, o bien confunden sus identidades, como cuando Isabel, creyendo haber dado con don Manuel, agarra en cambio al gracioso («Sale Isabel trayendo a Cosme de la mano») <sup>13</sup>.

El tablado iluminado por los rayos diurnos, por lo tanto, no solo no es óbice para que el crepúsculo caiga sin esfuerzo sobre la ficción, sino que constituye un asidero para el lucimiento interpretativo. La aceptación de la técnica actoral, cristalizada con el tiempo en forma de convención, se muestra en ciertas acotaciones que denotan la existencia de lugares comunes, cargados de valiosa información para el espectador: «Salen Jacinta y Don Enrique *como a oscuras*»<sup>14</sup>, o bien «Sale Don Álvaro, solo, *como de noche* [...]»<sup>15</sup>. Estos trucos que nos otorgan la posibilidad de asistir a lo que sucede en lo más recóndito de la noche simulada distan de ser exclusivos del teatro áureo. Tiempo después, años después incluso de que Zeppo y Groucho se hubiesen intercambiado en un sofá durante aquel apagón en la mansión de la señora Rittenhouse, un director homenajeará precisamente a las artimañas técnicas a las que el cine echa mano para traer la oscuridad a la pantalla. Se trata, claro, del título que François Truffaut estrenó en 1973, *La noche americana*.

<sup>10</sup> «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El secreto a voces*, eds. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015, pág. 75. La cursiva es mía. La cita prosigue con un análisis de este desdoblamiento actoral: «En tanto que actriz, al mismo tiempo debe provocar y fingir la agitación fisiológica que prescribe el papel en este momento. En tanto que Laura, *debe hacer como si intentara disimular esa agitación*, es decir, debe actuar de manera que trasluzca el intento de encubrir su afecto».

<sup>11</sup> *La dama duende*, vv. 2579-2580.

<sup>12</sup> *La dama duende*, v. 2504 acot.

<sup>13</sup> *La dama duende* v. 2604 acot.

<sup>14</sup> *El médico de su honra*, v. 1021 acot.

<sup>15</sup> *Amar después de la muerte*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2008, v. 1989 acot.