

# ACCIONES INVEROSIMILES

recursos de la escena isabelina y española

José Luis Ibáñez

*Tis Pity She's a Whore* (1633, John Ford) termina con una exagerada secuencia donde ha de comprobarse sin dudas

que nunca jamás incesto y asesinato se encontraron tan insólitamente.

Giovanni, puñal en mano y un corazón sangrante clavado en la punta, acaba de confesar públicamente:

es el corazón de mi hermana. . . La punta de este puñal se hundió en su fértil seno, dándome la fama de muy glorioso verdugo. . . Durante nueve meses, en secreto, he compartido el lecho de la dulce Annabella. . . (que) a poco delató el feliz fruto de nuestros furtivos placeres, que la hicieron madre de un niño que no nació. . . Estas mismas manos arrancaron de su pecho este corazón. . .

Sangriento sacrificio, de un tono literario ¡quizá! afinado con Boccaccio (pienso en *El corazón de jabalí*). Pero a Boccaccio le protege lo privado de la lectura. Ford se arriesga en público, pidiendo que entre a escena vivamente un actor con los horrores de un corazón sangrante clavado en un auténtico puñal. (En 1961 Luchino Visconti prefirió — ¡inseguro? — hacer de seda notoria y rellena el sangrante corazón, y de listones colorados la sugerencia de sangre fresca. Efecto débil: la suavidad de la seda y el tono exquisito de su color complacían la sensibilidad.)

El telón de *Tis Pity She's a Whore* cae sobre un molde fijado para desenlaces vertiginosos nada griegos y sí muy isabelinos (o vecinos): sentencias de destierro, asesinatos, alcahuetas mutiladas, disfraces denunciados y cadáveres por montones.

Esto de la inverosimilitud y los problemas que acarrea para los comprometidos a ejecutar teatralmente estas escenas isabelinas no se aborda sin recuerdos como el de *El rey Lear* (entre muchos casos que destacan en obras shakespereanas) por su comentadísima secuencia en que le sacan un ojo al viejo Gloucester ¡a pisotones!, y al tiempo de hacerle perder el segundo ojo encuentra aliento para explicar en voz alta la injusticia que ha venido cometiendo con su hijo legítimo.

Y en competencia de inverosimilitudes Calderón de la Barca también está muy señalado. Dámaso Alonso, explicando con prudencia los primeros versos de *La vida es sueño*, previene: "el caballo de Rosaura ha rodado por el monte abajo", para que nos extrañe menos lo de "Hipogrifo violento. . ." Pero Moratín, haciéndose boca de muchos, muerde con crueldad lo que Alonso quiso poner a salvo:

Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con su caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo: si algún apasionado de Calderón se apea por las orejas, llame al suyo *hipogrifo violento* y verá cómo se alivia.

Ese y otros detalles dieron a don Marcelino facilidad para juzgar a Rosaura "hiperbólica y absurda".

Vamos al problema teatral práctico, pues los críticos no le dan mucha atención a lo colectivo y fugaz del momento teatral, y por mucha mala fe como la de Moratín o muchas sabidurías como las de don Marcelino o muchas voluntades buenas como las de Dámaso Alonso, a la hora de llegar otra vez a escena el despeñamiento de Rosaura, el castigo de Gloucester, la confesión de Giovanni (y llegan de nuevo a escena con frecuencia) la acción tiene que ejecutarse ante un grupo de espectadores y de una manera verosímil y convincente.

¿Se trata de acciones condenadas a la falsedad teatral por una forzada creación? ¿De escenas forzadamente concebidas y por ello forzadamente representadas? Claro está que siempre ha sido muy fácil desprestigiarlas, y que eso da una triste señal de flaqueza. Pero, aunque abundan ejemplos de su efecto ridículo, yo no veo clara la causa. Atiendo al momento en que las tres violencias fueron elegidas por Ford, Shakespeare o Calderón, entre muchas posibles, y en que a cada uno pudieron parecer esenciales. Momento bien distinto del otro en que a sus críticos les han parecido acciones superfluas, rebuscadas, innecesarias.

Prácticamente se verían frustradas las ganas de representar cualquiera de estas exageradas escenas si por afán responsable el actor o el director se enfrentan primero a los influyentes y contagiosos reparos teóricos que críticos de aquella categoría han hecho y que, sintetizados, dirían: Shakespeare no debió incurrir en el mal gusto de usar zapatos como sacaojos; Calderón no debió haber enredado a Segismundo en los disparates de Rosaura; Ford no debió haber cedido a la tentación de salpicarnos a todos con la sangre de Annabella. Pues malinterpretando a los influyentes quizá decidiera un director o un actor suprimir las desorbitadas escenas en beneficio de otras certificadas como admirables. Y, no obstante, la supresión de cualquiera de las tres acciones sería un golpe mortal a las tres estructuras de que son parte. Volteando el chirrión por el palito, ya empezamos a señalar su probable fuerza: sin ellas, las obras citadas se alterarían. Parece que la inverosimilitud teatral no es segura prueba de debilidad.

Tómese en cuenta que, para los propósitos originales del autor, en *T'is Pity She's a Whore*

nunca jamás incesto y asesinato se encontraron tan insólitamente

y que algo de ese modo insólito es el corazón extirpado. O que en *El rey Lear* la imagen de Gloucester sin ojos y degradado hasta lo ínfimo ha de ser el contraste palpable con la injusta degradación de su hijo Edgardo. Y que aquella Rosaura tenebrosa de Calderón, que habla como nadie, o sea como ella solamente sabe hacerlo, quiere expresar que solamente ella ha sentido un desbocamiento de tal intensidad:

que yo, sin más camino que el que me dan las leyes del destino, ciega y desesperada, bajaré la aspereza enmarañada deste monte eminente que arruga al sol el ceño de su frente...

(Curiosas coincidencias en las tres imágenes teatrales: Gloucester, ciego también, en su desesperación se aproxima a un precipicio; Giovanni, con el rostro que refleja "muerte y un ánimo veloz que monta en cólera" está por ser lanzado al abismo más profundo como Rosaura lo fue desde su hipogrifo.)

La misma crítica que se lamenta de los efectos y defectos de estas exageraciones ¿no nos ha enseñado que la forma hiperbólica corresponde a una intención de singularizar subjetivamente una verdad? ¿Que la figura inverosímil no se propone corresponder objetivamente a la realidad? ¿Y que a la hipérbole recurre esencialmente quien de otro modo no haría palpable su contenido?

Para medir la fuerza o debilidad de un recurso teatral la representación viva es mi suprema autoridad. Todas las grandes tragedias inevitablemente emplean el recurso de la escena inverosímil. ¿Por qué las que acabo de señalar, ofensivas al gusto y en cierta perspectiva exageradas, intervienen a la hora crucial del desenlace? ¿Por qué será que a la razón aguda siempre le son dudosas, y, no obstante, obras como éstas no dejan de representarse? ¿Quién puede respondernos mejor que la representación viva si se trata de un vicio o de una virtud?