



Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Diario Filológico: *Puesta en escena de “El Secreto a Vocæs”*,
de Don Pedro Calderón de la Barca, Viena 2010.

Verfasserin

Mercedes Vargas Iribar

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

a 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuer:

Mag. Dr. Wolfram Aichinger

*Para mis padres, mis hijos,
mi compañero, mis hermanos, y en
especial: a mi camarada de placenta.*

ÍNDICE

Dedicatoria	2
Agradecimientos	6
Introducción	7

PRIMERA PARTE.

I- Perspectiva filológica:

1. - Importancia de profundizar en un texto	11
1. 1. - La métrica	12
1. 2. - El texto representado y su relación con la métrica.....	16
1. 3. - La rima	19
1. 4. - El tiempo teatral y su relación con la rima: Tiempo, Ritmo, Tensión	22
1. 5. - Dar energía al texto a través del ritmo	23
1. 6. - Las figuras literarias	24
1. 7. - La Puesta en escena y su relación con las figuras literarias.....	30
1. 8. - La escena de <i>El Secreto</i> y las figuras retóricas.....	36
1. 9. - El proscenio y su relación con el secreto	38
1. 10. - ¿Cómo recibe un texto cuerpo?	39
1. 11. - Las Didascalias: la balaustrada para sostenerse	42
• - DIDASCALIAS INTERNAS DE ACCIÓN.	46
• - DIDASCALIAS INTERNAS DE COMPORTAMIENTO DEL PERSONAJE.	50
• - DIDASCALIAS INTERNAS DE DESCRIPCIÓN.	53
• - DIDASCALIAS INTERNAS DE REVELACIÓN Y ENCUBRIMIENTO DE SECRETOS.	55
• - DIDASCALIAS INTERNAS ESPACIALES.	57
• - DIDASCALIAS INTERNAS TEMPORALES.	59
• - DIDASCALIA DE COMPLEMENTO DIRECTO.	60
• - DIDASCALIA DE COMPLEMENTO INDIRECTO.	62
• - DIDASCALIA DE COMPLEMENTO CIRCUNSTANCIAL.	62
• - DIDASCALIAS DE LOS APARTES.	62
a)- <i>Apartes</i> que reportan características de otros personajes.	63
b) <i>Apartes</i> que reportan las intrigas que se traman.	64

c) <i>Apartes</i> que reportan la descripción de una acción.	64
d) <i>Apartes</i> que reportan reflexiones del personaje.	65
e) <i>Apartes</i> que reportan angustias.	65
f) <i>Apartes</i> que reportan reservación de ‘secretos’.	66
i) <i>Apartes</i> que reportan dilución de cifras.	67
j) <i>Aparte</i> insertado dentro de un entilabé.	68

SEGUNDA PARTE.

II- Perspectiva escénica:

2. -Diario de los ensayos. Pasos que fueron necesarios:	
a) El glosario	70
b) El casting	74
c) El reparto.....	76
2.1. - Los nudos de las marionetas.....	78
a)- Las personas.....	80
2. 2. Los personajes.....	83
a)- Biografía de los personajes	86
2. 3. Preparación actoral. El lenguaje.....	88
a)- El lenguaje de las manos	95
b).- El lenguaje de los pies	97
c).- La mímica	99
d).- La voz: modo y modulación	101
e).- La importancia del subtexto	106
h).- El actor y las acciones inconscientes: la memoria corporal...	113
2. 4. - El vestuario	115
2. 5. - La música	116
a) Concepto Musical creado por Katharina Mühl.	116
2. 6. - El baile	122
2. 7. – La Iluminación	125
2. 8. – La Escenografía	128
2. 9. - La utilería	129

TERCERA PARTE.

III- Presentación de nuestro proyecto “El Secreto a Voces”:

3. - Ficha técnica de la Puesta en Escena de “El Secreto a Voces”, 2010.....	133
3.1. - Breve resumen de nuestra versión.....	133

IV- ANEXO: aquello que nadie vio.

a)- <i>El cuadro vivant</i>	145
b) - Coloquio de graciosos.	145
c)- ‘Secreto’ Aufgaben	148
d) – Carta del profesor Wolfram Aichinger al grupo Bepolamu	155

V- Conclusión	156
----------------------------	-----

VI- Bibliografía	158
-------------------------------	-----

VII- Suplemento	161
------------------------------	-----

<i>Abstract (Spanisch)</i>	165
<i>Abstract (Deutsch)</i>	166
<i>Curriculum Vitae</i>	167

Agradecimientos

Este constructo no hubiera sido posible sin el apoyo y el impulso que me proporcionaron muchas personas durante el período de mis estudios en el Instituto de Romanística. A estas personas quisiera agradecerles con mi más sincero respeto y cariño:

- A mi profesor Wolfram Aichinger, por acompañarme y transmitirme los ‘secretos’ de cómo hilvanar un texto.
- A los profesores del Instituto de Romanística que marcaron mi existencia con sus métodos, consejos, y a veces incluso hasta con sola una palabra. Especialmente a: Prof. Michael Metzeltin, Mag. Jorge Sánchez - Cabrera , Prof. Peter Cichon, Dr. María Teresa Martínez Blanco, Prof. Jörg Türschmann, Prof. Friederike Hassauer, Dr. Michael Rössner, Dr. Margit Thir, Dr. Karl Ille y Mag. Annie-Paule Longatte.
- Al maestro Virgilio López Lemus, Doctor en Ciencias Filológicas, Profesor titular (catedrático) de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, Investigador titular del Instituto de Literatura y Lingüística y Académico titular de la Academia de Ciencias de Cuba y de la Sociedad Económica de Amigos del País, por la revisión del capítulo de “La métrica” y por su valioso e incondicional apoyo.
- A mi gran familia cubana: Miriam Iribar Moreira, Luis Vargas López, Miriam Mercedes Vargas Iribar, Gabriela García Vargas, Ignacio Hernández Vargas, Martha Vargas López, Juana Vargas López, Sandor Rieder, Luis Vargas Martínez y José Antonio Rey García. A mi familia austríaca: Dr. Elisabeth Mayer, Dr. Peter Mayer, Mag. Anna Elisabeth Mayer y Dr. David Mayer.
- A mis colegas de trabajo del Odeon Theater: Ulrike Kaufmann, Erwin Piplits, In Choin, Carlos Delgado, y Julio César Manfugás, por colaborar con nuestro proyecto desde sus inicios.
- A la directora española Amaya Curienses, por haberse interesado también en esta obra de Calderón y por ofrecernos informaciones acerca de su Representación.
- A cada uno de los integrantes del inolvidable grupo Bepolamú¹, sin el cual no hubiera sido posible nuestra Puesta en Escena y mucho menos esta tesis de grado. A mis colegas de estudio: especialmente a Rosi Willi, Katharina Mühl, Simon Kroll, Patrick Zesar, María Engel, Lorena Andrade, Luz Aide Agudelo, e Ingrid Herman, a quienes tanto he atormentado con preguntas y pedidos. A todos: ¡Muchas gracias!

¹ Los nombres de los integrantes del grupo Bepolamú (“Besados por la musa”) puede verse en la Segunda Parte de esta tesis dedicada a la Presentación de nuestro proyecto, en el subcapítulo “Reparto y Otras Funciones”, en las páginas 77 y 78.

Introducción:

De nuevo ante la suerte de desvirgar un cuaderno y batallar con las letras, me entrego a la posibilidad de dejar correr las teclas, lo que para Calderón -o para Cervantes- hubiera significado 'la pluma', y dar paso al fin a esta propuesta de tesis de grado.

¿Por qué 'Diario filológico'?

Cuando comencé con los preparativos de esta obra, lamenté que hubiese poca información sobre las anteriores representaciones de la misma. Hubiera resultado interesante saber cómo habían solucionado los otros directores, por ejemplo, la escena del Secreto, o en cuál concepción luminotécnica se basaron, cuál música utilizaron, cuáles vestuarios, y en cuales métodos actorales se valieron. Entre los escasos detalles que se conocen, vale resaltar la valiosa investigación de Judith Hoffmann acerca de las diversas traducciones, adaptaciones y copias de "El Secreto a Voces" representadas en Alemania, Italia y Francia²; así como el encarecido artículo *El significado político en las representaciones teatrales* (Die politische Bedeutung von Theateraufführungen), del capítulo "Música y danza en el Secreto a Voces, La puesta en escena en la corte vienesa, en el año 1671", de Katherina Mühl³.

De las representaciones -independientes a las señaladas por mis colegas- que se han hecho de esta obra calderoniana, he encontrado en la red de internet la siguiente lista:

1944

Munich (Alemania)

Residenztheater

Dir.: Erich A. Wind

1963

Hamburgo (Alemania)

Altona Theater

Dir.: A. E. Dreyes

1989

Madrid (España)

Real Coliseo Carlos III

Cía.: Zampanó Teatro

Dir.: Amaya Curieses y José Maya

1960

Oberhausen (Alemania)

Dir.: Wolfgang Spier

² Hoffmann 2011, p. 113.

³ Mühl 2011, p. 96.

1988
Almagro (España)
Corral de Comedias
Cía.: Zampanó Teatro
Dir.: Amaya Curieses y José Maya

1997-1998
El Escorial (Madrid)
Real Coliseo de Carlos III
Cía.: Zampanó Teatro
Dir.: José Maya y Amaya Curieses

Desafortunadamente, como ya he dicho antes, existen declaraciones muy escasas que describan cómo transcurrieron con exactitud estas puestas. La puesta más reciente de *El Secreto a Voces* (aparte de la nuestra), es la de la directora española Amaya Curienses. Ésta ha sido la única que nos ha legado una muestra visual de cuya representación; sin embargo, sólo se puede apreciar la Puesta en escena como tal, pero no el proceso que hubo detrás de ese trabajo. Esta es una de las razones de más peso, en la que me baso para escribir este diario, plasmar cómo ha transcurrido, desde un principio hasta la última representación, todo el proceso de la Puesta de *El Secreto a Voces* en el año 2010.

Díganme ustedes: ¿no hubiese sido realmente de gran valor contar con documentos testimoniales (auditivos y visuales) que nos revelasen a profundidad cómo fue, por ejemplo, la primera puesta de *El Secreto a Voces* en la corte vienesa del 1671?

Katharina Mühl señala sobre esta Escenificación datos importantes como son el nombre del Director de escena (Sr. Embajador Marqués de Balbases Pablo Spinola Doria), dónde fue representada (en la corte vienesa, probablemente en la pequeña sala que se encuentra en el segundo alto piso del Schweizertrakt del Hofburg), y también sabemos que fue dentro del marco del carnaval de 1671, para sus Magestades Leopoldo I y Margarita Teresa de España. Se nombra también que hubo pomposos vestuarios y escenografía, así como el uso de música y de danzas⁴. Sin embargo, son datos que a pesar de ser muy relevantes para nosotros, no alcanzan la profundidad que debe satisfacer a un curioso. Seguimos, sin embargo, escaseando de detalles como por ejemplo, cuál actor representó a Fabio, cómo era ese Fabio, cómo fue aquella Flérida, y así por consiguiente.

El enfrentamiento de un actor con el texto que éste debe exponer, no está muy ajeno al proceso del filólogo con el texto que debe manufacturar. Un actor debe tomar el texto, leerlo, analizarlo, descifrarlo, buscar el subtexto y hundirse en cada uno de los matices para así adquirir una idea

⁴ Mühl 2011, p. 98.

más completa de cómo desarrollar su personaje. Este análisis previo del actor (o del director) con el texto, sólo puede enriquecer cualquier puesta en escena. Por este vínculo que existe entre el texto impreso y el texto representado, me gustaría plasmar en este trabajo cada uno de los pasos teóricos y prácticos a los que tuvimos que confrontarnos, para poder llevar esta obra de Calderón al escenario. He querido dividir esta tesina en tres partes. La primera parte se encargará del análisis filológico que recoge el tratamiento de la métrica, del tiempo, del ritmo y de las figuras literarias; análisis que ha sido imprescindible para lograr una comprensión más exacta de la obra y facilitar así, la Puesta en Escena⁵. La segunda parte se encargará de la perspectiva escénica en forma de 'diario' exponiendo paso por paso el proceso que nos tomó la Representación. Mientras que la tercera y última parte se encargará de presentar la ficha técnica de nuestro proyecto y un resumen del contenido de la obra que adaptamos, para que el lector-sobre todo el que desconoce esta pieza calderoniana- pueda tener una noción más clara de lo que expongo en este trabajo, que está además redactado en la forma descriptiva que requiere un diario.

Nuestra Puesta en Escena se compuso a partir de la versión moderna más asequible de "El Secreto a Voces", de Ángel Valbuena Briones en el 1673. Por esta razón el texto de base que utilizaré para el análisis filológico, será el texto de Valbuena, y lo especifico en los pies de notas de esta forma *Calderón 1973, Valbuena, I* (Nr. de Jornada), para diferenciarlo de la edición de *Cruickshank and J. E. Varey*, que fue editada también en el 1973 y que menciono alguna vez. Según datos verídicos, se conoce que Valbuena Briones no se basó para su edición directamente en el autógrafo original de Calderón, sino en otras ediciones que ya se habían publicado antes⁶. De ahí que el tratamiento de las didascalias no resulte cien por ciento fiel al autógrafo, ya que se han eliminado algunas y se han agregado otras.

Cuando hace ya más de dos años cayó en mis manos esta obra "El Secreto a Voces" de Calderón, -desconocida para mí-; me encerré en un cuarto y leí de un golpe las tres jornadas seguidas. Las leí primero con mucha dificultad. Las seguí leyendo varias veces y sin embargo: la dificultad en comprender el lenguaje no desaparecía. Fue precisamente en el décimo intento de lectura que comencé a comprender y a descifrar que se trataba de un texto lleno de figuras retóricas y traduciéndolas, pude al fin entregarme al deleite de esa lectura. Adquirí enseguida los relieves de las figuras, de la trama, y entonces pude disfrutar a plenitud de esta comedia calderoniana

⁵ Siempre que señalo Puesta en Escena con mayúscula, se trata de nuestra obra (2010), así como Representación y otros sinónimos que utilizo.

⁶ Juan Jorge Keil (1829), Don Juan Eugenio Hartzenbusch (1848), D. Ivan de Vera Tassis (1683), entre otros.

Otro aspecto que me llamó la atención fue la ausencia de didascalias explícitas⁷; esto acentuó al principio la dificultad de poder visualizar esta obra escénicamente. Las escenas claves de esta comedia, son en las que Laura comparte con Federico su ‘secreto’ delante de todos, sin que nadie se dé cuenta. En el texto escrito es fácil captar con facilidad de qué se trata, ya que Calderón acentúa las primeras palabras entre comillas para darles más importancia. Así el ojo humano puede captar muy pronto qué es lo que se argumenta: se va formando un mensaje metatextual, que sólo entienden los enamorados y el lector. Pero, ¿cómo transportarlo a la escena? Esto también lo trataré más adelante.

Hoy es el 22 de septiembre del 2011. La tarde se esfuerza por no hundirse dentro de esa niebla que procura vendernos otoño por invierno en este paisaje vienés, mientras me dispongo a recontar lo que hace apenas un año, me hubiera parecido inimaginable. ¿Cómo podemos tirarnos al escenario desde un texto, si que nos parezca que nos tiramos al vacío?

⁷ Reitero que en la edición de Valbuena Briones, se eliminaron didascalias que aparecían en el original, y se agregaron otras nuevas.

Perspectiva filológica:

1. - Importancia de profundizar en un texto

Un texto es un como pedazo de tela que ha de diseñarse, cortarse, hilvanarse, repararse y coserse. Se exige 'arte' (no sólo técnica) para poder componerlo. Pero cuando nos hallamos frente a un texto, digamos antiguo, en donde la sintaxis no corresponde a la estructura actual que nos ha sido confiada, uno como lector puede perderse muy fácilmente. Eso me ocurrió precisamente cuando me enfrenté con el texto de *El Secreto a Voces*: me veía perdida al no poder comprender la primera lectura. Tampoco comprendía por qué no podía entenderlo siendo el castellano mi lengua materna. Justamente este proceso de profundizar en el texto me ayudó a salir de tantas dudas. Por ejemplo, la primera explicación fue cuando encontré que Calderón se vale con frecuencia de la figura retórica –de la cuál hablaré más adelante– del hipérbaton. Esto, ya me indicaba por qué la complejidad de comprensión. Claro está, si la sintaxis no se corresponde con el patrón que yo domino, entonces tengo que leer el texto varias veces hasta poder captarlo.

El tema principal de esta obra es, como ya sabemos, el secreto. El secreto es el medio de transmitir, y es a la misma vez, el mensaje que se transmite. En cada recurso con que se compone esta obra, el secreto juega siempre el papel protagónico. Así consecutivamente me fue necesario dar algunos pasos, 'en secreto', para poderme zambullir de a lleno en esta lectura, y mientras más me introducía en el texto, más cosas descubría y así más se podía enriquecer la puesta en escena.

Por otra parte, la función del teatro es regalarle al espectador la posibilidad de disfrutar de un argumento, de divertirse con la trama, de identificarse con los personajes y hasta formar parte de la farsa, de la tragedia, de la comedia, o de cualquier género que se exponga. Para que esta función del teatro tenga efecto, sólo puede lograrse a través de la comprensión. En primer plano, el director debe comprender lo que quiso expresar el dramaturgo, para luego así poder transmitirlo al espectador de la forma más asequible, y amena. Esta relación entre la literatura y la escena implica este riguroso análisis que propongo. De ahí deviene, la necesidad de detenerme un poco en la construcción sintáctica, en las figuras literarias que componen este texto, en la rima y su tratado con el tiempo, en el trato de las didascalias, en la métrica; en fin, en tantos elementos primordiales que necesité desglosar primero antes de la Representación, para luego poder percibirte a plenitud, querido TEXTO.

1.1- La métrica.⁸

Será un análisis preciso y escueto acerca de la métrica hispánica. Digo escueto, porque todavía no lo relacionaré con la Puesta en Escena, esto lo atribuyo al capítulo siguiente. En este análisis “escueto”, tomaré algunos pasajes y los mediré de la manera más sobria posible, para luego en el capítulo siguiente mostrar cómo lo hemos llevado al escenario. Me conduciré rigiéndome por los recursos que exigen las medidas métricas, como son la ley del acento obligatorio final, los hiatos, las sinalefas, y las licencias que reclaman los versos de la lengua española.

Si observo las formas métricas de *El secreto a voces*, me doy cuenta de que resulta difícil enmarcar a Calderón dentro de una medida estricta. Calderón, como dramaturgo contradictorio y complejo, mezcla en una misma obra diversas composiciones versales como el *romance*, la *redondilla*, la *tercilla*, la *sextilla*, la *décima*, entre otras estrofas, para resaltar mayoritariamente versos octosílabos, y raras veces endecasílabos o heptasílabos. Veamos algunos ejemplos:

- *Romance*: consta de un número variable de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares⁹.

(Primera Jornada. Escena 2.)

Federico:

<i>Es tal de Flérída bella</i>	8	
<i>la tristeza con <u>que</u> el Cielo</i>	8a	
<i>castiga sus perfecciones,</i>	8	
<i>que todo <u>es</u> buscarla medios,</i>	8a	
<i>de divertirla; <u>y</u> así,</i>	7+1= 8	
<i>señor, ha sido <u>uno</u> dellos</i>	8a	
<i>que <u>estas</u> mañanas de mayo</i>	8	
<i>baje a este apacible puesto,</i>	8a	
<i>festejada <u>y</u> aplaudida</i>	8	
<i>de voces y <u>de</u> instrumentos.¹⁰</i>		8a

⁸ Este capítulo ha sido consultado por el Dr. Virgilio López Lemus.

⁹ López Lemus 2008, p. 134.

¹⁰ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1207.

Redondilla: la redondilla es una estrofa de arte menor, de cuatro versos octosílabos, con rima consonante abrazada: *abba*¹¹

(Primera Jornada. Escena 4.)

Fabio:

<i>Si es hablar yo el conseguirlo,</i>	8a
<i>he<u>cha</u> está la gracia dello,</i>	8b
<i>pues más que vos por sabello,</i>	8b
<i>me muero yo por decirlo.¹²</i>	8a

(Jornada Segunda. Escena 6)

Fabio:

<i>¡Gracias a Dios que se fue¹³,</i>	7+1 ¹⁴ = 8a
<i>sin hablar Flérida en mí,</i>	7+1= 8b
<i>quedando seguro aquí</i>	7+1= 8b
<i>del chisme que la parlé!¹⁵</i>	7+1= 8 ^a

Calderón divide también con frecuencia una redondilla entre varios personajes:

(Jornada Segunda. Escena 6)

Lisardo:

<i>Tu fuiste quien agraviaste</i>	8a
<i>el just<u>o</u> amor de los <u>dos</u>.</i>	7+1= 8b

Flérida:

<i>Prosigue tú. Callad <u>vos</u>.</i>	7+1= 8b
--	---------

Federico [Aparte.]:

<i>“Y que con tu dama <u>hablaste</u>.”¹⁶</i>	8a
--	----

(...)

Lisardo:

¹¹ Ibidem: López Lemus, p. 96.

¹² Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1213.

¹³ Subrayo también las palabras finales acentuadas, para marcar el acento obligatorio.

¹⁴ Según la ley del acento obligatorio, cuando el verso termina en una palabra aguda, se debe sumar una sílaba al final del verso. (López Lemus, op. Cit, p. 22).

¹⁵ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1224.

¹⁶ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1223.

Si un papel leyendo va, 7+1= 8a
y le rompe al querer verle... 8b
 Arnesto:
Hizo muy bien en romperle. 8b
 Federico [Aparte.] :
“De que muy celosa está...”¹⁷ 7+1= 8a

- *Sextilla*: dentro de la combinación de seis versos, he encontrado en esta obra una especie de *sextilla*¹⁸, estrofa de arte menor que presenta una rima octosílaba correlativa distribuida, en este caso, al gusto de Calderón:

(Jornada Segunda. Escena 5.)

Lisardo:

Soy tu primo y soy tu amante, 8a
cuando tu esposo no sea, 8b
y he de juntar los pedazos 8c
desta víbora deshecha, 8b
que en su carácter escrito 8d
todo el veneno conserva.¹⁹ 8b

- *Tercetilla*: estrofa semejante al terceto, pero es de arte menor²⁰ y conserva la rima *aba*:

(Jornada Primera. Escena 3.)

Enrique:

Turbado, señora, y ciego 8a
Llego a tus plantas, que son 7+1= 8b
ya de mis fortunas puerto.²¹ 8a

¹⁷ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1223.

¹⁸ Ibidem: López Lemus, p. 107.

¹⁹ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1223.

²⁰ Ibidem: López Lemus, p. 93.

²¹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1209.

- *Décima*: según Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*²², las décimas son buenas para las quejas en el teatro y Calderón las emplea de manera muy peculiar: Veamos este ejemplo de décima, que está formada por diez versos octosílabos asonantes y consonantes, pero lo que me sorprende es que los versos nueve y diez son endecasílabos y la estructura que mantiene es: *aaaaabbccb*, realmente atípica a las formas que conozco de las combinaciones de diez versos, mas inclinada a la llamada décima antigua (del siglo XV) que a la espinela. Pero yo diría que guarda un poco el carácter de una *décima estancia*²³ por ser una estrofa propia de una canción, aunque falta la presencia de rima asonante y de la ausencia de heptasílabos²⁴. Veamos este ejemplo expuesto de décima dividida entre el personaje de Flora y los músicos que la acompañan:

(Jornada Primera. Escena 3)

Flora [Canta.]:

Si <u>a</u> do <u>r</u> as a <u>A</u> ntandra bella		8a
sin mé <u>r</u> itos, su <u>f</u> re y ca <u>l</u> la,		8a
<u>p</u> ues la <u>c</u> ausa que <u>h</u> ay de <u>a</u> malla,		8a
<u>h</u> ay para <u>n</u> o aborre <u>c</u> ella.		8a
<u>C</u> ulpa <u>t</u> u <u>i</u> nfelice <u>e</u> strella,		8a
no <u>s</u> u <u>e</u> squiva <u>c</u> ondición,	7+1=	8b
sin <u>a</u> legar, <u>c</u> oraz <u>ó</u> n,	7+1=	8b
la razón que <u>a</u> l <u>p</u> aso <u>s</u> ale... ²⁵		8c
Mús.		
«Que <u>a</u> quien la razón amando no vale,		11c
¿qué vale tener amando razón?» ²⁶	10+1=	11b

- *Epístola*: la epístola, según anuncia la doctora Ileana Rayneri, citada por el Dr. López Lemus²⁷, es una composición poética de una extensión indefinida. Se dirige (como las

²² Edicc. García Santos-Tomás (2006): Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*. p.148. v. 307.

²³ La *décima estancia*—según el Dr. López Lemus—es una combinación de octosílabos y endecasílabos cuyas cantidades no están preestablecidas dentro de los diez versos obligatorios, con rima asonante sin orden fijo. (*Op. cit.*, p. 128).

²⁴ Vid. Platas Tasende 2000, p. 283.

²⁵ Véase que la estrofa está compuesta por rimas consonantes, se acerca a veces a la copla real, pero en verdad resulta un híbrido eutrófico con el matiz de la estancia.

²⁶ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1207.

²⁷ Op. cit. López Lemus, p. 158.

cartas) a una persona específica o imaginaria y su estructura estrófica se compone generalmente de tercetos encadenados, pero puede valerse también del verso libre.

En *El Secreto a voces* tenemos el ejemplo de algunas epístolas, que intercambian Laura y Federico, y también Enrique y Flérída. Tomaré el ejemplo de una epístola de Laura a Federico, que Calderón arma con 12 versos, de los cuáles todos son octosílabos y sólo uno (el penúltimo) es decasílabo:

(Jornada Tercera. Escena I; Federico le da a leer a Enrique una carta de Laura)

<i>Mi bien, mi señor, mi dueño,</i>	8a
<i>mucho se va declarando</i>	8b
<i>contra los dos la fortuna;</i>	8c
<i>atajémosla los pasos.</i>	8d
<i>Tened para aquesta noche</i>	8f
<i>prevenidos dos caballos</i>	8b
<i>en la surtida del puente</i>	8h
<i>que <u>hay</u> entre el parque y palacio;</i>	8b
<i>que yo saldré <u>a</u> vuestra seña,</i>	8i
<i>porque de los celos vamos</i>	8b
<i>huyendo, si <u>hay</u> donde <u>huir</u> dellos.</i>	10j
<i><u>Y</u> a Dios, que <u>os</u> guarde mil años.²⁸</i>	8b

La métrica, como hemos visto en este escueto análisis, requiere de una estructura determinada y fija. Para la puesta en escena consideramos ese esqueleto estructural del texto de forma tal que las medidas métricas nos proporcionaran una base firme sobre la cual fundamentar nuestra representación.

1.2.- El texto representado y su relación con la métrica.

Una vez hecho el análisis métrico, las acciones escénicas se fueron enriqueciendo cada vez más. Las formas métricas que componen esta pieza teatral contienen en sí una estructura rítmica que produce acción y al mismo tiempo musicalidad. Veamos algunas escenas en donde la métrica

²⁸ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1234.

propone una representación determinada. Por ejemplo en las escenas fundamentales de esta obra –las escenas del secreto–, las estrofas concuerdan con la forma métrica de una *redondilla*. Veamos este pasaje:

Laura:

“ <i>Flérída</i> ”, <i>cuya beldad</i>	7+1= 8a
“ <i>ha</i> ” con <u>tu ingenio igualado</u> ,	8b
“ <u>sabido</u> ” es cuánto <u>ha</u> mostrado	8b
“ <i>ya</i> ” <u>mi afecto mi humildad</u> .	7+1= 8a

Nótese aquí el juego de rima interna en ha y ya, que refuerza el ritmo del texto, con sentido expansivo por el reiterado uso de la vocal abierta a.

Flérída:

Es verdad. Más, ¿dónde va	7+1= 8a
tu voz, <u>que eso</u> advertir quieras?	8b

Federico:

[Aparte.]

Las voces dicen primeras:	8b
“ <i>Flérída</i> <u>ha</u> sabido ya...” ²⁹	7+1= 8a

Esta redondilla produjo una forma de vaivén que sirvió para que Fabio, Federico, Lisardo y Arnesto movieran las cabezas de un lado hacia otro como un gato que sigue el movimiento de un péndulo. A medida que Laura iba revelando su secreto–desconocido por supuesto por todos, menos para Federico–, los personajes restantes absorbieron el compás que produce esta forma de redondilla y reaccionaban conmovidos. Este vaivén provocó una comicidad especial que llenó a su vez la escena de más dinamismo, reforzado por el aludido empleo de la vocal abierta a. En otra de las escenas del secreto, que encontramos en la Jornada tercera, Laura y Federico pretenden comunicarse delante de Flérída. Federico le hace algunos halagos a Flérída y Laura reacciona celosa ante estos halagos. Esta escena del Secreto me recuerda la estructura métrica tal vez de un *romance* por estar formada por una serie de octosílabos y con un número indefinido de

²⁹ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1223.

versos³⁰. Especifico que solo me recuerda al romance, pero no afirmo que lo sea. El hecho es que estos versos -que a su vez forman un *acróstico*³¹ (tema que trataré en el capítulo de las Figuras Literarias)- engendraron en mi mente, contradictoriamente, la reminiscencia de un vals. Un vals, como sabemos, tiene un tiempo de tres compases, pero no es exactamente coetáneo del autor y por supuesto esta afirmación es solo una sugerencia; sin embargo la cadenciosidad que produce esta combinación de versos octosílabos obligó a Federico y Laura a valsear:

Laura:

Sí <u>haré</u> . [Saca el pañuelo.]	3+1= 4a
“Yo” (<u>que ánimo es</u> generoso)	8b
“estoy” persuadida, <u>el</u> que	8a
“muriendo” calle <u>el</u> dolor	7+1= 8b
“de celos”, pena <u>o</u> desdén.	7+1= 8a

Federico:

[Aparte.]	
“Yo <u>estoy</u> muriendo de celos”,	8c
<u>dijo y la he</u> de responder.)	8a
“No” lo dudo. La <u>mayor</u>	7+1= 8d
“tienes” entendida <u>bien</u> ,	7+1= 8a
“Laura”; la menor prosigue,	8e
“de que” respuesta te <u>dé</u> . ³²	7+1= 8a

Entonces Federico y Laura bailaban un vals mientras decían estos versos. Intercambiaban sus secretos delante de Flérída, cruzando ante ella con el *un dos tres, un dos tres*, como si quisieran dibujarle un velo a Flérída, para que ella no se percatara de sus reservas. La métrica no es más que una medida fija; contiene y produce la rima, es decir un ritmo que se convierte en música, en candidez, en misterio, pero ofrece a la vez connotaciones mnemotécnicas y rítmicas que producen un efecto especial dentro del texto, como por ejemplo, el sabor a vals que he querido sentir como trasfondo del diálogo entre los amantes.

³⁰ Op. cit. López Lemus, Pág. 134.

³¹ El acróstico es una composición métrica en la que algunas letras o sílabas iniciales, intermedias o finales de los versos, leídas en sentido vertical, forman una palabra, o una frase.

³² Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1236.

1.3.- La rima.

Es el cuerpo primordial del ritmo, es un aspecto que hemos cuidado bastante en la puesta de escena de *El Secreto a voces*. En sus versos, Calderón presenta la rima asonante y otras veces la consonante, aunque se aprecia también que éste le dispone suficiente espacio a la rima libre. Esto amplifica, la cualidad poética e imaginativa de Calderón. Veamos un ejemplo de un verso de *El Secreto a Voces* presentado con tono conversacional en forma de verso libre. Esta estrofa conserva la estructura del ritmo y de la armonía, y se transforma en la figura retórica-que también veremos más adelante- de un entilabé³³.

Para la medición de esta estrofa calderoniana, he tenido en cuenta el encabalgamiento de los versos separándolos de esta manera 1**, 2**, 3**, 4** consecutivamente, así como he cuidado también (como en los ejemplos anteriores) de subrayar la presencia de la sinalefa:

(Jornada Segunda. Escena 13)

Federico:

1- <u>Un retrato</u> es, y si sólo	8a
2- <u>saberlo</u> habéis pretendido,	8b
3- <u>ya lo sabéis.</u>	1**

Flérida:

4- <u>Hasta verle,</u>	1**	8c
5- <u>no he</u> de creerlo. Mostrad, digo.		8b

Federico:

6- <u>Si ésta</u> señora...	2**	
Laura: <u>¡Qué pena!</u>	2**	8d

Federico:

7- <u>...la causa</u> fue...	3**	
Laura: <u>¡Qué peligro!</u>	3**	8b

Federico:

³³ **Entilabé:** Curiosamente este término es desconocido para la Real Academia Española. La RAE agrega (a través de un email que he recibido de los redactores) que esta figura es semejante a la *Esticomitía*, pero el vocablo en sí, no lo conocen. He encontrado la expresión española *entilabé*, sólo en la obra “Métrica hispánica” de la Dra. Ileana Rayneri (1983). Del griego antiguo *ενταλαβε*, significa “agarrar, sujetar un puñado de algo”. En alemán, inglés y francés, se conoce como ANTILABE.

8- ...de hacerme...	4*		
Laura: <i>¡Qué sentimiento!</i>	4**		8e
Federico:			
9- ... traidor...	5**		
Laura: <i>¡Qué extraño conflicto!</i>	5**		8b
Federico:			
10- ...muy bien...	6**		
Laura: <i>¡Riguroso empeño</i>	6**		8e
Federico:			
11-dijisteis..	7**		
Laura: <i>¡Cruel martirio!</i>	7**		7b
Federico:			
12- ...que lo soy...	8**		
Laura: <i>¡Qué confusión!</i>	8**	7+1=	8f
Federico:			
13- ...Pues primero...	9**		8b
Laura: <i>¡Qué castigo!</i>	9**		
Federico:			
14- ...que yo llegue...	10**		
Laura: <i>¡Qué desdicha!</i>	10**		8h
Federico:			
15- ... <u>a</u> entregarle...	11**		
Laura: <i>¡Qué delirio!</i>	11**		8b
Federico:			
16- ...me habéis de dar muerte.	12**		
Laura: ¿Cómo,	12**		8a
<i>traidor, podrás resistirlo?</i> ³⁴			8b

Si vemos por separado sólo el verso que dice Federico, nos confrontamos conque la rima está descompuesta. Por así decirlo: no hay rima convencional alguna, sino que vemos más bien un verso con aspecto de línea rota que se conforma de algunos monosílabos y alguna que otra palabra aguda. Analizando por separado estas palabras agudas nos podemos percatar de que *fue*

³⁴ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1231.

sí rimaría con *bien*, y *traidor* con *soy*. Esta estructura rítmica podría recordar la de una *rima masculina*, en donde se establece la rima entre versos oxítonos,³⁵ y de esta manera se pudiera decir que estamos en presencia de una rima, digamos parcial, que se conforma sólo con los versos 2, 5/ 4,7., que guardan a su vez musicalidad y cierta armonía.

*Si esta señora,
La causa fue...
De hacerme...
Traidor...
Muy bien...
Dijistéis...
Que lo soy...
Pues primero...
Que yo llegue...
A entregarle...
me habéis de dar muerte...*

O sea, que la rima consonante y rica de estos versos, se construye con la otra parte, que es la que le da la terminación al entilabé: son las expresiones que pronuncia Laura (*peligro, conflicto, castigo, delirio*). Es decir, que podríamos llegar a la conclusión de que la relación casi “siamesa” que existe entre los versos internos (lo que dice Federico) y externos (lo que pronuncia Laura) de un entilabé, son primordiales para la rima.

Si nos fijamos más en la estructura sintáctica de este verso, nos percataremos también de estar en presencia del efecto de un hipérbaton interno en donde es difícil de captar la cualidad semántica de esta estrofa.

Otro aspecto interesante es el mensaje de Federico, que visto de forma vertical toma el carácter— como ya he mencionado— de un *acróstico*, y que luego veremos más detallado en el capítulo de “Las Figuras Retóricas”.

Laura, al darse cuenta de que Flérida descubriría su retrato en manos de Federico, salta a escena y como una gacela que huye del peligro, se acerca paulatinamente hacia Federico pronunciando estos versos, hasta conseguir arrebatárle a Federico su retrato y cambiarlo por el que ella guarda de él. Este pasaje lo resolvimos con un crescendo: Federico pronunciaba una frase y Laura enseguida la rebatía pronunciando otra. Era un salto de frases detrás de otro salto. Era la prisa

³⁵ Platas Tasende 2000, p. 883.

que provoca el peligro, era el poco tiempo para resolver una situación, y era la tensión que produce la acción de ser descubiertos.

Era también imposible, ignorar la musicalidad que generan los versos de Calderón. Este aspecto ha donado una riqueza especial a la Puesta de Escena, y la ha dotado de su propio ritmo. Mi oído ya lo me lo exigía: no podíamos obviar la rima.

1.4.- El tiempo teatral y su relación con la rima: Tiempo, Ritmo, Tensión³⁶.

Toc, tac, toc, tac..., se escuchan los tacones de Lisardo cuando entra al escenario y sorprende a su prometida en una situación embarazosa, mientras que ella ni siquiera ha escuchado el sonido que producen esos zapatos que atraviesan el recinto en donde ella se encuentra, ni mucho menos se ha percatado de la persona quien los porta.

En el escenario nos confrontamos frecuentemente con un tiempo irreal. De esta manera aparecen figuras que desconocen las informaciones necesarias de las situaciones en que se encuentran, como es el caso de Lisardo en el segundo Acto cuando sorprende a Laura leyendo la carta codificada de Federico³⁷ o también existe el caso de otros personajes que entran a la escena en el momento exacto donde se está desarrollando la acción, para enterarse de casi todo lo que sucede y convertirse automáticamente en cómplice de los sucesos, tal es el caso de Fabio en el transcurso de casi toda la obra.

Para las entradas y salidas de los personajes se requiere el tiempo exacto y el ritmo exacto³⁸. Esto es la base fundamental para sostener la tensión que requiere una escena. Específicamente nos confrontamos con la dificultad de encontrar un tiempo adecuado que aportara el ritmo correcto a una de las escenas del tercer acto, donde Flérída le ha dado a Arnesto la tarea de impedir que Federico salga esa noche de su casa³⁹. Federico había hecho una cita con su amante secreta (Laura) y Flérída, la celosa duquesa- quería imposibilitar este encuentro. Existen sin embargo, algunos factores que inevitablemente conllevan a malentendidos: Arnesto sabe vagamente que Federico ha hecho una cita con una joven dama, pero no tiene ni siquiera la menor idea de que esa dama es su propia hija Laura. Federico por otro lado cree que Arnesto ha descubierto que “su dama” es Laura y de pronto, es preso por el pánico y teme ser requerido por Arnesto. Por consecuencia se desarrolla un juego de enredo del cual Federico quiere huir y Arnesto pretende frenarlo constantemente. En este contexto de confusión, Arnesto le pregunta a Federico: „Jugáis

³⁶ Mercedes Vargas 2010, p. 141.

³⁷ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1222

³⁸ Pedraza Jiménez 2000, p. 85.

³⁹ Cf. Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1238.

*cientos?*⁴⁰, en donde no se queda claro si Arnesto se refiere a que quiere jugar en ese momento con un juego de cartas que lleva encima, o si está induciendo a Federico a que ponga las cartas sobre la mesa con la connotación de “poner la verdad sobre la mesa y hablar de hombre a hombre”, confirmando así las sospechas de Federico de que Arnesto ya lo sabe todo. Esta sub-situación provoca una tensión específica en donde Arnesto insiste en jugar con las cartas para retener a Federico, mientras que Federico se va impacientando cada vez más porque sabe que Laura lo está esperando. Para subrayar la tensión nombrada y el contenido cómico de esta escena, propusimos que Federico dijera su texto lo más rápido posible acelerando las frases y acentuando corporalmente su impaciencia y prisa como en los filmes mudos, mientras que Arnesto debía hablar lo más lento que pudiese alargando las frases y moviéndose como si estuviera en ‘cámara lenta’ o debajo del agua. De esta forma Arnesto enervaba así a Federico y a su vez, se aumentó el ritmo interno de esta escena. Luego obtuvimos un resultado muy cómico en donde la tensión y el ritmo mantuvieron al espectador, al parecer, despierto. Otras escenas como las peleas entre Federico y Fabio, el ‘encarcelamiento’ de Federico por el guarda, los intentos de huir de Fabio, las alteraciones de Flérida, el duelo final entre Federico y Lisardo, entre otras, estaban determinadas por la dinámica. Recurso que traté de sostener durante toda la obra. Es esto: cada escena tiene su propio ritmo y produce una cualidad individual.

1.5.- Dar energía al texto a través del ritmo.

Las frases de Laura se convierten en puro lamento asustada porque Flérida no descubra su retrato en las manos de Federico. En esta escena -que ya hemos visto en un capítulo anterior- el uso de exclamaciones como “(...) *de aquí mi alivio, ¡Ay de mí!*”⁴¹ *¡Qué pena! ¡Qué sentimiento! ¡Qué martirio!*”⁴² aumenta la esencia expresiva de estos versos y sobre todo acumulan una gama de recursos que le dona a la escena una tensión rítmica específica. Esta tensión que consigue Calderón en el texto escrito, la hemos transmitido al escenario apoyándonos en los gestos de los actores, en las figuras coreográficas, en los trabajos de luz y cambios de escenografía.

„¿Cómo?“ – „¡Hola!“ – „Señor“...⁴³ El guarda entra en la casa de Federico y apresa al caballero. Arnesto le pide al guarda que lo ate a una silla, éste obedece y luego abandonan juntos la escena. Federico se queda solo gritando. Se cambia la escenografía y la luz empobrece, sin embargo permanece la tensión y la curiosidad de cómo se desarrollarán las escenas próximas.

⁴⁰ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1239.

⁴¹ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1223.

⁴² Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1231.

⁴³ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1240.

Como ya he nombrado antes, en el escenario nos confrontamos con un tiempo irreal y ficticio, que exige la colaboración creativa del espectador. Un tiempo en donde el ritmo y la tensión deben acordar entre sí. No tiene que ver necesariamente con el cambio de velocidad de los movimientos, sino con un balance sutil que ha de conseguirse entre la cualidad y la exposición del movimiento.

Tanto las interjecciones expresivas de Laura como el acróstico elíptico de Federico (verso Nr. 10, *entregarle...* -el retrato- a Flérida) taconeán dentro del campo de las figuras retóricas. ¿Con cuántas figuras literarias nos confrontamos pues, en esta obra?

1.6.- Las figuras literarias.⁴⁴

El sentido de esta tesina no es sólo narrar cómo hemos llevado esta obra de Calderón al escenario, sino también investigar determinados aspectos literarios de la misma y reafirmar (me) algunos temas que he visto durante el estudio de Romanística y que desafortunadamente no se impregnan tan fácil en mi memoria como es el caso de las figuras literarias. Veamos algunas de las figuras literarias que componen este texto de Calderón y que en el próximo capítulo veremos cómo se tradujeron a la escena.

Como ya he mencionado antes, la primera figura con la que me confronté fue con la figura de *El hipérbaton*: es una ruptura sintáctica en busca de efectos estéticos. Es una de las figuras literarias más constantes en esta obra. Deduzco que Calderón la usa para cuidar que el verso no abandone la métrica y enaltecer así, la belleza de los mismos. Veamos un ejemplo:

Hipérbaton:

*«Razón tienes corazón:
lágrimas el pecho exhale.
Mas ¡ ay, que inútiles son!
Que a quien la razón amando no vale,
¿qué vale tener amando razón?»⁴⁵*

Forma sintáctica castellana

Corazón, tienes razón:
(que) el pecho exhale lágrimas.

Que a quien no le vale amar con razón
¿Qué vale la razón cuando se ama?

Si nos detenemos en la formación sintáctica de estos versos, vemos que la ausencia de conjunciones -que deben unir las frases y que deben indicarnos de qué tipo de oraciones se tratan- es una información menos que recibe el lector. Por ejemplo en el verso siguiente *lágrimas*

⁴⁴ Cf. Mercedes Vargas 2010, p. 142.

⁴⁵ Calderón 1973, Valbuena, I., p. 1206.

el pecho exhale, es una oración exhortativa que sólo puede comprenderse con una forma gramatical de un subjuntivo, es decir “que” *el pecho exhale lágrimas*. Pero si el lector, acostumbrado a determinados códigos del lenguaje carece de estos sustentos gramaticales, ¿cómo podrá entender y adentrarse en el contenido de la obra? Por eso, para la Puesta en Escena fue necesario apoyar esta ausencia de recursos, con la presencia de gestos actorales que guiaran al espectador y que le reafirmara el sentido semántico de estos versos.

En estos versos encontramos también la figura del *retruécano*, figura que consiste en el juego de palabras, valiéndose de la repetición cruzada de oraciones:

*Que a quien la razón amando no vale,
¿qué vale tener amando razón?»*

Otra de recurso retórico que aparece en esta obra es la *alegoría* (representación de ideas o atributos a través de un símbolo).⁴⁶ El mismo Calderón la define de esta manera:

*La alegoría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es,
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la tabla,
que el que está mirando a una
piense que está viendo a entrambas.⁴⁷*

Una imagen se convierte en la referencia de otra imagen. A continuación expongo algunos ejemplos de *alegoría* que he encontrado dentro de la obra.

Alegoría	Referencia semántica
1- <i>O las selvas de Diana o los jardines de Venus⁴⁸</i>	(los bosques de caza) (el amor, la belleza, la fertilidad)
2- <i>A siglos contará amor los momentos⁴⁹</i>	(el tiempo)

⁴⁶ Para la enumeración siguiente de las figuras literarias y tropos, he consultado la obra de Platas Tasende 2000.

^{47 47} Ver: <http://es.wikipedia.org/wiki/Alegor%C3%ADa>

⁴⁸ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1207.

⁴⁹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1209.

3- *Aunque mis canas pudieron*

*excusarme*⁵⁰ (las consecuencias de la vejez)

4- *¿No traes el guante?*⁵¹ el secreto)

5- *no la trajo sino el fuego* (la pasión)

donde me abrazo y consumo

6- *áspid de celos* (el veneno provocado por los celos)

Luego nos encontramos con otro recurso literario que consiste en sustituir un nombre por otro: *la antonomasia*:

¡ *Más, Cielos!*⁵² / *¿Qué escucho, Cielos?*⁵³ / ¡*Valedme, Cielos!*⁵⁴ (equivalente a Dios o su Providencia).

La expresión *cielos* implica en sí, desastres y fenómenos incontrolables para el hombre. Esta expresión –según las tradiciones occidentales– son los dominios de Dios, mientras que en las culturas africanas los dioses están en la tierra, por eso los bailes y ritos siempre se dirigen hacia abajo. En occidente, cada vez que alguien se refiere a Dios, se dirige hacia arriba aludiendo que sólo ÉL puede resolver los conflictos que para el hombre son insostenibles. De esta forma esta *antonomasia*, se disolvió elevando el actor los brazos, y para darle más carácter esperpéntico, se agarraba la cabeza.

La alusión, como sabemos, es una figura retórica de pensamiento. Es una evocación de algo o de alguien. En los versos siguientes, no sólo encontramos la figura de la alusión, sino también una forma de intratextualidad, en donde Calderón se cita a sí mismo:

*Y Galán Fantasma has hecho allá una Dama Duende
dentro de tu pensamiento a quien amas mentalmente*⁵⁵.

⁵⁰ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1209.

⁵¹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1209.

⁵² Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1230.

⁵³ Calderón 1973, Valbuena II, p. 1227.

⁵⁴ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1211.

Aquí Calderón hace alusión a su propia comedia de enredo *La Dama Duende* y a la comedia palatina *El Galán fantasma*.

Otra alusión que es digna de revisar es cuando Enrique se encuentra con Flérída en los jardines de su palacio y le confiesa por primera vez su amor:

*Porque al miraros a vos,
hermosísima deidad
de su florida estación,
matar, como el sol, a rayos,
y a flechas como el amor*⁵⁶...

Hace alusión a Cupido, el Dios del amor; insinuando que la belleza de Flérída ocasiona dolores de muerte como mismo hace Cupido cuando lanza sus flechas a los enamorados.

Otra figura frecuente en esta obra es *la ironía*. Esta figura de pensamiento expresa una idea mediante la contraria. Aquí tenemos una muestra cuando Fabio le pregunta a su amo, de qué forma ha recibido la nueva información si él, por sus propios ojos, no ha visto a nadie entrar en la habitación: *¿Ha venido otro papel por el fuego o por el viento?*⁵⁷

Fabio está convencido de que su amo se ha vuelto loco porque cambia constantemente su opinión. Cree incluso que existen fantasmas que le traen y le llevan los recados, por eso le pregunta a su “enloquecido” amo si el papel ha llegado por sí solo, y por cuál vía. Para acentuar el contenido irónico de esta frase, convertimos este pasaje en un ‘aparte’. Fabio le preguntaba a su amo dirigiéndose al público, como si pidiera la aprobación de los espectadores, para que éstos concordaran con la certeza de la locura de su amo.

La *ironía* está presente en muchos pasajes de la obra. Flérída le ha dado a Arnesto la orden de vigilar durante toda una noche a Federico. Sin embargo, se ha enterado de que Federico consiguió huir y ella misma lo ha visto en la reja de su jardín encontrándose con su amante Laura. Al Flérída encontrarse con Arnesto le afirma cínicamente:

*¡Y cierto que le guardaron
muy bien!*⁵⁸

⁵⁵ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1211.

⁵⁶ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1226.

⁵⁷ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1214.

⁵⁸ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1243.

Esta ironía la resaltamos de forma que Flérída hablaba muy entusiasmada como si aprobara los hechos de Arnesto, sin embargo, sus gestos faciales no se correspondían con las palabras que ella pronunciaba. Su cara permanecía pálida y sin expresión.

“En caso de que se quiera embellecer –según nos recuerda Aristóteles-, habremos de buscar la metáfora”⁵⁹. La *metáfora*, esta figura de significación, consiste en la traslación del sentido propio de un término a otro con el que se relaciona a semejanza. Quisiera detenerme un poco en el análisis de las metáforas, por ser una de las figuras más usadas por Calderón en esta obra.

Dentro de las *metáforas antropomórfica o metagoge*⁶⁰ nos tropezamos con este pasaje de la Jornada primera: Laura le ha escrito una carta a Federico, pidiéndole verlo esa noche en el jardín de la duquesa Flérída. En la carta le especifica *a cuyo efeto tendrá el jardín la reja prevenida*⁶¹. La reja prevenida se manifiesta aquí como una metagoge, o sea que le dona a un objeto (la reja) características humanas (preveerá de que no se acerque nadie y descubra a los amantes). En el escenario subrayamos esta metagoge de forma que cuando Federico se encontraba delante de la reja, la tomaba (como si fuera una persona) por los barrotes hablando a través de ella.

La *metáfora cinestésica* le atribuye sensaciones o capacidades sensoriales a algo que no lo tiene⁶².

Un ejemplo como este tipo de metáfora la encontramos cuando Flérída irritada, confiesa delante de todos su incomodidad porque Federico le ha recogido el guante del suelo a Laura, manifestando ser la primera mujer *a quien el callar ha muerto*⁶³. Aquí se forma una especie de incongruencia semántica. No se puede definir muy bien si Flérída se refiere a que ha roto su “secreto” (en este caso: su callar ha muerto) manifestando sus celos, o si substantiviza el verbo callar, opinando que el ‘haber callado tanto’ la ha matado a ella (el callar le ha muerto (?)).

Por otro lado la *metáfora hiperbólica* resalta la exageración de una imagen. Un ejemplo lo encontramos en el pasaje cuando Federico conversa con Fabio al momento que pretende indagar si Flérída está enamorado de él, o no. Fabio le afirma que sí y que Federico ha sido ‘tonto’ en no darse cuenta. A esta controversia Federico responde con una *metáfora hiperbólica*: la hermosura de Flérída es una garza que vuela hacia la luz del sol y que no detendrá su vuelo por la presencia de una persona que no tiene rasgo alguno de nobleza.

Que su hermosura gentil,

⁵⁹ Aristóteles 2009, p. 244.

⁶⁰ Platas Tasende 2000, p. 473.

⁶¹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1212.

⁶² Platas Tasende 2000, p. 474.

⁶³ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1211.

*Que es garza que vuela al sol,
No se había de abatir
Al cobarde vuelo de
Tan destemplado neblí.*⁶⁴

Para la representación procuramos trasladar esta metáfora al cuerpo del actor. EL actor que hacía de Federico debía simular la imagen volátil de un pájaro que vuela sin peso, pero al pronunciar el verso *al cobarde vuelo de tan destemplado neblí*, entonces se desdoblaba exagerando y ridiculizando a un ave de plumas descoloridas y mojadas por la lluvia. Estas imágenes variadas, que nosotros producíamos a raíz de la metáfora original, enriquecían evidentemente cada una de las frases y, por consecuencia, también cada una de las escenas. Flérída está al punto de explotar de la cólera. Ha descubierto que Federico lleva consigo un retrato de sí mismo, mientras que ella había estado convencida hasta ese momento de que él guardaba el retrato de su amante, la dama misteriosa, y esa sería la posibilidad para ella descubrir el verdadero rostro de esa dama. Al tropezarse con esta decepción, Flérída es presa de un ataque de furia; entonces se vale de estas metáforas hiperbólicas:

*Volcanes respiro,
Un áspid llevo en el pecho
Y en el alma un basilisco*⁶⁵

La ira de Flérída era tal, que objetaba –como ya hemos leído– respirar volcanes, llevar en el pecho a una víbora venenosa y en su alma a un monstruo mitológico capaz de matar con la vista a cualquiera. Nuestra misión no era, precisamente, apoyar estas imágenes con el arte de la pantomima, pero sí resaltarlas a través del hiperbolismo de gestos y de las expresiones faciales. O sea que este tipo de metáforas hiperbólicas no eran, en el escenario, burdas representaciones de lo que estaba escrito, sino más bien una sugerencia más allá de lo que nos proponía el texto. Continuando con las figuras literarias, encontramos también dentro del texto figuras de pensamiento como *la antítesis*. Esta figura de lógica consiste en la contraposición del sentido de las palabras. Veamos un ejemplo:

*(...) que más compañía no quiero
que vivir sin mí conmigo.*⁶⁶

⁶⁴ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1229.

⁶⁵ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1232.

⁶⁶ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1229.

Flérída quiere quedarse a solas con Laura para tramar su plan de descubrir “quién es la dama a quién Federico ama” y de esta forma despide a sus criadas Flora y Livia. Resignada por causa de sus constantes decepciones, Flérída suspira mientras manifiesta estas contradicciones. ¿Qué nos ha querido decir exactamente? ¿Acaso quiere desaparecer para siempre y no vivir la vida que se le ha asignado, pero sin ausentarse? ¿O, quiere estar verdaderamente sola en su salón, acompañada absolutamente por su confidente Laura, a quien ella considera de suma confianza como si fuera ella misma? La diversidad de significados que produce esta antítesis es tan incongruente, que pasaríamos tal vez horas analizando cuál es la esencia verdadera de esta frase. Para traducir este verso a la escena, se requiere dar otra tonalidad. En nuestro caso, Flérída anunciaba su pedido a las criadas: *que más compañía no quiero que vivir sin mí*; luego suspiraba su resignación como si estuviese convencida de su mala suerte, hacía una pausa y subrayaba *conmigo*, tonificando esta palabra como si se acordara en el último momento de que ella aún existía, de que era la duquesa de Parma, de que nadie podía olvidarse de ello y así, conseguía resaltar su poder y autoestima.

Estas figuras literarias que he resaltado no son, por supuesto, las únicas que componen esta obra de Calderón. Si siguiéramos analizando verso tras verso, descubriríamos que este texto está compuesto bajo el uso de otras figuras retóricas como *hipólaques*, *anadiplosis*, *aliteraciones*, *pleonasmos*, entre otras. Pero si prosiguiéramos en este análisis, entonces el planteamiento de esta tesis sería ‘Las figuras literarias y retóricas en Calderón’, y no la constatación de nuestro proceso de trabajo. Sin embargo debo señalar, que este análisis parcial sobre las figuras literarias ha sido un paso vital dentro de todo el desarrollo de nuestro trabajo. Es por esto que el próximo capítulo lo dedicaré también a ellas.

La referencia semántica de las figuras literarias encontradas en el texto, sirvieron como base para definir el subtexto de estas líneas, recurso con el cual los actores pudieron jugar a sus anchas, y del cuál también hablaré más adelante.

Un texto, como ya he dicho, es como un tejido que se compone de muchos aspectos. Para transportar cualquier texto al escenario teatral, me parece importante tener en cuenta cada hebra que lo conforma.

1.7.- La Puesta en Escena y su relación con las figuras literarias.

Casi toda la obra se rige –como hemos visto– por el dominio de la figura retórica del *hipérbaton*, y que yo compararía con la ruptura del hilo dramático teatral. La dramaturgia persigue darle a

una obra una estructura específica, cronológica, por ejemplo en forma ABC, que al ser hiperbatónica se transformaría en ACB, o BAC.

Por estar el texto de Calderón lleno de hiperbatones, hemos procurado sostener una línea cronológica de las acciones dentro de nuestra Puesta, para así no romper el hilo dramático, y apoyar la continuidad y el flujo de las escenas. Como ya he dicho antes, la existencia de la ruptura de la sintaxis en el texto es tan evidente, que si lo hubiéramos transportado a la escena de forma visual, la comprensión hubiera sido tan turbia, que el espectador tal vez hubiera observado las acciones, hubiese escuchado, pero no hubiera entendido nada. Y precisamente la urgencia del teatro es transmitir, hacer legible aquello que el espectador debe captar y comprender.

Lo que sí conservamos fue el hipérbaton textual por concepción ética, y para hacer más legible la forma sintáctica y esclarecer el significado de los versos nos apoyamos en los gestos actorales, en la mímica y en los movimientos espaciales, que luego veremos de forma más detallada en el capítulo dedicado a la preparación actoral. De forma que nos vimos obligados a hacer una representación lo más clara posible, para que apoyara en todo momento al texto hiperbatónico. Es decir, que intentamos esclarecer las desventajas que produce la figura del hipérbaton, con el hecho de explicarle al público a través de la actuación, aquello que el texto pretendía en esencia, dilucidar.

Existen sin embargo, otras figuras retóricas que sí pudimos transportar o bien al ritmo, a la escenografía, y a otras acciones escénicas. Muchas de estas figuras aparecen aisladas, pero otras, como en esta muestra que veremos ahora, se entremezclan también dentro de una misma escena. Por ejemplo, en la escena trece de la Segunda Jornada, donde Flérida está a punto de descubrir el retrato de la dama de Federico, aparecen varias figuras retóricas como *entilabé*, *exclamaciones* (que dice Laura), y el *acróstico* que se forma –como ya hemos visto anteriormente– en los versos que dice Federico. Analicemos, pues, cada una por separado:

Entilabé es una figura retórica que consiste en la repartición de un verso entre dos o más personajes. Es esta distribución de discursos que se combinan entre sí y que no pueden vivir el uno sin el otro, como es en el caso de este pasaje⁶⁷, que un verso depende rítmicamente en extremo del otro. Con las exclamaciones de Laura en este entilabé se subrayan no sólo la situación emocional en que se encuentra este personaje, sino además las propiedades de la acción escénica. Es decir, que a través de las exclamaciones se describe lo que está sucediendo y

⁶⁷ Ver el capítulo de esta tesis dedicado a “La Rima”, p. 17.

lo que sucederá posteriormente, si Flérída llegara a descubrir de quién es el retrato. Estas exclamaciones, recuerdan a su vez, el efecto que produce la figura del **asíndeton**. Figura retórica de dicción⁶⁸, que consiste en la yuxtaposición de frases enumerativas en donde se omite el nexo gramatical. En este entilabé como podemos ver, no hay omisión de conjunciones, pero por esta causa no afirmo que sea un asíndeton, sino que recuerda al efecto que produce esta figura. El hispanista Wolfram Aichinger, en su libro “Skriptum zur Literatur”, establece una comparación de esta figura, de manera estupenda, con el staccato musical⁶⁹. Esta comparación ha sido una de las imágenes más asequibles, que me ha facilitado poder comprender mejor el sentido de este recurso literario.

El asíndeton lo subrayamos en esta escena a través de la aceleración de la voz de Laura y de Federico, para poder posibilitar de esta forma que esta escena ganaramucho más en efervescencia:

(Jornada II. Escena 13)⁷⁰

Federico: Si ésta, señora...

Laura: **¡Qué pena!** (asíndeton)

Federico: ...la causa fue...

Laura: **¡Qué peligro!**

Federico: ...de hacerme...

Laura: **¡Qué sentimiento!**

Federico: ... traidor...

Laura: **¡Qué extraño conflicto!**

Federico: ...muy bien...

Laura: **¡Riguroso empeño!**

Federico: ...dijisteis..

Laura: **¡Cruel martirio!**

Federico: ...que lo soy...

Laura: **¡Qué confusión!**

Federico: ...Pues primero...

Laura: **¡Qué castigo!**

⁶⁸ Vid. Platas Tasende 2000, p. 66.

⁶⁹ Wolfram Aichinger 2008, p. 22

⁷⁰ Calderón 1973, Valbuena, II, 1231.

Federico: ...que yo llegue...

Laura: **¡Qué desdicha!**

Federico: ...a entregarle...

Laura: **¡Qué delirio!**

Federico: ...me habéis de dar muerte.

Laura: **¿Cómo,
traidor, podrás resistirlo?**

Veamos con el mismo ejemplo, la presencia de otras figuras retóricas:

Acróstico: es una composición literaria en donde las primeras letras (o frases) de un verso, contienen un mensaje escondido. El acróstico no sólo está considerado dentro de las figuras retóricas, sino también dentro de la categoría de la esteganografía⁷¹, que –como explica la enciclopedia libre Wikipedia– es la disciplina que se ocupa de estudiar y de aplicar las técnicas que permiten descifrar los mensajes ocultos⁷². En esta escena, el acróstico que Federico expone, es: *Si ésta, señora, la causa fue de hacerme traidor, muy bien dijisteis que lo soy, pues primero que yo llegue a entregarle, me habéis de dar muerte.*

Federico/	Laura/	Federico/	Laura/
1- <i>Si esta señora...</i>	<i>¡Qué pena!</i>	A	d
2- <i>la causa fue....</i>	<i>¡Qué peligro!</i>	B	b
3- <i>de hacerme...</i>	<i>¡Qué sentimiento!</i>	C	e
4- <i>traidor...</i>	<i>¡Qué extraño conflicto!</i>	D	b
5- <i>muy bien...</i>	<i>¡Riguroso empeño!</i>	B	e
6- <i>dijisteis...</i>	<i>¡Cruel martirio!</i>	D	b
7- <i>que lo soy...</i>	<i>¡Qué confusión!</i>	E	f
8- <i>pues primero...</i>	<i>¡Qué castigo!</i>	F	b
9- <i>que yo llegue...</i>	<i>¡Qué desdicha!</i>	C	h
10- <i>a entregarle...</i>	<i>¡Qué delirio!</i>	H	b
12- <i>...me habéis de dar muerte.</i>	<i>¿Cómo</i>	C	a
			} encabalgamiento
<i>traidor, podrás resistirlo?</i>		–	b

⁷¹ Vid: <http://de.wikipedia.org/wiki/Akrostichon>

⁷² Vid: <http://es.wikipedia.org/wiki/Esteganograf%C3%ADa>

Contémplese que esta observación acerca de la esteganografía está sólo reducida al acróstico de Federico: su discurso encubre las raíces de lo que constituirá más tarde ‘su secreto’. Las exhortaciones de Laura se reflejan más bien como pretexto para ocultar la indiscreción del acto que Federico está al punto de realizar, y ésta lo tapa, para que no sea descubierto por Flérída. Para acentuar el punto culminante de la exaltación, propusimos que Laura tomara la última palabra de Federico: “muerte”.

Caderón deja que Enrique describa el jardín de la duquesa Flérída a través de metáforas “Decir puedo (...) o las selvas de Diana, o los jardines de Venus”⁷³. Esta *metáfora* que alude a los dioses de la mitología romana, la llevamos al escenario transformada en metonimia al colocar en el proscenio un búcaro con un ramo de rosas rojas que insinuaban el jardín de Venus.

Otras de las figuras incluidas en el texto y que llevamos al escenario fue el *asíndeton*. Valiéndose de esta figura Federico describe a su amada Laura:

(Jornada III. Escena I)

Federico: Pues este divino encanto,
 este bellissimo asombro,
 este dulcísimo pasmo ⁷⁴[...]

El actor que representaba a Federico debía enfatizar el asíndeton que produce estos versos, de forma que transmitiera la pasión que sentía por Laura y también el miedo de perderla.

La carta que Laura le escribe a Federico comienza también con un asíndeton. Para nuestra representación el hispanista Wolfram Aichinger propuso que Laura leyera la carta en voz alta dentro de las calles del escenario. Esto acentuó la angustia que se producía a través de este asíndeton:

(Jornada III. Escena I)

(Carta de Laura) „*Mi bien, mi señor, mi dueño*, ⁷⁵[...]

La actriz debía hablar de forma exaltada, con pánico que transmitiera su temor de perder a Federico. El clima ascendente que se producía al leer la carta, apoyaba en cada caso la figura del

⁷³ Calderón 1973, Valbuena, I, 1207.

⁷⁴ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1233.

⁷⁵ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1233.

así como las emociones de Laura. En esta carta Laura le hace saber a Federico que su padre la quiere casar con su primo Lisardo y le pide que prepare una huida.

Otra de las figuras que traducidas al escenario fue la *anáfora*. Es una figura bastante frecuente en estos versos y un ejemplo es cuando Fabio le cuenta chismes a Flérida sobre su amo Federico. (Jornada I. Escena IV)

Fabio. [...] de que siente sin mudanza
de que goza sin empleo,
de que adora sin deseo,
de que ama sin esperanza,
y de que noches y días
escribe un gran cartapacio,⁷⁶ [...]

La repetición del comienzo de los versos (*de*) es apoyada por un movimiento corporal del actor. Cada vez que dice “*de*” da un paso hacia el lado y hace el mismo gesto de tocarse los dedos como si estuviera contando con la mano.

La figura retórica de la *ironía*—como ya he mencionado antes— la representamos sobre la discrepancia entre lo que se dice y lo que se realiza. Esta figura aparece con frecuencia en los diálogos entre Federico y su criado Fabio.

(Jornada II. Escena VI)
Federico. Ven conmigo,
Y el mejor vestido toma
Que ya sé que no has tenido
La culpa, y que eres leal.⁷⁷

Federico ha estado a punto de matar a su criado, sin embargo reflexiona influenciado por los consejos de su amigo Enrique y en el último momento pone en libertad a Fabio diciéndolo estas palabras. Tanto Federico como el espectador saben que Fabio no es fiel y que es él es el único culpable de las dificultades por las que pasa ahora su amo.

Para subrayar la ironía de estos versos en esta escena Federico debía de hablar de forma muy agresiva y amenazadora, de forma que enfatizara que él pensaba lo contrario de lo que estaba diciendo. Visualmente se auspició la ironía de esta escena en el hecho de que Federico le decía a Fabio “*el mejor vestido toma*”, sin embargo le señalaba con el dedo la peor vestimenta y blandía su espada al aire como símbolo de inconformidad.

⁷⁶ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1213.

⁷⁷ Calderón 1973, Valbuena II, p. 1232

1.8.- La escena de *El Secreto* y las figuras retóricas.⁷⁸

La escena clave de esta obra es la escena del Secreto, en donde Laura y Federico se transmiten mutuamente mensajes codificados sin que los otros personajes se percaten de nada. En el texto escrito uno se da cuenta muy rápido de que se trata, ya que los recados cifrados forman cada vez un **acróstico** y están subrayados en la versión de Valbuena por comillas:

[“Flérída”, cuya beldad/ “ha” con tu ingenio igualado,/ “sabido”, es cuanto ha mostrado/ “ya” mi afecto mi humildad.]⁷⁹ En el manuscrito original está señalado con el signo de igualdad: *Flérída = cuyaveldad/ a = con su ynjenio ygualado/ savido = es quanto a mostrado/ Ya = mi afecto su humildad.*⁸⁰

Este acróstico que se forma es más fácil comprenderlo de manera visual que auditiva. Como Simon Kroll comenta en su artículo dedicado a las cifras, evidentemente en el Siglo de Oro estos juegos de palabras habían sido tan bien difundidos por la influencia de la cábala y de la criptografía, por lo que se deduce que no nacieran demasiado malentendidos, durante la representación.⁸¹ Por ende, surgió la pregunta: ¿cómo trasladar este acróstico a la escena que no perdiera su naturaleza enigmática y sin embargo, fuera comprensible para el público?

Hubo varias propuestas para realizar esta escena de *El Secreto*. Una de ellas fue escribir los versos en una pizarra de forma que el público pudiera ver cómo se conformaba el acróstico. Otra idea fue hacer un pequeño film animado en donde una figura representara a Laura y otra a Federico y este film describiría toda la escena: Laura saca el pañuelo, hace la señal y pronuncia los versos que al principio forman el acróstico, como se puede ver en este ejemplo:



⁷⁸ Cf. Mercedes Vargas 2010, p. 142.

⁷⁹ Calderón 1973, Valbuena, II, p.1223.

⁸⁰ Don Calderón de la Barca 1642. Manuscrito original de *El Secreto a Vozes*. Biblioteca Nacional de Madrid.

⁸¹ Simon Kroll 2010, p. 300.

Este film de animación debería ser proyectado en el fondo del escenario. Sin embargo esta idea de usar proyecciones rompía nuestro concepto de conservar la misteriosa atmósfera del Barroco, era como apartar un velo y mostrar de una vez todos los enigmas, y nuestra meta era precisamente alimentar los secretos y no desnudarlos. Por eso desistimos de esta idea. Como otra opción surgió la idea de concentrarnos en la semántica que nos proporcionaba el sonido, por lo que acordamos comenzar la comunicación codificada de los amantes haciendo una señal visual con un pañuelo, como indica Calderón en una de las didascalia⁸², y como señal auditiva optamos por apoyar este comienzo con el sonar de una campana⁸³. En otras de las escasas representaciones que existen de esta obra, como es el caso de la directora española Amaya Curieses⁸⁴, se puede apreciar cómo solucionaron la escena del intercambio de los códigos de una forma similar a la nuestra, acentuando el volumen de la voz en las frases más relevantes. Para elevar la connotación que pretende representar el acróstico que forma el secreto, Laura y Federico acentúan casi de manera afectiva y exagerada las palabras codificadas. En esta escena Flérida, la celosa duquesa, está parada entre Federico y Laura, mientras éstos se comunican entre sí. Flérida cree, que el mensaje se refiere al ataque de Laura hacia Lisardo y se pone, incluso, del lado de Laura⁸⁵. Lo que Flérida desconoce es que Federico y Laura comparten un código con el cual se pueden comunicar sin que nadie más pueda enterarse. Pero para el público, cómplice indirecto del secreto de los amantes, era imprescindible que pudiera captar con exactitud cada detalle, y por esta causa subrayamos de forma casi esperpéntica, la tonalidad de esta forma:

Laura: **(muy alto y exagerado)** “Flérida–
(tono melódico) *cuya bealdad*
(como arriba) *ha - (-) con tu ingenio igualado*
(tono suave y tierno. Cuando Laura pronuncia las primeras palabras, mira a Federico directamente a los ojos) *sabido - (-) es cuanto ha mostrado (suave)*
(-) ya mi afecto mi humildad (retraída).
 [...]
Que - (-) intente sacar, señora, (sumisa)
de aquí - (-) mi alivio, ¡Ay de mí! (Laura se limpia el rostro con el pañuelo)
no - (-) te admire; pues aquí (tono melódico)
te ausentaste - (-) apenas ahora. (Llora/ didascalia oiriginal).⁸⁶

⁸² Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1222.

⁸³ Idea proveniente de Katharina Mühl.

⁸⁴ Amaya Curieses, directora de la representación de “El Secreto a Voces”, Premio Ágora Festival de Almagro 1998. (ver: “El País”, 01.08.1998. Luis E. Siles).

⁸⁵ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1223.

⁸⁶ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1223.

Al parecer, y observando posteriormente la puesta en escena española de Amaya Curieses, la solución más factible para representar esta escena del Secreto era valerse de la voz. A través de la voz y de su modulación (ver el capítulo posterior de *Voz, modo y modulación*), la escena clave del secreto ganó en cuerpo, en claridad y en comicidad. resaltando así los misterios que nos sugiere el proscenio.

1.9- El proscenio y su relación con el secreto⁸⁷.

El proscenio es, como sabemos, la frontera de luz y sombras que existe entre el actor y el espectador. Es la frontera entre la verdad y la mentira, entre la realidad y la ficción, entre la revelación y el enigma.

En el Siglo de Oro, según Ruano de la Haza, los teatros circulares carecían de proscenios⁸⁸. La puesta en escena se desarrollaba de forma abierta y el público tenía acceso a diversos sucesos como las entrada y salidas de los actores, y también a otros movimientos técnicos del escenario como es el procedimiento de las tramoyas. ¿Sería que al no haber proscenio, se escapara un poco el misterio del teatro? No precisamente, según Ruano de la Haza, se establecía muy rápido la relación entre público y actor. En los corrales –otro sitio muy común para las representaciones teatrales de esta época-, el público podía interactuar con el actor, a diferencia de la relación ‘espectador- actor’ comparada con el escenario del Coliseo del palacio del Buen Retiro (donde se representó una gran parte de las comedias de Calderón), –que sí conservaba embocadura (proscenio), calles laterales y bastidor de foro⁸⁹. Aquí, en este tipo de escenario, se establecía evidentemente la separación entre el espectador y el mundo representado. O sea, que la muralla – casi invisible- creada para distanciar al público de la oferta teatral, se encarga de conservar en sí todos los secretos y revelarlos sólo en el momento oportuno.

El secreto es –como se sabe-, el tema latente de esta pieza de Calderón. Es la base omnipresente del argumento, de las escenas claves, y del desenlace: Federico le oculta a Flérída que esconde a Enrique en su palacio. Enrique se esconde detrás de la apariencia de un mancebo falso. Laura y Federico ocultan su amor a todos, Flérída encubre su pasión por Federico, y Fabio se deleita profundamente entre la verdad y la mentira. El encubrimiento, la indagación y la revelación de

⁸⁷ Cf. Mercedes Vargas 2010, p. 135.

⁸⁸ Ruano de la Haza 2000, p.328

⁸⁹ Ruano de la Haza 2000 (Catálogo Calderón de la Barca y la España barroca), p. 137.

cifras y secretos, son aspectos perennes en toda la obra. Entonces, la Puesta en Escena se vio casi en la obligación, en el deber, de subrayar y cultivar este aspecto enigmático.

1. 10. - ¿Cómo recibe un texto cuerpo?

Un texto escrito está orientado para un lector, que se basará específicamente en lo que captará de las letras y completará el mensaje del dramaturgo con su propia imaginación, con sus vivencias, experiencias, o la remisión X que este texto le pueda sugerir. Pero la Puesta en escena es una información directa y clara, que el espectador recibe ya casi 'completada'. El jardín, por ejemplo, que en el texto escrito nos pudiera reproducir la imagen de un jardín que ya hayamos visto antes, por ejemplo Versailles, Belveder, o del Buckingham Palace en Londres, y a nosotros sólo nos queda el recuerdo, se convierte en la Puesta de escena en un jardín concreto, que nuestros ojos captan y memorizan tal y como lo vemos. Por esta razón la Puesta debería satisfacer tanto al dramaturgo como al espectador.

Por su complejidad estructural, *El secreto a Voces* de Calderón siempre me recordaba al cuadro de Las Meninas de Velázquez, en donde una imagen produce otra, en donde una pequeña figura encuentra a otra, y donde una historia reproduce otra historia: una puerta se abre detrás de otra, para mostrar otras puertas. La complejidad se explica aquí a través de la variedad de estratos que la envuelven; estratos desde el punto de vista filosófico, poético, humorístico, y dramático. El texto de Calderón gana en universalidad precisamente por esto, al mismo tiempo le exige al lector una lectura atenta y detallada. Las diferentes formas en que cada uno de nosotros interpretó este texto, nos muestra la diversidad de opiniones con las que tuvimos que confrontarnos respecto al contenido y al sentido de algunas escenas. Por ejemplo, cuando nos enfrentamos con la figura de Flérída, tuvimos que decidimos si le dábamos matices impulsivos o melancólicos a sus rasgos personales. Y me decidí por los impulsivos, para así crear una Flérída apasionada y temperamental a punto de sentirse claustrofóbica en sus propios celos. Para -al mismo tiempo- resaltar el carácter barroco del texto, nos decidimos por afianzar el texto hablado a través del lenguaje proxémico: mímica exagerada, gestos sobresalientes, y relieves vocales acentuados (sobre el lenguaje proxémico, escribiré detalladamente en un capítulo posterior a éste, dedicado a la Preparación actoral); entonces, nos decidimos por una puesta en escena hipérbolica, rasgo típico de las representaciones barrocas, en donde los actores debían agrandar los gestos para producir con garantía la risa del público y hacer más legible el mensaje que se quería transmitir.

A primera vista, yo había considerado que precisamente esta ‘comedia de enredo’ sería una obra difícil de transcribir a la escena, debido a la escasez de didascalias explícitas, en el caso de si comparo la obra con una obra moderna. En la versión de Valbuenas (que fue nuestra referencia principal, como ya he mencionado), las didascalias consisten generalmente en las descripciones de entradas y salidas de los personajes⁹⁰ (*sale Enrique, sale Lisardo, entra Flora*, etc), aunque a veces aparecen algunas excepciones como: *Lee para sí/ Aparte y cubriéndose./ Arrodíllase./ Siéntanse las damas a un lado y los galanes están a pie a otro./ Cáesele a Laura el guante, levántale Federico, y truécale con otro parecida*. Observando estas didascalias externas ustedes dirán, “¿pero qué quiere decir la autora de esta tesis? Ella misma se contradice, porque sí hay presencia de didascalias externas”. Claro que hay presencia de didascalias externas, pero a lo que me refiero es que éstas no son suficientes ni abundantes, para concebir a primera vista una Puesta. Comparándolas con las didascalias de los dramaturgos modernos, nos podemos dar cuenta de que el número de este tipo de didascalias, sí resulta escaso.

En cuanto a las didascalias internas, como por ejemplo: *de la tierra alzaré*⁹¹ / *el guante... yo le alzaré*⁹², y otras más que están insertadas en el texto, sí resultan abundantes y sugieren evidentemente ideas más prolíferas para una Puesta. Estas las veremos más detalladamente en el próximo capítulo. Regresando a las “externas” dentro de la versión de Valbuena, me refiero precisamente a que siento la ausencia de que estas didascalias hagan referencias a la descripción del comportamiento del actor en el espacio, o a sugerencias directas respecto a la utilería o propuestas de las acciones. Si nos detuviéramos a analizar las obras de los autores barrocos como Lope, Tirso, e incluso hasta los franceses como Molière, nos daríamos cuenta de que el trato de las didascalias en esta época se generaliza por la ausencia de datos ilustrativos que anuncien un concepto global de la Puesta en Escena. He estado revisando algunas obras de Molière, de Tirso, y de Lope⁹³, y también me he percatado de la limitación de las didascalias explícitas. No es por ejemplo, como en el caso de los dramaturgos del Siglo XX, como Brecht, entre otros; en donde se expone con mayor exactitud imágenes concretas relacionadas con el espacio, la escenografía, y la conducta de los actores. Me tomaría el atrevimiento de citar como ejemplo a un autor austríaco contemporáneo, que admiro mucho como dramaturgo, sólo para que se comprenda en qué fundamento mi opinión sobre la dificultad que tuve al confrontarme

⁹⁰ Calderón 1973, Valbuena, I, p.1208.

⁹¹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1209.

⁹² Calderón 1973, Valbuena II, p. 2111.

⁹³ Desafortunadamente no he encontrado los autógrafos de estos autores, para verificar mejor mi teoría, pero me baso en las publicaciones más antiguas que he encontrado, contando con que en las traducciones se adaptan muchos aspectos.

con la escasez de acotaciones externas ‘explícitas’ en esta versión de Valbuena. El ejemplo que quisiera poner es una muestra de la pieza “*Die Macht der Gewohnheit*” de Thomas Bernhard, en donde nos podemos dar cuenta que el autor no sólo piensa en la concepción de la obra dramática y narrativa, sino también en la concepción de la representación en sí. Veamos:

Erste Szene:

*Ein Klavier links
Vier Notenständer vorn
Kasten, Tisch mit Radio, Fauteuil, Spiegel, Bilder
Das Forellenquintett auf dem Boden
Caribaldi etwas unter dem Kasten suchend*⁹⁴

[Primera escena:

Un piano a la izquierda
Cuatro atriles delante
Armarios, mesa con radio, butaca, espejo, cuadros
El *Forellenquintett* en el suelo
Caribaldi buscando algo en el armario].

Luego, insertadas al texto, le siguen una raya de didascalias externas que contribuyen sin discusión alguna, a la riqueza de cada una de las escenas:

*Streicht einen tiefen Ton auf dem Chello
[...] streicht den Bogen mit dem Kolophonium eir*⁹⁵
*[...] ruft aus
[...] streicht einen langen Ton auf dem Chello
[...] streicht fünfmal kurz hin und her*⁹⁶

Toca en el chello un tono bajo
[...] fricciona el arco con la colofonia
[...] llama a alguien
[...] toca en el chelo un tono bien largo

Bernhard hace, incluso, proposiciones de la música en sus obras dramáticas: *Er dreht das Radio neben sich auf. Aus dem Radio das Forellenquintett. Fünf takte. Ende*⁹⁷ (Él enciende la radio que está a su lado. De la radio sale el *Forellenquintett*. Cinco compases. Fin). Es como si él mismo pretendiera concebir la Puesta en escena a partir de su propio texto.

⁹⁴ Bernhard 1988, S. 255.

⁹⁵ Bernhard 1988, S. 274.

⁹⁶ Bernhard 1988, S. 275.

⁹⁷ Bernhard 1988, S. 349.

Es cierto, que si revisamos los textos originales de algunos maestros del Barroco, nos daremos cuenta de que comparadas las didascalias con los dramaturgos del Siglo XX, las descripciones explícitas resultan limitadas. Sin embargo, debemos considerar que con cada versión -y a través de las diversas traducciones- que se han hecho de esta obra⁹⁸ de “El Secreto a Voces”, el trato de las didascalias ha desmejorado comparado con el autógrafo calderoniano, y en otras ocasiones, - como es la versión de Valbuena-, se ha enriquecido con la adición de algunas, como ya he mencionado antes. O sea que Valbuena añade didascalias que en el autógrafo⁹⁹ no aparecen. Aunque debo señalar que la versión más exacta que existe de esta obra, es la transcripción del manuscrito hecha y comentada por el profesor José M. De Osma, pero que desafortunadamente, este libro llegó a nuestras manos ya cuando nuestra Puesta en Escena estuvo terminada, y esta tesis de grado estaba casi escrita.

Me resulta interesante, de estas comparaciones, el hecho de que estos factores intervienen a jugar un papel importante para el desarrollo de cada representación escénica, ya que si las acotaciones son precisas, claro está, uno puede componer la Puesta mucho más cercana a la idea del dramaturgo.

¿De qué forma pues, hemos llevado al escenario en nuestra propuesta, las letras que saltaban a nuestros ojos, las frases en las cuales nos sumergíamos como lectores, aquello que capturábamos, y que se vivificaba en nuestra imaginación?

Nuestro camino fue exactamente regirnos, sobre todo, por las didascalias internas que aparecen en el texto dramático. De ahí deducimos cómo desarrollar determinadas acciones, cómo se debían mover los personajes, cómo debían modular la voz los actores, entre otros aspectos. Detengámonos entonces en algunos ejemplos directos de nuestro trabajo escénico, para ver el procedimiento de las didascalias: ese pasamano vital que urge en el desarrollo de cada representación.

1. 11. - Las Didascalias: la balaustrada que nos sostiene.

“En el teatro griego –según nos anuncia el destacado teórico francés Patrice Pavis-, el autor era a menudo su propio director de escena y su propio intérprete, de tal modo que las indicaciones

⁹⁸ Hartzenbusch, Valbuena, Wurzbach, Cruickshank, Escuer, De Osma, entre otros.

⁹⁹ Por la revisión de l autógrafo madrileño, le agradezco a Wolfram Aichinger y a Katherina Mühl.

sobre la manera de actuar eran inútiles y, por tanto, no aparecían en el manuscrito. Las didascalias contenían sobre la obra, la fecha y el lugar de su composición y representación, el resultado de los concursos dramáticos, etc. Hasta tal punto estaban ausentes las indicaciones concretas sobre el modo de la actuación, que no se sabía a ciencia cierta quién decía cuál réplica. Posteriormente, con los latinos, las didascalias se convirtieron en una breve noticia sobre la obra y en una lista de *dramatis personae*¹⁰⁰.

Como se conoce, se han extendido dos tipos de didascalias: las explícitas (que se sitúan al comienzo de la escena) y las didascalias implícitas –o insertas¹⁰¹, es decir internas- que se sitúan dentro del texto e indican, generalmente, qué hace un personaje o si tenemos más suerte, en qué espacio se desarrolla la escena o qué luz le acompaña, etc.

En el caso de Calderón es muy común las didascalias internas. Se puede ver incluso en varias de sus obras, por ejemplo en este pasaje de “La Vida es Sueño”:

Rosaura: *“No es breve luz aquella
caduca exhalacion, palida estrella,
que en tremulos desmayos,
pulsando ardores, y latiendo rayos,
haze tenebrosa
la obscura habitación con luz dudosa.”*¹⁰²

Esta didascalia insertada indica las características del espacio: éste ha de ser oscuro y debe haber una atmósfera –según sugiere el dramaturgo- tenebrosa. También puede ser una proposición para el director, alumbrar la habitación sólo con un rayo de luna, o con la luz de una vela. Éstas, ya son decisiones particulares, que corresponden a la libre imaginación del director de la obra.

Introduzcámonos pues, en las didascalias de nuestro texto *El Secreto a Voces*, y cómo las hemos expuesto en escena. Comencemos por las didascalias externas. Éstas son más fáciles porque –como ya he dicho antes- evidencian con más claridad los deseos del dramaturgo. Si me enmarco en el sentido estricto semántico de que cada didascalia es una información para facilitar al director la Puesta en escena, entonces las primeras didascalias con que nos confrontamos en este texto, sería la leyenda que nos describe a los personajes, según la versión de Valbuena es de este modo:

¹⁰⁰ Pavis 1998, p. 130.

¹⁰¹ Platas Tasende 2000, p. 9.

¹⁰² Calderón 1973, Cruickshank Vol. II, p. 2.

PERSONAS

Flérída, Duquesa de Parma.	Enrique, Duque de Mantua.	Arnesto, viejo.
Laura, dama.	Lisardo.	Un Criado
Flora, criada.	Fabio, criado y gracioso.	Damas.
Livia, criada.		Músicos.
Federico.		Acompañamiento.
		Guardas.

Para poder establecer un mejor análisis, revisemos también la leyenda del autógrafo en donde Calderón sí añade informaciones que Valbuena omite, y visceversa:

<i>Flérída duquesa de parma</i>	<i>γ</i>	<i>Enrique Segundo galan.</i>
<i>Laura, prima dama</i>	<i>γ</i>	<i>Lisardo Tercer galan.</i>
<i>Flora</i>	<i>γ</i>	<i>Arnesto viejo Padre de Laura.</i>
<i>Livia</i>	<i>γ</i>	<i>Favio criado de Federico.</i>
<i>Federico Primer galan</i>	<i>γ</i>	<i>Musicos</i>

Si observamos el orden en que están colocados los personajes: en la columna izquierda aparecen Flérída, Laura, Flora (criada), Livia (criada) y Federico, lo que nos permite deducir que no hay un orden jerárquico que nos indique que los personajes de la columna derecha son todos protagónicos, y los de la izquierda no. Si lo miramos de forma horizontal, vemos a Flérída y Enrique, Laura y Lisardo, Flora y Arnesto, Livia y Favio¹⁰³, Federico y Músicos. O sea, que ese orden de rango o esa jerarquía, que tanto podría ayudar al director a primera vista para saber cuáles personajes son los más relevantes y cuales no, no existe desde el principio; son datos que sólo encontramos dentro del texto mismo; y tanto en la versión de Valbuena, como en el Autógrafo, los personajes aparecen mezclados. Si nos fijamos también en la descripción de los personajes veremos que, excepto Flérída (Duquesa de Parma), Enrique (Duque de Mantua) o Fabio (criado gracioso¹⁰⁴), no sabemos nada del resto de los personajes. Las características esenciales, como por ejemplo, que la dama Laura es también prima de Flérída, que ama reservadamente a Federico, que es hija del viejo Arnesto, y que está comprometida con su primo Lisardo, son informaciones que recibe el lector absolutamente través de las didascalías internas que aparecen en los diálogos o monólogos que encontramos en el texto. Como se puede ver en el

¹⁰³ Ortografía original, como aparece en el autógrafo.

¹⁰⁴ Consideremos que el personaje del gracioso, también denominado *figura de donaire*, era casi el papel protagónico de las obras del barroco. O sea que sólo 'gracioso' ya es una reseña suficiente de peso, para hacemos una idea de cómo debíamos darle forma a este personaje. Sin embargo, este dato sólo nos lo proporciona Valbuena en su versión, pero Calderón en el autógrafo sólo escribe: *Favio, criado de Federico*.

original, Calderón agrega que Laura es dama y además prima, y que Fabio es criado de Federico (datos que con Valbuena se omiten); Calderón tampoco especifica en la leyenda que Fabio sea el gracioso de la obra, sino que este dato se deduce a través del desarrollo de la trama, según el comportamiento de este personaje: Fabio resulta en las escenas ser el entrometido, el presumido, engreído, el chismoso, y el que cuenta cuentos. O sea que son rasgos que nos siguen proporcionando las didascalias internas, insertadas dentro del texto dramático, y que veremos luego detalladamente. El segundo tipo de didascalia que encontramos en el texto, es la didascalia externa de lugar:

[Parque del jardín contiguo al palacio de la Duquesa.¹⁰⁵]

[Sala en el palacio de la Duquesa.¹⁰⁶]

[Jardín del palacio ducal. A un lado, pared con una ventana, postigos y reja.¹⁰⁷]

[Sala en casa de Federico¹⁰⁸]

Estas acotaciones referentes al lugar, resultan bastante detalladas. Enseguida se reconoce que la acción se desarrollará en un jardín, en la habitación de una casa, o en una sala ilustre, y automáticamente se derivan referencias relativas a la luz, a los sonidos, a los elementos de utilería, con los cuales se pudieran componer cada uno de estos espacios. Seguida de este tipo de acotación externa, encontramos en el texto otro modelo de didascalia externa que indican una acción determinada, -aunque debo señalar que esta muestra es posiblemente la más extensa que existe, se puede decir, en todo el texto y recordemos que son de número limitado:

*Salen los Músicos en cuerpo, Flora, Livia,
Laura y Damas, con muletillas y sombreros;
detrás Flérida, Arnesto, trayéndola de la mano,
y Acompañamiento. Van todos cruzando la escena.¹⁰⁹*

Aparte de esta didascalia externa que, como podemos ver, resulta bastante explícita y anuncia con exactitud quiénes entran, qué llevan y qué hacen, en el resto del texto sólo encontraremos didascalias externas muy cortas, que se reducen -como ya he mencionado antes- a las entradas y salidas de los personajes: *Sale Lisardo/ Sale Federico/ Sale Flora*, o algunas con un poco más

¹⁰⁵ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1206.

¹⁰⁶ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1213.

¹⁰⁷ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1217.

¹⁰⁸ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1232.

¹⁰⁹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1206.

de información como (*Cáesele a Laura el guante, levántale Federico, y truécale con otro parecido*¹¹⁰), o *Salen Flérída, con una carta, y Flora*. En este último tipo de didascalias las informaciones serán completadas casi siempre por las didascalias internas. Analicemos este pasaje, para comprender mejor lo que quiero decir: nos encontramos en la Primera Jornada -todavía en el jardín del palacio ducal-. Flérída, la duquesa, está rodeada por casi todos los personajes y Lisardo, le acaba de anunciar que un elegante caballero necesita verla para entregarle un pliego:

Didascalia externa: *Sale Enrique*

Didascalia interna: - Turbado, señora, y ciego
llego a tus plantas, que son
ya de mis fortunas puerto.

Didascalia externa: [*Arrodillase*]¹¹¹

Con la primera didascalia externa sólo nos informa el dramaturgo, que el personaje de Enrique debe presentarse a escena. Luego, nos brinda aclaraciones concernientes al estado emocional del personaje de Enrique: está turbado, está ciego de amor por Flérída (ya es un dato que se ha anunciado antes en un diálogo entre Federico y Enrique que le dona muchos matices al personaje de Enrique), y su gran pasión lo obliga a inclinarse a los pies de Flérída. Luego, la otra didascalia externa que encontramos especifica que el personaje se debe arrodillar -como haría cualquier caballero ante una dama, también si no estuviese loco de amor por ella-.

He reunido una lista de didascalias internas¹¹², que he separado en cuatro categorías diferentes, para poderlas analizar con más exactitud:

- -DIDASCALIAS INTERNAS DE ACCIÓN:

Enrique:	- Volviendo viene la tropa a nosotros ¹¹³ .	{indicación de terminar el diálogo, antes de ser sorprendidos.}
Flérída:	- Haced que le lleven luego a Federico... dos mil ducados de ayuda de costa ¹¹⁴ ...	{que se lo lleven, que lo apresen.} {contradicción, cambio de opinión. En nuestra representación, al primer verso,

¹¹⁰ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1211.

¹¹¹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1209.

¹¹² Reitero: basándome en la versión de Ángel Valbuena.

¹¹³ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1207.

se llevaban a Federico preso; éste se hundía en el pánico, luego se cambia la acción al pronunciar Flérída el tercer verso. Esta didascalía interna nos sirvió para subrayar la acción a través de la tonalidad de la voz: Flérída pronuncia el primer verso colérica, mientras que para el tercer verso, cambia hacia un tono dulce y seductor.}

Federico: - Retírate¹¹⁵.

{Fabio abandona el escenario.}

Federico: - ¡Fabio! ¡Fabio!¹¹⁶

{Fabio entra a escena exhaltado y curioso por saber qué nueva noticia le tiene su amo.}

Flérída: - Tomad aquí esta cadena¹¹⁷

{Acción de entregarle un objeto a Fabio, para seducirlo y hacerlo hablar. En nuestra Puesta, la acción se desarrollaba de forma que Flérída pendulaba la cadena delante de la cara de Fabio, para así crear más tensión en la actuación. Éste, se la arrebató de imprevisto.}

Federico: - Dame, señora, a besar tu mano.¹¹⁸

{Esta didascalía cumple doble función: de acción y a la vez de comportamiento del personaje de Federico. Flérída tiende su mano enseguida, al mismo tiempo que vira la cara hacia el lado opuesto en que le ofrece su mano a Federico, mostrándose victoriosa (porque aquí cree todavía que consiguió su objetivo de evitar el encuentro de Federico con su amada);

¹¹⁴ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1208.

¹¹⁵ Calderón 1973, Valbuena I, p. 1212.

¹¹⁶ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1212.

¹¹⁷ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1213.

¹¹⁸ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1219.

mientras que Federico le solicita su mano pero con cierta falsa reverencia, sabiendo que no cumplió con el pedido de Flérída.}

Federico: - Primero, con tu licencia,
daré a la señora Laura
esta carta en tu presencia.¹¹⁹

{Federico anuncia ante todos que le entregará una carta a Laura. Tanto el lector como el espectador tienen ya el antecedente de saber el contenido de esa carta, pero Flérída no. Entonces la acción debe desarrollarse de manera sutil, que Flérída no tenga motivos para pedir ver esa carta al instante. Por esta razón Federico pronuncia estos versos al mismo tiempo que como un soldado que cumple una orden, da un paso hacia adelante y entrega la carta a su amada.}

Flérída: - Calla y vete¹²⁰

{acción concreta: Flérída le da una orden a Fabio.}

Laura: - Este es un papel, que se lleva
ya el aire en breves pedazos¹²¹

{indica que Laura rompe la carta y lanza los pedazos por el aire. En nuestra Puesta, Laura provocaba una diminuta lluvia de papeles que Lisardo se esforzaba por rescatar.}

Lisardo: - Suelta, Laura.
Laura: - Ingrato, suelta.¹²²

{este es uno de los pasajes en donde no se especifica -tampoco con las didascalias

¹¹⁹ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1220.

¹²⁰ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1221.

¹²¹ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1222.

¹²² Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1223.

internas- que la acción se desenlaza precisamente con una pelea. Sin embargo, queda implícito que podría provocarse una, y es con este medio, con el que hemos solucionado esta escena en nuestra representación. Tratando de arrebatarse el papel mutuamente, Lisardo y Laura comienzan a pelear: Lisardo gatea como un niño, tratando de juntar los retazos de papel que están en el suelo, mientras que Laura lo pateo y le grita.}

Flérída: - Prosigue tú. Callad vos.¹²³

{orden de Flérída a Lisardo.}

Enrique: - Huye.

{sugerencia para que Fabio se mande a correr.}

Fabio: - Eso haré con presteza
muy bien, si el paso me ofreces,
porque lo he hecho muchas veces¹²⁴...

{para nuestra Puesta utilizamos las informaciones que nos dona esta didascalía: 1.- la rapidez (huir con presteza) y 2.- la costumbre (Fabio está habituado a huir siempre, ya que el carácter vacilante de su amo, se lo exige). De forma que Fabio corría muy rápido en el proscenio, pero dando pasitos en el mismo lugar al mismo tiempo que pronunciaba los versos. Luego hacía un gesto de desaparición, simulando la forma de huir como las figuras de los dibujos animados de Disney.}

¹²³ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1223.

¹²⁴ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1225.

Federico: - ¿Yo cartas? Tomad, tomad
cuantos papeles conmigo
traigo, y la llave de cuantos
tengo en casa...

{acción que se desliga en crescendo:
Federico saca uno a uno los objetos que
lleva consigo y los tira al suelo. Estos
objetos en nuestra Puesta estaban
exageradamente aumentados de
tamaño, para redoblar la comicidad de
la escena.}

Flérída: - Que le busquéis,
Sin decir que os envío
yo, que dél no os apartéis
esta noche y dondequiera
que vaya, vais vos con él.¹²⁵

{acción concreta: Flérída envía a Arnesto
a vigilar a Federico.}

Arnesto: - ¡Hola!¹²⁶

{acción concreta: Arnesto llama al Guarda.}

Flérída: - Pues ahora el viento no engaña.
Abre y responde.¹²⁷

{Flérída duda. Acción concreta: le da la
orden a Laura de que abra la reja del jardín.}

Fabio: - Beso mil veces tus plantas.¹²⁸

{esta didascalia no sólo indica la reverencia
que debe hacer Fabio inclinándose delante de
Flérída, sino al mismo tiempo la conducta
sumisa de Fabio.}

- -DIDASCALIAS INTERNAS DE COMPORTAMIENTO DEL PERSONAJE:

Flora: ¡Qué airoso ha llegado el
forastero, Laura, a dar la

¹²⁵ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1238.

¹²⁶ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1240.

¹²⁷ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1242.

¹²⁸ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1243.

carta!¹²⁹

{nos aportó cómo Lisardo se debía conducir,
cómo podían ser sus maneras, e incluso,
hasta cómo podía ir vestido.}

Fabio: [...] y hablad sin miedo
que fácil soy y barato.¹³⁰

{El grado de comicidad aumentó gracias a
estos detalles: esta didascalía nos sugirió que
Fabio se mirara de arriba abajo y se
comportara como si él mismo se estuviera
ofreciendo en una subasta.}

Fabio: - ¿Ya alegre?¹³¹

{nos describe cómo es el estado emocional
del amo Federico, que Fabio ha acabado de
encontrar.}

Fabio: - De esta manera:
“Fabio, yo me muero, Fabio,
sólo este día le queda
ya de vida a mi esperanza. –
Voy a que el entierro venga
por tí. – No vayas, que ya
no me muero: que esta negra
noche es día para mí.”¹³²

{Fabio especifica el comportamiento variable de su
amo en este breve monólogo. Las didascalías internas
que encontramos en este pasaje nos proporcionó
datos relevantes de ambos personajes, tanto de
Federico como de Fabio. Federico, con su conducta
inestable: “*Fabio, yo me muero, Fabio, / sólo este día le
queda, / ya de vida a mi esperanza*”, pero nos muestra
también rasgos de Fabio como su incredulidad
respecto a los problemas que le presenta su amo:
“*Voy a que el entierro venga por tí*”. Estos datos

¹²⁹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1209.

¹³⁰ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1213.

¹³¹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1215.

¹³² Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1219.

didascálicos nos facilitó diversas posibilidades de actuación que con ellas, sólo se podía enriquecer la escena. Fabio se quejaba, pero imitaba al mismo tiempo a Federico, elevando también la esfera cómica de este pasaje.}

Lisardo: - ¿De qué te turbas y alteras?¹³³

{esta didascalia nos dona las características del estado en que en ese instante se encuentra Laura. Se adiciona además, la conducta de Lisardo y su forma de establecer esta pregunta.}

Enrique: - ¡Muerto voy!¹³⁴

{nos dona características sobre el estado de decepción que lleva Enrique.}

Arnesto: - Confuso estás.

Federico: - Así es,
y más que confuso.¹³⁵

{comportamiento emocional de Federico. Está irritado, porque Arnesto lo retiene mientras él tiene prisa. Este detalle propuso, que nuestro Federico se comportara de manera nerviosa y que temblara de impotencia al no poder salir.}

Flérida: - ¡Qué extraña
estás! Llega ya.¹³⁶

{Laura se ha descompuesto ante esta pregunta de Flérida. A través de esta acotación, nos podemos imaginar en cuál estado anímico se encuentra Laura. La circunstancia emocional reproduce el estado físico: Laura empequeñece y su voz se vuelve tan fina como un hilo.}

Flérida: Esta es mi mano; que quiero

¹³³ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1222.

¹³⁴ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1226.

¹³⁵ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1239.

¹³⁶ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1242.

ya de lo que fui, olvidada,
acordarme lo que soy.¹³⁷

{comportamiento resignado del personaje.

Flérída, no ha conseguido obtener al caballero que ella realmente ama. Se entrega de forma casi estoica al galán y duque Enrique, con la esperanza de que éste le permita amar y así recuperar con esta unión, el rango aristocrático que hasta ahora había supeditado, poniéndose a la par de su secretario Federico.}

- -DIDASCALIA INTERNA DE DESCRIPCIÓN:

Laura: - ¡Oh tú, hermoso jardín bello,
cuya república verde
al abril conoce y tiene
por dios de su primavera...
[...] quien voluntaria venía
a tu ameno sitio fértil
a repetir los amores
de tus flores y tus fuentes,
a tus fuentes y a tus flores¹³⁸

{nos proporciona datos como la estación del año, que es un jardín florecido, que inspira a cualquier enamorado. Nos dona incluso, ideas de utilería como la fuente y las flores. Para nuestra representación creamos una metonimia escénica, reduciendo todo el jardín a un recipiente con flores colocado en el prosenio.}

Fabio: [...]y no ignoro
que por ser vuestra y de oro,
será por extremo buena.¹³⁹

{se refiere a la cadena que Flérída acaba de darle, para persuadirlo. Esta didascalia describe cómo es el objeto.}

¹³⁷ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1245.

¹³⁸ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1217.

¹³⁹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1213.

Federico: - Adonde me envía veré.
“Al Duque de Mantua”, dice.¹⁴⁰

{nos describe el lugar adónde acaba de ser
enviado por Flérída.}

Lisardo: - Ajado el papel lo muestra,
turbado el color lo dice.¹⁴¹

{de esta didascalía interna obtenemos
dos datos: 1.- en qué condiciones ha quedado
el papel que Laura tiene en sus manos, y 2.- el
delito que implica que Laura está escondiendo
algo transformándose el color de su rostro, al
tiempo que se ruboriza.}

Federico: - Miente, villano;
que su hermosura gentil
que es garza que vuela al sol,
no se había de abatir
al cobarde vuelo de
tan destemplado neblí.¹⁴²

{esta didascalía nos transmite la imagen
que tiene Federico de Flérída, y también
de sí mismo. Ésto nos proporcionó jugar con la
coquetería de que se vale Federico para tratar
de convencer a Fabio, de que es imposible que
Flérída pueda estar enamorada de él. En este
juego, Federico imita el volar de un ave
hermosa cuando se refiere a Flérída, y se
ridiculiza al tratarse de él, valiéndose de una
pantomima hiperbólica.}

Laura: - Funesta sombra fría,
cuna y sepulcro de la luz del día,
si amorosos delitos
en tu negro papel, tienen escritos
[...] cuantas contiene en tu zafir estrellas¹⁴³

{si no fuera por esta didascalía interna, no
sabríamos que la escena (en este caso este

¹⁴⁰ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1214.

¹⁴¹ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1222.

¹⁴² Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1229.

monólogo de Laura) se desarrolla en la noche, Esta acotación interna nos describe cómo es la noche, y además nos dona la información de que el jardín ha sido, y será esa noche, el sitio de encuentro de los enamorados.}

- -DIDASCALIA INTERNA DE REVELACIÓN Y ENCUBRIMIENTO DE SECRETOS:

Federico: - Yo te escribiré mañana
una cifra, con que puedes
hablar delante de todos
conmigo solo, sin que entren
en sospechas ni la tengan
cuantos se hallaren presentes.¹⁴⁴

{es la primera vez que se difunde el tema clave de esta obra. En nuestro proyecto, hemos omitido esta estrofa con la intención de alimentar la idea del 'secreto' y aumentar así, la curiosidad del espectador¹⁴⁵.}

Federico: [...] y mira que otra vez te digo
que de ninguna manera
nadie sepa que esta noche
yo no hice de Parma ausencia.¹⁴⁶

{esta advertencia que Federico le hace a su criado Fabio, nos reafirma la exigencia de que Fabio guarde un secreto, pero además le reafirma al lector, que Federico no fue a Mantua, información que antes –en nuestra elección de texto- todavía no es muy clara. Esta didascalia nos sirvió incluso para enriquecer el empleo de la voz. Federico decía muy alto el comienzo de esta advertencia, pero

¹⁴³ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1241.

¹⁴⁴ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1218.

¹⁴⁵ Ver el capítulo de esta tesis *Pasos que fueron necesarios*.

¹⁴⁶ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1219.

luego iba bajando el tono, hasta terminar en un susurro.}

Laura leyendo la carta de Federico:

“Siempre que quieras, señora,
que de algo tu voz me advierta
lo primero será hacerme
con el pañuelo una seña
para que esté atento yo.
Luego, en cualquier materia
que hables, la primera voz
con que empieces razón nueva,
será para mí, y las otras
para todos; de manera
que pueda yo juntar luego
todas las voces primeras,
y saber lo que me has dicho;
y aquesto mismo se entienda
cuando yo la seña hiciere.”

{es la revelación temática de toda la obra. El punto culminante que detalla cuál es “*El Secreto a Voces*”, pero además en qué consiste y cómo debe desarrollarse. En nuestra representación, todas las misivas eran leídas por las voces originales: o sea, Federico sostenía una carta de Laura en sus manos, pero la voz que se escuchaba era la de Laura. Lo mismo pasaba con Laura cuando Federico había recibido alguna carta de Laura. Las didascalías internas que se encuentran en esta misiva, explican cómo se desarrollará posteriormente las escenas claves del Secreto.}

Flérida: - ¿Qué es aquello
que ocultar habéis querido?

Federico: - Una caja.

Flérida: - Esa también he de ver.¹⁴⁷

{es la caja que guarda el retrato de Laura.

¹⁴⁷ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1231.

Esta didascalia, que desata el punto culminante del descubrimiento de un secreto, dona rasgos de tensión que subrayan el ambiente teatral de ese instante.}

Si nos fijamos en la forma de las didascalias generales, nos podemos percatar que el autor¹⁴⁸ diferencia las didascalias externas referentes al lugar de las didascalias externas relacionadas con las acciones. Las acotaciones concernientes al lugar, él las escribe entre corchetes y en letras redondas, mientras que las didascalias externas referentes a las entradas y salidas de los actores, u otras didascalias de indicación utilitaria como: *un personaje porta una cartera*, etc., el autor las escribe en letra cursiva. ¿Cómo conformar pues, el espacio que nos propone el dramaturgo?

- - DIDASCALIAS INTERNAS ESPACIALES¹⁴⁹:

Federico: ¿Qué os parece
 deste parque?

Enrique: Decir puedo
 [...] o las selvas de Diana
 o los jardines de Venus.¹⁵⁰

{Indicación de lugar. Referencias descriptivas de cómo es el sitio en donde se encuentran los amantes.}

Fabio: [Contándole a Flérida sobre una carta que recibió Federico.]

“hoy me espera,
dijo, en la tiniebla oscura

{es una referencia metafórica que alude tanto al espacio del jardín de noche, como al tiempo: la noche.}

una divina hermosura...”¹⁵¹

Flérida: ¿Y es posible

¹⁴⁸ En este caso me refiero a Valbuena en su edición. En el manuscrito original, Calderón no parece darle mucha importancia a la diferenciación de las didascalias, independientemente que todas las letras aparecen en cursiva.

¹⁴⁹ He de señalar que en este texto abundan las didascalias internas *espaciotemporales*, pero me he limitado sólo a presentar algunos ejemplos, ya que entonces esta tesis correría el riesgo de extenderse.

¹⁵⁰ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1207.

¹⁵¹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1213.

que la casa o calle

{referencia de lugar. Flérída indaga sobre la procedencia de la dama incógnita. Esta didascalía nos sirvió sobre todo para recrear más el carácter del personaje de Flérída.}

de la dama no has sabido?

Fabio: Eso sí: en palacio ha sido¹⁵²

{referencia de en cuál lugar se ha desarrollado el suceso.}

Fabio: [...] un vidriero, que vivía en Tremecen, y tenía un amigo en Tetúan.¹⁵³

{dos referencias de lugares en la narración de Fabio. Estas alusiones, insinuaban la lejanía de estos sitios. Por ello, en nuestra Puesta sirvió para que Fabio gesticulizara la posible distancia que podía haber en los mismos.}

Flérída: Y saber conviene cuál dellas por esas rejas, que al terreno caen, se atreve¹⁵⁴...

{estas informaciones espaciales, nos describen la existencia de rejas y nos indican además que se encuentran en el jardín (terreno). Son aportes valiosos para la elaboración de la escenografía. Aunque debo recordar que estas características las encontramos también, por suerte, en las “escasas” didascalías externas: *Sale Federico, a la reja*.¹⁵⁵}

¹⁵² Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1213.

¹⁵³ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1215.

¹⁵⁴ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1216.

¹⁵⁵ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1217.

Flérída: Llevadlos luego a mi cuarto¹⁵⁶...

{Flérída le pide a Federico que le lleve los documentos que ella debe firmar a su habitación. Esta didascalia nos dona no sólo la indicación del sitio adonde él debe llevarlos -y para lo cual Flérída debe señalar la dirección en donde se encuentra ese espacio-, sino que nos indica también cierto modo con el cuál Flérída pudiera formularle este pedido a Federico. Esto nos posibilita riqueza en la actuación y en el trabajo con el subtexto.}

• - DIDASCALIAS INTERNAS TEMPORALES:

Fabio: De tu flema, pues teniendo este papel desde anoche hasta ahora no le has abierto

{indicación de tiempo: Fabio anuncia desde cuándo su amo tiene la carta misteriosa en sus manos, y qué sucede con ella en el tiempo presente.}

Federico: En este momento le acabo de recibir

{tiempo presente.}

Fabio: Harásme perder el seso. Si desde que amaneció ninguno te ha hablado¹⁵⁷

{distancia temporal en la acción.}

Federico: [*lee para sí*]

[...] y los conciertos firmarán mañana”

{indicación determinante de futuro.}

[...] ¡Y qué breve plazo tengo de vida! De aquí a mañana, Fabio...¹⁵⁸

{corto tiempo para realizar la acción.}

{delimitación de tiempo.}

Federico: [...] hablaros esta noche¹⁵⁹...

{indicación temporal que responde a

¹⁵⁶ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1227.

¹⁵⁷ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1211.

¹⁵⁸ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1212.

¿cuándo se han de hablar?}

Fabio: Sólo hoy es el día que más
de su amor llegué a entender¹⁶⁰

{ - " - }

Laura: Que soy tuya eternamente...¹⁶¹

{esta didascalia nos aporta no sólo la
información temporal ilimitada: *¿hasta
cuándo le será Laura fiel a Federico?*,
sino que también nos brinda el peso
emocional de su amor por Federico: su
pasión hacia él es tan grande, que lo
amará mientras que dure toda su vida.}

Si excaváramos más en el texto, encontraríamos un número indefinido de posibilidades que nos brindan las didascalias internas. El análisis lingüístico exige a veces detenerse en algunos puntos de observación, que en realidad debo señalar, son puntos que para una Puesta en Escena no conservan a primera vista mucha relevancia, ya que no se pueden aplicar directamente a la Puesta (quiero decir, que en el escenario uno no se para y dice: “*esto es complemento directo*”, etc.), pero si se continúa excarvando nos daremos cuenta de que este análisis sí podría resultar parcialmente útil para reafirmar el sentido semántico de una frase y poder trabajar mejor con el subtexto (tema que veremos más adelante). Por ello haré ahora, una especie de paréntesis en el análisis de las didascalias comunes, para observar por separado estos puntos, y lo haré de manera breve y con pocos ejemplos, ya que como he dicho no es verdaderamente un análisis de carácter obligatorio para cualquier director de escena; así que me lanzo con ustedes –probando suerte- a un experimento de análisis gramatical:

- DIDASCALIA CON COMPLEMENTO DIRECTO:

Federico: [*lee para sí*]

[...] tendrá el jardín la reja prevenida¹⁶²,

{Información directa que completa
la acción del verbo transitivo *tener*.
¿Qué tendrá el jardín? *La reja*

¹⁵⁹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1212.

¹⁶⁰ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1213.

¹⁶¹ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1218.

¹⁶² Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1212.

prevenida. Esta didascalía interna recuerda además a la naturaleza de una *prosopopeya*: se le da propiedades humanas a un objeto. Quiere decir que la reja estará alerta, ¿se quitará el cerrojo, para que se puedan encontrar los amantes? Esta información didascálica podría aportar imágenes valiosas que enriquecerían la escenografía, por ejemplo construir una reja con orejas muy grandes, o una reja con alas (presta a llevarse a los amantes en caso de peligro), entre otras cosas. En nuestra Puesta, la creatividad se vio bastante limitada, a causa de las condiciones adversas que presentábamos.}

Fabio: Sepamos
si es desafío, que quiero
llamar cuatro o cinco amigos.¹⁶³

{Complemento directo. ¿A quién quiere llamar Fabio? *A algunos amigos*. Esta didascalía nos sugería ver, que la valentía de Fabio flaqueaba en ese momento (delante de una mujer tan bien “formada” como lo era la criada Flora), y éste tenía que valerse de varios hombres para poder enfrentarla. En nuestra Representación, Fabio sacó incluso una espada para enfrentar la supuesta batalla femenina; lo que

¹⁶³ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1213.

aportó en cada caso un matiz cómico a esta escena.}

- DIDASCALIA CON COMPLEMENTO INDIRECTO:

Fabio: ¿Su alteza a mí? {Complemento indirecto. El verbo omitido es *hablar*. Verbo intransitivo. ¿hablarle a quién? *A mí*}

- **DIDASCALIA CON COMPLEMENTO CIRCUNSTANCIAL:**

Flérída: Más, ¡ay!, que callar no puedo con celos
basta que pueda callar con amor.¹⁶⁴

{ambas circunstancias señalan el marco emocional del personaje de Flérída.

Se resalta el *modus*. ¿De qué manera Flérída no puede callar? *Con celos*, y ¿de qué modo calla ella? *Con amor*.)

Como pudimos comprobar, el aporte de este tipo de análisis a la Puesta en escena, resulta bastante limitado, o sea que una revisión de los complementos gramaticales dentro del texto no nos conduce demasiado lejos, por lo que se puede omitir en un análisis futuro. ¡Regresemos de nuevo pues, a lo que respecta el mundo escénico! Observemos qué otro tipo de didascalias pueden repercutir de forma relevante en la misma. Otro aspecto dramático que es muy frecuente en este texto - y que no debemos ignorar -, son *los apartes*. A ellos, les dedicaré también, una mirada específica.

- - DIDASCALIAS DE LOS APARTES:

Fabio: [Ap.] Por más que intento
saber que huésped es éste
que nos ha venido haciendo
misterios sin ser rosario
[sin ser cura sacramentos,
no es posible.¹⁶⁵]¹⁶⁶

¹⁶⁴ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1214.

¹⁶⁵ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1206.

Si yo tuviera que describir a los *apartes*, los describiría de esta forma: *comentar detrás de una máscara*. Significa que cuando uno se enmascara y dice algo, requiere de una postura específica y de dobleces determinadas, pero al quitarse la ‘máscara’ y volver al personaje original, se debe recuperar la otra personalidad ‘manufacturada’ que es la que queremos mostrar durante el largo período en que se desarrolla la obra. Un aparte es un juego de dobleces, que contienen informaciones valiosísimas que el personaje que lo dice, intenta transmitir al espectador haciéndolo al mismo tiempo participe de las ideas que se le ocurren, o de las situaciones en que se encuentra y que debe resolver. Descubro que en los apartes se desenlaza un flujo de códigos de alto grado comunicativo. Valiéndose del *aparte*, el personaje se confiesa ante un espectador que él mismo no conoce realmente a profundidad, pero que se sobreentiende de antemano que este espectador cumplirá automáticamente la función de juez defensor, amigo, alcahuete, y salvador (a través de su aprobación) de situaciones inesperadas.

Si desglosamos los *apartes*, que aparecen en esta obra podemos darnos cuenta de que éstos nos aportan informaciones como determinadas características y conducta de los personajes, las intrigas que traman, sus reflexiones, sus angustias, sus opiniones acerca de los otros personajes, la reservación de ‘secretos’, y la dilución de las cifras. Si observamos el aparte nr. 131, podemos deducir que:

- el personaje de Fabio desconoce al nuevo visitante.
- este visitante tiene un comportamiento enigmático, o sea, oculta su verdadera identidad.
- el personaje de Fabio es chismoso y daría cualquier cosa por enterarse.
- al personaje de Fabio le gusta jugar con las palabras, y así acentúa su carácter de gracioso.

Veamos otros ejemplos con los cuáles he confeccionado también una lista y analicemos los aportes que nos proporcionaron para la Puesta en Escena:

a) *Apartes* que reportan características de otros personajes

Flora: [Ap.]
¡Notables desigualdades
tiene su tristeza!
Livia: [Ap. A *Laura*]
¡Extremos

¹⁶⁶ Estos dos últimos versos, lo hemos eliminado en la selección del texto para nuestra representación→ (ver: capítulo: “Pasos que fueron necesarios”).

bien extraños son!
Laura: [Ap.] ¡Ay triste
de quien llega a conocerlos,
cuando todos a ignoralos!¹⁶⁷

{estos comentarios nos muestran cómo es el
la situación emocional de Flérída en ese
instante y la opinión que tienen sus criadas
sobre ella. Estos *apartes* producen una cadena
de acciones: Flora se dirige a Livia, Livia a
Laura y Laura al público. En nuestra
exhibición, Laura y las dos criadas
permanecían al fondo del escenario y se
comunicaban como lo hacen las niñas en las
escuelas, cuando hablan de otras personas.}

b) *Apartes* que reportan las intrigas que se tramán:

Laura: [Ap.]
Ya que la cifra quité,
vuelvo a ver a la duquesa,
para que de mi retiro
ningún escrúpulo tenga.
[...] [Ap.] Daréla la que venía
dentro, para la deshecha,
quitada la cifra ya.)¹⁶⁸

{son informaciones que le urgen al espectador,
para comprender el complot que están
armando Laura y Federico. En nuestra
exhibición, Laura decía este aparte entrando al
escenario en puntillas de pie, explicando así
proxémicamente que se trataba de algo 'oculto'
, o de una confabulación clandestina.}

c) *Apartes* que reportan la descripción de una acción:

Federico: [Ap.]
(La duquesa está leyendo,
Arnesto y Lisardo hablando:

¹⁶⁷ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1208.

¹⁶⁸ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1221.

¡Déme amor atrevimiento)¹⁶⁹

{con este *aparte* nos percatamos fácilmente de las acciones que se desarrollan y además, de la ubicación espacial en que podrían encontrarse las figuras. También resalta la falta de valor de Federico para dirigirse a Laura delante de todos y preguntarle si ya ha escrito la carta que él espera. Entonces Federico se ve obligado a bajar el volumen de la voz y preguntárselo en forma de susurro.}

d) Apertes que reportan reflexiones del personaje:

Federico: [Ap.]

[...] Mas, ¡ay de mí!, que si pierdo
al duque, pierdo con él
las esperanzas que tengo
de que ha de ser de mi amor
su casa seguro puerto,
cuando Laura... Mas, ¿qué digo?
Vuélvase la voz al pecho:
Que en solo haberla nombrado,
me parece que la ofendo.¹⁷⁰

{aquí Federico cavila sobre sus planes y temores. Este *aparte* dona muchas posibilidades actorales: Federico reflexiona, se contradice, nombra a Laura (cuyo nombre es en ese momento delictivo) y ordena a su voz – valiéndose de una estupenda metagoge- que regrese de donde ha venido.}

e) Apertes que reportan angustias:

Federico: [Ap.]

¡Hoy muero!¹⁷¹

{Federico, que sabe que tiene algunos delitos, por un lado, ocultando a Enrique en el palacio de Flérida, y por otro, amando además a una

¹⁶⁹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1209.

¹⁷⁰ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1207.

¹⁷¹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1208.

dama que ya está comprometida, cree que ha sido descubierto y que por eso Flérída lo ha mandado a carcelar. En nuestra Puesta, cuando Federico escucha que Flérída dice “*haced que le lleven luego a Federico...*”, éste haciendo un gesto hacia el cielo se tira hacia atrás y cae en los brazos de Arnesto quien ya estaba preparado para llevárselo preso. Este *aparte* indica una situación angustiosa para Federico, que luego con la frase peripética (o cabría también decir *peripatética*) de Flérída: “*dos mil ducados de ayuda de costa*”, se desvanece y transforma la acción lograda hasta ese momento.}

f) *Apartes* que reportan reservación de ‘secretos’:

Enrique: [Ap., *y cubriéndose*
Mintió
el pincel que fue bosquejo
de su hermosura, dejando
corto el encarecimiento.¹⁷²

{Flérída, quien desconoce que Enrique es el propio duque de Mantua y no un emisario como él mismo se ha presentado, le ha preguntado antes a Enrique cómo se encuentra su Señor (el duque de Mantua) y éste le responde que “*está muerto de su hermosura*”. Esta remisión a la atracción que Enrique siente por Flérída y que éste subraya objetando que el pincel encargado de dibujar la hermosura de Flérída ha mentido, es decir, que ella es en realidad más hermosa de lo que él suponía, Enrique se lo reserva (Flérída no percibe nada), pero éste le comunica su alto

¹⁷² Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1209.

pensamiento al público. Este detalle sirvió para que en nuestra Puesta, alimentáramos al personaje de Enrique de cierto comportamiento discreto.}

i) *Apartes* que reportan dilución de cifras:

Federico: [Ap.]

Las voces dicen primeras:

“Flérída ha sabido ya...”

[...] Claras las voces dijeron:

“Que de aquí no te ausentaste...”

[...] “Y que con tu dama hablaste”

[...] “De que muy celosa está”

[...] Ahora dijo:

“Mira bien en no nombrarme...”

[...] “...porque quien anda contigo...”

[...] “... es tu mayor enemigo...”

Y ven esta noche a hablarme.”¹⁷³

{estos *apartes*, -que dentro del texto están intercalados por la revelación del mensaje cifrado que Laura le quiere hacer llegar a Federico, y por las intervenciones de Flérída, Arnesto y Lisardo- dilucidan el acróstico que compone el mensaje de Laura a Federico, y contienen en sí una fuerte carga de tensión y dinamismo. En nuestra Puesta, hemos resaltado el aspecto inocente “del que no sabe que se le oculta algo”, haciendo que Lisardo, Arnesto, y Fabio, moviesen sus cabezas de derecha a izquierda como la imagen de un gato que observa a un péndulo balancearse. Federico, que sí lo sabe todo respecto al secreto, se une a este vaivén pero no de forma sincrónica, si no, que al contrario del movimiento del trío. Esto aumenta el ritmo

¹⁷³ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1223.

interno de este pasaje de dilución de cifras,
pero además aumenta su aspecto cómico.

j) Aparte insertado dentro de un entilabé:

Laura: [**Ap.**] Aquél es,
 ¡Cielos!, el retato mío.

[...]

Flérida:

 Hasta verle,
no he de creerlo. Mostrad, digo.

Federico:

Si ésta señora...

Laura: [**Ap.**] ¡Qué pena!

Federico:

...la causa fue...

Laura: [**Ap.**] ¡Qué peligro!

Federico:

...de hacerme...

Laura: [**Ap.**] ¡Qué sentimiento!

Federico:

- ... traidor...

Laura: [**Ap.**] ¡Qué extraño conflicto!

Federico:

...muy bien...

Laura: [**Ap.**] ¡Riguroso empeño!

Federico:

- ...dijisteis..

Laura: [**Ap.**] ¡Cruel martirio!

Federico:

...que lo soy...

Laura: [**Ap.**] ¡Qué confusión!

Federico:

..Pues primero...

Laura: [**Ap.**] ¡Qué castigo!

Federico:

...que yo llegue...

Laura: [**Ap.**] ¡Qué desdicha!

Federico:

...a entregarle...

Laura: [**Ap.**] ¡Qué delirio!

Federico:

- ...me habéis de dar muerte.

Laura: [**Ap.**] ¿Cómo,

traidor, podrás resistirlo?¹⁷⁴

{Federico se justifica con Flérída, mientras que Laura, asustada, alarma al público advirtiéndolo de la escena horrenda que está al punto de desatarse; y sólo en el último momento, Laura salva el peligro con la ocurrencia de intercambiar los retratos, para así no ser descubierta por Flérída.¹⁷⁵}

Para resumir este capítulo sobre las didascalias, concluiré resaltando una vez más la magnitud de las mismas frente a la representación teatral. Son sugerencias que provocan diversas asociaciones, donde se afianza firme el director para su Puesta, y con las cuales puede componer con mayor exactitud un mundo imaginario que se corresponda más con la semilla original, que sembró el dramaturgo.

Este diario filológico ha traspasado ya su mirada desde la pupila del texto. Salgamos ahora hacia afuera, para apreciar el cuerpo entero de la Puesta, y cada una de las huellas que hubo de marcarse como consecuencia.

¹⁷⁴ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1231.

¹⁷⁵ Para saber cómo desarrollamos este entilabé en nuestra Puesta, ver en esta tesina el capítulo 1.3. “La Rima”, página 19.

SEGUNDA PARTE.

Perspectiva escénica:

2.- Diario de los ensayos. Pasos que fueron necesarios:

Los primeros pasos: *el glosario, la comprobación de lectura, el casting, el reparto.*

Luego de leer varias veces la obra y de quitar algunos pasajes¹⁷⁶ (con la valiosa ayuda del profesor Aichinger) que creímos que no eran necesarias para la puesta en escena, una de las primeras cosas que hicimos fue hacer una grabación de la obra y transportarla a un Cd de audio, repartir las copias entre los colegas, para que se pudieran memorizar mejor el texto cuidando de la rima. Luego de medir los versos, y separar las Jornadas por escenas (aspecto que no se considera ni en la versión de Valbuena, ni en el autógrafo de Calderón), tuvimos la idea de hacer un glosario para que todos los colegas se familiarizaran con el significado de las palabras desconocidas (que adjuntaré a continuación) y así, poder trabajar mejor con el subtexto del texto, tema que veremos más adelante de forma detallada en un próximo capítulo.

a).- El Glosario:¹⁷⁷

Industria: asunto, maña, destreza o artificio para hacer una cosa.

amalla: expresión antigua de amadla?

cifra: escritura que sólo puede comprenderse sabiendo la clave.

guarismo: 1. Cada uno de los signos o cifras arábigas que expresan una cantidad.
2. Cualquier expresión de cantidad compuesta de dos o más cifras numéricas.

deshecha: 1. Disimulo.
2. Despedida cortés.
3. Lit. Cierta género de cancioncita final de una composición poética.

áspid: Víbora muy venenosa.

¹⁷⁶ El sentido de la reducción del texto, tenía como objetivo fundamental fijar con más claridad el “gancho” de las escenas. En el texto original, hay temas que se repiten y se hacen redundantes, por lo que llevados a la escena habrían resultado tal vez, monótono.

¹⁷⁷ Cogolludo-Espasa 2004/ y Seco, Andrés/Ramos 2005.

- mohina:** 1. Triste, melancólico, disgustado.
2. En el juego, aquel contra quien van los demás que juegan.
- neblí:** nombre aplicado al halcón común, sobre todo en la Edad Media por los cetreros.
- basilisco:** 1. Mit. Animal fabuloso, al que se atribuía la propiedad de matar con la vista.
2. Fig. Estar muy airado, hecho una furia.
- aljaha:** 1. Joya.
2. Adorno precioso.
- dispensación:** privilegio, excepción graciosa de lo ordenado por las leyes generales; y más comúnmente el concedido por el Papa o por un obispo.
- hados:** destino.
- irse por novillos:** (¿hacer novillos?) *fam.* Dejar uno de asistir a alguna parte en contra de su obligación.
- pundonores:** vergüenza
- las afufa:** (tomar las afufas) loc v. Huir.

La diferenciación semántica de estos vocablos, que muchos ya no forman parte de la lengua coloquial del marco hispánico, era casi vital para el comienzo de nuestro trabajo. Este glosario facilitó mejor la comprensión e incluso, enriqueció la actuación.

Antes del Casting, hemos hecho una comprobación de lectura, para cerciorarnos de que todos los interesados en participar habían leído la obra y se habían ya indentificado en parte con ella. Este paso fue tan necesario como los otros, ya que en las experiencias teatrales anteriores, como fue el caso de “Los Locos de Valencia”, de Lope, sucedió que aún al estar cerca del estreno, muchos colegas –entre los que me incluyo de primera- ni siquiera sabían de qué se trataba la obra. La habían visto de forma parcial, se habían aprendido sólo los textos de sus personajes, pero no la obra completa. Para este pequeño examen de conocimientos, prepararé este formulario que vemos a continuación:

Comprobación de lectura.

1. ¿De qué trata esta obra?

- a) es una relación amorosa que lleva a la muerte
- b) es una relación de amor que termina feliz **x**
- c) es una relación entre una madre y una hija

2. ¿Dónde se desarrollan las acciones?

- a) En el jardín de un palacio **x**
- a) En la sala de un palacio **x**
- b) En la sala de la casa de Federico **x**

3. ¿Quiénes son los personajes?

Fabio:

- a) es el gracioso **x**
- b) es el criado de Flérída
- c) es el criado de Federico **x**

Flérída:

- a) es la condesa de Mantua
- b) es la duquesa de Parma **x**
- c) es prima de Laura **x**

Laura:

- a) es el amor secreto de Federico **x**
- b) criada de Flérída
- c) dama del palacio **x**

Federico:

- a) vasallo de Flérída **x**
- b) amor secreto de Flérída **x**
- C) amor secreto de Laura **x**

Enrique:

- a) duque de Mantua **x**
- c) amigo de Federico **x**

Lisardo:

- a) primo de Laura **x**
- b) prometido de Laura **x**
- c) amante de Flérída

Arnesto:

- a) padre de Laura **x**
- b) padre de Lisardo
- c) padre de Flora

Flora:

- a) hija de Arnesto
- b) criada de Flérída **x**
- c) hermana de Laura

Livia:

- a) amante de Fabio
- b) amante de Enrique
- c) criada de Flérída **x**

4- ¿Por qué esta obra lleva el título: “El Secreto a Voces”? Porque los amantes comparten un secreto entre ellos, se lo comunican en voz alta pero, y como está cifrado, las demás personas no pueden captarlo, ni comprenderlo.

Me atrevo a reconocer que este formulario, –como ya he dicho– es bastante breve y que está conformado, desde mi punto de vista, desde una perspectiva que tal vez podría haberse profundizado más. Sin embargo, esa inspección, digamos, superficial de la obra fue incluso necesaria, ya que luego de llenar estos formularios, los comentamos en conjunto y así quedó bastante claro para todos el tema, los puntos de conflictos, el lugar en donde se desarrollaba la historia, cuántos personajes habían y cuáles eran sus características generales. Cada uno pudo tener un panorama general de los aspectos más importantes de esta pieza.

Luego de esta comprobación de lectura del texto, hemos elegido algunas escenas para el Casting en donde probaríamos cuál colega serviría para cuál papel.

- Para Flérída, elegimos la escena Nr. 11¹⁷⁸. de la Tercera Jornada¹⁷⁹, con el monólogo nocturno, cuando ella baja al jardín.
- Para Laura, el soliloquio de la escena 9. de la Primera Jornada¹⁸⁰, donde ella se encuentra en el jardín obedeciendo al pedido de Flérída de descubrir quién es la misteriosa dama a quien Federico ama.
- Para Federico, la escena 12. de la Jornada Tercera¹⁸¹, cuando él está al otro lado de la reja y procura decirle a Laura que por culpa de Flérída él ha llegado tarde a la cita.
- Para Enrique decidimos la escena 8. de la Segunda Jornada¹⁸², donde él, ‘bajo la apariencia de otro’, le hace halagos a Flérída sin saber ella que él es el duque de Mantua.
- Para Lisardo, la escena 5. de la Jornada Segunda¹⁸³, en donde él descubre a Laura leyendo la carta y comienzan a pelear.
- Y para el relevante Fabio, elegimos la primera escena de la Segunda Jornada,¹⁸⁴ en donde él se queja de los arranques lunáticos de Federico y en donde el actor debía probar sus cualidades de desdoblamiento.

Elegimos precisamente estas escenas, en donde se podía apreciar mucho más fácil si un actor pasaba con el personaje deseado, o no. Son escenas que están dotadas de mucha acción y sobre todo, exigen de los actores determinada flexibilidad expresiva.

¹⁷⁸ Recordemos que en la edición de Valbuena, no hay división por escenas. Esta numeración, corresponde a nuestra revisión (ver la introducción de este capítulo).

¹⁷⁹ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1241.

¹⁸⁰ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1217.

¹⁸¹ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1242.

¹⁸² Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1226.

¹⁸³ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1222.

¹⁸⁴ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1219.

Es posible, que algunas personas creen que para la construcción de una obra de carácter estudiantil, no fuese necesario hacer un casting, sonará incluso hasta exagerado, pero la realidad nos demostró verdaderamente lo contrario.

b)- El Casting:

Fue realizado el martes 20 de octubre del 2009, en la sala de Seminarios ROM 8 de nuestro Instituto de Romanística. Para este *casting*, hemos construido un jurado formado por algunos profesores de nuestro Instituto de Romanística como el Dr. Peter Cichon, la Mag. Judith Hoffman, quien ha trabajado también como asistente de dirección en el Volkstheater, la Mag. Hanna Haztmann, y el director del Instituto español Cervantes, Carlos Ortega, a quienes aún les estamos muy agradecidos por la valiosa colaboración. El objetivo de este jurado era, que hubiese una determinación neutral de parte de criterios que no estuviesen directamente vinculados con el grupo. He de señalar que habían bastante candidatos para los personajes protagónicos y esto hacía todavía mucho más difícil la selección.

Para la evaluación del *casting*, hice un sistema de puntuación en donde perseguía ver el nivel de dicción, la presencia, y algunos rasgos que exigían los personajes y que era determinante que se combinaran con el temperamento del actor, más una evaluación general, que regía el último veredicto e indicaba, qué persona pasaba mejor con cuál personaje. Veamos una muestra del sistema de puntuación por el que nos regimos. Cada miembro del jurado tenía un formulario como éste, que permaneció de forma anónima. Es decir, no fue firmado individualmente por nadie. Para mi exposición, escogeré una de las muestras de un miembro del Jurado, del cual me sorprende su exactitud en la evaluación de los actores y su coincidencia con la compatibilidad de los personajes:

Candidatos a los Personajes	Dicción (30 puntos)	Presencia (20 pts.)	Cualidades del personaje (50 puntos)	Resultado: (100 pts.)
1. - Laura:			<i>Cándida, suave, amorosa.</i>	
Ivana Stuparevic	25	20	50	95
Rosi Willi	30	20	50	100
María Engel	30	20	50	100
2.- Fabio:			<i>Gracioso, simpático, fresco, atrevido.</i>	
Anna Lena Knebel	25	15	45	85

Ivana Stuparevic	30	15	30	75
Max Aigner	30	20	50	100
Isabelle Mariacher	20	20	40	80
Magdalena Fellner	25	15	30	70
3.- Flérida:			<i>Dominante y temperamental</i>	
Rosi Willi	30	20	50	100
Anna – Lena Knebel	25	15	47	87
4.- Federico:			<i>Galán, apuesto, caballeroso.</i>	
Simon Kroll	30	20	50	100
5.- Arnesto:			<i>Viejo, serio, respetuoso.</i>	
Simon Aumayr	30	20	50	100
6.- Enrique:			<i>Elegante, galán de buenos modales.</i>	
Simon Kroll	30	20	50	100
Isabelle Mariacher	20	20	40	80
Simon Aumayr	30	20	50	100
Magdalena Fellner	25	20	40	85
7. - Lisardo:			<i>Jovial, inexperto, un poco torpe.</i>	
Patrick Zesar	30	20	50	100
Claudia Burger	20	10	40	70
Max Aigner	25	20	50	95
8.- Flora:			<i>Simpática y fresca.</i>	
Claudia Burger	30	20	50	100
Clara Reiner	30	20	50	100
Patrick Zesar	30	20	50	100
9.- Livia:			<i>Reservada y seria, pero simpática.</i>	
María Engel	30	20	50	100
Clara Reiner	30	20	50	100

Este sistema de puntuación facilitó que cada miembro del jurado plasmara su propia opinión y luego, al final del casting, la comparáramos con las opiniones de los demás integrantes del jurado, coincidiendo en la mayoría de los casos con este formulario que expongo, como ejemplo de la

calificación. El resultado fue muy interesante porque durante la lectura de la obra, ya yo visualizaba inconscientemente cuál colega podría hacer cual personaje, sin embargo, el *casting* nos sirvió para establecer un proceso democrático y no de predilección absoluta que yo sentía ya por algunos de mis colegas.

Como podemos ver los mayores candidatos se presentaron para los personajes de Fabio y de Enrique. Curiosa y sorprendentemente para Federico no tuvimos a nadie. Sucedió que dos días antes del *casting* le pregunté a Simon Kroll si tenía ganas de tomar este personaje, y afortunadamente él estuvo de acuerdo, salvándonos así toda la puesta en escena, independientemente que su físico era el perfecto para moldar este personaje.

Algo que también resultó muy curioso para mí fue que hubo el caso de dos colegas (que no nombro por ética), de los cuales no pude imaginarme en aquél momento que ellos podrían actuar los personajes que se les asignaron luego. Sin embargo, fue impresionante ver en la Premiere el dominio que habían alcanzado y cómo habían ahondado en esas figuras, aspecto que veremos más detalladamente en el capítulo dedicado a la Preparación actoral.

Si nos fijamos en la muestra de la evaluación del *casting*, podemos ver claramente que hubo candidatos que recibieron de golpe todos los puntos que se requerían para adquirir el personaje, y que hubo otros que, incluso, no contaban con concurrencia alguna, ya que fueron los únicos que se presentaron para esos personajes, como es el caso de Federico y de Arnesto. Este análisis, me llevará a crear dos subcapítulos, uno dedicado a las Personas y otro a los Personajes; pero veamos primero cuál fue el próximo paso, al que nos vimos obligados a dar.

c)- El reparto:

Me sorprendió la preferencia de algunos colegas por hacer determinados personajes (Flérída, Laura, Fabio, Enrique) y el hecho de no querer desprenderse de ellos. Por esta razón -y porque teníamos más candidatos que personajes-, determinamos hacer dos elencos, para que todos pudieran participar. Esto sin embargo, significó el trabajo duplicado, hacer ensayos dobles y claro, que dificultó también un poco seguir más de cerca el desarrollo individual de los actores. Sin embargo -a pesar de que utilizamos para los dos elencos, el tiempo que debería haber sido para uno-, cual fue mi gran sorpresa ver en las funciones como los dos grupos representaban la misma obra con tal dominio como si sólo hubiésemos trabajado intensamente con un elenco. El reparto de actores quedó administrado de esta forma:

	<u>1er. Elenco</u>	<u>2do. Elenco</u>
• Flérida:	Rosalind Willi/	Anna- Lena Knebel
• Federico:	Simon Kroll	<
• Laura:	Maria Engel/	Ivana Stuparevic
• Fabio:	Max Aigner/	Clara Reiner
• Lisardo:	Patrick Zesar	<
• Enrique:	Isabelle Mariacher/	Magdalena Fellner
• Arnesto:	Simon Aumayr	<
• Flora:	Claudia Burger	<
• Livia:	Clara Reiner/	María Engel
• Guarda:	Wolfram Aichinger	<

Se hizo también el reparto de funciones para los colegas que no querían actuar, incluso habían algunos que actuaban y que realizaban otras funciones, y así de esta manera se distribuyó la organización, la coordinación, los técnicos para la música y para la luz, para la utilería y otras funciones que –como se sabe– exigen las representaciones.

- **Funciones:**

Dirección general: Dr. Wolfram Aichinger.

Dirección artística: Mercedes Vargas Iribar

Organización general: Lorena Andrade, Beate Lichtenegger, Patrick Zesar.

Organización de ensayos: Lorena Andrade.

Control de asistencia, comunicacion (electrónica ...), mantenimiento de contacto: Anna Lena Knebel.

Supervisión, arreglo de conflictos: Beate Lichtenegger und Wolfram Aichinger.

Relaciones exteriores (festivales en España): Lorena Andrade.

Relaciones con el Instituto Cervantes: Beate Lichtenegger.

Viajes, alojamiento (billetes ...): Patrick Zesar.

Subvenciones: Mercedes Vargas Iribar.

Bufet: Ivana Stuparevic.

Luz, técnica: Patrick Zesar, Ekkehart Waldacher.

Música: Katharina Mühl, Heliane Gritsch.

Coreografía: Mercedes Vargas.

Grabaciones/ electrónica: Patrick Zesar.

Escenografía: Mercedes Vargas Iribar.

Vestuario: Mercedes Vargas Iribar, Lorena Andrade.

Maquillaje: Mercedes Vargas Iribar, Lorena Andrade.

Utilería: Natascha Leitner.

Apuntadora: Clara Schwarz.

Dicción y entonación: Lorena Andrade

Con este reparto, todas las coordenadas estaban muy bien definidas. Cada persona sabía qué debía hacer y así de esta forma, se debería evitar (según se creía) cualquier tipo de conflicto de los que generalmente surgen siempre en trabajos de grupos. Cada uno de nuestro elenco era precioso, pero –diferente a cómo pensábamos- cada proceso contiene en sí ciertas contradicciones que lo frenan, y que son casi inevitables, siempre aparecen nudos que hay que desatar. Los actores somos instrumentos de los personajes, pero también del director. El director, nos modela según él cree que debemos acomodarnos al personaje y a las exigencias del texto. Entonces la lucha eterna del director es, ¿cómo desenlazar esos nudos que se forman sin querer?

2. 1. - Los nudos de las marionetas.

Los colegas seleccionados estaban muy interesados y todos trabajaban de forma muy eficiente. El grupo funcionaba con mucho entusiasmo y fluía el proyecto a las mil maravillas, sólo había un ligero estancamiento en alguna parte, un freno en los ensayos, que yo no sabía descifrar de dónde provenía exactamente.

Si un director es severo, lo tildan de dictador y lo rechazan, pero si es generoso y bonachón, generalmente no lo tomarán en serio. Entonces, ¿dónde quedarse? ¿Dónde está el medio para conseguir el equilibrio perfecto? Descubro que el trabajo del director es como andar encima de una cuerda floja que media entre ser generoso y severo. Esto naturalmente no es la clave del éxito, porque la cuerda floja puede virarse y el director caerse; pero al menos es un intento de mantenerse en una perspectiva neutral desde donde el director, no quede demasiado expuesto.

Los actores son como los personajes de las novelas, son las marionetas que el director- de forma muy sutil y perpiscas- debe ir controlando y guiando poco a poco. La manipulación, como todo tipo de acción direccional, es asimétrica. Una de las personas debe dominar y la otra dejarse llevar; pero si hay oposición, la fluidez por supuesto se detendrá. Sucedió en nuestros ensayos

que una de las marionetas adquirió un nudo en sus hilos y entonces frenaba el flujo de las demás. El no querer estar de acuerdo con nada, el dar rienda suelta a los celos, a la envidia, o a alguna miseria humana, cultivar la concurrencia, en fin, el ir en contra de toda corriente que circulaba, todo esto constituía retraso. Entonces, cuando aparece este tipo de dificultad en un grupo, ¿cómo solucionarlo?

Si el director condenara a esa marioneta y le explicara que no se moverá mas, que no conserva en sí los requisitos necesarios para la actuación, que se suplirá por otra marioneta, o que se quedará sentada en un banco (como sucede incluso, con muchos actores profesionales), estos serían los duros métodos del mundo del teatro, pero no serían los medios adecuados para un grupo de jóvenes universitarios que desean –con mucho entusiasmo– actuar y descubrir. Estos han sido siempre los procedimientos clásicos que se han utilizado en la historia del teatro: romper marionetas precisamente porque se les han formado un nudo y sencillamente el director cree que ya no funcionarán más. Mi propuesta sería acumular paciencia y disponer mucho más tiempo para desenredar esos nudos, y ¡por Dios! ¡No cortarlos nunca!

Otro aspecto que me parece importante tener en cuenta es, mantener siempre el equilibrio entre el ideal estético de las personas y su realidad. ¿Qué es lo que espera ese actor? ¿Qué „lados fuertes“ tiene que se pueden trabajar? Si tiene alguna *vis cómica*, entonces resaltaría su comicidad. Si es flemático, intentaría aprovechar su cadenciosidad para rellenar a su personaje, o construir la antítesis del mismo y así impulsar a ese actor a que se enfrente a situaciones nuevas. Creo que no hay en la realidad del teatro ningún método absoluto, pero por lo menos debemos probar y probar, hasta encontrar alguno que nos salve de estas situaciones engorrosas. En nuestro caso, sucedió que esta marioneta recibió horas extras de ensayo, precisamente para desenredar lentamente los nudos, y con feliz desencadenamiento de los sucesos, resultó que tuvimos un buen resultado y se logró felizmente de nuevo el flujo de los acontecimientos, que era imprescindible para la construcción de la obra y sobre todo, para la infraestructura del proceso.

a)- Las personas.

Nacemos con talento para algo, o no. Claro está, que hablar de talento en el mundo de la representación casi siempre lleva en sí un tono discriminativo: *“éste sirve, éste no sirve”*, como si se tratara de un mueble que uno quisiese adquirir en una tienda. En las pruebas de admisión para la Academia Nacional cubana de Danza y Ballet, siempre me asustaba esta pedantería: *“ésta chica tiene las rodillas perfectas, éstas no. A ésta, le falta arco de pie, a ésta otra le sobra”*, como si uno tuviese la culpa de haber nacido de una forma u otra. Yo estoy en desacuerdo con todo tipo de selección elitista, porque defiende el criterio de que las condiciones que exige una disciplina, se pueden conseguir a través del trabajo. Claro está que se necesitan algunas condiciones que son determinantes para llenar un personaje, también el personaje exige que el actor se le parezca, no sólo en su físico, sino también que sepa adoptar sus rasgos emocionales; pero estos criterios corresponden al sistema de trabajo de un director, y no precisamente a la realidad que desafortunadamente se vive en el mundo teatral. La realidad de un proceso teatral no existe como tal. No está escrito en ningún estatuto: se hace así, o así. No. La realidad del proceso teatral es un fenómeno individual. Se (re) descubre a medida que uno se entrega al desarrollo del mismo. Es como el proceso de la escritura, que uno comienza con una frase, y llega a una edificación de cien capítulos, subcapítulos, y miles de incisos. Pero lo que sí debería siempre desenvolverse de manera justa en el proceso teatral, es el trabajo con el actor. Un claro ejemplo en nuestra Puesta, ha sido el caso de los dos Enriques (Isabelle Mariacher y Magdalena Fellner). Ambas colegas no correspondían cien por ciento a las condiciones que exigía este personaje. Ambas colegas eran demasiado bellas, femeninas, y cándidas, para encarnizar al caballero Duque de Mantua, Enrique; y debo confesar que hasta una semana antes del estreno, yo no estaba lo suficientemente satisfecha con este personaje. Hubo que trabajar en ambas colegas, la modulación de la voz, la manera de caminar, de pararse, de solicitar, o de ofrecer algo. El público tenía que ver a un joven duque, muerto de amor por Flérida, y no a dos chicas que resaltaban en el escenario por el acento de su gran hermosura. Sin embargo, cuál fue el golpe de sorpresa que recibí en la Premiere, al ver a los dos Enriques completamente encarnizados. Ambas colegas, en sus respectivas Premiere, llamaron la atención por la repentina presencia actoral, por la potente modulación de la voz, del volumen, por la firmeza de los movimientos escénicos, en fin por la fuerza escénica de como desempeñaron a este personaje. ¡Fue ciertamente impresionante!

Regresando a la hoja de calificación del casting, nos podemos dar cuenta de que algunos colegas como Rosi Willi, María Engel, Simon Kroll, y Max Aigner, obtuvieron desde el primer momento

todos los puntos de evaluación. Comparando esta hoja con la de los otros miembros del jurado, casi todos coincidían con los tres primeros, pero no todos coincidían con la evaluación de Max Aigner para el personaje de Fabio. O sea, que algunos no podían imaginarse que él pudiese representar este *gracioso* calderoniano, ya que la persona de Max Aigner parecía tener un carácter serio, equilibrado, digamos: apacible. Sin embargo, mi intuición me orientaba desde un principio que sí, que Max Aigner podría desdoblarse y encarnar este personaje, ya que lo había visto anteriormente representando el papel de Tomás en “Los Locos de Valencia”, de Lope de Vega y-a pesar de ser muy diferente este personaje del gracioso calderoniano- estaba convencida de que sí podría actuar como Fabio. Y sí, tal fue mi gran alegría cuando pude comprobar en los primeros ensayos de que la percepción me acompañaba. En su caso, hubo que trabajarle la proyección escénica y limpiarle algunos gestos, que yo llamaría “gestos innatos” por no decir “gestos parásitos” (que son gestos que hacemos de forma inconsciente), como era por ejemplo pararse con las piernas semi abiertas y los brazos descansando en la cintura. Estos gestos formaban parte de la persona, pero no del personaje. Luego me detendré en el análisis de estos gestos en el capítulo dedicado al “Lenguaje corporal”, para ver detalladamente lo que expongo.

En el caso de Simon Kroll, debo reconocer que fue bastante cómoda la relación persona y personaje. El físico de Kroll pasaba justamente con el de Federico, ya que Kroll, de alta estatura, pelo largo, trigueño, y barba, parecía perfectamente un caballero del siglo XVII. Su dominio del idioma español, hizo que al principio memorizase el texto de forma veloz, pero tenía la tendencia a decir el texto demasiado rápido, ésto producía poca diferenciación. Sus ensayos se enmarcaron en trabajar en base al subtexto, en separar frase por frase dedicándoles la entonación, pausas, y color, que cada una requería. Su desarrollo actoral, nos convenció muy rápidamente de estar frente a un Federico, como el que tal vez hubiese imaginado Calderón, ¿quién sabe? El hecho fue que lo corporizó de manera bastante verosímil y que este personaje se convirtió en un tronco para cada escena.

¿Qué decir de Rosi Willi o de María Engel? Cualquiera creería que tengo predilección por estas colegas y que por ello las resaltaba cada vez que la posibilidad me lo proporcionaba, pero en realidad no era ni es nada personal (debo señalarlo), se trata de que el talento actoral que ambas poseen raptaron desde un inicio mi atención. Incluso, debo confesar que cuando María Engel (a quien yo cuando aquello recién acababa de conocer) me preguntó si podía presentarse en el *casting* para el papel de Laura, lo acepté, pero no me sentía del todo segura, ya que necesitábamos con urgencia actores para otros personajes que aún permanecían vacantes. Se había propuesto desde un inicio a Ivana Stuparevic para el personaje de Laura. Yo la había visto una vez y detrás de su cara angelical, se había asomado la cara de la Laura calderoniana. Pero,

¡cuál fue mi gran sorpresa en el *casting*, al encontrar una nueva Laura en María Engel!, (quien además es una actriz que pudiera personificar setecientos tipos diferentes de figuras. Habría que señalar, incluso, el estupendo desenvolvimiento de su papel como Sancho Panza, en el capítulo del Quijote: *Las Bodas de Camacho*.) En el caso de María Engel me basaré también más adelante en un análisis que haré sobre el trabajo del subtexto, justamente por la manera en que ella lo usa.

Rosi Willi corporizó -también de forma muy profesional- a una Flérída melancólica y al mismo tiempo déspota. Con ella no tuve que hacer tampoco mucho hincapié en las escenas ni en el trabajo con el subtexto, pues ya traía a los ensayos las escenas casi listas. Su comportamiento grácil dentro de las tablas, le permite desdoblarse y corporizar varias entidades, y lo que me parece muy importante es que ella no teme a la metamorfosis que implica el escenario. Este aspecto, es una trampa incluso para los actores profesionales, ya que muchos quieren parecer siempre “lindos” en escena. La vanidad está muy viva en cada actor, sin embargo, los buenos actores se diferencian de los no buenos, porque dejan de existir para crear una nueva forma, sea cual fuese. El caso de Willi, es interesante porque el espectador deja de ver a su persona, para enfrentarse, en este caso, con una Flérída fatalista y esperpéntica, llena de faltas y de lamentos humanos. Tal vez me haya ayudado haber visto a Rosi Willi representando otros papeles, como ha sido el caso de Fedra en “Los Locos de Valencia” y otros ejemplos de cortos monólogos en donde la ví actuando. Tal vez ésto me ayudó más, para lograr hacerme de ella el plano general que ha sembrado su imagen en mi corazón de artista.

Desafortunadamente, por causas del tiempo limitado conque cuento para esta tesina, no puedo describir el desarrollo actoral individual de cada uno de mis colegas, aunque debo mencionar que todos, absolutamente todos, como Patrick Zesar, Anna- Lena Knebel, Simon Aumayr, Claudia Burger, Ivana Stuparevic, Simon Aumayr, Isabelle Mariacher, Magdalena Fellner y la excelente actriz Clara Reiner, consiguieron hacerme dudar en el estreno si yo me encontraba al frente de un grupo de actores profesionales, o no. Para ser autocrítica, hay muchas cosas de la Puesta con las que no quedé completamente satisfecha y de las cuales creo, que podría haberse hecho mejor. Sin embargo, la actuación de mis colegas me convenció a tal punto, que las faltas o inconformidades que pude ver luego en la Puesta, dejaron de ser relevantes. Sólo quedó el disfrute y el deseo de verlos actuar siempre.

¿Qué es un actor realmente? ¿Acaso un ser megalómano, que espera que todos lo miren y le presten atención? O, ¿tal vez un ser generoso, que se complace en entretener a los demás? O, ¿es

alguien que sueña con tener varias personalidades, y cree que mediante la actuación puede lograrlo? El arte del actor, es un arte bastante difícil y yo diría que hasta muy ingrato. Requiere de extrema disciplina, demanda mucha energía física y mental, y exige que el actor se ocupe todo el tiempo del personaje, como una madre se (pre) ocupa de su hijo. ¿Un actor será quizás, la búsqueda interminable de su hermano gemelo, el personaje?

2. 2. - Los personajes.

Un personaje es como una camisa que está abierta. El actor se viste con el personaje, es como si estando dentro de esa tela y cubriéndose con ella, nadie viera tu verdadera naturaleza, es decir, tu cuerpo desnudo. Una vez que se está vestido, se habla como ese nuevo ser, se camina como debería caminar éste, se manifiesta sus sentimientos como lo manifestaría él, se siente como él, se huele como olería él, se gesticula como lo haría él, se pararía como se parara él. Un personaje es –como sabemos– un ser ficticio, mientras que la persona es algo (alguien) real. La ardua tarea de un actor es la licuación entre ambos. Si observamos el comportamiento de los hermanos gemelos monocigóticos, éstos – a pesar de tener siempre alguna diferencia mínima– son casi idénticos a tal punto que a las personas que los acaban de conocer, les cuesta diferenciarlos. Los hermanos gemelos son dos individuos que se parecen a uno. Esta relación de semejanzas, llevada al teatro, desemboca en la metamorfosis donde un ser “elaborado” resulta un ser “realizado”, y la fusión debería ser tan exacta que debería desaparecer la persona, para quedar sólo el personaje. La transformación es el éxito de los buenos actores cuando encarnizan a sus figuras. Los buenos actores pueden crear máscaras invisibles, que harán creer al público que se trata de otra entidad, y generalmente los buenos personajes no requieren de demasiado maquillaje si están bien representados por los actores.

Calderón expone a sus personajes dentro de un marco jerárquico, que sin embargo dentro de la comedia se funde con las otras capas sociales. Flérída, Duquesa de Parma, se confabula por ejemplo con un personaje que no corresponde en la realidad a su estatus social, como es el personaje de Fabio. Reconocen sin embargo entre ellos, puntos de interés común y terminan mezclándose, y justo esta mezcla –que uno no parece tener muy en cuenta durante el desenvolvimiento de la trama– desemboca en el campo esencial de la comedia. La relación amo – sirviente, se convierte en un parentesco común, que pudiera recordar a la relación con un amigo, con un hermano, o con un rival. No existe obediencia absoluta ni respeto reverencial por parte de

los criados hacia sus amos. Uno lo puede notar en las críticas abiertas de los sirvientes como son en ocasiones, las intervenciones de Flora y de Fabio:

Flora: [Aparte]
¡Notable desigualdades
tiene su tristeza!¹⁸⁵

Fabio: ¡Que esto un hombre honrado
[sufra!

Federico: Pues, Fabio, ¿de qué te quejas?

Fabio: Yo no me quejo de nada.
Pero hagamos, señor, cuentas
del tiempo que te he servido
que, si cada hora me dieras
lo que no me das cada año
juro a Dios no te sirviera
una hora más.¹⁸⁶

Flora, criada de Flérída, retoca con un poco de ironía las palabras que su ama acaba de decirle a Federico cuando le ordena a Arnesto, que le den dos mil ducados de costa para que “con ellos granjear pueda las criadas de su dama”¹⁸⁷. La sentencia de Flérída no deja de ser atrevida, ya que provoca a Federico con una semi ofensa, al referirse de que “compre” a las criadas de su dama misteriosa, para poder conseguir algo de ella. O sea, que según Flérída, no se trata de un amor real de la ‘dama misteriosa’ hacia Federico, sino que Federico tendrá que valerse de otros medios para la adquisición de su dama. Pero además, utiliza una expresión peyorativa como si las criadas de la dama misteriosa fueran gallinas y hubiese que ‘granjearlas’. Flora parece darse cuenta de ello, y es como si sintiera cierto despecho de parte de su ama, y al mismo tiempo, sospechara de que Flérída siente algo por su vasallo y lo manifiesta de esa forma. Sin embargo, la observación de Flora resulta bastante discreta en comparación con la intervención de Fabio. Flora se dirige con un *aparte* al público y esta confesión queda entre ella y sus receptores, o sea que su ama no llega a enterarse. En el caso de Fabio, es más directo y más atrevido. Él se enfrenta con sus comentarios a su amo. Se queja todo el tiempo -aunque especifica que no lo hace-, e incluso, se atreve a amenazar a su amo objetando que jura por Dios no servirle más en caso de que Federico no considere sus servicios. Con cada frase, Fabio manifiesta descontento con la actitud

¹⁸⁵ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1208.

¹⁸⁶ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1219.

¹⁸⁷ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1208.

de su amo para con él. Es la causa que lo lleva a traicionarlo delante de Flérída, independientemente de que queda siempre recompensado por ella, y a ésto él le saca provecho. Sin embargo, ¿dónde se ha visto que un criado le hable de esa forma a su amo? Lo más común es, que los criados insatisfechos traicionen a sus amos, pero generalmente éstos no llegan a enterarse de forma directa, o suele suceder también de que estos comentarios se queden apresados sólo en un círculo limitado de la servidumbre. Las intrigas de palacio casi siempre se generan a las espaldas de los amos y no de forma tan directa como sucede con Fabio. Habría que revisar otras obras del Barroco literario, para observar si el comportamiento ‘amo- criado’, corresponde a esta época literaria, o si es un aspecto típico en Calderón. Yo no haré esta revisión, porque considero que esto sería un amplio material para otra tesina y quiero evitar salirme de mi tema. Pero observando la relación entre los otros personajes, podemos percatarnos de que ésta resulta bastante lineal, o sea que exceptuando a Arnesto – a quien a veces se le manifiesta mucho respeto por su edad-, y exceptuando también la escasa aparición de las criadas Flora y Livia, el resto de los personajes se comportan como si no existiese una barrera jerárquica entre ellos. La mayoría de los personajes en esta obra tienen el aspecto de ser personajes planos, mientras que Flérída parece adoptar la forma de un personaje redondo. Según E. M. Forster “los personajes planos se llamaban ‘humores’ en el siglo XVII; unas veces se les llama estereotipos, y otras, caricaturas¹⁸⁸; mientras que “sólo los personajes redondos son capaces de desempeñar papeles trágicos durante cierto tiempo, suscitando en nosotros emociones que no sean humor o complacencia”¹⁸⁹. Flérída nos sorprende constantemente y nos convence además, de su tragedia. Primero deja entrever su interés por Federico, todavía no convertido en ciega pasión. Luego, este personaje trama diversas situaciones para impedir que Federico se enamore de otra mujer (estándolo él ya), y se fije en el interés que ella muestra por él, exponiendo durante toda la obra que lo más importante de su vida y por lo que además luchará a cualquier costa, será por conseguir el amor de Federico. La tragedia de Flérída se basa precisamente en la no correspondencia de Federico hacia ella, pero además súmasele la diferencia de clase social que existe entre ambos. Este personaje bellamente ‘redondo’, sorprende al final de la obra con un giro peripético¹⁹⁰, en donde el espectador ni siquiera puede explicarse: ¿Cómo es posible que reaccione de esa forma? Luego de Flérída manifestarse –durante el transcurso de toda la obra- en forma posesiva, dominante, y celosa respecto a Federico, cambia su opinión de manera repentina

¹⁸⁸ Forster 2003, p. 74.

¹⁸⁹ Forster 2003, p. 79.

¹⁹⁰ Se refiere al fenómeno de la *peripezia*. En castellano no se conoce “peripético” como tal, sino el término semejante *peripatético*, pero asumo este neologismo por parecer más adecuado a mi texto.

luego de enterarse de que la dama a quien Federico ha estado amando, es su prima Laura. ¿Por qué este cambio repentino? ¿Acaso porque estima tanto a Laura, que no quiere impedir que ésta sea feliz?, o ¿es que al enterarse de ‘quién era la dama’, confirmase que Laura sería una concurrente (por su juventud y belleza) a quien ella tal vez, no se quisiera enfrentar? El hecho es que la tragedia de Flérída no mengua durante la trama de la obra. Su tragedia incluso, se acrecienta al sentirse ella resignada, y no ver otra alternativa que entregarse como esposa a Enrique. Por ello Flérída –como ya he mencionado antes-, conserva los rasgos de un personaje bastante redondo.

Hace exactamente dos años, antes de comenzar nuestro proyecto de “El Secreto a Voces”, surgieron algunas preguntas como por ejemplo, ¿quiénes eran realmente esos personajes que Calderón nos ofrecía? ¿De dónde venían? ¿Qué habían hecho antes de llegar a esta obra; antes de enfrentarse a esas situaciones, y antes de conocer esos conflictos? Como respuesta a estas inquietudes - sobre todo para reafirmar los bordes de los personajes-, y reforzar así los niveles de actuación, decidimos crear una breve ‘anti- vida’, que donara nuevas características-, a estos seres.

a)- Biografía de los personajes.

Primero decidimos darle un color a cada personaje. La interpretación de la simbología de los colores, nos ayudó a imaginar ciertos aspectos nuevos del carácter de cada uno de ellos. La distribución de colores quedó de esta forma:

PERSONAJE	COLOR	RASGO DEL CARÁCTER
Flérída:	escarlata	temperamental y posesiva.
Laura:	azul claro	cándida, jovial, reservada.
Federico:	carmelita oscuro	firme, de rasgos caballerezcós.
Fabio:	tornasoleado	variable, como el camaleón.
Lisardo:	amarillo	celoso, desconfiado.
Enrique:	negro y violeta	fiel a su amor, buen amigo.
Arnesto:	gris y blanco	sabio, neutral, ambigüo.
Flora:	naranja	impetuosa y fresca.
Livia:	gris y negro	conservadora, seria, no acepta bromas.

Debo aclarar que estos colores, no tienen que ver específicamente con el color que llevaron los vestuarios de estos personajes. El vestuario– aspecto que veremos más adelante- fue diseñado por Lorena Andrade bajo otros criterios. Estos colores sólo sirvieron para hacernos una idea del comportamiento individual de estas entidades. Es sólo una asociación visual con la remisión semántica de cada color. Luego de este paso, le hemos aportado a algunos personajes–no a todos- un nuevo matiz en su carácter; aspecto que constituía sólo un pasamano de enriquecimiento a estas figuras:

PERSONAJE

ASPECTO NUEVO

Flérida:

es adicta a la bebida, lleva consigo una botellita colgada al cuello que esconde en el interior de su pecho, y se entrega a este vicio sin que los demás personajes se den cuenta.

Laura:

es alérgica al polvo, como pretexto para sacar siempre su pañuelo.

Federico:

es sumamente nervioso y tiembla siempre.

Lisardo:

es afeminado. Este aspecto le dio más comicidad a este personaje, pero además contrastaba con el de Laura, con quien él estaba comprometido y debería casarse. Este compromiso se vuelve de esta forma casi inverosímil. Este aspecto ponía en ocasiones a este personaje, en situaciones casi ridículas de las cuáles él debía ingeniárselas para salir, como es el caso en la Tercera Jornada, cuando reta a duelo a Federico y reacciona como si fuera casi a desmayarse, hasta que Ernesto se pone de su lado y Lisardo recupera la seguridad en sí.

Livia:

es una beata empírica. Cada uno de sus comentarios u observaciones, se basan desde su perspectiva religiosa y conservadora. Es moralista y tilda a todos con el dedo.

Estos matices resultaron muy útiles y no fue necesario aplicarlo al resto de los personajes. Una vez resueltas estas apariencias, pudimos concentrarnos mejor en la preparación actoral.

Debíamos entrenar las voces, la graduación corporal, la expresión facial; para poder enfatizar así cada cuerda de ese interminable instrumento que es, el cuerpo humano.

2. 3. - Preparación actoral. El lenguaje:

Durante mis estudios en Romanística, me percaté de que el lenguaje—este fenómeno humano y social tan discutido— se ha tratado de definir de diversas formas. Muchos lingüistas, se han ocupado —desde los comienzos de la historia del hombre—, de darle una definición exacta al lenguaje. Para Chomski el lenguaje es una serie (limitada o ilimitada) de enunciados formados por una sucesión finita de elementos, es decir, por una concatenación de elementos¹⁹¹. S. J. Schmid considera el lenguaje como un sistema estructural sincrónico¹⁹², Sapir lo define como un “sistema auditivo de símbolos. En cuanto es articulado, es también un sistema motor del habla”¹⁹³, o para Saussure es la correlación que existe entre el *significado* y el *significante*, es decir que el *significado* es el compañero imprescindible de la imagen acústica dentro de un signo determinado¹⁹⁴, y así consecutivamente.

El teatro requiere de su propio lenguaje, y yo diría que existen diferentes niveles de lenguaje. Independiente al lenguaje escrito (texto con que se trabaja) y al lenguaje hablado (medio para representar) he notado la necesidad del establecimiento de un lenguaje, no sólo corporal, sino también (yo lo llamaría) sensorial, que consiste en percibir la totalidad del ambiente escénico. No sólo el nivel primario de la comunicación “director- actor” debe funcionar para la puesta en escena, sino también el nivel “actor- escena”, cosa muy distinta al lenguaje que existe entre “actor-espectador”. Según mi parecer, la comunicación “actor- escena” exige que el actor adquiriera en su totalidad la naturaleza de los componentes escénicos; es decir que un actor no debe

¹⁹¹ Lewandowski 2000, p. 203.

¹⁹² Lewandowski 2000, p. 203.

¹⁹³ Sapir 1974, p. 25.

¹⁹⁴ Lewandowski 2000, p. 313.

permanecer sólo atado a su texto y a la forma de representarlo, sino también debe dejar abierta la percepción hacia todo lo que sucede a su alrededor, desde la escenografía hasta el elemento más minúsculo de la utilería. Si este nivel de lenguaje funciona, creo yo, que el dominio de los otros niveles funcionarán también con mayor éxito. La responsabilidad del actor en escena se constituye de estos tres niveles de lenguaje. Esta responsabilidad tiene tanto peso como la responsabilidad de un médico ante el hecho de salvar una vida, pero sobre esta materia escribiré más adelante en el capítulo dedicado a las acciones subconscientes del actor.

“Ya les advertí muchas veces – manifiesta el maestro del teatro ruso- que el que sube al escenario tiene que volver a aprenderlo todo de nuevo: a mirar, a caminar, a moverse, a relacionarse con los demás, y finalmente a hablar”¹⁹⁵. Esta valiosa advertencia de Stanislavski, es la base para cualquier actor. No es mirar, ni caminar, ni moverse, ni relacionarse con los demás como haría un niño que comienza por primera vez a comunicarse; no, en realidad es mucho más complicado ya que debemos cambiar los códigos con los cuales estamos viciados los adultos. Es mirar, es caminar, es moverse diferente.

Para nuestra Puesta en Escena, entrenamos fragmentadamente todos aquellos elementos que sabíamos que nos urgirían luego, como por ejemplo la expresión facial, la dicción, vocalización, gestos, etc. En el teatro, muchos gestos se han convertido desafortunadamente ya en clichés, es como si se tratara ciertamente de un lenguaje codificado, que al espectador tampoco le cuesta delucidar. He encontrado una simpática lista de gestos¹⁹⁶, que veremos detalladamente. No comparto mucho la idea de acudir a estas formas fijas y tradicionales; sin embargo, el hecho de contar con una puesta en escena esperpéntica, nos obligó más bien a adherirnos a estos recursos. Veamos primeramente algunos ejemplos de estos gestos tradicionales y su significado:

- Acariciarse la mandíbula= **toma de decisiones.**

{Un ejemplo lo encontramos en la escena 10. de la Tercera Jornada, cuando Enrique decide irse, ya que Arnesto ha llegado.¹⁹⁷ Enrique se

¹⁹⁵ Stanislavski 2009, p. 81.

¹⁹⁶ Vid: http://www.personal.able.es/cm.perez/gestos_y_su_significado_1.html

¹⁹⁷ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1239.

acaricia la mandíbula y pide permiso para irse.}

- Entrelazar los dedos= **muestras de autoridad.**

{Flérída se vale de este gesto para demostrar delante de Federico (escena 3. de la Primera Jornada, donde manda a que *le lleven a Federico dos mil ducados de ayuda de costa*), también delante de Fabio (escena 4. de la Primera Jornada, donde lo ha llamado a para darle la tarea de descubrir quién es la dama de Federico) y delante de Enrique (escena 6. de la Segunda Jornada, donde Enrique encuentra a Flérída en el jardín). Con este gesto Flérída intenta mostrar el valor de su título aristocrático.}

- Dar un tirón al oído= **muestras de inseguridad.**

{Federico en la escena 7. de la Primera Jornada, cuando Flérída lo envía a Mantua para llevarle un recado a Enrique: Flér. “*Que una corta jornada esta noche hagáis*”. Feder. “*¿Esta noche?*”¹⁹⁸}

- Mirar hacia abajo= **no creer en lo que se escucha.**

{Flérída en la escena 2. de la Segunda Jornada, cuando Fabio le comunica a Flérída que la noche anterior no han

¹⁹⁸ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1214.

estado en Mantua, y que su amo ha encontrado a su amada. Flérída no le cree a Fabio, con los brazos cruzados mira hacia abajo y luego, llena de ira, lo agarra con las dos manos por el cuello: “*Miente tu atrevida lengua*.”¹⁹⁹}

- Frotarse las manos lentamente= **planear algo.**

{Fabio en la 4. escena de la Segunda Jornada, cuando se entera de la existencia de un retrato y planea ir y contárselo a Flérída, para que esta le dé a cambio joyas²⁰⁰.}

- Apretarse la nariz= **evaluación negativa.**

{Federico en la escena 4. de la Primera Jornada, cuando le ordena a Fabio que se retire²⁰¹, hace un gesto de desagrado y se aprieta la nariz, mientras le da la espalda a Fabio.}

- Golpear ligeramente los dedos= **muestras de impaciencia.**

{Federico en su entrevista con Arnesto. Escena 10, Jornada Tercera. “¿Quién se vio en este lance tan raro?”²⁰²}

- Sentarse con las manos agarrando la cabeza por detrás= **seguridad en sí mismo y superioridad.**

{Fabio en la escena 2. de la Tercera Jornada, cuando sale de debajo de la mesa después de haber escuchado la

¹⁹⁹ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1221.

²⁰⁰ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1224.

²⁰¹ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1212.

²⁰² Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1239.

conversación entre su amo Federico y Enrique. Se siente muy seguro de tener informaciones muy valiosas en sus manos. Sale de su escondite, se sienta encima de la mesa, cruza las manos agarrándose la nuca, y se decide a ir a contárselo a Flérida.²⁰³}

- Inclinar la cabeza= **mostrar interés por algo.**

{Lisardo en la escena 4. de la Segunda Jornada, donde descubre a Laura leyendo una carta. Éste siente un fuerte interés por saber lo que contiene la misiva y de esta forma, se acerca a Laura²⁰⁴}

- Palma de la mano abierta= **sinceridad, franqueza e inocencia.**

{Fabio en la escena 4. de la Segunda Jornada, cuando le pregunta a su amo Federico las causas por las que éste parece estar ahora muy rabioso contra él: “Tú *mohina*, ¿qué ocasión tiene? ¿No entraste aquí gustoso conmigo? Pues, ¿qué indicio, qué castigo en aquesta sala hallaste...?”²⁰⁵. Fabio le pregunta a Federico mostrándole las dos manos abiertas.}

- Caminar erguido= **confianza y seguridad en sí mismo.**

²⁰³ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1234.

²⁰⁴ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1222.

²⁰⁵ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1224.

{Federico en la escena 4. de la Primera Jornada, cuando le recoge el guante a Laura, lo cambia por otro, y expresa dirigiéndose a Flérída: “Tomad, señora, que yo para lo que llegué, pienso que lo he conseguido ya”²⁰⁶. Convencido de sí mismo, se pasea como un pavo real erguido, delante de todos.}

- Pararse con las manos en las caderas= **Buena disposición para hacer algo.**

{Fabio en la escena 4. de la Primera Jornada, cuando se ofrece a servirle a Flérída. Fabio cree en ese momento de que Flérída está interesada en él y que le propondrá una misión interesante. Él se para delante de ella con las manos en las caderas y expresa: “Sepa en qué puedo servirlos, que fácil soy y barato”²⁰⁷}

- Jugar con el cabello= **Falta de confianza en sí mismo e inseguridad.**

{Escena 10, de la Tercera Jornada. Federico sentado junto a Arnesto, juega con sus cabellos. Se siente profundamente inseguro al no poder reconocer las verdaderas intenciones de la visita de Arnesto.}

- Comerse las uñas= **Inseguridad o estar nervioso.**

²⁰⁶ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1211.

²⁰⁷ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1213.

{Laura, en su monólogo de la escena 11. en la Tercera Jornada²⁰⁸, mientras espera en el jardín a que llegue Federico. Ella está impaciente y teme que el plan de huida no funcione. Mira en varias direcciones, se come las uñas de la mano derecha, y en la mano izquierda lleva una vela, cuya luz tiembla reflejada en el rostro de Laura.}

- La cabeza descansando sobre las manos o mirar hacia el suelo= **Aburrimiento.**

{Enrique en la escena 6. de la Jornada Segunda²⁰⁹. Él ha salido al jardín y mira al suelo con congoja. En nuestra representación Enrique se ha puesto a dibujar corazones en el aire, se aburre un poco y está ensimismado en sus pensamientos hasta que Flérída lo interrumpe.}

- Unir los tobillos= **Aprehensión.**

{Escena 6. de la Primera Jornada²¹⁰: Fabio acata la orden de Flérída de no decirle a nadie lo que han acordado los dos. Fabio une los tobillos y adopta la actitud de un soldado que hace un juramento.}

Luego de haber visto esta lista general de gestos convencionales del mundo del teatro, que también hemos utilizado, veamos con más exactitud y por separado, la solución de los

²⁰⁸ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1240.

²⁰⁹ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1226.

²¹⁰ Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1214.

movimientos en nuestra puesta en escena, a través de muestras más concretas. Por ejemplo, ¿qué hacer con las manos?

a)- El lenguaje de las manos.

Muchas veces los actores no sabemos qué hacer con las manos mientras decimos un texto.

¿Dónde ponerlas cuando estamos en plena representación? ¿Ocultárlas acaso detrás de la espalda? ¿Cruzarlas delante del vientre? ¿Qué hacer, realmente, con ellas?

La trampa es que este aspecto le dona al actor inseguridad, pero además el espectador se puede dar cuenta muy rápido y puede perder el interés de seguir observando, así desvía su mirada al techo, o a alguna otra parte que le resulte más interesante.

En Cuba, el país de donde vengo, las manos juegan un importante papel. Si vas como observador sentado dentro de un auto con las ventanas cerradas, donde no puedes escuchar lo que se pronuncia en el diálogo que se presencia afuera, entonces sería muy fácil descifrar de qué se trata la comunicación de los dialogantes, ya que con las manos gesticulan y revelan las palabras que están utilizando. Las manos, hablan por sí mismas. No sólo señalan un objeto, o indican una dirección específica, sino que también le dan la terminación a la presencia total del actor. Si un actor que está muy concentrado en su actuación y en el texto, tiene unas manos muertas que no acompañan el ritmo de lo que está diciendo, entonces tanto la actuación como el texto empobrecerán por la falta de energía. Es eso, tanto las manos, como los pies, la voz, y cada parte de nuestro cuerpo deben transmitir energía, ya que con esta resaltamos los relieves más importantes del texto y completamos la brillantez de la actuación.

En nuestra obra, encontramos algunos pasajes donde las manos se presentan como medio vital para determinadas situaciones. Como ejemplo tenemos, cuando Flérída y Laura acuerdan bajar al jardín, ellas unían ambas manos como si armaran la figura geométrica de un rombo, y golpeaban los dedos de manera rítmica, mientras reían gótescamente. Con este movimiento ambas mujeres “tramaban” algo, son manos que intrigan. Flérída se refería al hecho de impedir el encuentro de Federico con su amada, mientras que Laura haciendo el mismo gesto, se alegraba por evitar que Flérída descubriera ese secreto. Como las palabras, muchas veces un mismo gesto puede tener varios significados.

Tuvimos también, manos que atacan sin llegar a tocar a nadie. Un ejemplo es, luego de la primera escena del Secreto, cuando Laura finge llorar delante de Flérída, Arnesto, Lisardo, y Federico; la mano derecha de Flérída apunta a Lisardo, como si su dedo índice fuera un cuchillo

y quisiera atacarlo, y le dice: “*Vos Lisardo, habéis andado/ con Laura muy desatento*”...²¹¹. Otro ejemplo de manos que atacan sin tocar a la persona, lo vemos con frecuencia en Federico, quien tensa sus manos armando un círculo, como si tuviera el cuello de Fabio dentro de ellas; o en el enfrentamiento entre Lisardo y Laura, se compone una pelea lúdica donde ambos tiran manotazos al aire y dejan rozar sólo la punta de sus dedos: se atacan, pero sin tocarse.

Darle un carácter humano a las manos, es casi siempre imprescindible. Es decir, que hemos llegado a la categoría de las manos personificadas. Cuando Flérída, en el último acto, le ofrece la mano a Enrique, caracteriza su mano. La mano que le da en matrimonio no es para nada una mano feliz, sino es una mano resignada y casi sin fuerzas, que cae en las manos de Enrique como un pedacito de plomo que pareciera sugerir: “No me quiso nadie, tóname tú que te interesas por mí”. Este ejemplo es además una muestra de las manos que se ofrecen, pero también tenemos las manos que piden. Fabio muestra su mano bocarriba cuando quiere obtener algo de Flérída, y sobre todo las joyas que ella le ha prometido a cambio de alguna información. Tenemos también las manos que suplican una plegaria, o manos que se persignan, como es el caso de la criada Livia, a quien hemos convertido en una beata grisácea.

Luego, podemos también mostrar a través de las manos qué tipo de personaje soy, cuál es mi rango o mi procedencia, o sea manos que muestran cómo es la persona. Flérída, aristócrata, mueve sus manos de forma suave, refinada, como si estuviera siempre escribiendo con una pluma en el aire. Laura, resalta su feminidad a través de sus manos. Nuestra Livia, beata incandescente, casi nunca mueve sus manos sino sólo para persignarse, mientras que Flora, que es muy curiosa, digamos chismosa, y que se interesa mucho por los rumores de sus alrededores, pone sus manos generalmente en función de señalar a las personas de las cuáles ella habla, o pendular sus manos delante de su rostro, para observar que su Señora no está totalmente dentro de sus cabales: “*Ya,/ más que tristeza, es delirio/ el suyo*”²¹².

Entre las manos que indagan, encontramos las de Flérída que dibuja espirales en el aire delante de la cara de Federico o de Fabio, cuando ésta pretende descubrir algo que le interesa, en este caso *quién es la dama a quien Federico ama*. Entre las manos que ordenan, tenemos también las manos de Flérída en la escena 3. de la Primera Jornada, cuando manda a que le lleven a Federico “dos mil ducados de auda de costa”, o cuando Federico le ordena algo a Fabio, generalmente le señala severamente que se vaya, que se calle, o que lo deje en paz. Esta mano que ordena, se manifiesta recta extendida de manera horizontal en el espacio.

²¹¹ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1224.

²¹² Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1229.

Las manos delictivas, son aquellas que sin querer revelan algo que hasta el momento ha estado encubierto. Como muestra tenemos las manos de Federico, en la escena 12. de la Segunda Jornada, cuando nerviosas y torpes, le dejan ver a Flérída la caja donde se conserva el retrato de su amada, situación que luego Laura salva con su ingenio.

En la categoría de las manos impacientes, tenemos las manos de Federico en la escena 10. de la Tercera Jornada, cuando Arnesto trata de apresarle en su casa: las manos de Federico revolotean en el aire, rascan la cabeza de Federico, toman el juego de cartas de Arnesto, lo sueltan, lo tiran sobre la mesa, percuten las rodillas de Federico, mueven los dedos como si las rodillas fuera un piano, hacen el gesto de que quisieran aplaudir, pero desisten, se sacuden en el aire, entre otras cosas más. Otras manos impacientes, son las manos de Laura. Éstas se muestran inquietas durante el entilabé de la escena 12. de la Segunda Jornada, cuando cree que Flérída descubrirá su retrato en las manos encubridoras de Federico.

En el escenario todo debe estar justificado, si consideramos—como ya he mencionado antes— la actuación como un universo único. Veamos pues, ¿qué nos dicen los pies?

b).- El lenguaje de los pies.

“La manera de utilizar los pies es la base fundamental de la interpretación teatral - cita Eugenio Barba a Tadashi Susuki, de su libro *El camino para actuar*²¹³ -. Son los pies los que deciden la forma del cuerpo, y el movimiento de brazos o manos no hace más que añadir un poco de expresividad. También la voz, en potencia y matices, es determinada por los pies”. Sobre todo en el teatro oriental, específicamente en el teatro NÔ, los pies recobran una gran importancia. Los pies, en general, son el manantial de donde resurge—o debe resurgir— la presencia actoral. He notado que si donamos una determinada tensión a cada porción de nuestros pies, la postura del cuerpo varía notablemente. Si apoyamos, por ejemplo, nuestro peso corporal sólo en el metatarso, caminaremos de forma muy distinta a si nos sostenemos sólo en el talón; así como si nos apoyamos en la parte inferior del tarso, o en la exterior. Es fascinante como una diminuta variación del peso produce una gigantesca transformación en todo el cuerpo, incluso—como alegaba el actor Susuki—, hasta en la voz. La función de los pies, es como la función de una piedrecita que se lanza al agua para que ésta siga saltando varias veces. Esto, no sucede siempre. Tenemos que tener suerte o demasiada maestría, para conseguir que este elemento pesado— como es una piedra— logre saltar varias veces repetidas en un elemento tan icorregible, como es el

²¹³ Barba/ Savarese 2007, p. 285.

agua. Sin embargo, este fenómeno funciona cuando la técnica se nos confía. Si los pies del actor llegan a dominarse como esta piedrecita que lanzamos, entonces la actuación habrá logrado una fórmula mágica: el resto funcionará sin problemas. Este proceso forma parte del nivel de conciencia del actor, respecto a cada porción de su cuerpo. Puede resultar tal vez exagerado lo que digo, pero ha sido comprobado. Si el actor es consciente de darle vida a sus pies, su cuerpo completo permanecerá vivo durante toda la representación, robando así la atención del público. En nuestra Puesta, en la segunda Jornada, tenemos la escena donde Federico está al punto de matar a Fabio, y Enrique lo impide exhortando a Fabio a que huya: “*Eso haré con presteza – responde Fabio- muy bien, si el paso me ofreces, porque lo he hecho muchas veces*”²¹⁴ Los pies de Fabio corren velozmente en el lugar (sin avanzar mucho), mientras éste transmite su comunicado al público. Este aspecto llenaba de tensión, no sólo la figura del actor que representaba al gracioso, sino también toda la escena. El discurso de los pies de Fabio en este pasaje recordaba un poco a los dibujos animados de Disney, en donde –producto a la rapidez de los movimientos– casi no se le ven los pies a la figura. Ese movimiento se convierte en un círculo visual que genera a su vez vitalidad hacia el resto del cuerpo. Un movimiento parecido a éste, lo veíamos también cuando Fabio quería abandonar el escenario, que levantaba una pierna de forma cruzada a su torso, y luego de silbar con los labios, abandonaba la escena. Luego, para demostrar su inconformidad con el variable carácter de su amo, ponía sus pies y piernas rígidas como si se resistiera a caminar o a seguir a su amo. Esto, producía el efecto de un robot que camina con baterías casi gastadas y aumentaba así, la comicidad de la escena. Cada salida y entrada de Fabio, así como su comportamiento dentro de las escenas, estaban marcados por sus pies. Por ejemplo: cuando se escondía, cuando bailaba encima de la mesa, cuando planeaba alguna intriga, cuando contaba sus cuentos, cuando se quejaba de su amo. Otra muestra concreta es cuando Fabio, al principio de la Segunda Jornada²¹⁵, se queja delante de su amo objetando que no lo comprende, que su amo cambia de parecer constantemente, y que él está a punto de enloquecer. El espectador puede leer claramente a través de los pies de Fabio, en qué consisten las quejas de éste personaje, e incluso, sus pies traslucen cada suceso que estos personajes acaban de dejar atrás de sí. Fabio cuenta con sus pies cómo su amo le ordenó que preparara dos caballos para salir, cuando éstos estuvieron listos, los pies de Fabio se detuvieron: ya no iban a ningún lado. Luego Federico insiste, que sí van a salir y ordena a Fabio a que se monte en un caballo. Sus pies saltan hacia el caballo invisible y simula cabalgar al lado de su amo. Luego se

²¹⁴ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1225.

²¹⁵ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1219.

detienen y regresan. Los pies descienden del caballo imaginado, mientras que Fabio—obstinado—abandona la escena. Los pies de Fabio transmiten también su incomodidad en la escena 9, de la Segunda Jornada²¹⁶, cuando éste va a ver a Flérída porque cree que ella lo ha delatado delante de Federico. Sus pies se arrastran cortante y rápidamente, mientras forman la figura espacial de un zigzag. De esta forma, transmiten la rabia que siente Fabio hacia Flérída por ser “parlerita su alteza”.

Los pies de Federico denotan su constante nerviosismo, sobre todo en la escena 9, de la Tercera Jornada²¹⁷, cuando ha sido arrestado en su propia casa por Arnesto. Su desesperación es tan grande por acudir a su encuentro con Laura, que sus pies parecen estar dentro de un hormiguero. Los pies de Arnesto se muestran siempre lentos y pesados durante casi toda la obra. Así dictaminan el peso de sus años. Los pies de Flérída varían. Cuando ella quiere conseguir algo de Fabio o de Federico, se deslizan lentamente al ritmo de una serpiente, mientras que cuando está furiosa por algo, taconeando el piso como una niña a punto de lanzarse a chillar. Los pies de Enrique casi siempre se ocultan, pero cuando se dejan ver se pronuncian enamorados y melancólicos. Los pies de Lisardo se deslizan casi siempre como si quisieran indagar sobre algo, mientras que se manifiestan firmes cuando entran a escena para comunicar a Flérída que ha llegado un caballero que desea verla, o se paran en seco cuando retan a duelo a Federico. Sin embargo, los pies de las criadas se comportan normales, adecuados a la aparición de estos personajes y a las situaciones en que se encuentran.

Como he dicho anteriormente, los pies son la fuente de donde surge toda la presencia de un actor. Veamos entonces, ¿adónde nos lleva el flujo que produce esa fuente?

c).- La mímica

La expresión facial es el complemento final de la actuación, o como cita Pavis de Ubersfeld “la mímica es en el teatro, el lugar donde se expresa con la mayor claridad la *reflexividad* del discurso producido por el actor, el cual, además de decir la palabra-acto, dice quién la ha dicho”²¹⁸.

Las cabezas de Federico, Lisardo, Fabio, y Arnesto, en la escena del primer secreto²¹⁹ se mueven pendulando en el aire cada vez que Laura pronuncia una frase y Federico la repite en un aparte. Las mímicas que se producen en estas cabezas pendulantes, revelan a cada uno de los

²¹⁶ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1226.

²¹⁷ Calderón 1973, Valbuena, III, p. 1238.

²¹⁸ Pavis 2002, p. 292.

²¹⁹ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1223.

individuos que se ocultan detrás de ellas. Federico, activo y curioso por descifrar lo que su dama quiere comunicarle, gesticula de forma ávida levantando sus cejas y engrandeciendo los ojos todo lo que le es posible. Lisardo está como perdido porque no consigue captar de qué se trata en este pasaje, y se deja llevar por el sencillo vaivén que se ha formado. Fabio, sin embargo, está a la caza de todo lo que puede resultar provechoso para vengarse de su amo, y su mímica es como la de un deportista de baloncesto que persigue constantemente la pelota para apresarla contra su pecho; mientras que Arnesto, en su lento ritmo, no consigue mantenerse al tiempo del vaivén y gesticula como si sus gafas quisieran hacer malabares sin conseguirlo. Esto acentúa notablemente la comicidad de esta escena. ¿Y Flérída? La mímica de Flérída es variable como sus pies. Está siempre en dependencia con la situación en que se encuentra. Hay que recordar que hemos tenido dos Fléridas y éstas gesticulaban de forma bastante individual, aunque ambas optaron por una mímica hiperbólica. Tanto Rosi Willi como Anna- Lena Knebel subrayaban su texto y sus acciones con la expresión facial. Las amplias risas en sus caras, los entrecejos engurruñados, una ceja levantada, ya indicaban muy bien qué podían estar tramando nuestras Fléridas; o cuando sus rostros se asemejaban a una uva seca, el espectador sabía que la decepción (o el acohol, en este caso) las habían deprimido. Rosi Willi a veces adoptaba una mímica que recordaba a la de un pájaro, algo así como la mímica de un pavo real, que está al acecho de que nadie robe ninguna de sus plumas. Con esta expresión nuestra Flérída se atrevía a reír, a llorar, a cantar, y esto le daba un tono muy especial y colorido a la estructura de las situaciones.

Las mímicas de nuestras Lauras acentuaban también el sentido de sus frases, pero se manifestaban de forma mucho más sutil en comparación con las de Flérída, aunque debo señalar que la mímica en María Engel vale compararse con una bailarina clásica que domina su cuerpo de tal modo, que el virtuosismo que resulta, hace que el espectador se prenda más del rostro de Laura, que de sus palabras.

Nuestros Fabios (Max Aigner y Clara Reiner), se convierten en malabaristas con sus rostros. Constantemente expresan los laberintos de los estados en que se encuentran, así como la disolución de los mismos. En la Jornada Segunda, cuando Fabio va reclamarle a Flérída el por qué ella lo ha delatado, él cuenta un cuento de un piojo que al final termina apretado, casi ahogado, y alega: *“pues no importa no haber muerto,/ si muy apretado estoy”*²²⁰. Nuestros Fabios, simulan haberse colgado a una soga, y sacan la lengua, viran los ojos, metaforizando así la

²²⁰ Calderón 1973, Valbuena, II, p. 1227.

moraleja del cuento, que ha acabado de narrar. O sea, que este es un ejemplo de como la mímica subraya la esencia de esta escena y del carácter de este personaje.

La mímica en Lisardo parece casi llevar una máscara. Este personaje representado por Patrick Zesar no parece inmutarse demasiado, a no ser sólo en los momentos en que cree perder a su prometida Laura; en el resto de los pasajes su mímica se comporta de forma bastante neutral y este aspecto le dona a este personaje un matiz refinado y frívolo, en alemán diríamos *cool*.

La mímica, es en general una fachada para cubrir o reforzar aquello que se pronuncia. La necesitamos una vez que sabemos cuál es el discurso, y quién será la entidad que lo pronunciará. En una pieza teatral uno de los elementos más vitales y primordiales, es el texto. Este elemento resulta ser la construcción de hormigón en la que se basa toda pieza teatral, pero, ¿cuál es la vía para transmitirlo y qué tonos lleva?

d).- La voz: modo y modulación.²²¹

La voz es algo muy especial y juegan uno de los papeles más importantes, como se sabe, en cualquier rama del teatro. El uso del modo puede salvar una obra, o arruinarla. Entonces, ¿cuáles colores, cuáles tonos, cuáles flexiones, cuáles sentimientos debe adquirir una voz para poder ser transmitido el mensaje de un discurso? El modo es la manera en que se manifiesta una voz, mientras que la modulación es la danza, digamos el movimiento, en el cual la voz se vale para llegar al espectador - oyente. El modo se refiere a la forma, y la modulación a la cualidad de la voz.

En nuestra obra *El Secreto a Voces*, o sea literalmente traducida sería 'Un Secreto en las Voces', el autor nos lega ya con el título la relevancia del aparato vocal dentro de una delicada atmósfera enigmática. Los tonos altos, las melodías, armonía y la pigmentación de las palabras deberían transmitir al público cierto grado de clandestinidad, en donde un sujeto que se cubre y al mismo tiempo se revela, crea una situación confidencial, o no, pero que logra enfatizar una mentira y conseguir que, sin embargo, sea creíble.

El volumen de la voz se mantiene en medio entre la forma y la cualidad. El volumen es sobre todo un medio, una ayuda, pero no es precisamente el arte con el que danza una voz. El arte de danzar es la virtud de un elemento delicado que se transmite, por ejemplo si se susurra al oído de alguien, se susurra con diferentes grados y entonaciones. Podemos susurrar con una voz que

²²¹ Vargas 2010, p. 136.

recuerde al cristal de una copa muy fina (algo por cierto difícil, ya que se requiere de un tono muy alto), o como una cuerda de viola que ha sido rozada por un arco, o como el susurro normal que conocemos, en donde desaparecen las palabras para convertirse casi en un simple eco del sonido. El matiz es la cualidad, y la cualidad resulta a su vez el arte de bailar de una voz. Tomo el baile como metáfora para el trabajo de la voz, recordando la infinita variedad de bailes que existen en el mundo. De hecho, no se baila igual una pieza clásica de ballet a un baile de *rock and roll*, ni tampoco se asemeja una contradanza a un mambo. Precisamente esta diferenciación en la cualidad, es lo que determina cómo podría moverse una voz, es lo que implica el arte de hacerla bailar. Cuando una voz utiliza la *coloratura*, es como si ésta saltara constantemente en el aire, mientras que con el *vibrato*, esta voz se mueve discontinuamente como cuando los pies de una bailarina en puntas se entregan a un *Bourree*, haciendo esos pasitos cortitos que cautivan tanto al espectador²²². En nuestro trabajo de preparación, nos ayudó mucho la visualización de la voz en diferentes formas geométricas. Por ejemplo, cuando la voz se manifestaba en el espacio dibujando una gran rueda, resultaba un efecto muy diferente a cuando la proyectábamos en una línea recta, o en forma triangular, o en un espiral. La riqueza que adquiere la voz con estas visualizaciones, sólo puede constituir para la Puesta un holgado cimiento que la afianza.

El volumen de la voz –desde el más bajo hasta el más alto– decide cuántas personas pueden escuchar, o no; a no ser que se trate naturalmente de un ‘Secreto a Voces’. El uso del volumen de la voz, nos dio la posibilidad de diferenciar entre verdad y mentira. Un ejemplo lo tenemos cuando Federico regresa supuestamente de su viaje de Mantua (recordemos que él no ha ido a Mantua, que ha pasado en realidad toda la noche con su dama, y que la carta respuesta del Duque de Mantua, la ha recibido del Duque –enmascarado como Enrique– que se esconde en el palacio de Flérída. Lo decisivo de esta esta escena es que, debajo de la carta del Duque hay una carta cifrada de Federico para su amada Laura, a quien se la entrega delante de Flérída. El volumen de la voz de Flérída es medio, y lleva en sí la cualidad de desconfianza:

Flérída: ¿Cúya es la carta? {el volumen de la voz se concentra en la *u*
de cuya, y desciende en el resto de la pregunta.}

A lo que Federico responde con esta frase, que ya tenía preparada:

²²² Esta comparación de la *coloratura* y el *vibrato* con las líneas espirales y las discontinuas, me recuerdan a un trabajo que escribí para el instituto de Historia del Arte sobre los dibujos del artista francés Auguste Rodin.

Federico: No sé.

Del cuarto de la duquesa,
madre del duque, una dama
me llamó, pienso que deuda
o amiga suya.²²³

Los primeros versos deberían ser pronunciados por el actor de forma balbuceada. Luego el resto de los versos, de forma alta y segura, para presentar así la mentira de que esa carta pertenecía a una amiga o a una pariente de Laura. La presentación de esta mentira requería el tono de presentación de un *show*, y así se alimentaba de paso el aspecto cómico de este pasaje.

Basándose en la modulación, Federico debía comunicarle sutilmente a Laura que él era el autor de esa carta cifrada y al mismo tiempo debía disimular delante de Flérída con una voz fuerte, engañándola, y que ésta no captara el mensaje. Mientras tanto, Laura debía ya haber captado el recado y debía habérselas ingeniado para presentarle un comunicado verosímil a Flérída:

Laura: Ya, señora, he conocido
la letra. Madama Celia
es y con licencia tuya
allí me retiro a leerla
([Ap.] Hasta perderla de vista,
iré de temores muerta.)²²⁴

Laura precisa la exposición de Federico, dándole a Flérída un verdadero nombre de una pariente suya, para que ésta se lo crea. El encubrimiento funciona. La actriz, de manera bastante exagerada, debería pronunciar esas frases agudizando la voz y llenándola de extrema alegría, para procurar de esta forma tapar el secreto delante de Flérída. La mentira tenía que sonar sobre acentuada, para que tanto el público como la misma Laura comprendieran que se trataba de una mentira. La única que no debía entenderlo, era Flérída.

Otro personaje muy importante que hace uso del trabajo de modulación de la voz, es Fabio. Fabio penetra en las mentiras de su amo, y aunque le gusta muy bien mentir, no se identifica con las mentiras de Federico. Él reacciona más bien atónito ante ellas y las encuentra impúdicas. En ese pasaje donde Federico descaradamente le entrega la carta a Flérída y una cifrada a Laura, Fabio no delata todavía a su amo delante de Flérída, sino que le insinúa al público con un aparte, que éste está mintiendo y se insulta preguntándose cómo su amo tiene el descaro de hacerlo,

²²³ Calderón 1973, Valbuena, II, 1220.

²²⁴ Calderón 1973, Valbuena, II, 1220.

dándose así la tarea –que persigue luego durante toda la obra– de destapar las mentiras de su amo.

Los actores que representaron a Fabio²²⁵, se vieron obligados a ser uso de la modulación de la voz en este pasaje tan pretenciosa donde Fabio se queja del carácter lunático de su amo. Fabio se burla de su amo en estos versos en donde él representa tanto a Federico como a sí mismo:

Fabio. Desta manera:

“Fabio, yo me muero, Fabio, sólo este día le queda ya de vida a mi esperanza.– Voy a que el entierro venga por ti.–No vayas, que ya Federico.} no me muero: que esta negra noche es día para mí. Sea muy en hora buena.– ¡Fabio!–Señor...–Luego al punto me he de ausentar; adereza dos caballos.–Ya lo están.– Ya no me ausento; más vengan. Ponte en uno.–Ya lo estoy.– ¿Qué hemos andado?–Una legua.– Pues volvamos.–Pues volvamos. ¿No hay ausencia?–No hay ausencia. Vete a casa; no me sigas...” ²²⁶	{Fabio representa a Federico hipocondríaco.} {Fabio representa a Fabio, voz firme.} {giro peripético, la voz salta, cambia a {Voz segura. Representa a Fabio} {nuevo cambio: voz alarmante = Federico} {Fabio responde como Fabio: voz neutral} {cambio a Federico: voz indiferente.} {diálogo de Fabio y Federico, hecho por Fabio} { - - } {grito de Federico irritado: modulación que recuerda el graznido de un cuervo.}
--	--

Para que la burla de Fabio hacia su amo sobresaliera, y se hiciera más evidente, le he pedido a los actores que representaban a Fabio que modularan la voz de forma llorona cuando se trataba de Federico. A través de la voz de Fabio, la figura de Federico debería parecer ridícula, y para contrastar este *pathos*, los versos que se referían a Fabio, debían de ser pronunciados de forma neutral e indiferente, independientemente de que el discurso de Fabio –como ya hemos visto antes en el capítulo dedicado a los pies– fue apoyado por elementos proxémicos. De esta manera el actor de Fabio simulaba el cabalgar con su cuerpo y cambiaba de personaje con un salto hacia la derecha y hacia la izquierda. O sea que, al saltar a la derecha Fabio se autoactuaba, y a la izquierda, representaba a Federico.

²²⁵ Max Aignery Clara Reiner.

²²⁶ Calderón 1973, Valbuena II, 1219.

Otras de las escenas donde la modulación de la voz provoca una tensión indudable en la acción, es en la Segunda Jornada, cuando Flérída le dice a Lisardo que ha sido muy desatento con Laura²²⁷. Aquí he dejado que Flérída alargue la ‘o’ en “vos” (voooooooooooooooooos) llevándola hasta un falsete, e hincando a Lisardo como si fuera la voz la que lo empujara hasta tirarlo al piso. El falsete se interrumpe por el sonido de unos cristales que se rompen. La modulación de la voz fue siempre para mí un instrumento vital dentro de la representación con el cual se podía formar las figuras. La modulación vocal era la encargada de subrayar las características de los personajes y también de impulsar las acciones:

- Laura, la joven enamorada, debía modular su voz de manera melancólica y suave, como si volara.
- Federico, el caballero firme y valiente, modulaba de forma directa, precisa, y en un tiempo rápido.
- Flérída, la melancólica y temperamental duquesa, debía modular la voz de forma segura, fuerte, autoritaria, e histérica.
- Fabio, el gracioso, donoso e intrigante bufón, debía siempre hacer bailar su voz. Dependiendo de las escenas, su voz debía adoptar diferentes propiedades.
- Arnesto, el viejo cansado, modulaba como si su voz se arrastrara por el piso. Su voz llevaba un tono grave, pesado y lento.
- Lisardo, el prometido de Laura, debía hablar ligeramente, sin peso, como esas hojas que el otoño convierte muy rápido en torbellino. Por su forma de hablar, el espectador no debía tomarlo muy en serio, añadiéndose a su vez un toque cómico y ridículo en este personaje.
- Enrique, el duque de Mantua, debía modular acentuando su orgullo aristocrático, pero al mismo tiempo debía hablar de forma enamorada e insegura, para producir así compasión en el espectador.
- Las criadas Livia y Flora, debían devenir en los ojos espectadores– a través de sus voces– como figuras frescas y simpáticas.

Como ya lo implica la palabra ‘moderación’, ésta contiene en sí el verbo moderar. Ésto significa regular, encontrar el medio de algo, dirigir, frenarse cuando se cree ir muy rápido; mientras que la ‘modulación’ es como si buscáramos en una radio la frecuencia exacta para el programa que queremos escuchar. Es como si dobláramos un alambre, en varias formas, para construir una figura determinada que querramos ver delante de nosotros. La diferencia entre uno y otro es muy

²²⁷ Calderón 1973, Valbuena, II, 1224.

sutil, sin embargo, esa diferencia es la armazón que sostiene el trabajo de la voz de un actor. La voz, entre otros aspectos, está vinculada no sólo a lo que dice el actor, sino también a lo que éste piensa. ¿Qué dicen las frases más allá de lo que vemos escrito? ¿Qué hay por debajo de un texto, y por qué es tan necesario para un actor?

.e).- La importancia del subtexto

Un texto teatral no siempre es asequible a la comprensión de los actores, e incluso cuando se trata de un texto fácil, siempre exige cierta ‘traducción’, elaboración o proceso, para que el actor convierta esas ideas plasmadas del papel en suyas propias. La urgencia del subtexto (texto debajo del texto) resalta la finura y el acabado de la obra dramática y garantiza a su vez que al actor no se le olvide lo que debe decir. El subtexto es como subrayar la esencia semántica del texto original. Es una especie de “Esselsbrücke” que ayuda a recordar, pero al mismo tiempo a profundizar y dominar cada frase. Al ser el subtexto una interpretación de cada una de las frases que nos brinda el texto original, ocupa éste un aspecto individual y autónomo. No se puede dictaminar “éste es el subtexto de esta frase”, sino que una misma frase puede tener varias interpretaciones y lecturas.

En nuestro proyecto teatral, hicimos mucho incapié en el trabajo del subtexto. Fue casi la única vía, para mí, de poder transmitir las ideas cómicas con sentido sarcástico, y las tristes sin tener por qué ser dramáticas. Esa es también una de las cualidades que aporta el subtexto, que nos permite incluso trabajar a veces, con la antítesis de las frases.

Hubo muchos versos que si se repetían como estaban escritos, resultarían monótonos, y sólo una variación podría donarle un gusto especial. Veamos pues, una pequeña lista de estos versos y el respectivo subtexto que le encontramos:

<u>Frase</u>	<u>Subtextos que utilizaron los actores</u>
<i>¿Le hubiste doncel?</i>	¿Es, por casualidad, tu hijo bastardo?
<i>Señora, ¿qué me mandáis?</i>	Señora, ¿buscas algo de mí? (con connotación erótica).
<i>Un mudo mirón no dudo que seré</i>	Te prometo que vigilaré y no diré nada a nadie.
<i>Señor, ¿es muy largo el día?</i>	Señor, ¿qué he de hacer hoy?
<i>Mejora tu querella</i>	Mejora tu mal humor.
<i>Y preveen dos postas, Fabio</i>	Ensilla dos caballos, Fabio.
<i>¿Enmendóse?</i>	¿Ya supiste qué objetivo tiene esa carta?
<i>Tú eres en quien mi imaginación</i>	

<i>(...) no ha osado poner la sombra del escrúpulo más leve Que a tu servicio me tienes (...) reconociendo a la que en su esfera encuentres En mi vida vi mentir con más gentil desvergüenza Para hablarte, estaba esperando que se fuera haciendo, en esas pinturas divertido, la desecha</i>	Tú eres pura y confiable. Dios mío, ¡que no me descubra! Debes descubrir qué dama baja esta noche al jardín. ¡No atino a creerlo! Yo esperaba, disimulando, a que se acabara el teatro de mi amo.
<i>¿Qué ausencia? ¿Hay tan grande desvergüenza? (...) que esta, que tú víbora llamas sangrienta, ya es áspid de mi pisado Aunque en sus flores me muerda la he de coger A su voz el alma atenta (...) ¿dónde va tu voz, que eso advertir quieras? ¡Ay de mi loca esperanza, qué neciamente murió!</i>	¿Me estás tomando el pelo? ¿Cómo algo de ésto ahora? / ¡Debo ingeniármelas pronto! La carta ya está rota, ¡olvidalo! Me cueste, lo que me cueste, debo saber qué dice esa carta. Estoy listo, para recibir el mensaje secreto. ¿Qué te traes en manos? ¿Qué quieres decir realmente? ¡Lo eché todo a perder! ¡Estoy perdido!
<i>hacer del ladrón fiel (...) le dije: «No desperdicies tantas municiones hoy El suceso que yo te había contado de mi señor, ¿se pudriera porque en tu pecho estuviera siquiera un hora guardado? embistió conmigo con tal fiereza</i>	Lograré que el culpable diga la verdad. No tiene más sentido insitir en el amor hacia Flérida. Sufro. ¿Es que tienes que contarle todo? Me atacó de forma agresiva.

<i>No sé nada</i>	Me muero por decírtelo.
<i>(...) aquí</i>	
<i>de mi industria para hallar</i>	
<i>decente modo sutil</i>	
<i>de obligarle a que le enseñe!</i>	Debo buscar el modo de ver el retrato de la dama.
<i>Esto se ha de prevenir</i>	
<i>en menos público puesto</i>	¡Nadie puede enterarse!
<i>(...) que aunque es más breve jornada</i>	
<i>donde esta noche habéis de ir,</i>	
<i>es más segura la ausencia</i>	Olvidalo, ¡no saldrás de aquí!
<i>La seña hizo: que</i>	
<i>a sus voces advertir</i>	¡Debo estar atento!
<i>Que en tu vida te has holgado</i>	No has disfrutado nada de tu vida. No conoces el placer.
<i>Yo he de saber por raro estilo</i>	¡La curiosidad me mata!
<i>(...) hice juicio</i>	
<i>que de amor celitos nobles</i>	
<i>no son traidores delitos</i>	Es un hecho sensato y por eso, quedo disculpado.
<i>¿Cómo,</i>	
<i>traidor, podrás resistirlo?</i>	¿Cómo se te ocurre darle el retrato?
<i>Y esto ocultábadles tanto?</i>	¿Esta insignificancia?
<i>Volcanes respiro</i>	Me estoy cocinando de la rabia.
<i>¿Hay más extraños caprichos?</i>	Sin duda, mi amo está loco.
<i>¿Alcahuetico es mi amo?</i>	¿Cómo se le ocurre mentir? Él fue quien se lo dijo a Flérída.
<i>(...) que a palacio voy a hacer,</i>	
<i>atento y disimulado,</i>	
<i>la deshecha</i>	Me voy a palacio para observar cómo van las cosas.
<i>Pues cerca le tienes hartó.</i>	Estoy aquí, espiándolo todo y no te das cuenta.
<i>Suele decir el adagio</i>	Según el proverbio....
<i>No fue tan grave culpa</i>	
<i>la de Lisardo, Laura,</i>	
<i>que ya no se restaura</i>	
<i>con la cortés disculpa</i>	Debes disculparte. Al fin y al cabo, no fue tan grave.
<i>Declararme</i>	Mi amor está por encima de todo y debe saberse.
<i>Obedecer al hado</i>	

<i>victoria es lisonjera</i>	Este es mi destino y debo deleitarme en él.
<i>¡Lisonjías a mí!</i>	¡Ay, que me derrito ahora mismo!
<i>No entiendo el concepto bien.</i>	¿De qué hablan?
<i>Si me das licencia, creo</i>	
<i>que yo explicarle sabré</i>	¡Apártate de mi hombre!
<i>Pues yo no he de reventar</i>	No me quedará con el secreto encerrado.
<i>Irse por novillos...</i>	Quieren escaparse.
<i>Los cuerdos amigos son</i>	
<i>el libro más entendido</i>	
<i>de la vida, sí, porque</i>	
<i>deleitan aprovechando.</i>	¡Hmmm! Adoro la sabiduría...
<i>¿Jugáis cientos?</i>	Pienso pasarme toda la noche aquí en tu casa.
<i>En esto fiado espero</i>	
<i>que hagáis que quien me escribió</i>	
<i>la mano también me dé</i>	Quiero que me des la mano de tu hija. (Federico a Arnesto)
<i>Eso, Federico haré</i>	
<i>de muy buena gana yo.</i>	
<i>Al punto os dará la mano...</i>	Te prometo que esa persona te saludará (Arnesto a Federico)
<i>Señor.</i>	¿A quién debo matar? (entrada del Guarda)
<i>Funesta sombra fría,</i>	
<i>cuna y sepulcro de la luz del día</i>	Siento temor hasta de mí misma.
<i>Quien aquí esperando está,</i>	
<i>porque Flérída lo manda</i>	Sólo cumplo con tus órdenes.
<i>El viento engaña mil veces</i>	Es algo sin impotancia.
<i>¿Quién es?</i>	¡Desaparece Federico, que Flérída está aquí! (Laura en la reja)
<i>Con mi estrella, no contigo</i>	Enojada quedo de mi mala suerte, no contigo.
<i>(...) que yo valgo más que yo</i>	Estoy por encima de mis propias miserias humanas.
 <i>(...) que quiero</i>	
<i>ya de lo que fui, olvidada,</i>	
<i>acordarme lo que soy</i>	Me resigno.
<i>Cumplió el Cielo mi esperanza</i>	¡Dios es inmenso!
<i>¡Oh, cuántas veces, oh cuántas</i>	Yo lo sabía, yo lo sabía...
<i>Pero ya “el Secreto a voces”</i>	

En la mímica de nuestra colega María Engel (haciendo el papel de Laura) se podía leer claramente el subtexto de cada frase que ella pronunciaba. Veamos algunos ejemplos de cómo transportaba el texto al subtexto. Para ésto le he pedido que ella misma escriba, qué pensaba cuando actuaba. Presentaré dos breves pasajes explicados por Engel: un corte de una de las escenas del Secreto²²⁸, y el otro pasaje es de cuando ella discute con Lisardo²²⁹:

[Corte de la escena del Secreto.]

“Flérída” -

{ahí pienso "tengo que decirle algo importantísimo que me urge"}

cuya beldad

{me doy cuenta que está la misma Flérída y añado esa parte tartamudeando, todavía me cuesta inventarme frases que tengan más o menos sentido.}

“ha” -

{otra vez me olvido de lo otros, veo sólo a Federico.}

con tu ingenio igualado

{me recuerdo otra vez que hay más gente, "ingenio" lo digo algo exagerado, con sarcasmo, pero sobran miedo y nervios.}

“sabido” -

{después de sabido hago una pausa como si me hubiese olvidado de que la frase tuviera que seguir.}

es cuanto ha mostrado

“ya” -

{en todas las partes que me dirijo a Federico, pronuncio más claro, intento hablar con *Nachdruck* y tranquila. Además me acerco un pasito a él, y muevo siempre el pañuelo hacia su dirección. Todo eso lo hago porque pienso que si no, a lo mejor él no me entiende.}

mi afecto mi humildad

{aquí es donde empiezo a sentirme más segura, ya no tartamudeo tanto, creo que nadie se da cuenta.}

²²⁸ Calderón 1973, Valbuena, II, 1223.

²²⁹ Calderón 1973, Valbuena, II, 1222.

“Que” -

intente sacar, señora,

de aquí -

mi alivio,

¡Ay de mí!,

{después de "alivio" miro a la gente y veo su cara de incompreensión; por eso me sale tan nervioso el "¡Ay de mí!". El miedo me lleva a pretender que los otros se den cuenta de que estoy concentrada, y no histérica, triste, enojada...}

“no” -

te admire; pues de aquí

te ausentaste -

apenas ahora.“

{después de esa parte siento otra vez pánico de que sospechen algo, y empiezo a chillar exageradamente y en un tono muy alto y artificial.}

[Escena con Lisardo]

entiende mejor las señas

{alargo "eentiende", porque empiezo la frase sin saber que decir, lo digo de una manera muy arrogante para cubrir mi inseguridad y miedo.}

del color y del papel,

verás que no son aquestas

{“verás que” tartamudeando.}

de la turbación efectos,

{“turbación” con los ojos virados, y muy fresca.}

sino efectos de la ofensa,

{hasta "efectos" hablé sin saber como explicarme, se nota en el "de" que pronuncio muy largo y pensativo, después hago una pausa chiquita (en la que pienso "mierda, ¿qué, puchis²³⁰, le digo?", y por eso "la ofensa" ya me sale segura y enfadada.}

con que tu desconfianza,

pero

{hago otra pausa chiquita antes de "desconfianza"

mi voz está segura, y levanto una ceja.}

²³⁰ Interjección usada en Guatemala, para expresar sorpresa o susto.

a mi estimación afrenta.

{después de esa frase me pongo a ver el público,
estoy desesperada, pero cuando miro a Lisardo
intento poner un *pokerface*, y me muestro enojada e
incómoda.}

Esta divertida e imprensindible ocupación con el subtexto, que incluso—como hemos visto— se puede trasladar hasta cada segmento de un cuerpo (recordemos el trabajo de las manos, de los pies, del rostro), aumenta no sólo el carácter gracioso y jocoso de las escenas, sino que también limpia los hiperbatones del texto original, entregándole así al ‘espectador— oyente’ un texto semánticamente legible, que se pueda comprender sin dificultad. Durante los ensayos me percaté de que las frases que urgían de subtexto, eran generalmente aquellas que no se entendían a primera vista, es decir, aquellas que más provistas estaban de hiperbatones. Las frases que portaban un significado legible, podían sobrevivir por sí solas. Me reafirmé también, que el subtexto que armamos para el actor (o que se arma el actor para sí mismo), es como una especie de orden o de regla, también de protección; es decir una vía fija, de la cuál él puede sostenerse todo el tiempo sin llevar el riesgo del fracaso. Y no sólo le da al actor la seguridad de que el texto se mantenga redondo, sino también que dota a las situaciones y a las acciones de mayor credibilidad.

Si analizamos detalladamente el fenómeno del subtexto, nos podemos dar cuenta de que éste se puede subdividir en tres tipos de niveles funcionales:

- | | | |
|----------|-----------------|---|
| 1. Nivel | interpretativo. | {interpretación = función de traducir el texto} |
| 2. Nivel | representativo. | {exposición = función de transmitirlo a través de la actuación} |
| 3. Nivel | de sostén. | {memorización = función de puente— apoyo, para el actor} |

Según Stanislavsky, “uno de los elementos más importantes del subtexto es la memoria afectiva, un factor evenescente caprichoso e inestable”²³¹, o sea que está vinculado a su vez con la concentración y la economización de las emociones del actor.

²³¹ Stanislavsky: *Concentración en la acción*. Ver: (<http://www.teatro.meti2.com.ar/teatristas/notables/stani/stani.htm>)

h).- El actor y las acciones inconscientes: la memoria corporal

Mi experiencia como bailarina me ha convencido de que el cuerpo conserva su propio archivo. Algunas veces, mi mente no se ha acordado de alguna coreografía antigua, sin embargo, siempre fue suficiente llamar al primer movimiento con que comenzaba esa pieza, y ya el cuerpo por sí solo reproducía la cadena de secuencias que mi mente no lograba recordar. Es decir, que el cuerpo tiene la capacidad de memorizar y archivar determinadas informaciones, que luego envía a nuestro cerebro, como también puede actuar independientemente de nuestra conciencia. En la tercera escena del Primer Acto, Flérída obliga a Fabio a que le prometa que no dirá a nadie ni una palabra sobre una conversación que acaban de sostener. El gracioso responde:

Fabio: Un mudo mirón no dudo
que seré, si hay mirón mudo.²³²

Para estos versos habíamos ensayado que nuestros Fabios golpearan los talones como si parodiaran a un soldado, y que se taparan la boca con la mano como señal de parecer inocentes, como un niño que revela un secreto o dice alguna mala palabra y luego se asusta. Sin embargo, el día del estreno (por razones completamente desconocidas para el mismo ejecutante), el actor no realizó el gesto ensayado, sino que hizo otro gesto que por su connotación histórico-política tal vez no vale la pena describir detalladamente. EL hecho es que para el actor fue una acción completamente inconsciente. Él ni siquiera se dio cuenta, e incluso, después de la función no tenía ni la más mínima noción de lo que había hecho. Para mí resultó interesante este suceso, ya que durante los ensayos esa escena se había ejercitado muchas veces y nunca hubo tendencia alguna a cambiar ese gesto, sino que al contrario, siempre era repetido de manera exacta y precisa lo que había sido acordado. Este hecho me condujo a la reflexión de si se puede actuar en el teatro de forma inconsciente, o no. He encontrado una respuesta en sí paradójica, ya que el ‘cuerpo- archivo’ ha aprendido una serie de códigos que sólo necesita reproducir. Es como si encendiéramos una máquina y la echáramos a andar y ésta reaccionara por sí sola. Sin embargo, este proceso requiere de un extremo nivel de concentración, ya que es difícil mantener siempre el control absoluto de nuestra consciencia cuando nos encontramos encima de un escenario. A causa del exceso de adrenalina²³³ (o de otras hormonas que el cerebro produce durante una situación de tensión) podemos ser víctimas de movimientos y situaciones

²³² Calderón 1973, Valbuena, I, p. 1214.

²³³ Esta hormona segregada principalmente por las glándulas suprarrenales, ejerce una acción estimulante en el sistema nervioso simpático, aumenta el ritmo y la fuerza del corazón, eleva la presión arterial y produce dilatación de la pupila.

inconscientes, de las cuales no somos responsables. A un actor se le exige por ésto, centrar la intención en el escenario y sobre todo entrenar la retentiva. Como decía un viejo actor que conocí en Cuba: “el escenario puede costarnos la vida”, si el actor no está bien atento, pueden ocurrir accidentes graves: el encuentro entre varias casualidades, del cual no se puede retroceder jamás. En nuestro proyecto, tuvimos algunas escenas que exigían un poco de violencia y por ende, de mucha concentración²³⁴. En estas escenas los actores tenían que encolerizarse y proporcionar mucha fuerza corporal, para hacer las acciones creíbles. En dos de los tres casos, se hirió un colega, y en el tercer caso se rompió una puerta de cristal. Esto no implica solamente la concentración que requiere un actor en escena, sino también la economización de energía y recursos corporales que deben ejecutarse. Aquí se puede emplear perfectamente la fórmula de “hacer más con menos”. Uno puede hacer un movimiento exagerado, o amplio, que le haga creer al espectador que uno lo está dando todo, y sin embargo estar usando solamente el 50 % de su energía. En la escena, uno mata sin matar, y muere sin morir. La verosimilitud deviene del *modus* con el que se realizan las acciones, de la cualidad, de la calidad, del desglosamiento del conjunto que conforma el trabajo actoral que hemos visto antes detallado. La plena conciencia y el alto grado de concentración de un actor en el escenario, es vital. Una vez se dio el caso de un accidente fatal en la sala Avellaneda del Teatro Nacional cubano²³⁵, en donde un actor debía aparecer en escena ayudado por un ascensor que surgía del escenario. Al parecer este actor estaba entretenido en el momento que le tocaba salir, saltó tarde al ascensor que ya estaba funcionando, y su cuerpo fue violentamente cortado en dos partes por éste. La adyacente reacción del público fue creer primeramente que ese suceso formaba parte de la escena, hasta que alguien comenzó a gritar desesperadamente, y así el público captó que se trataba de un accidente real (no escenificado) y se entregó de pronto al pánico. Esto nos demuestra la importancia de permanecer siempre concentrado y despierto en escena. Ni el nerviosismo ni la monotonía deben convertirse en enemigos para un actor. A pesar de que -como ya he señalado- el cuerpo conserva su propia memoria, y podríamos cerrar los ojos abandonándonos a ella, es imprescindible entrenar la concentración y ser dueños de sí mismos. Un actor en escena debe conseguir dominar completamente su subconsciente y dominarse a sí mismo en cada segundo, ya que existen muchos elementos de nuestro subconsciente que desconocemos, y por ende, no los podemos tener siempre en cuenta. Es como una de las metáforas que usó Sigmund Freud para describir el

²³⁴ Escena de la pelea entre Federico y Fabio/Entrada efusiva del Guarda/Escena final del duelo Lisardo Federico, donde se suman Amesto y Enrique.

²³⁵ 25 de septiembre del 1986, en la segunda representación de la puesta en escena de la obra dramática de Alejo Carpentier “La Aprendiz de Brujas”, fallece víctima de un accidente en la escena, el actor cubano Florencio Escudero.

subconsciente. Recuerdo que la leí en una traducción española de sus obras hace muchos años, y desafortunadamente no la he podido encontrar nuevamente para citarla exactamente como es, pero aproximadamente Freud aclaraba, que el subconsciente es como una habitación oscura. Si una persona entra, no verá nada, y afirmará con certeza que la habitación está vacía, sin saber que conserva en sí innumerables muebles y partículas de polvo. El subconsciente es como un teatro: el conjunto de pequeños componentes a los que no siempre prestamos relevancia, y sin embargo, todos son determinantes.

2. 4. - El vestuario

En una tarde de octubre del 2009, Lorena Andrade (diseñadora y realizadora del vestuario para nuestra Puesta) y yo, visitamos el museo de Historia del arte (Kunsthistorische Museum) de Viena. Allí nos concentramos principalmente en la sala de Barroco español y analizamos los tipos de vestuarios que aparecían en los cuadros. Tuvimos que recurrir también a las piezas barrocas italianas y flamencas, ya que habían personajes como las criadas Flora y Livia, que no sabíamos cómo vestirlas, y en la sala de barroco español sólo estaban representados generalmente individuos aristocráticos o pasajes mitológicos. Para los personajes de Flora y Livia, nos inspiramos en obras de Tiziano y de Anthonis van Dyck. La figura de Tiziano que se representa con su pelo abierto y su vestido de amplio escote (Fig. 8) , recordaba perfectamente a nuestra Flora extravertida y llena de frescura. La dama representada por Van Dyck (Fig. 9), claro está, es mucho mayor que nuestra Livia; sin embargo, nos sirvió de referencia porque habíamos convertido a la Livia calderoniana en una beata empedernida. En nuestro análisis tuvimos en cuenta el estatus que contenía cada vestido, cada zapato, cada sombrero, así como las formas de los mismos: ¿eran redondos, cuadrados, con puntas, abiertos, cerrados? También nos fijamos en los tipos de mangas, de cuellos, de puños de camisas; así como también en los colores y en la textura de la vestimenta y de los atributos, adornos, aretes, anillos, hebillas, peinetas, que se la habían otorgado a la persona retratada. Los cuadros, que no sirvieron para este análisis, se pueden ver en el suplemento que está adjuntado al final de esta tesina.

En las obras de Velázquez que vimos, no encontramos desafortunadamente ningún retrato de duqueses; lo que más aparecían eran imágenes de reyes, infantines y princesas. De ahí que asentáramos nuestra inspiración en esos cuadros e hiciéramos los vestuarios parecidos a éstos. Primeramente para el vestuario de Flérída, yo había pensado en un vestido negro de saya bien amplia, que debajo pudiera guardar una decena de globos. Esta imagen de los globos inflados

producía el mismo efecto que el miriñaque barroco²³⁶, pero al final en la tercera escena –cuando ella descubre que la dama misteriosa es Laura-, yo quería que se le explotasen los globos y que de pronto su pomposo vestido quedara desinflado como metáfora del estado en que ella se encontraba después del descubrimiento. Luego hubo de cambiarse esta idea conceptual por una visual, ya que nuestra colega Andrade se apareció un día en un ensayo con un vestido azul, precioso, que había confeccionado espontáneamente para Flérída –muy parecido al de la infantin María Teresa (Fig. 3)- y por supuesto me convenció al momento de que esa era la prenda de la duquesa, por su elegancia y su finura. Debo resaltar el gran mérito que contiene el trabajo de nuestra colega Lorena Andrade (quien escribirá probablemente su tesina sobre el vestuario de nuestra Puesta en Escena), ya que ella misma, sin tener formación de costurera, confeccionó cada uno de los vestidos, el calzado, y las prendas que llevaron nuestros actores. Como he mencionado antes, cada ingrediente con el que se compone el teatro es relevante. Una melodía, o hasta un pequeño elemento acústico puede servirnos como medio narrativo. Entonces, ¿de qué forma ha sido concebida la música para nuestra Puesta?

2. 5. - La música

La música en el teatro constituye uno de los elementos más importantes en lo que respecta la creación de atmósfera, la resaltación del hilo conductor, y nos sirve sobre todo de instrumento narrativo. A través de la música se pueden contar más fácil las historias, además de la posibilidad de colorear las situaciones y los estados de ánimo en que se encuentran los personajes.

La encargada de componer la música para nuestro proyecto, fue nuestra colega Katharina Mühl, quien ha escrito recientemente una tesina sobre la música en las comedias del Siglo de Oro español. Ella diseñó este programa que les mostraré a continuación, basándose en determinados argumentos que veremos luego detalladamente:

a) Concepto Musical creado por Katharina Mühl.

Fabio: “Buenas noches he de decir [...] “los misterios y las intrigas Que se descorran las cortinas:	Sin música. COMIENZO: Verdi Nabucco Ouverture 06:20
--	--

²³⁶ Lo nombro *miriñaque*, para tener una visión más concreta de la saya ovalada que llevaban los vestidos barrocos, pero en realidad el *miriñaque* como tal (nombrado también crinolina o armador) es un producto del siglo XIX. En el barroco, este efecto de la saya ovalada se lograba a través de varias sayuelas y enaguas.

¡Abrid el Siglo de Oro!” [se descorre la cortina]. 1ra JORNADA	- 06:38 (falls zu kurz: 06:20 - 07:34) Música FIN. Sonidos de jardín: pájaros etc. durante todas 1ª/2ª/3ª escenas.
1ra escena: Jardín del palacio	Músicos, Flora cantan (canción compuesta por Katharina Mühl. 2- voces).
(Escena 2 Fin: FEDER. Ya vuelven Fabio, Silencio) Comienzo escena 3 3a escena Fin: FABIO. “¿Su alteza a mí? ¡Santo Cielo! ¿Qué fuera, si se atreviese a decir su pensamiento?” Se van. Escena 5: Sala de palacio de Flérída. Salen Flérída, con una carta, y Flora Comienzo escena.FLÉR. “Flora, ¿mandaste al criado?”	Músicos, Flora cantan (eigens komponiertes Lied, 2-stimmig) “Celos aún del aire matan” 00:30 - 00:45 (variante corta 00:00 – 00:10) música. FIN.
(Escena 5) (Escena 6) Escena 7 Fin: FABIO. “...haber la cifra entendido, y no ser las monas tantas”. Se van. Escena 8: Sale Flérída y Flora, con luces. Comienzo escena: FLÉR. “Laura, prima...”	“Celos aun del aire matan” 00:30 - 00:45 (variante corta 00:00 – 00:10) música. FIN.
Escena 9: Jardín del palacio ducal. Sale Laura. LAURA. “Oh tú, hermoso jardín bello [...]	Sonidos de noche: grillos etc. durante toda escena + singende Säge: “Der Mond ist aufgegangen”

¿Quién es?” Escena 10: Sale Federico, a la reja. FEDER. “No me lo preguntes, bella Laura” [...]	FIN, singende Säge: “Der Mond ist aufgegangen”
2na JORNADA	“Celos aún del aire matan” 00:30 - 00:45 (variante corta 00:00 – 00:10)
1a escena: Sala del palacio ducal. Salen Federico y Fabio, en traje de camino; Enrique. FABIO. “¡Que esto un hombre honrado sufra!” (Escena 2) (Escena 3) Escena 4: Laura lee carta con cifra. LAURA. “Avisar a Federico/importa de todas estas/[...] <i>“Siempre que quieres, señora, que de algo tu voz me advierta,/ lo primero será hacerme/ con el pañuelo una seña”</i> [...]” LAURA. “Pues sentado eso, a ti/han de apelar mis ofensas [...] digo que mi pecho encierra. saca un pañuelo”	Música FIN. Sonido (Triangel, Glocke) Sonido (Triangel, Glocke)
Escena 7: FABIO. “Eso haré con presteza/muy bien, si el paso me ofreces,/porque lo he hecho muchas veces./Palerita me es su alteza?” Se va como en un <i>cartoon</i>. Fin: FEDER. (furioso) “Aunque está/de otra parte mi opinion,/la vuestra quiero [...] hasta que ella/por entendida se de”.	Sonido Roadrunner meep meep.00:57

Se va.	
Escena 8: Jardín. Salen Flérída por un lado, y Enrique por otro.	Sonidos de jardín + canción: escena jardín y fade out
Escena 9 Escena 10: señal de pañuelo Escena 11 Escena 12: Sala del palacio. Salen Flérída, Laura, Livia y Flora, con luces.	Sonido (Triangel, Glocke) “Celos aún del aire matan” 00:30 - 00:45 (variante corta 00:00 – 00:10)
Escena 15: Fin FAB. “¿Hay más extraños caprichos?”	“Celos aun del aire matan” 00:30 - 00:45 (variante corta 00:00 – 00:10) (?)
3ra JORNADA 1ra escena: Sala en casa de Federico. Fabio escóndese debajo del bufete. Salen Federico y Enrique. ENRIQ. “¿Qué miras?”	Melodía confidencial: Santa Cruz: Jácaras y fade out.
2da escena: Sala del Palacio.	“Celos aún del aire matan” 00:30 – 00:45 (variante corta 00:00 – 00:10) (¿)
(3ra escena) (4ta escena) (5ta escena) (6ta escena) 8va escena: Sala en casa de Federico.	Melodía confidencial: Santa Cruz: Jácaras

(9na escena)	
Escena 10. Jardín de noche.	Sonidos de noche + singende Säge durante toda escena
(Escena 11-15)	
Escena 16: Jardín claro.	Sonidos jardín + canción “escena jardín” durante toda la escena
FEDER. “Cumplió mi ventura el cielo...”	FIN: canción “escena jardín”
FABIO. “¡Oh, cuántas veces, oh cuántas/la dama de Federico [...] humildes a vuestras plantas.”	3 tonos de flauta. Comienzo: Tarantella > Baile.

Cada pieza musical, cada sonido, cada efecto, cada signo acústico, elegido por nuestra colega Mühl contiene en sí un argumento y está justificado. Veamos sus reflexiones:

- 1.** La campanilla: es para facilitarle la comprensión al espectador de lo que pasa en el escenario. La usamos como un anuncio, un aviso de lo que vendrá. La campanilla la usábamos tanto para el comienzo de cada Jornada, como para el comienzo de las escenas del Secreto.
- 2.** "Que se descorran las cortinas, abrid el siglo de oro" clama por una obertura. Pues, elegí una obertura pomposa ("Nabucco" de Verdi). Era más bien para satisfacer a las (supuestas) expectativas del público y contribuir musicalmente al siglo que queríamos representar. Creo que la música tenía su efecto y los espectadores se dejaban seducir más fácilmente al mundo teatral a través de esta música. Sin embargo, no corresponde para nada a la práctica de representación en un corral de comedias y además, esta obertura es ya del siglo XIX, creo. Habría sido mejor poner, por ejemplo, la música de "Alcina" de Georg Friedrich Händel! El sonido, el número reducido de músicos, y todo el "flair" de la música habría correspondido a la música del siglo XVII (por lo menos para mí). No obstante, este tipo de música tampoco se había escuchado en un corral.
- 3.** Los pájaros, "*Der Mond ist aufgegangen*": es para crear ambiente e indicar el cambio de escenas y sustituir las bastidores que no teníamos. La segunda canción sirve sobre todo a nuestros espectadores que hablan alemán, así tienen algo para "reírse" porque la canción es un *Schlaflied*.

4. Teníamos también la guitarra de nuestro colega Patrick Zesar– en el autógrafo que Calderón dio al autor de comedias, la didascalia “*suenan las guitarras*” (o algo parecido) está tachado. Parece que la compañía teatral no tenía guitarras pues lo tacharon. Pero como disponíamos de Patrick Zesar como intérprete, todo estaba bien y así podíamos presentar lo que había sugerido Calderón.
5. En un estilo claro, homófono (así que se podía entender bien el texto) “compuse” una melodía para las estrofas de Calderón. Patrick Zesar me ayudó a encontrar unas armonías con la guitarra y listo: un tono. Más tarde encontré algunas notas para ese tono, pero ninguna era del siglo XVII, creo, sino de una época más tarde.
6. Usé también un fragmento (eran no más 30 segundos!) de la ópera barroca “Celos aun del aire matan” de Calderón (música de Juan Hidalgo) porque, en primer lugar, suena bonito y, sobre todo, majestuoso, así que acompañaba perfectamente a la entrada solemne de nuestra Flérida (ayudó siempre al público a recordarse = leitmotif! Sobre todo en la tercera jornada, en la oscuridad pasaba muy bien, y, en segundo lugar, para llevar el espíritu de aquel tiempo/aquel dramaturgo/aquella música a nuestro tablado.
7. “*Contra su frágil caudal*” (1. Jornada) usé “Scheiben zerspringen”. Es un poco “barato”, este efecto sonoro. Pero queríamos (como ya teníamos este efecto) subrayar el texto literario con la música/un efecto. Lo mismo en “Voooooos, Lisardo” (de Rosie Willi y Anna- Lena Knebel): mostrar la fuerza de la palabra de la duquesa > las ventanas revientan.
8. “Roadrunner”- este efecto para Fabio, era para subrayar la comicidad, para que los espectadores entendieran mejor el carácter cómico del gracioso.
9. Durante la pausa utilizábamos “*Tell Laura I love her...*” de los Beatles²³⁷ para mantener en el subconsciente del espectador, el tema.
10. Al principio de la tercera jornada y más adelante necesitamos una música que creara confianza. Pues, elegí una “jácara”, ya que crea confianza pero al mismo tiempo indica que algo está mal (carácter satírico). Primero, subraya perfectamente el carácter de Fabio que también es “jácara”, jocosos; sobre todo cuando se esconde debajo de una mesa y espía a Federico y Enrique. Segundo, la “jácara” se escucha siempre cuando estaban en “casa de Federico” (que en nuestra obra había sido convertida en un cuarto en el palacio). O sea, para indicar un cambio de escena. Tercero, subraya el espíritu del Siglo de Oro porque era del siglo XVII.

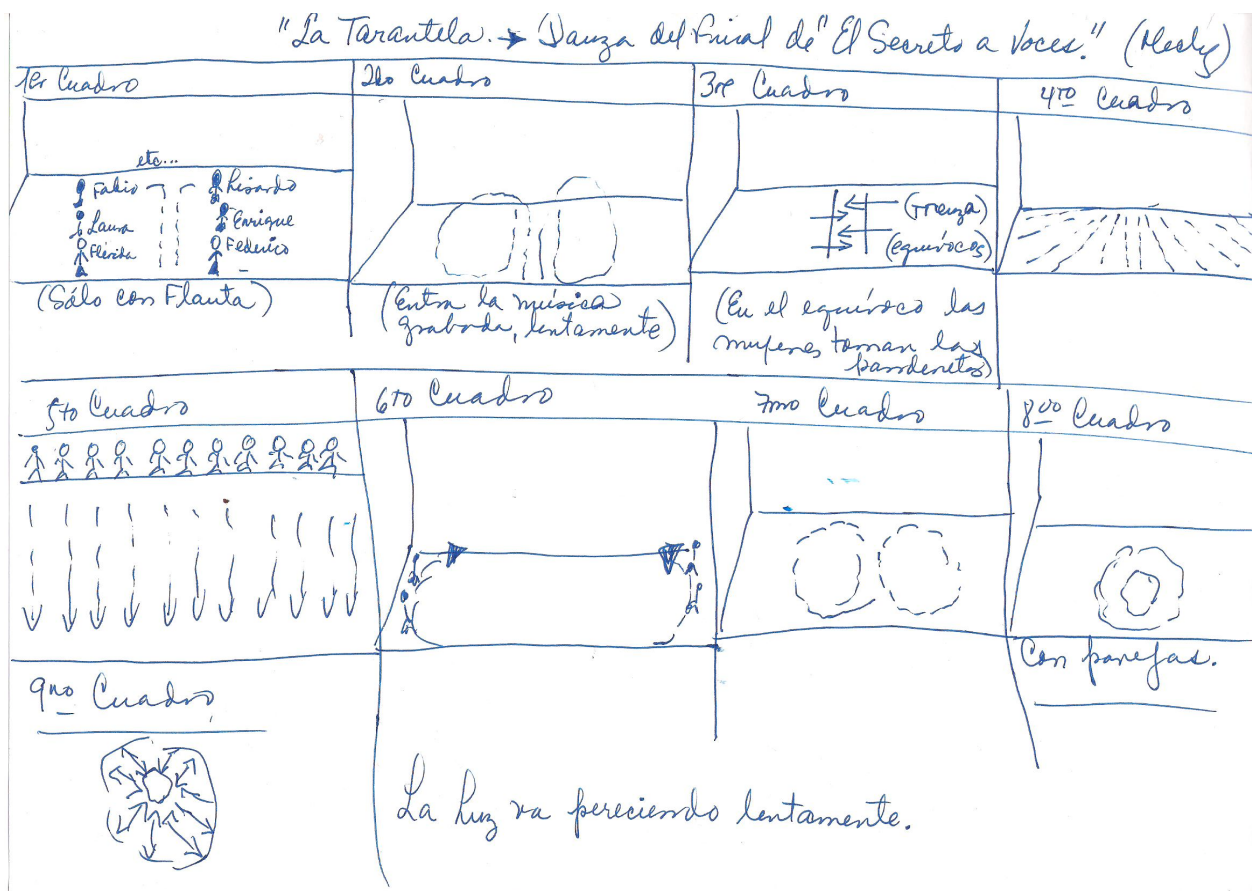
²³⁷ Idea propuesta por el hispanista Wolfram Aichinger.

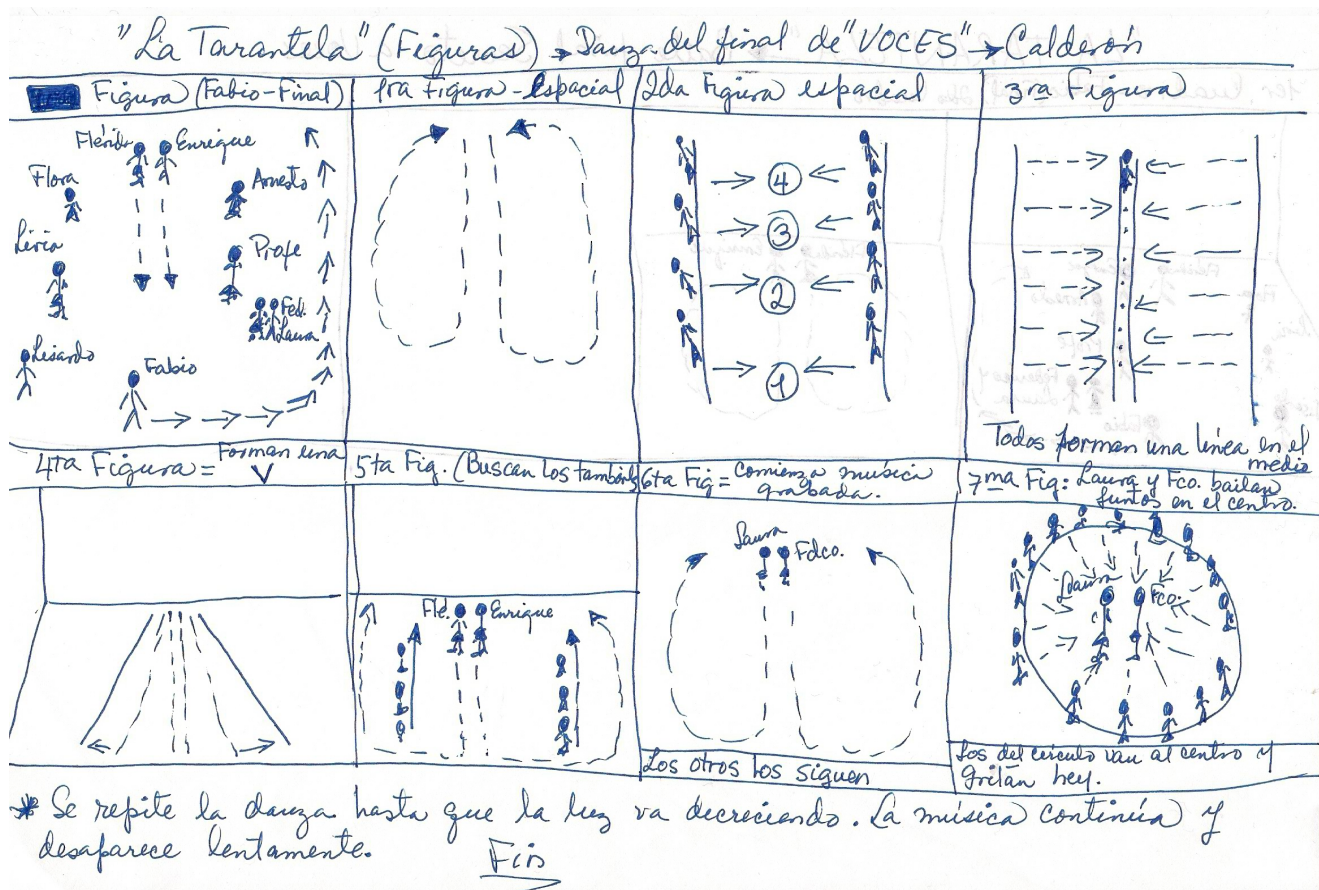
2. 6. - El baile.

El baile es la reconciliación de los celosos, la esperanza de aquellos que se acaban de comprometer porque no han tenido otra alternativa y es la excarcelación del amor escondido de los amantes Laura y Federico, que ya se pueden amar libremente, ya se pueden confesar delante de los otros, sin la necesidad de enmascarar ningún secreto. El carácter enmascarado de una danza se convierte en una denotación de los conflictos que hasta ahora habían estado padeciendo los personajes. El baile trae alegría, trae unión y cierra casi siempre, una fase turbulenta. Cuando me dispuse a diseñar el baile para nuestra Puesta, me vino a la memoria mis clases de Folklore Internacional de cuando yo estaba en el Nivel Primario de la formación vocacional de arte y entonces debíamos ocupar nuestro tiempo con polkas, tarantelas, minuet, vals, y otras danzas europeas. Claro está, que siempre que pienso en la época barroca me salta a la mente como primera referencia, el baile del minue (*menuet*) francés, como si fuera el único baile que marcara esta etapa en la historia, lo cual es injusto de mi parte, ya que en la época barroca existían danzas establecidas como el *courante*, el *bourrée*, la *zarabanda*, entre otras. Muchas de ellas eran, incluso, de origen italiano y luego se desarrollaron en la Corte francesa como fue el caso del *courante* y la *zarabanda*. Pero, ¿por qué me decidí al fin por una *tarantela* siciliana? Como sabemos, la trama de esta obra caldenoriana se desarrolló en Italia (Parma), pero no fue el lugar precisamente lo que me obligó a hacer esa elección (Parma queda en la región noreoriental de Italia, y la *tarantela* proviene del sur), sino más bien una vieja leyenda que se remite a la Edad Media, en donde según nos contaban nuestros maestros de danza, el bailar una tarantela curaba la locura. Luego he leído en Wikipedia, que se le otorgaba esa locura a la picadura de la araña tarántula y que de ahí quedó su nombre, otros piensan que proviene de la ciudad sureña italiana, Tarento. A primera vista, son sólo Laura y Federico los que están bajo la fiebre del amor pasional con rasgos de convertirse en un amor imposible (recordemos que Laura está comprometida con su primo Lisardo, y sólo para éste ha recibido la aprobación de su padre Arnesto). Por otro lado, Flérida ha posado sus esperanzas en otro “amor imposible”, que es el interés emocional hacia su lacayo Federico. O sea, que la obra se sostiene todo el tiempo en una cuerda de cierta locura, que siempre permanece controlada. Sólo una vez parece querer desbordarse esa locura y es cuando Flérida se decide a confesarse delante de Federico, acto que queda cementado discretamente por la intervención de Laura que trata de entretenerla²³⁸. Otro aspecto para la elección del baile fue las diferencias de las clases sociales que yo no quería ignorar. En las danzas cortesanas, nunca

²³⁸ Calderón 1973, Valbuena, III, 1235.

intervenían los criados junto con los amos. La tarantela, sin embargo, es un baile de origen popular y nos brindaba esa posibilidad. Era mucho más probable que un aristócrata enmascarado se perdiera en los laberintos de un baile popular y formara parte de éste, a que en una Corte Real X, se le permitiera a un criado a que participara de las danzas cortesanas. La tarantela, tiene además un carácter explosivo y de diversión. El hecho bailable simulaba las futuras bodas entre Laura y Federico, así como entre Flérida y Enrique. Recordemos que nuestra Puesta en Escena comenzaba con el sonido de una campanilla seguido por el ruido de los cascabeles de Fabio. El uso de las panderetas (instrumento típico en la danza de la tarantela) es una evolución acústica de estos signos que habíamos introducido al principio, además de que por su resonancia alborotadora, nos da la impresión de “espantar” todo lo que pueda surgir del mal, y dejarnos sólo aquello que puede ser bueno: el amor justo. Para la composición de un baile uno requiere siempre de una armazón coreográfica. Veamos los bocetos que hice al comienzo de nuestro proyecto con el fin de estructurar esa detonación de conflictos que nos sugería Calderón:





Si registramos todo el transcurso de nuestra Representación, nos podemos percatar de que está impregnada desde un inicio por la danza. La danza comienza a ramificarse en nuestra obra ya desde la primera escena, donde Flérida, Laura, Flora, Livia, y los otros personajes enmascarados, penetran el escenario como si fueran hojas impulsadas por el viento. Mientras cantan, se divierten haciendo el juego de la "gallinita ciega" (blinde Kuh) y Flérida acentúa el ritmo con sus tacones. El segundo rasgo de danza se muestra en la cadenciosidad constante que enlaza cada una de las escenas, así como el comportamiento de algunos personajes: Fabio (Clara Reiner/ Max Aigner) quiere huir de Federico, da unas corriditas hacia delante, Federico lo apresa, y Fabio retrocede. En otra escena, Fabio quiere huir y corre en el mismo sitio simulando a los *cartoons* de Disney, o por ejemplo Flérida, eufórica porque cree ser correspondida por Federico, comienza a girar frenéticamente como un derviche sufi, que se entrega a la liberación del amor. En las escenas del 'Secreto' se introduce un vals que sirve para despistar a Flérida, y al final de la obra— antes de iniciar el baile principal de la *Tarantela*, Fabio anuncia el desenlace haciendo el saludo clásico (da un paso al lado e inclina el torso) y luego cierra su discurso haciendo un *battu* en el aire. O sea que, el baile nos sirvió en cada momento de hebra dramática para 'bordar' nuestra Puesta, así como mismo la luz nos servía de acabado.

2. 7. – La iluminación.

Se apaga el escenario de forma abrupta, se enciende lentamente una ventana, se ilumina una esquina sólo con un reflector, o se tonifica una escena con un color determinado que delimita la esencia de la trama. La iluminación es para el escenario como el maquillaje para el actor. Los actores acentúan las características físicas de sus personajes a través del *make up*, del delineado de los ojos, del color que le da a sus labios. Así se subrayan también los elementos relevantes de una obra con la ayuda del apoyo luminotécnico. La iluminación de nuestra Puesta estuvo a cargo de nuestro colega Ekkehar Waidacher, quien realizó una labor muy fina, a pesar de—como ya he mencionado—carecíamos de recursos. Él procuró algunos reflectores y con diversos folios de colores, hechizó cada una de las situaciones.

El primer contacto con la iluminación lo tiene Fabio cuando al inicio de la obra revisa las gavetas sin querer ser descubierto. Convirtiendo el escenario en una metáfora de “recaudación y revelación” de secretos, e iendo más allá: transformándolo en una gaveta gigantesca, mi pretensión era que fuera la luz quien abriera esa gran gaveta. Por ende, el principio de nuestra Representación se entrega al simulacro de que es la luz quien pare a las escenas y da paso a cada una de las situaciones. Durante toda la obra, la luz enmarca también los espacios en forma de anagnórisis. Es fácil reconocer los espacios a través de cómo han sido iluminados: el palacio de Flérída recibió una luz determinada (que veremos detalladamente, más adelante, en el programa luminotécnico), así como la casa de Federico (que para nuestra Puesta la convertimos en una habitación del palacio de Flérída), así como el jardín de Flérída. La luz no sólo se encargaba de dejar ver lo que sucedía en escena, sino que definía también la duración de cada una de las Jornadas. Laura y Federico estaban en el jardín de noche, iban a besarse, y justo en ese momento caía la cortina de un apagón, para señalar que había terminado la Primera Jornada. El cierre de cada una de las Jornadas estuvo delimitado por un apagón. La luz establecía también las fronteras entre el día y la noche. El escenario estaba al máximo iluminado para señalar el día, y en las escenas del jardín de noche, optaba por una discreta luz verde, o se reducía al resplandor de algunas velas. Si revisamos nuestra Puesta, nos podemos percatar de que durante el transcurso de la misma, la iluminación se mantiene reservada, cautelosa, como si quisiera solidarizarse con los amantes y ocultar en sí, el secreto de los mismos. Sólo al final—una vez revelado y exhumado el secreto— se extrovierte la luz dejando ver cada una de las faltas de los personajes, así como iluminando la nueva verdad y el futuro próximo del amor puro y de pretender ser feliz a través de compromisos, como es el caso de Flérída al final de la obra.

Los invito pues, a que vean el plan luminotécnico, que compuse para nuestro colega Waidacher y que he decidido conservar en su texto original.

Overtüre: Fabio sagt: „ <i>Abrid el siglo de oro</i> “. 	Luz tenue. (color naranja)
Primera Jornada: 1,2,3- Szenen/ Gartenpalast (am Tag) (<i>Spiegel und Jardin de Medeci de Velázquez</i>)	Das Licht soll langsam wachsen. Halbe helle Stimmung (grüne/weiße/gelbe farben)
4.-6. Szenen/ Zimmer des Palastes (<i>Spiegel und Säulen im Hintegrund</i>)	Der Hintergrund ist dünn. (nur der Luster brennt)
8. Szene/ -,-	Luster ist ausgeschaltet/ Schimmer Stimmung (Flérída, Flora und Laura mit Kerzen)
9. Szene/ Gartenpalast (am Nachmittag) (<i>Spiegel und Jardin de Medeci de Velázquez</i>)	(grüne/gelbe farben)
Segunda Jornada: 1.-7. Szenen/ Zimmer des Palastes (<i>Spiegel und Säulen im Hintegrund</i>)	wachsendes Licht/ helle Atmosphäre, (Umgebungslicht) /Luster brennt.
8.-11. Szenen/ Gartenpalast (am Tag) (<i>Spiegel und Jardin de Medeci de Velázquez</i>)	Halbe helle Stimmung (grüne/weiße/gelbe farben)
12.-15. Szenen/ Zimmer des Palastes (<i>Spiegel und Säulen im Hintegrund</i>)	Am Anfang soll es ziemlich dunkel sein (ohne Luster)/ Die Schauspieler tragen Kerzen./ Dann, ab der Szene 13. wird es langsam hell./ Bei den folgenden Szenen, soll das Licht subtil wachsen bis zu einer freundlichen Stimmung.

<u>Tercera Jornada:</u>	
1. Szene/ Zimmer im Federicos Haus <i>(2 Spiegel im Hintergrund- wahrscheinlich mit Tüchern bedeckt)</i>	Violett Farbe? Eine gelbe Lampe auf einem Tisch?
2.-7. Szenen/ Zimmer des Palastes <i>(Spiegel und Säulen im Hintergrund)</i>	wachsendes Licht/ helle Atmosphäre, (Umgebungslicht) /Luster brennt.
8.-9. Szenen/ Zimmer im Federicos Haus.	Violett Farbe im Vordergrund/ Im Hintergrund: Orange.
10. 11. Szenen/ Gartenpalast (Nacht) <i>(Spiegel und Jardín de Medeci de Velázquez)</i>	Dunkel. Laura y Férída tragen Kerzen. Die Gesichten werden vom Kerzenlicht beleuchtet.
12. Szene/ Gartenpalast (Nacht) <i>(Spiegel und Jardín de Medeci de Velázquez)</i>	Wenn Federico kommt, soll das Licht ein bißchen (ganz leicht) hell werden. Schön wäre es: ein Lichtstrahl aus dem Hintergrund um das Gefühl zu haben, dass eine Tür sich geöffnet hat.
Ab der 13. Szene/ (noch im Gartenpalast.)	Das Licht soll sachte hell werden, um das Gefühl zu haben als ob „ <i>El Secreto</i> “ enthüllt wurde. Am Schluss in der Szene 16. soll ganz hell und fröhlich sein.

El tratamiento de la luz forma una nueva dimensión, un nuevo mundo. Promete una realidad que no deja de ser artificial aunque pretenda parecer verosímil. Sin embargo, en el teatro, el espectador exige siempre que se le haga creer en la ficción que se le ofrece. Él mismo necesita para sí guardar cierta distancia desde su posición hasta donde transcurre la representación. El espectador espera ver una obra “inventada”, pero con la certeza de que esos hechos pueden formar parte de su cotidianidad, y también al contrario, el espectador espera recibir una

propuesta que parezca real, pero que él tenga la libertad de discernir que se trata de un “teatro”, de algo compuesto, imaginado, escenificado.

El efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) demanda que “la atención del espectador se centre en la fabricación de la ilusión, en la manera en que los actores construyen sus personajes²³⁹”. Este efecto, que pone en evidencia la naturaleza del proscenio²⁴⁰, se logra delimitar muy fácilmente no sólo a través de la construcción de los personajes, sino también a través de la iluminación, y de los elementos escenográficos.

2. 8. – La Escenografía

La escenografía resulta un brazo, un pie, la cabeza, de toda Representación. Sin ella sería imposible identificar un cuerpo. Los distintos escenarios de nuestra Puesta en Escena, estuvieron inspirados por la simbología que sugería el texto de Calderón. No quiero hacer hincapié en la justificación de la falta de recursos, pero cierto es que con un capital considerado siempre se puede hacer mucho más. No podíamos darnos el lujo de construir tramoyas especiales, ni cortinas de boca, de fondo o de calles, tampoco escenarios giratorios, ni siquiera colgar un telón pintado (como es la propuesta de la escenificación de Amaya Curienses). Nos vimos limitados a dar rienda suelta a la imaginación y hacer más bien un compromiso metonímico de lo que sugería el texto. Calderón ha sido siempre comparado, por algunos historiadores, con Velázquez. De ahí que tomamos un cuadro del pintor español barroco, que nos muestra un magnífico jardín (lo veremos más adelante en el plan de la escenografía) y para simular el palacio de la duquesa Flérida he hecho una foto de la sala mayor del Odeon Theater de Viena. Un colega mío del Odeon Theater, me prestó dos marcos de hierro que se sostenían sobre ruedas y de ahí colgamos el cuadro de Velázquez y la foto del ‘palacio’ por un lado, y por el otro dos papeles de espejos inmensos, que debían jugar con el efecto del distanciamiento. En los espejos gigantes no sólo se reflejaban la luz, las situaciones, los personajes, y el espacio en que se desarrollaban en las escenas, sino que se reflejaba también el público y las reacciones que se producían en sus rostros. O sea, que el espectador “exigente” de un mundo ficticio comienza a formar parte del mismo, sin saberlo.

De uno de los espejos colgaba una lámpara de araña, simulando el palacio de la duquesa, y del otro espejo colgamos algunas plantas de madre selva, e hicimos -con unas tiras negras- una reja.

²³⁹ Pavis 1998, p. 141.

²⁴⁰ Recordemos el proscenio como la frontera entre el mundo real y el ficticio (ver en esta tesis el capítulo “El proscenio y su relación con el Secreto”).

Al final de la Primera Jornada, cuando Federico le entrega su retrato a Laura, él recibe a través del espejo-reja, el rostro (retrato) de Laura. O sea que intentamos integrar siempre, la escenografía a la Puesta. El hecho de que estos marcos tuvieran ruedas, nos facilitaba que los mismos actores pudieran girar la escenografía mientras estaban actuando, y así prescindíamos de alguien extra que hiciera los cambios escenográficos. Sólo en algunos cambios de Jornadas, en donde los actores se preparaban en el camerino, nuestra colega Natascha Leitner asumía esta función. Démosle un vistazo pues, a nuestro breve plan escenográfico:

- **Plan de la Escenografía.**

Dos espejos grandes están colocados a ambos lados del escenario:

- Jardín./ En el espejo izquierdo hay pintada una reja. Encima de la reja se forma un arco de hiedra tupida que simula el jardín de Flérida. Al dorso del espejo derecho cuelga el cuadro de Velázquez “En el jardín de la Villa Medici en Roma”.
 - Sala del palacio ducal./ Del espejo derecho cuelga una lámpara araña, y al dorso del espejo izquierdo cuelga una foto de la sala del Odeon Theater de Viena.
-

La escenografía se vale de elementos grandes que puedan redondear un espacio. Es la mirada panorámica que necesita el espectador, como si estuviera delante de un paisaje. Ahora, los elementos más pequeños como una mesa, un cuadro pequeño, un reloj, o un vaso, pertenecen a la categoría de la utilería. Ésta resulta ser un aspecto interesante y relevante de la escenografía, ya que completa los indicios que propone el gran paisaje. ¿Qué se necesita para llenar una escena? ¿Cuáles muebles? ¿Cuáles requisitos? ¿Qué sugiere el dramaturgo, y cuánta libertad se puede tomar un director?

2. 9. - La utilería

Un director no debe llenar el escenario sólo por llenarlo. Cada objeto tiene la exigencia de fundamentar su función. Aquellos objetos que pueden entorpecer una acción (como es el caso de una sábana hendida en el aire, un gran carro, un cuchillo muy afilado, o una intermianble cuerda que pendula en el vacío) pertenecen al nivel de la utilería que frena. El director debe

concentrarse en la utilería²⁴¹ que apoya, y no en la que frena. Es preferible desistir de sugerencias creativas que pudieran resultar originales, antes que llenarle el camino de piedras a los actores. Al principio de nuestro proyecto, surgieron diversas propuestas de utilería como por ejemplo, la propuesta de una fuente con un Cupido en el centro, que tuviese los ojos vendados. La idea era magnífica si pensamos en la alusión que haría esta imagen a la ceguera de Flérída (recordemos que Flérída, no sólo estaba inundada de *ciega pasión* por Federico, sino que además permanecía ‘ciega’ a todos los secretos que se escondían en su propia casa). Pero el uso de esta propuesta, hubiera frenado ciertas acciones, hubiese reducido mucho más el espacio (aclaro que el espacio del Instituto Cervantes era bastante limitado) y hubiese tal vez hasta cohibido a los actores si éstos hubieran tenido que ocuparse de no chocar constantemente con esta fuente, y así como este ejemplo (que confieso, hubiese resultado muy interesante si contáramos con un escenario amplio), nos vimos obligados a desechar algunas propuestas. Para subrayar el contenido funcional de la utilería “que apoya”, haré una lista de nuestra utilería basada en dos categorías: una es la de personaje y la otra de la escena. La primera se basa en aquellos objetos que están integrados a la acción que desarrolla el actor, y la segunda, a los elementos que se adjudican al decorado de las escenas.

Utilería de personaje

Cartas:	Fabio anuncia la obra –como ya hemos visto- revisando cartas y diversos papeles. Este elemento es imprescindible para que el lector reconozca desde un principio el tema que trata la obra. Los secretos se ocultan bajo los sellos de las misivas, y éstas deben permanecer bien guardadas.
Tintero y pluma:	Son elementos que producen una reminiscencia hacia la época barroca.
Cadena:	Elemento de sobornación. Flérída consigue indagar a Fabio, regalándole una cadena de oro.
Anillo:	El anillo, a pesar de ser también como la cadena un medio que usa Flérída para sobornar a Fabio, simboliza la alianza y recoge en su aspecto semántico, la unión, la confabulación entre Fabio y la duquesa.
Copa:	Es usada por Flérída cuando se emborracha.

²⁴¹ La utilería es también denominada *attrezzo*.

Botella de vino:

- “ -

Pañuelo:

Es el signo más significativo que tuvo la utilería de nuestra obra. A través de este elemento, Laura anunciaba sus “altos secretos” a Federico.

Manojo de llaves de Federico:

Este elemento estaba aumentado de tamaño, para acentuar de forma hiperbólica la acción desesperada de Federico que sugiere este pasaje.

Las espadas:

Forman parte del duelo entre Lisardo y Federico, al cual se suman Lisardo y Enrique. De este elemento de atrezzo aprovechamos también el sonido que se producía para reafirmar la indignación del decepcionado Lisardo y el deseo de los otros personajes de luchar por la verdad.

Carpeta con papeles:

La porta siempre Federico, como secretario al fin, cuando necesita que Flérida firme alguno de los documentos que contiene la carpeta.

El bastón:

Este atributo lo lleva siempre Arnesto, el viejo. Le sirve de apoyo y también de arma cuando quiere enfrentarse al duelo de los caballeros, para defenderse.

Abanico con un velo:

Laura hacía uso de este abanico para cubrir sus intenciones. El abanico le servía como máscara y como medio para fingir (según ella hacía calor, y la realidad era que estaba en un gran apuro). Con el velo que colgaba de este abanico, Laura distraía a Lisardo.

Abanico minúsculo:

Atributo de Livia, la beata entregada, que ‘acalorada’ por los horrores que veía a su lado, blandía interminablemente su abanico en el aire.

Papel de color lila y rosa:

Escogimos estos colores para representar al rostro que se enrojece cuando ha hecho algo inadecuado. Este papel contenía el mensaje cifrado de Federico escrito para Laura, y con este papel Lisardo sorprende a Laura. Estos colores indican que hasta el papel mismo se había ruborizado al haber sido ‘casi’ descubierto.

Pluma de ave:

Alusión a la escritura de la época. Arnesto porta consigo una pluma, para cualquier ocasión de necesitarla. Con esta pluma le rompe las intenciones a Federico de querer escapar de él en la escena 10., de la Tercera Jornada.

Cartas de naipes:

Elemento -portado también por Arnesto- que contiene un doble nivel semántico. Cuando Arnesto le dice a Federico “*Jugáis cientos*” y tira estos naipes sobre la mesa, Federico piensa que Arnesto lo está incitando a que saque a relucir la

verdad y cree que éste se ha enterado de su encuentro con su hija Laura.

Utilería de escena

Cuadro de Laura²⁴²:

Estaba colgado de una de las paredes del palacio de Flérida. Este cuadro pertenece a la colección del Museo de Historia del Arte de Viena. El descubrimiento del mismo nos inspiró incluirlo en nuestro proyecto. Esta imagen representaba a Laura semi- desnuda y rodeada de laureles: alusión a su nombre.

Lámpara araña (Luster):

Elemento palaciego, que sufragaba los ambientes espaciales.

Marco de un cuadro antiguo con el centro en blanco:

En donde Enrique *enamorado* podía escribir sus nostalgias.

Banco de parque:

Representaba un simple asiento, donde las damas se sentaban durante su estancia en el jardín de Flérida, pero también servía para acoger a los visitantes en la casa de Federico.

La utilería es muy común en el teatro naturalista. En todas las categorías, debe perseguir el hecho práctico que ofrece un objeto y debe permanecer siempre integrada a la escenificación, husmeando la naturaleza espontánea de los elementos.

Como ya hemos visto durante todo el desarrollo de esta tesina, nuestra Representación fue el resultado de una veleidosa modificación que nos permitía enriquecer el texto, la proyección escénica, y cada partícula de nuestro proyecto. Pasemos pues, al fin, a indagar en los archivos de nuestra pieza teatral.

²⁴² Figura Nr. 10, de los cuadros adjuntos en el *SUPLEMENTO* de esta tesis, pág. 161.

TERCERA PARTE

Presentación de nuestro proyecto “El Secreto a Voces”:

0. - Ficha técnica de la Puesta en Escena de El Secreto a Voces, 2010

Dirección general: Wolfram Aichinger

Dirección artística y Puesta en escena: Mercedes Vargas Iribar

Concepto musical: Katharina Mühl

Vestuario: Lorena Andrade

Iluminación: Ekkehar Waidacher

Organización: Beate Lichtenegger

Utilería: Natascha Leiner

0. 1.- Breve resumen de nuestra versión.

Desde la concepción de nuestra puesta en escena hasta su representación, siempre veía la urgencia de que no se debía escapar ningún momento de esa atmósfera misteriosa típica del barroco y que en Calerón se hace tan evidente. El hispanista Aichinger y yo nos decidimos por considerar algunos criterios históricos referentes a los colores y sobre todo al aspecto del Secreto en general. De ahí que, con licencia de Calderón, nuestra Puesta en Escena quedó concebida de esta forma:

Ouverture:

Tocan las campanillas que anuncian el comienzo de la obra.

El segundo signo auditivo es el tintinear de los pequeños cascabeles que cuelgan del vestuario de Fabio. Dentro del silencio de un público calmado, comienza el oscuro escenario lentamente a iluminarse dejando entrever dos espejos grandes, una mesa y una lámpara araña que cuelga de uno de los espejos. Fabio entra al escenario sigilosamente y registra las gavetas de la mesa en busca de algún indicio o de alguna prueba que él pueda aprovechar para guardarlo a su favor y así chantajear luego a su amo Federico y conseguir que la duquesa Flérida lo recompense con joyas. En las gavetas descubre diferentes cartas y un (descodificador de cifras) que se guarda en

sus bolsillos. De pronto descubre a los espectadores que lo están mirando y se dirige a ellos con la siguiente espinela²⁴³:

A- “Buenas noches he de decir²⁴⁴
B- a damas y caballeros
B- que se quiten los sombreros
A- los que me quieran oír.
A- El teatro tiende a unir;
C- nunca ofende a los dioses
C- por ello espectador no oses
D- en contradecirme a mí.
D- Sé lo que vengo a decir
C- y está en „El Secreto a Voces“.

A- Este, vuestro gran champelán,
B- de palacio se ha fugado
B- por un relato contado
A- que quiero yo rescatar
A- y como si fuera el azar
C- aquello que yo deploro
C- me han embestido como toros
D- los misterios y las intrigas
D- Que se descorran las cortinas:
C- “¡Abrid el Siglo de Oro!”

Primera Jornada:

Primera Escena: En el jardín del Palacio de Flérida.

El canto de los pájaros se oye al fondo y en el jardín del palacio de la duquesa Flérida se forma una procesión en donde desfilan Laura, Flérida, Arnesto, las criadas Flora y Livia, Fabio, Federico y Lisardo, quien anima tocando una guitarra. Todos llevan máscaras y Flérida lleva vendados los ojos. Laura evoca estos versos: “*Razón tienes corazón, lágrimas que al pecho exahle, más ay qué inútiles son*”. El coro de personajes cantan los próximos versos trabajados con una melodía creada por nuestra encargada musical Katharina Mühl.

Flora canta en el medio del escenario, mientras que el coro de personajes juega a la „gallinita ciega“ con Flérida. Luego todos abandonan la escena.

Segunda escena: De como Enrique confiesa su secreto a Federico y entra al palacio de Flérida bajo la apariencia de otro.

²⁴³ La décima *espinela* es una forma de la décima española divulgada por Vicente Espinel. Consta de dos *redondillas* de rimas abrazadas unidas por dos versos de enlace. Esquema: **abba ac cddc** (Platas Tasende/ Diccionario de términos literarios).

²⁴⁴ Esta espinela ha sido compuesta por Mercedes Vargas como introducción para la versión de la puesta en escena, Viena 2010.

Federico aparece en escena acompañado de su amigo Enrique, el duque de Mantua. Ellos establecen un diálogo que es interrumpido por la procesión de personajes que regresa.

Tercera escena: *De como Federico logra darle a Laura su primer mensaje guardado en un guante y cómo se entera de que Laura tiene que casarse con su primo Lisardo.*

La procesión se detiene nuevamente en el jardín, mientras Flora canta. Laura deja caer un guante y Federico se inclina para recogerlo. Federico cambia el guante por otro y se lo entrega a Laura. Flérída reacciona furiosa sin saber que el guante guarda un mensaje de Federico para Laura.

Al final de esta escena baja una lámpara araña, se viran los espejos y se transforma el jardín de Flérída en la sala de su palacio.

Cuarta escena: *De como Flérída indaga a través de Fabio para saber quién es la dama a quién Federico ama.*

Fabio está solo con Flérída. Esta seduce a Fabio con una cadena de oro, para indagar sobre la vida amorosa de Federico, en quien ella está interesada. De esta forma se entera Flérída que Federico tiene planeado un encuentro para esa noche con una dama desconocida, a quien Federico ama. Fabio se compromete con Flérída a vigilar a su amo Federico y llegan al acuerdo de no contarle a nadie el pacto que acaban de hacer.

Fabio abandona la escena.

Quinta escena: *De como Flérída intenta sabotear el encuentro de Federico con su 'Dama' enviándolo a Mantua.*

Federico entra en escena y le entrega unas cartas a Flérída que ella debe de firmar. Flérída le encarga a Federico la diligencia de ir esa noche a Mantua para llevarle una carta a Enrique, el duque de Mantua. Flérída abandona el escenario, mientras que Federico permanece perturbado.

Sexta escena: *De como Federico lanza su rabia contra Fabio y cómo llega a creer que Flérída ha descubierto que Enrique, el duque de Mantua, está escondido en su palacio.*

Fabio aparece en el escenario, encuentra a su amo Federico quien lo recibe irritado descargando toda su rabia en cima de él. Federico quiere abandonar la escena cuando Enrique entra bajo el disfraz de un visitante ordinario de Palacio.

Séptima escena: *De como Federico le entrega la carta a Enrique sin tener que ausentarse de Parma.*

Federico es el único que sabe que detrás de ese disfraz se esconde el duque de Mantua. Al preguntarle Enrique a su amigo Federico la causa de su rabia, Federico ve la posibilidad de cumplir su enmienda sin tener que abandonar Parma y sin tener que desistir del encuentro con su amada. Esta acción transcurre en el centro del escenario, mientras que al borde Fabio observa escéptico haciendo comentarios cínicos. Todos abandonan la escena.

El espacio oscurece lentamente.

Octava escena: *De como Flérída le pide a Laura que espíe en la reja para descubrir quién es la dama de Federico.*

Flérída y Laura alumbran con la luz de algunas velas la sala oscura del palacio. Flérída le cuenta a Laura sus desdichas amorosas y le cuenta también que Federico ama a una dama desconocida. Le da la tarea a Laura de vigilar en la noche el jardín para descubrir quién es la misteriosa amada de Federico. Laura comprende enseguida que debe aprovechar su encuentro con Federico cuidando de no ser descubierta.

Los espejos se giran; el palacio se convierte de nuevo en jardín.

Escena novena: *Monólogo de Laura.*

Los sonidos nocturnos revelan grillos, ladridos de perros a lo lejos y el crujir de hojas que han caído de los árboles. Laura espera ansiosa por la llegada de Federico. Se mueve cuidadosa entre las hojas caídas, mientras expresa su temor de ser descubierta.

Décima escena: *De como Federico y Laura se encuentran sin llegar a ser descubiertos*

El ruido que produce la reja de hierro introduce el diálogo que se establece entre Federico y Laura. La noche está extremadamente oscura y sólo se escuchan los ruidos nocturnos acompañando el diálogo de los enamorados. Laura le hace saber a Federico que Flérída pretende descubrir quién es su dama. Federico le entrega a Laura un retrato suyo, se acercan en un beso y antes de que sus labios se encuentren, se apaga el escenario.

Segunda Jornada

Primera escena: *De como Fabio se queja de Federico y se burla de él*

La escena se ilumina lentamente y el espectador se encuentra nuevamente en la sala del palacio de la duquesa. Federico y Fabio regresan de su “viaje fingido” a Mantua. Fabio se queja todo el

tiempo del mal humor y de los caprichos de su amo y reflexiona sobre contarle la verdad a Flérída. Federico y Fabio abandonan la escena por el lado izquierdo del escenario, mientras que por el lado derecho entran Flérída y Laura.

Segunda escena: *De como Flérída averigüa si Federico encontró a su dama y como se alegra por creer que su plan funcionó.*

Flérída y Laura conversan sobre lo acontecido la noche anterior. Laura miente objetando que nadie bajó en la noche al jardín. La conversación es interrumpida por Federico y Fabio quienes aparecen nuevamente en escena.

Tercera escena: *De como Flérída recibe carta de Enrique y de como Fabio le explica a Flérída que Federico no estuvo en Mantua.*

Flérída saluda a Federico sorprendida de que este haya regresado tan pronto de Mantua. Federico le entrega la carta respuesta de Enrique, mientras que Fabio a un costado del escenario se burla de la farsa que su amo ha construido. Federico le entrega a Laura un sobre que contiene un mensaje secreto y que supuestamente es mandado por su prima Madame Celia. La sorprendida Laura toma el sobre y titubeando desaparece de escena; Federico le sigue Fabio y Flérída se quedan. Fabio no puede contenerse y le cuenta a Flérída que el viaje a Mantua ha sido un invento de su amo y que ellos nunca abandonaron Parma. Flérída se queda desconcertada.

Cuarta escena: *De como Laura se entera de que existe un espía y de como Federico le hace llegar a ella la clave del secreto a través de una carta.*

Laura regresa a donde está Flérída y le entrega la falsa carta de la prima Madame Celia una vez sacado el mensaje de Federico que iba dentro. Flérída le cuenta a Laura que un informante secreto le ha contado que Federico no abandonó la ciudad la noche anterior y que sí se encontró con su dama. Flérída abandona la escena. Laura se queda sola y determina hacerle llegar a Federico las noticias frescas, pero antes se decide a leer de nuevo la carta en clave que le ha dejado Federico. En esta carta Federico le explica un método secreto para poder comunicarse delante de todos sin ser descubiertos y que para comenzar a hablar en clave, ellos deben hacer una seña con un pañuelo. Por este medio Laura se decide a contarle a Federico que Flérída descubrió que él no se ausentó de Parma, gracias a la existencia de un informante.

Quinta escena: *De como Lisardo sorprende a Laura leyendo la carta de Federico y de como pelean.*

Laura lee concentrada la carta secreta de Federico en el momento en que Lisardo, su prometido, entra al escenario y la sorprende. Lisardo recibe un ataque de celos y exige leer la carta. Ella se irrita ante el comportamiento de Lisardo y rompe la carta. Comienzan a pelear fuertemente: Lisardo quiere recuperar los retazos de carta, mientras que Laura lo pateo con todas sus fuerzas. La pelea es interrumpida por Flérida y Arnesto que entran al escenario y exigen silencio.

Sexta escena: *De como Flérida, Arnesto, Federico y Fabio interrumpen la pelea entre Lisardo y Laura; de como Laura le comunica a Federico a través del Secreto a voces la existencia de un espía que le informa todo a Flérida y de como Federico quiere matar a Fabio.*

La escena está dotada de gran tensión, vigor y de ritmo. Flérida y Arnesto reprenden a Laura y a Lisardo por esa pelea. Federico aparece en escena y Laura llora, aprovecha para sacar el pañuelo e inicia la comunicación secreta con Federico. Ella le cuenta que Fabio es el intrigante del palacio que le informa todo a Flérida.

Todos abandonan la escena, menos Fabio y Federico. Federico está tan fuera de sí, que amenaza a Fabio de muerte.

Séptima escena: *De como Fabio huye de las manos de Federico gracias a Enrique.*

Federico alza su espada al aire para atravesar el corazón de Fabio cuando Enrique entra a escena, sujeta la mano de su amigo Federico y le aconseja a Fabio que huya.

Para lograr más comicidad, Fabio corre en un mismo lugar simulando un film mudo mientras dice su texto. Luego desaparece de escena haciendo un movimiento que recuerda a los dibujos animados de Tom y Jerry mientras que Enrique se queda aconsejando a su amigo Federico. El escenario oscurece y la escenografía cambia: El palacio de Flérida se convierte de nuevo en jardín.

Escena octava: *De como Flérida encuentra a Enrique, este le manifiesta su amor y ella lo desprecia.*

Es de día. Los sonidos del jardín acompañan al disfrazado Enrique, que embelesado de amor por Flérida dibuja corazones en el aire. Paseando por el jardín Flérida encuentra a Enrique. Este le confiesa su amor pero ella, creyendo que él es un simple visitante del palacio, lo rechaza. Dolido Enrique desaparece de escena. Flérida se queda sola reflexionando en voz alta sobre el amor. Fabio entra en escena e interrumpe sus pensamientos.

Escena novena: *De como Fabio acusa a Flérida de ser chismosa.*

Fabio reprende a Flérída por su falta de palabra y por haberlo traicionado. Flérída sorprendida no comprende la causa de esas acusaciones y consigue tranquilizar a Fabio. Este le cuenta como novedad a Flérída que Federico ahora posee un retrato de su amada y si ella consigue quitárselo podrá descubrir al fin quién es la enigmática dama. Flérída reacciona curiosa y planea la forma de atraer a Federico para que le muestre ese retrato.

Escena décima: *De como Federico le pide a Laura, a través del secreto a voces, que no baje al jardín esa noche porque Flérída lo ocupó con trabajo.*

Laura y Federico aparecen inesperadamente y se intercambian mensajes a través del código secreto. Flérída cree que Federico se refiere a ella y reacciona de manera alegre al pensar que él le insinúa alguna correspondencia a su amor. Federico le advierte a Laura de que no baje al jardín, ya que él no podrá ir. Laura y Flérída abandonan la escena; Federico se queda solo reflexionando una vez más sobre las palabras de Laura.

Escena undécima: *De como Federico se muestra lunático y de como Fabio lo incita a mentir amando a dos personas al mismo tiempo.*

Fabio entra de repente a escena y tropieza con su amo. Federico colérico injuria a Fabio, luego se arrepiente y le promete a Fabio regalarle una nueva vestimenta para reparar sus ofensas. Fabio se sorprende una vez más por el cambio temperamental de su amo y reacciona de forma atónita. Fabio le cuenta a Federico su sospecha de que Flérída está enamorada de él. Federico responde negativamente objetando que su corazón ya tiene la posesión de una dama a quien él ama. Fabio intenta convencer a su amo de la posibilidad de amar a dos personas al mismo tiempo, pero Federico rechaza esta posibilidad.

La escenografía cambia: los espejos se voltean nuevamente y el jardín se convierte una vez más en palacio.

Escena duodécima: *De como Laura se esconde por orden de Flérída para vigilar que nadie escuche lo que Flérída le dice a Federico.*

La lámpara araña del palacio comienza a iluminar lentamente, mientras que una plácida música barroca acompaña la escena que se inicia. Laura, Flérída, Livia y Flora aparecen alumbrando con la luz de algunas velas. Livia y Flora se van; Laura y Flérída permanecen platicando sobre el misterioso retrato al tiempo en que son interrumpidas por Federico. Minutos antes de que este llegue, Flérída le pide a Laura que se esconda en una esquina para que escuche la conversación

Escena decimotercera: *De como Flérída descubre que el Duque de Mantua se esconde en su palacio y de como quiere ver el retrato que Federico guarda de su dama.*

Federico le entrega algunas cartas a Flérída que ella debe firmar. Flérída le insinúa que él guarda secretos delante de ella. Federico reacciona nerviosamente movido por el pánico y creyendo que Flérída ya lo sabe todo confiesa que es cierto que el duque de Mantua está en palacio bajo la identidad de un simple lacayo. Flérída se queda atónita ante la noticia, mientras que Federico intenta justificarse vaciando su bolsillo como símbolo de que no tiene nada que ocultar. En esta acción saca sus llaves, sus cartas, y entre eso se cae el retrato de Laura. Flérída le exige a Federico que le entregue ese retrato, a lo que Laura en sus escondite reacciona en completo pánico .

Escena decimocuarta: *De como Laura consigue cambiar los retratos y Flérída cree que Federico es narcicista por llevar consigo un retrato de él.*

Laura se abalanza encima de Federico y consigue cambiar su retrato por el retrato que ella guardaba de Federico. Laura le entrega a Flérída el retrato que supuestamente ella le ha quitado a Federico, mientras que Flérída reacciona irritada porque no comprende como es que Federico lleva un retrato de sí mismo y lo tilda de narcicista. Frustrada y decepcionada Flérída abandona con Laura la escena. Federico se queda solo.

Escena decimoquinta: *De como Federico quiere matar de nuevo a Fabio por haberle dicho a Flérída que tenía un retrato de su dama y luego se arrepiente.*

Fabio entra a escena eufórico. Lleva en cada mano una vestimenta distinta: una nueva y otra vieja. Le pregunta a su amo cuál de los dos vestidos ha de ponerse, a lo que Federico furioso, porque Fabio le había dicho a Flérída lo del retrato de su dama, se abalanza encima de él queriéndolo matar. Luego cambia de opinión y le responde que se ponga el mejor vestido. Fabio se queda atónito y convencido una vez más de que su amo ha perdido el juicio.

La escena se oscurece lentamente. (-20 Minutos de Pausa.)

Tercera Jornada

Primera escena: *De como Fabio se esconde y escucha la conversación entre Federico y Enrique en donde planean la huida de Federico y su Dama.*

Tocan las campanillas que anuncian el comienzo del tercer acto. La luz se enciende y se ve a Fabio escondido debajo de una mesa que está en el medio del escenario.

Federico y Enrique entran en escena y sin tener alguna sospecha de que alguien los está escuchando, platican, y planean una huida de Federico con Laura. Ambos desaparecen de escena y se queda Fabio solo. Sale de su escondite y comienza a bailar una especie de paso doble que acentúa el ritmo del texto que va diciendo: se vanagloria de tener nuevas noticias para Flérída y se alegra con la esperanza de recibir joyas y recompensas de ella.

Segunda escena: *De como Arnesto consigue que Laura perdone a Lisardo.*

Es de día en el palacio de la duquesa. Laura y su padre Arnesto entran a escena. Arnesto le pide a su hija que se reconcilie con su primo y prometido Lisardo.

Tercera escena: *De como Laura y Lisardo se reconcilian.*

Lisardo se disculpa ante Laura. Ella le ofrece su mano derecha como signo de paz y él en vez de besarle la mano, comienza a acariciar todo su brazo de forma dislocada. Laura trata de recuperar su mano, mientras que Lisardo pegado a la mano como una mosca a un trozo de pan con mermelada se desplaza por el escenario dando pequeños saltitos. Luego de tanto insistir, Laura consigue deshacerse de Lisardo.

Cuarta escena: *De como Flérída le confiesa a Laura que declarará su amor a Federico.*

Flérída entra en escena y se entromete en la conversación que sostienen Laura, Arnesto y Lisardo. Los hombres se van y Laura y Flérída se quedan solas. Ellas platican sobre el acontecimiento del retrato, sobre el amor en general y Flérída le cuenta a Laura su intención de declararle su amor a Federico. Laura reacciona atónita.

Quinta escena: *De como Federico le hace galanterías a Flérída y Laura se muere de celos.*

Federico y Fabio entran a escena mientras Laura y Flérída están platicando. Laura le hace una seña a Federico con el pañuelo e intenta informar a Federico, al compás de un vals, sobre las nuevas noticias. En el mensaje secreto Federico halaga a Flérída para despistarla de lo que él le está comunicando a Laura, pero Laura no lo comprende y se muere de celos. Las dos mujeres abandonan el escenario, Federico les sigue y Fabio se queda solo. Fabio determina contarle a Flérída que Federico y su amada tienen planeado huir juntos esa noche.

Sexta escena: *De como Fabio le cuenta a Flérída que Laura y Federico tienen planeado huir y de que están amparados por el Duque de Mantua.*

Flérída, completamente borracha, aparece y se encuentra con Fabio. Este no puede contenerse y le cuenta todo.

Séptima escena: *De como Flérída ordena a Arnesto que aprehenda a Federico en su casa y que no lo deje salir durante la noche.*

Flérída está borracha y se nota que ha estado llorando por mucho tiempo, pero disimula delante de la seriedad que impone Arnesto. Arnesto se inclina ante Flérída y recibe la orden de ir a casa de Federico y vigilarlo toda la noche. Arnesto sale a cumplir su orden. Flérída se hunde en el deseo de venganza.

Octava escena: *De como Enrique le entrega a Federico las cartas que él necesita para huir con Laura y de como son interrumpidos.*

En la casa de Federico.

Federico y Enrique conversan sobre la huida de los amantes. De pronto tocan a la puerta.

Escena novena: *De como Arnesto intenta entretener a Federico y de como éste está desesperado por irse.*

Federico abre la puerta y aparece Arnesto. Enrique se disculpa y se marcha. Federico cree que Arnesto ha descubierto su amorío con su hija Laura y que por eso ha venido. Federico se vuelve nervioso y comienza a tartamudear buscando pretextos para irse lo más rápido posible. Arnesto con mucha calma intenta detenerlo y lo incita a jugar a las cartas ("cientos"). Federico se impacienta e intenta fugarse. Arnesto llama al guarda que espera ante la puerta y le ordena que ate a Federico a una silla. Una vez atado Federico, Arnesto y el Guarda desaparecen. Federico consigue sin embargo desatar las cuerdas y huir. El escenario oscurece bruscamente. La escenografía cambia.

Escena décima: *De como Laura espera en el jardín y Federico no llega.*

Se escuchan los ruidos nocturnos del jardín de la duquesa. Reina la oscuridad y sólo la escasa luz de una vela deja traslucir el rostro de Laura, quien espera a Federico mientras sostiene un monólogo.

Escena undécima: *De como Flérída también baja al jardín y se encuentra con Laura.*

Un segundo rostro, alumbrado por la luz de una vela, se ve en el jardín: es Flérída. Las voces de Laura y Flérída se encuentran y ambas damas se sobresaltan al chocarse sus espaldas. Laura trata de justificarse cuando suena la reja de hierro.

Escena duodécima: *De como Flérída descubre que la Dama de Federico es Laura.*

Laura no encuentra ninguna posibilidad de advertirle a Federico que también Flérída se encuentra en el jardín. Federico abatido, comienza a quejarse despiadadamente sobre Flérída diciendo atrocidades. Laura quiere hundirse por causa de la vergüenza que siente. Flérída descubre que Laura es la dama enigmática de Federico y se queda profundamente decepcionada. La luz del jardín se va aclarando cada vez más que Flérída descubre cada detalle de la verdad. Laura y la ofendida Flérída quieren abandonar el jardín cuando aparecen Arnesto con el guarda y Fabio amarrado.

Escena decimotercera: *De como Arnesto trae preso a Fabio luego de haberlo descubierto con los caballos.*

Al ver Flérída a Fabio amarrado le ordena a Arnesto dejarlo libre. Fabio besa sus pies y Flérída, profundamente furiosa sobre Laura, ordena que apresen a Federico.

Escena decimocuarta: *De como Enrique procura que Flérída no condene a Federico y de como Flérída lo echa del palacio.*

Enrique entra a escena y le pide a Flérída que perdone a Federico. sta, irritada, hace varios comentarios irónico y le insinúa a Enrique haberse enterado de su verdadera identidad. Despectivamente lo echa de su palacio.

Escena decimoquinta: *De como Lisardo cree todavía que se casará con Laura.*

Lisardo aparece en el jardín queriendo besar la mano de Flérída. Esta pretende contarle toda la verdad y las infidelidades de Laura a Lisardo, pero se contiene y cambia de opinión por causa de algunos personajes que entran al jardín.

Escena decimosexta: *De como Flérída gira su opinión, de como Laura y Federico se pueden casar y de como Flérída acepta a Enrique como esposo.*

El jardín está completamente iluminado y todos los personajes están reunidos en él. Todos se sobrecogen al escuchar que Flérída le pide a Arnesto que permita el casamiento de Laura con Federico y se congelan en un cuadro inerte: todos miran al público con máscaras

faciales de sorpresa. Arnesto y Lisardo reaccionan irritados y se niegan, pero cambian de opinión al ver que todos aprueban el amor de Laura y Federico.

Enrique, el duque de Mantua, le confiesa su amor a Flérída y ella le corresponde dándole la mano.

Toda la tensión se disuelve cuando Fabio fanfarronea ser el acatador de todos los secretos y afirma haber sabido desde hace mucho tiempo que la dama de Federico era Laura. Dos compaces de flautas ponen a Fabio a bailar e inicia la coreografía de una tarantella. Todos bailan, festejan y retozan. La luz desciende lentamente, hasta quedarse el escenario oscuro.

FIN. – Aplausos.

*
—————

La memoria da ahora un salto mortal y cae de nuevo en los primeros días de los ensayos.

Eran las nueve de la mañana del 6 de noviembre del 2009, cuando había sonado el despertador interno. Todos los actores estaban reunidos: debíamos de empezar a ensayar.

El calentamiento general debe introducirnos lentamente en esa masa compleja que exhalan las repeticiones. El calentamiento corporal es, por otro lado, importante para rebobinar el líquido sinovial de los huesos y evitar las lastimaduras. El calentamiento de la voz es imprescindible, para acomodar las cuerdas vocales y acolchonar después los textos que se expulsarán luego.

Una vez pasado el calentamiento general hemos comenzado a ensayar la primera escena del segundo acto. El actor de Fabio entraba quejándose con su amo Federico porque se sentía todo el tiempo maltratado por él. Una colega a mi lado me dijo: „dile que exagere, porque así la obra es muy aburrida“. No, todavía no, –pensé, y le respondí al momento: “No se puede exigir que en el tercer ensayo ya esté la obra lista”.

Armar una puesta de escena es como forrar una torta. Primero hay que hacer la masa, luego darle forma, rellenarla, ponerla al horno, esperar a que se cueza, adornarla, y luego: estará lista para ser degustada. Es necesario que tome el tiempo preciso, que no quede ni cruda ni salga quemada del horno. El proceso de hacer una torta es muy parecido al del montaje escénico, por eso no podía todavía exigirle a Fabio que fuera perfecto.

El 18 de Enero del 2010, ya no fue necesario exigirle nada a nadie. La Escenificación se destapó de tal manera, que a mí misma me costaba diferenciar si la actuación de mis colegas se trataba de un grupo *amateur*, o profesional.

V. - ANEXO: aquello que nadie vio.

a)- El cuadro *vivant*.

Igual que cuando se rueda un film, hay muchas escenas que lamentablemente no pueden quedarse a la hora de la edición. No es precisamente porque sobren o estén de más, sino porque por una razón u otra, ya no se combinan con el material que ha quedado de peso. En nuestro caso hubo ideas, que no sostuvimos hasta el final, más bien por la falta de tiempo. Fueron ideas, imágenes, y propuestas, que siempre consideré muy valiosas y por esa razón, las quisiera incluir en este testimonio. Uno de los casos fue, la idea de comenzar la obra con un cuadro *vivant*. Para ello elegimos “El triunfo de Baco” de Velázquez. Yo había pensado que hubiese un telón fino de tela de organza, que permitiera ver este cuadro *vivant* a primera vista. En este cuadro se debían encontrar algunos graciosos de varias obras del Siglo de Oro, y tras deliberar quién era el más gracioso, dar paso a la obra de El Secreto a Voces. Desafortunadamente estas ideas no pudieron llevarse a cabo, a causa de la escasez de recursos económicos. Sin embargo, echémosle una mirada a estas propuestas que por haber quedado engavetadas, no dejan de ser interesantes:

b) - Coloquio de graciosos.

(Wolfram Aichinger)

(con extractos de Calderón y Lope de Vega)

Dentro del Cuadro de Velázquez: están sentados en mesas con jarros, vasos ¿??

Juanet (despertando de la borrachera como astudado por el público e improvisando:

Aquí viene bien mi cuento!

A cuatro o cinco chiquillos...

Otro: Quita, loco.

Otro: Aparta necio.

Juanet: ¡Elo!, hay cuentos desdichados [Pintor de su deshonra, 105, vv. 664ff]

Mosquito (entrando): Paz sea en esta casa; y a este propósito un cuento.

Llegando una compañía

de soldados a un lugar,

empezó un villano a dar

mil voces en que decía. [... Pintor de su deshonra, 87, vv. 191-195]

Los otros: Calla, no queremos tragedia.

Juanet: Convióle a merendar

un cortesano en el río

a un forastero, y muy frío

le dio un pollo al empezar.

Pidió de beber, y estaba

tan caliente la bebida

como fría la comida.
Viendo, pues, que nada hallaba
a propósito, cogió
el pollo, y con sutil traza
le echó dentro de la taza.
El amigo que tal vio,
“¿Qué hacéis?”, dijo. El, impaciente,
respondió: “Así determino
hacer que el pollo enfríe el vino,
y el vino al pollo caliente.” [Pintor 89, vv. 213-228]

(Nadie ríe) Juanet (o otro, de pronto melancólico y pensativo):

Bien dicen que nuestra vida
es sueño, y que toda es sueño,
pues que no sólo dormidos,
pero aun estando despiertos,
cosas imagina un hombre
que al más abrasado enfermo
con frenesí, no pudieran
llegar a su entendimiento.

Coquín: Embustero, esto es de Lope

Juanet: Pero suena a Calderón.

Batín: [Y dice] bien; que alguna vez
entre muchos caballeros
suelo estar, y sin querer
se me viene al pensamiento
dar un bofetón a uno,
o mordelle del pescuezo.
Si estoy en algún balcón,
estoy pensando y temiendo
echarme dél y matarme. (Lope de Vega Castigo sin venganza 2001a, 152f, I, Verse 928-944).
[...]

Coquín: Deja locuras. Más nos vale esto para carnaval:

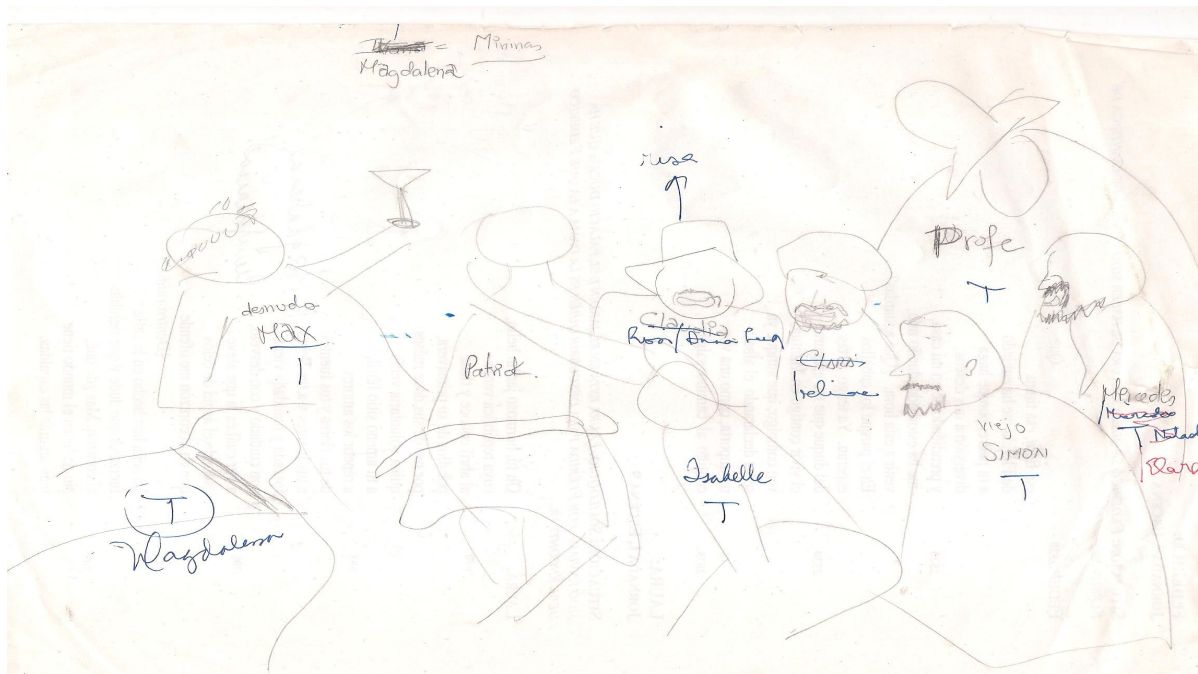
La naturaleza
permite que toro brame,
ruja el león, muja el buey,
el asno rebuzne, el ave
cante, el caballo relinche,
ladre el perro, el gato maye,
aúlle el lobo, el lechón gruña,
y sólo permitió darle
risa al hombre, y Aristóteles
risible animal le hace
por definición perfecta;
[y el rey, contra el orden y arte
no quiere reírse. Déme [...]]

Fabio: Ya te entendemos. Ahora, callad todos y escuchadme a mí:

Otros: Quien a visto a un gracioso poeta.

Fabio: Yo sí ... (recita las décimas)

Este coloquio hubiese sido una introducción muy original a nuestra obra, ya que recoge en sí el carácter jocosos de la época, y metidos los graciosos en el cuadro viviente de Velázquez que ya he mencionado antes, le hubiese donado al público una imagen general de los otros graciosos de la época barroca, además de un tono de comicidad. Veamos un esbozo que hicimos de cómo imaginábamos que se vería este coloquio:



Pero -como ya he mencionado- carecíamos de recursos y sobre todo de tiempo, tuvimos que desistir lamentablemente de esta valuable propuesta. No podíamos costearnos el telón de boca, ni había tampoco de dónde colgarlo, ya que el escenario del Instituto Cervantes no contenía todas las condiciones de tramoyas que requiere una Puesta en el sentido clásico. Entonces nos decidimos por empezar *medias in res* con el Secreto, con la versión que ya les he mostrado.

Un trabajo muy interesante y que por supuesto el público nunca pudo ver, fue el resultado de las tareas de semestre que recibimos de nuestro profesor Wolfram Aichinger. Eran las primeras indagaciones que debíamos hacer sobre la obra. Muchos colegas como Natascha Leitner, Claudia Burger, Beate Lichtenegger, o Magdalena Fellner, confeccionaron labores que valen la pena revisar en nuestra documentación calderoniana.

C) – ‘Secreto’ Aufgaben.

Inhalt

Nr.	Titel	Autor	Seite
1	Haga un brainstorming sobre el tema „amor secreto“ en el siglo de oro y compárelo con la situación actual tanto en la vida real como en narraciones ficticias.	Natascha Leitner	2
2	Esboce las relaciones y atracción y repulsión entre los personajes y la configuración global.	Natascha Leitner	5
3	Hagan un Steckbrief de su personaje, también con datos que no figuran en el texto.	Isabelle Mariacher	
4	Transfiera mentalmente (phantasy trip) a una escena en el pasado de un personaje y redáctelo.	Claudia Burger	
5	Elabore el subtexto emocional e intencional de un pasaje (¿Qué dicen? ¿Qué piensan?).	Isabelle Mariacher	
6	Traduzca una escena de la obra al dialecto austríaco.	Claudia Burger	7
7	Transfiera una escena de la obra al mundo actual y/o adapte para guión de cine.	Beate Lichtenegger	9
8	Marque las replicas de un pasaje con colores según la emotividad que expresan. Reflexione sobre el uso de la voz (volumen, timbre, ritmo...) que requiere.	Natascha Leitner	12
9	Escoja una escena y escriba una continuación alternativa.	Claudia Burger	32
10	Escriba un final trágico para la obra.	Beate Lichtenegger	36
11	Analice los espacios patentes, latentes y ausentes y su carga simbólica.	Simon Aumayr	
12	Analice la relación entre la forma métrica y el contenido de una escena.	Natascha Leitner	39
13	Analice la construcción de una escena: ritmo, velocidad, contrastes, efectos de sorpresa/peripetias, climax, representatividad (que dicen sobre un personaje, sobre una relación), función para la evolución de la trama.	Patrick Zesar	
14	Analice la construcción total de la obra: orden de escena, climax, peripecia, anagnorisis...	Simon Aumayr	
15	Analice las transformaciones exteriores e interiores de su/los personajes	Simon Aumayr	
16	Analice el desarrollo de los motivos centrales: amor secreto, celos...	Magdalena Fellner	43
17	Visite el KHM y analice a obras de la época en cuanto a su valor dramático (tensión, conflictos expresados)	Natascha Leitner	45
18	Analice a obras del KHM en cuanto a gestos, mímica, movimientos, vestidos de los personajes históricos y su colocación en el espacio.	Natascha Leitner	45

Veamos algunas muestras de los trabajos realizados por mis colegas Leitner, Lichtenegger y Burger. He hecho una selección de las labores que resultan más interesantes para esta tesina:

6. Traduzca una escena de la obra al dialecto austríaco.

Claudia Burger

Acto 2/Escena 5 en dialecto austríaco:

(Lisardo tritt auf.)

Lisardo: Uh, was isn do los? Die Laura is jo ganz wurlat und vertiaft in an Brief ... mah, wenn i den do nur lesen könnt wanns mi net siacht.

Laura: Wer is do?

Lisardo: I bin's.

Laura (versucht, den Brief zu verstecken): Uh, scheiße!

Lisardo: Heast, was is'n los? Is was?

Laura: Na, na, nix is, passt ois!

Lisardo: Oiso, irgendwas stimmt do net! Des merk i! Was isn des für a Wisch do, den'st do versteckn wüsst, ha?

Laura: Heast, nix is! Wenn i's da sog?! Du klana Wurschtl, vertrau ma doch, Schatzi! Und der Wisch do ... geh, des is nix!

Lisardo: Geh, Laura-Mausal, i misstrau da do net. Oba heast, jetz sog ma do afoch, was fia a Brief und von wem des is! Is doch nix dabei, oder?!

Laura: Der Brief is afoch nur a bledes Werbungsschreiben. Nix interessants. Is wurscht, kummt eh glei in' Mist.

(Zerreißt den Brief.)

Lisardo: Heast, host as im Schissal? I man, i woillt ja nur kurz do eineschaun in den Wisch, wegen da Werbung.

Laura: Mah, he, was is?? Kane Verdächtigungen, heast! I bin brav!

Lisardo: I do a!

Laura: So, jetz is der Bledsinn im Mist und die Müllabfuhr kummt a glei. Und waßt was? Du bist net mei Oida, du host ma goa nix zum sogn. So schauts aus.

Lisardo: Heast, i bin zwoa net dei Oida owa i bin dei Cousin und dei Gspusi. Und i muass Jetz in' Mist stialn gehn, weil des geht net. I muass wissen, was des fia a Brief is und was do drinsteht. I werd sonst narrisch im Hirn. Des is sicha a Liebesbrief von irgendan deppatn Habschi, des waß i. Oiso, loss mi in Ruah stialn!

(Will die Stücke aus dem Mist einsammeln.)

Laura: Heast, hörst jetz auf?! I man Hawara ... geh, vertrau ma hoit afoch, Schatzal ... weil

7

sonst werd i glei fuchsteiflswild!

Lisardo: A wannst mi gleich umbringst, i hol ma des!

Laura: I hau da glei ane owe!

Lisardo: Heast, lass los, Laura!

(Hält sie zurück.)

Laura: Lass du los, schleich di, Deppata! Weg do! ...

7. Transfiera una escena de la obra al mundo actual

y adapte para guión de cine.

Beate Lichtenegger

Escena 5

Estámos situados dentro de una discoteca moderna con mucho movimiento y música alta. Laura se acerca de la salida, concentrada en su nuevo teléfono portatil. Ella es muy atractiva y lleva una falda cortita en color rosa y unos zapatos con tacones altos. Laura es rubia y parece un angelito. No nota que Lisardo la mira desde una esquina oscura. El tiene aspecto peligroso por su manera de mover muy lento y con una mano en el bolsillo de sus pantalones demasiados grandes y con la otra mano fuma su cigarillo. La mira de abajo a arriba y parece un poco como James Dean.

Lisardo: *(susurrando)* Qué sospechoso!

Laura mira tan concentrada en su nuevo superguay celular.

¡Oh, si pudiera leer el mensaje, sin que me viera!

Lisardo sale de la sombra y se acerca lentamente a Laura. Ahora ella nota que alguien se acerca a ella y sin dar la vista de su teléfono portatil pregunta:

Laura: ¿Quién es?

Lisardo toma una calada del cigarillo y sopla el humo muy lento a la dirección de Laura y dice:

Lisardo: Yo, ¿quien más lindura?

Laura tose un poco por el humo del cigarillo y responde enfadada:

Laura: ¡Por poco y me matas del susto!

Lisardo: ¿Mhh? ... ¿Viste un fantasma o que?

¿Tienes algo para esconder guapa?

Laura le mira directamente en los ojos y dice en voz alta y un poco exagerada:

Laura: ¿Pero de qué hablas?

¡No estoy escondiendo nada!

Lisardo: ¿No? A ver muñequita,

dime entonces porque te has puesto
 más roja qué un tomate!

Laura: ¿Yo? ¡No hables pavadas!

¡Deja la desconfianza!

Lisardo: ¡No te pongas así!

¡Dejá tu agresividad
 y mostrame el mensaje qué escondes!

Laura: Este es un intenso

¡Mira lo qué hago con el mensaje!

¡Lo borro y ya dejame en paz imbécil!

Lisardo: ¡No lo hagas!

Laura: ¡Que poca madre!

No eres mi novio ni amigo mío

Así, que dejame ya!

Lisardo: Quizas no soy tu novio hasta ahora, pero tu me importas

Y voy a cuidar de ti, si quieres o no

Por eso dame tu celular para que puedo ver quién es mi
 competidor

Laura: De verdad eres un guarro

¡Dejame o te hago daño!

Lisardo: Y si me matas,

Yo quiero saber a quién quieres si no quieres a mi

Laura: Si lo quieres así....

*De repente Laura salta y le lanza una patada con su pie directamente a su cara.
 Todo está rodeada á cámara lenta para intensificar el efecto.
 Lisardo grita con voz alta y se derriba al suelo.
 Laura le mira sin emoción y sigue jugando con su celular. Se va.
 Lisardo todavía al suelo, no se mueve, tiene una cara increíble.
 Lentamente empieza a sonreir hasta troncharse de risa.*

Lisardo: (sonriendo) ¡Cómo quiero a esa mujer!

10. Escriba un final trágico para la obra

Beate Lichtenegger

Escena 16

Salen Arnesto y Federico

Arnesto	Federico está aquí.
Federico	¿Qué es lo que manda vuestra alteza?
Flérída	Que le déis la mano de esposo a Laura: Pero con la condición de que ántes tenemos que comprobar sus honrados y honorables propósitos.
Lisardo	¿Qué dices?
Arnesto	Pues, señora, ¿no reparas que ofendes mi honor?
Federico	De eso nada está necesario. Confid en mi! Y a Arnesto quiero decir sin ofenderlo: Fuera de que la palabra De darme a Laura me has dado.
Arnesto	¿Yo a ti?
Federico	Sí
Arnesto	¿Dónde?
Federico	En mi casa. Anoche, cuando dijiste Que harías que quien me esperaba, llamado por un papel, me diese la mano, Laura fue quien me llamó; y así para contigo esto basta.
Flérída	Pero aquí mando yo y ningún otro

Por eso escuchadme bien cuando os explico mi idea;

Para que vea el mundo que mi templanza

Es mayor que mi pasión

Mando que Federico, para comprobar su verdadera amor,

deja a todos sus haberes

En ese caso será aún más rico que antes,

porque se irá con la promesa de que celebramos una boda

entre él y Laura en el año que viene.

¿Aceptas ese contrato?

Laura ¡Cumplió el cielo mi esperanza!

Federico,.... ¿no lo has oído?

.....¿por qué no respondes a su alteza?

.....¿qué está pasando aquí?

Y en ese momento Laura entiende que Federico no la ama con todo su corazón y que su fortuna vale más para él que el honesto amor suyo.

Federico no la puede mirar a la cara.

Silencio

Flerida Laura, ¡ven conmigo!

Tenemos que hacer cosas con más importancia

que la falta de honradez de cualquier hombre

Laura, feliz y sorprendida del generoso perdón de Flérída, contempla un momento y después se va con su amiga, dejando sus lágrimas fluir.

Federico no deja de mirar al suelo .

Todos los otros se alejan de él.

Fabio: ¡Oh, cuántas veces, oh cuántas

La dama de Federico,

quise decir que era Laura!

Pero ya „el secreto a voces“

Lo ha dicho. De nuestras faltas

Dad el perdón, que pedimos

Humildes a vuestras plantas.

Federico está sólo. No solamente ha perdido a Laura, pero también su valía ... para siempre

La traducción de un texto implica cavar, hundirse en él, así como comprender no sólo las acciones que contiene, sino sobre todo cada partícula por el que está compuesto. Al trasladar el texto a un idioma o dialecto X, transportarlo a un guión de cine, o buscarle un final trágico, además de las otras tareas que recibimos -que si se leen por separado hacen notar un reto particular-, se asume haber comprendido su contenido semántico, dándonos la medida de que el metal ha sido fundido y de que ahora podemos doblarlo según nuestro antojo.

Sólo con esta lista de los 'Semesteraufgaben' hubiera sido posible armar otra tesina. Diez páginas por cada uno de los 18 temas, resultarían 180 páginas. Cada punto impulsa a la diversión y al desafío de desarrollar un argumento que nos convenza. Una vez que uno se introducía en uno de los temas, surgían -como es natural- nuevas preguntas, reflexiones, inquietudes, que habían que investigar y luego habían que fomentar de una manera u otra. Lo que sí quisiera señalar es que este trabajo, que el público no consiguió ver, constituyó para nosotros una base fundamental para el proceso al que luego nos sometimos y que he tratado de resumir en esta tesis de grado.

Sin la presencia del hispanista Wolfram Aichinger, no hubiese sido posible la realización de esta pieza de Calderón, e incluso la edición de un libro que reposa en nuestra biblioteca bajo el título *Laute Geheimnisse*. Como esta tesis de grado declina ya, lentamente, a su fin. Quisiera agregar una carta que nuestro profesor nos envió a todos al principio cuando todavía no podíamos imaginar qué rumbos tomaría nuestra obra.

d) – Carta del profesor Aichinger al grupo Bepolamu

Queridos besados!

Muy brevemente algunas reflexiones y propuestas acerca del espíritu de la obra

1 Mimesis:

Surgió la cuestión si los vestidos deben ser de la época. – Creo que no se trata de imitar ninguna realidad histórica y este tampoco era el proyecto de Calderón. Para Calderón la vida era sueño y sobre la tierra no había otra realidad que la que imaginamos ya que lo que proporcionan los sentidos es ilusión y engaño. Por ende el teatro es un sueño dentro de otro sueño y toda su poética es una poética del sueño (piensen en los títulos de sus obras: “La vida es sueño” pero también menos conocidas como “Gustos y disgustos son no más que imaginación”). Creo que deberíamos indagar un poco en esta dirección: ¿cuál es la lógica del sueño? – Es por ejemplo el hecho de que toda imagen soñada está cargada de emoción, que no vale solo por sí sino que es también símbolo. Que las apariencias de los sueños no obedecen a las leyes físicas del mundo natural, que se diluyen, que no tienen consistencia pero sin embargo a veces nos impactan tanto o más que la realidad, que siempre son imágenes comprimidas cargadas de recuerdos y de nostalgia etc.... (esta atmósfera la tienen las películas de Hitchcock, Vertigo por ejemplo, o “In a mood for love” o “Picknick at Hanging Rock” de Peter Weir. (Chejov dice: Die Literatur zeigt die Wirklichkeit nicht wie sie ist oder wie sie sein sollte sondern *wie sie uns im Traum erscheint*.)

El palacio de la Duquesa constituye algo como un mundo encantado, lejano que se vislumbra a través de un vidrio empañado e incluso los chistes tienen un toque melancólico.

(Por lo tanto creo que cosas de cachondeo que valían para Los locos de Valencia – el rap etc.... – no valen para Laura, Flérída y Federico.

En los primeros ensayos trabajamos mucho el aspecto de la comicidad y del cachondeo, está muy bien y no debemos perderlo. Sería estupendo si se pudiera añadir cierta nota poética, romántica, nostálgica, melancólica (“el que ama y es amado ya nada puede esperar” ...) que también veo en los versos.

El texto es muy rico en matices y resonancias y hay ciertos Leitmotive a los que deberíamos prestar mucha atención. El título por ejemplo: en un primer nivel está claro, se refiere a Laura y Federico. Pero en una segunda lectura me pareció que al mismo tiempo expresa la tragedia de Flérída, que – encarcelada en su posición social – en ningún momento puede expresar su “secreto a voces” (el estar enamorada de Federico), por esto se comporta como una loca y da “voces” todo el tiempo. Noten que el primer secreto que se menciona en el texto es este: nadie sabe por qué la Duquesa está tan triste y muestra tantos “extremos” (palabra importante! según mi diccionario “äußerste Freude (oder Schmerz, Wut)”) – Este secreto se mantiene hasta el final de la obra cuando Flérída se resigna a lo que pide su estatus social.

Bueno, son algunas propuestas que me encantaría debatir con ustedes

Saludos

Profe

V- CONCLUSIÓN.

El escenario está oscuro y, lentamente, la luz de una lámpara de araña se va haciendo espacio en la oscuridad. A lo lejos se escuchan los cascabeles de Fabio, es el gracioso, quien se acerca al escenario para indagar en el escritorio de Federico, su amo, ¿qué 'secreto' puede robar? Fabio busca entre los papeles, mira alrededor para ver si alguien lo está espiando, intenta leer unas cifras que ha encontrado, escribe algo, dobla la carta y luego la pone en la gaveta del escritorio. Mira al público, rompe la barrera que guarda el proscenio, e invita a los espectadores a participar de la obra a través de una espinela, que termina exhortando a "*... que se abran las cortinas. ¡Abrid el Siglo de Oro!*". La Ouverture de „Nabucco“, de Giuseppe Verdi, da la bienvenida a nuestra Puesta en Escena. En el fondo se oye el cantar de los pájaros y los pasos de Flérída, Laura, Federico, Flora y Livia que atraviesan el público con máscaras puestas. Comienzan a cantar y a jugar a “la gallinita ciega” en donde Flérída, con los ojos vendados, asume ya su papel de “víctima del amor no correspondido”. Enrique entra a Palacio bajo la apariencia de otro, para poder estar lo más cerca posible de su amor Flérída, recibiendo amigalmente la protección de Federico. Poco a poco se van desenlazando las intrigas y misterios que cubren a cada uno de los personajes. Las escenas fluyen con una fuerza inexplicable hasta que termina el segundo acto y se le ofrece al público una pausa.

Ha sonado nuevamente la campana. Fabio está escondido debajo de una mesa, para espiar a su amo, quien entra con Enrique y entablen una conversación, en donde Fabio se entera que su amo quiere huir esa noche con su dama. Va al instante y se lo cuenta a Flérída, quién celosa y llena de rabia manda a apresar a Federico, para evitar la escapada amorosa. Pero como nada puede contra el amor, a nuestra Flérída se le rompen todas sus esperanzas al descubrir una noche en su jardín que la dama de Federico es Laura. Un rayo de luz incandescente casi la ciega, y ese mismo rayo se extiende iluminando todo el escenario. Flérída solicita el casamiento de los enamorados y entrega resignada su mano a Enrique. Fabio besa el piso y objeta haberlo sabido todo desde un principio. Se muestra como ‘el guarda de los secretos’ y coquetea con su público. Todos bailan llenos de alegría y de júbilo, mientras cae la cortina de luz que nos deja en penumbras.

Así como cada texto no termina nunca de trabajarse, la puesta en escena contiene un carácter infinito e inagotable. De ahí que de un mismo texto pueden salir diversos tipos de representaciones, sólo depende del concepto que se arme el director, y las formas que use para

transportarlo al escenario. Cada Puesta en Escena es un enigma: ¿cómo comenzar? ¿Cómo trasladar el texto escrito a un modelo visual? ¿Cómo satisfacer al público hambriento, que dispone de su tiempo con la convicción de que recibirá algo a cambio? Ningún espectador debe irse con las manos vacías. Éste merece respeto, consideración, y la dedicación del artista. Al menos debe llevar consigo un manojo de buenos recuerdos, y la impresión de haberse divertido y de no haber desperdiciado su tiempo. Esta premisa la perseguimos en nuestra Puesta de “El Secreto a Voces”, que tuvo lugar el 18. de Enero del 2010, con el primer elenco; y con el segundo elenco, al día siguiente el 19. de Enero, ambas en el Instituto Cervantes de Viena. Otras representaciones se llevaron a cabo el mismo año en Brno, en Innsbruck, y en el patio del Campus de nuestra Universidad de Viena.

Esta tesis de grado ha sido un intento de plasmar cada uno de los pasos que hemos hecho durante todo el proceso de nuestro trabajo. Es un registro que contiene no sólo el análisis lingüístico de esta pieza calderoniana, sino también que ofrece un patrón del trabajo actoral que hemos llevado a cabo con nuestros colegas, así como el concepto de música, iluminación, escenografía y utilería; es decir, todos los componentes que requiere una Puesta.

He llegado a pensar que si, por alguna casualidad, en el año 3000 alguien se interesara por representar nuevamente esta joya calderoniana de “El Secreto a Voces”, espero haberles legado esta modesta muestra, con sus precisos detalles, de cómo nuestro grupo *Bepolamu* resolvió este enigma en el 2010. Para concluir, y remitiéndome a la habitación oscura que sugería Sigmund Freud como subconsciente, me surge una nueva pregunta: ¿No será en realidad, que esta tesis de grado ha sido un intento de barrer la melancolía, que depara cada despedida?

VI. - Bibliografía.

Literatura primaria:

- Aristóteles: *Retórica*. Trad. Alberto Bernabé. Madrid: Alianza 2009, p. 244.
- Barba, Eugenio/ Savarese, Nicola 2007: *El Arte Secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Habana: Ediciones Alarcos, p. 285.
- Bernhard, Thomas 1988: Stücke I, Die Macht der Gewohnheit, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 255, 275, 349.
- Calderón de la Barca, Pedro: „*El secreto a voces*”, en: *Obras completas*, Tomo. 2: Comedias, ed. Angel Valbuena Briones, Madrid: Aguilar 1973, pp. 1203-1245.
- Calderón de la Barca, Pedro: “*El Secreto a Vozes*”, Biblioteca nacional de España, Mss. Facs/983, Madrid 28.2.1642.
- Calderón de la Barca, Pedro: “*La Vida es Sueño*” en: *Comedias. A facsimiles edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey*, Bd. II: *Primera Parte de Comedias (Madrid 1636)*, Wetsmead, Farnborough, Hants: Gregg Int. Publishers 1973, p. 2.
- E. M. Forster, Aspectos de la novela, Barcelona: Debate 2003, pp. 74 - 84.
- García Santos- Tomás; Enrique (edit.) 2006: Lope de Vega , *Arte nuevo de hacer comedias*. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, p.148. v. 307.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (2008): *Métrica, verso libre y poesía experimental de la lengua española*. José Martí. Ciudad de la Habana, pp. 96, 134.
- Lewandowski, Theodor: “*Diccionario de Lingüística*”, Arts. *Lenguaje, - Significado/ Significación*. Madrid: Cátedra 2000, p. 203, 313.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2000): *Diccionario de términos literarios*. Espasa. Madrid. pp. 9, 66, 283, 473, 474, 665.
- Pavis, Patrice 2002: *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* Barcelona: Paidós Ibérica, p. 130, 141, 292.
- RAYNERI, Ileana: “*Métrica hispánica*”. Universidad de la Habana. Ciudad Habana 1983, p. 188.
- Sapir, Edward: “*El Lenguaje*”. La Habana: Ciencias Sociales 1974, p. 25.
- Stanislavski, Konstantin: “*El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*”. La Habana: Alarcos 2009, p. 81.

Literatura secundaria:

- Aichinger, Wolfram : *Skriptum zur Literatur*, Turia + Kant 2008, p. 221.
- Judith Hoffmann: en Aichinger, Wolfram/Kroll, Simon (Hgs.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock* Turia + Kant 2011, pp. 113-130.
- Katahrina Mühl: en Aichinger, Wolfram/Kroll, Simon (Hgs.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock* Turia + Kant 2011, pp. 87-109.
- Kroll, Simon: en Aichinger, Wolfram/Kroll, Simon (Hgs.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock* Turia + Kant 2011, p. 76.
- Vargas, Mercedes: en Aichinger, Wolfram/Kroll, Simon (Hgs.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock* Turia + Kant 2011, pp. 136, 141, 142.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid: Alianza 2000, p. 85.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia 2000, p. 328.

Obras consultadas:

- Amon, Évelyne: *Molière, L'Avare*. Paris: Larousse 2007, p. 69.
- Antonio Merodio Cogolludo: *"Diccionario Enciclopédico Ilustrado"*, Madrid: Espasa Calpe 2004, pp. 19, 26, 1236.
- Ruano de la Haza, José María: Sala de Exposiciones de la Biblioteca Nacional, 16. de Junio al 15. de Agosto del 2000: *"Calderón de la Barca y la España del Barroco"*. Catálogo de Exposición. Madrid: Sociedad Estatal. España Nuevo Milenio, p.137.
- Seco/ Puente/ Ramos: *„Diccionario del Español Actual“*. Aguilar 2005. Madrid, [Tomo I = pp. 84, 133, 486, 616, 1041, 1525, 1599, 1640]. [Tomo II = 2404, 2431, 2612, 3106, 3199, 3242.]

Wikipedia:

13. Agosto 2010; 16:05

http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Calder%C3%B3n_de_la_Barca#El_teatro_c.C3B3mico_de_Calder.C3.B3n

25. Agosto 2010; 19:51

http://www.personal.able.es/cm.perez/gestos_y_su_significado_1.html

<http://www.trinity.edu/mstroud/spanish/estrofas.html>

Para la alegoría en el teatro. Definición de Calderón:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Alegor%C3%ADa>

Edición de El Secreto, 1848, Hartzenbusch:

http://books.google.at/books?id=1QIDAAAYAAJ&pg=PA412&lpg=PA412&dq=le+hubiste+doncel&source=bl&ots=guR1Jy3A1H&sig=CxasXp4e3fma8BOhT8P6WC-SK0&hl=es&ei=szdtTMi8IoT68Abf9J3gCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=OCBwQ6AEwAw#v=onepage&q=le%20hubiste%20doncel&f=false

Edición de El Secreto, 1829, Keil:

http://books.google.at/books?id=LrMGAAAAQAAJ&pg=PA344&lpg=PA344&dq=le+hubiste+doncel&source=bl&ots=isMTQ2yhyA&sig=Y1EpMBD9XgEJ9G_zLuekfwhj5Ec&hl=es&ei=szdtTMi8IoT68Abf9J3gCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=OCBEQ6AEwAA#v=onepage&q=le%20hubiste%20doncel&f=false

VII- Suplemento: Muestras de inspiración para nuestros vestuarios.



Fig. 1: Diego Velázquez
Erzherzogin Maria Anna, Königin von Spanien
(vor 1653) 204 x 126,5 cm
Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie/ Inv.-Nr. GG_6308



Fig. 2: Diego Velázquez.
Infant Baltasar Carlos, um 1640
130 cm x 99,5 cm
Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie/ Inv.-Nr. GG_312



Fig. 3: Diego Velázquez
Infantin Margarita Teresa in blauem Kleid (1659)
126 cm x 106 cm
Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie/ Inv.-Nr. GG_2130



Fig. 4: Diego Velázquez
König Philipp IV. von Spanien
(um 1652/1653)
47 x 37,5 cm
Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie/ Inv.-Nr. GG_324



Fig. 5: Alonso Sánchez Coello
Infant Don Carlos
(1564 datiert)
186 x 82,5 cm
Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie/ Inv.-Nr. GG_3235



Fig. 6: Alonso Sánchez Coello.
Erzherzog Wenzel, als Dreizehnjähriger mit einem Falken.
(1574 datiert) 151 x 97 cm
Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie/ Inv.-Nr. GG_3186



Fig. 7: Alonso Sánchez Coello:
König Philipp II. von Spanien, Brustbild in
 spanischer Hoftracht mit dem Orden
 vom Goldenen Vlies. (um 1568)
 66,5 x 47 cm
 Kunsthistorisches Museum Wien,
 Gemäldegalerie/ Inv.-Nr. GG_9375



Fig. 8: Tiziano Vecellio, gen. Tizian
Violante, (um 1510/15)
 64,5 x 50,8 cm
 Kunsthistorisches Museum Wien,
 Gemäldegalerie/ Inv.-Nr. GG_65



Fig. 9: Anthonis van Dyck
Bildnis einer älteren Frau
 (1634 datiert) 117 x 93 cm
 Kunsthistorisches Museum Wien,
 Gemäldegalerie/ Inv.-Nr. GG_500



Fig. 10: Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione
Bildnis einer jungen Frau ('Laura')
 (1506 datiert) 41 cm x 33,6 cm, 5,5 kg
 Kunsthistorisches Museum Wien,
 Gemäldegalerie/ Inv.-Nr. GG_31
 Abgebildete Person:
 Laura di Audiberto di Noves

ANHANG

Abstract

(Spanisch)

Ya en las tardes veraniegas del 2009 había comenzado a germinarse nuestra Puesta en Escena de “*El Secreto a Voces*” de Calderón de la Barca, haciendo hincapié en la lectura y en el análisis filológico, que sería luego la base para nuestra representación. Nuestro proyecto concedió su Premier el 18 de Enero del 2010, en el Instituto español “Cervantes” de Viena, bajo la dirección general del hispanista Wolfigan Aichinger y la dirección artística de Mercedes Vargas Iribar.

Esta tesis de grado que ahora presento, no es más que un testimonio vivo de cómo transcurrió el proceso de creación para esta Puesta en Escena. Es como el *Making Of* de un film, que nos permite echar una mirada desde el punto en que se edificó nuestro trabajo, hasta el paisaje general en que resultó la realización del mismo. Es como si miráramos un cuerpo con su respectiva radiografía, para analizarlo mejor. Analizando, comprendemos, y comprendiendo, disfrutamos.

Nuestro cuerpo fundamental ha sido el texto de Calderón de la Barca del año 1642 en una edición de Ángel Valbuena Briones (1973). Este texto ha sido necesario desglosarlo, haciendo un examen de la métrica, del ritmo, y de las figuras literarias que lo componen. Este análisis facilitó el proceso de nuestro proyecto, así como la Puesta en Escena, y me reveló el estrecho nexo que existe entre las figuras literarias y la representación escénica.

Otro punto que abarca esta tesis es la preparación actoral en que nos basamos, como es el lenguaje de los pies, el lenguaje de las manos, la mímica, y el trabajo con el subtexto.

Cada exposición teatral conlleva a un largo camino. Camino, que contiene tanto piedras como arenas, alegrías y conflictos, introspección y júbilo; pero que al fin debería desembocar en la magia escénica, que es el único medio para retribuir la expectativa del público.

El estilo que adoptó esta tesis de grado –testimonio al fin de nuestro proyecto–, ha sido un estilo anecdótico como reflejan los diarios. Por ende, requiere del lector la capacidad de hundir sus pupilas en las directrices que motivan la narración.

Como modo de documentación, y también para satisfacer las curiosas miradas de los interesados, he querido adjuntar a este *Diario filológico* dos filmes, en forma de DVD, que tienen registrado de forma visual: la Premiere de nuestra Puesta en Escena, y la ficha técnica con primeros intentos de la misma; además de los programas originales del estreno de ambos elencos.

Entonces pues, no nos detengamos más, y dejemos abrir el telón de boca.

Abstract

(Deutsch)

Bereits an den sommerlichen Nachmittagen des Jahres 2009 begann unsere Arbeit an der Aufführung des *Secreto a voces* von Calderón de la Barca, indem wir erste Lektüren und philologische Analysen anstellten, die später die Grundlage für unsere Aufführung werden sollten.

Die Premiere unseres Projektes fand am 18. Januar 2010 im spanischen Kulturinstitut „Instituto Cervantes de Viena“ unter der Leitung von Wolfram Aichinger und der Regie von Mercedes Vargas Iribar statt.

Die vorliegende Diplomarbeit soll ein lebendiges Zeugnis unseres Arbeitsprozesses sein; ein Blick hinter die Kulissen, der dem Leser erlaubt diesen Prozess von seinem Anfangspunkt bis zu seiner Realisierung zu begleiten. Es ist als schauten wir auf einen Körper und sein jeweiliges Röntgenbild, um besser analysieren zu können. Analysierend verstehen wir und beim Verstehen genießen wir.

Unser grundlegender Körper war der Text von Calderón de la Barca aus dem Jahr 1642 in einer Ausgabe von Ángel Valbuena Briones von 1973. Dieser Text musste glossiert werden. Außerdem wurden Metrik und Rhythmus sowie die rhetorischen Figuren analysiert. Diese Analyse erleichterte den Prozess unseres Projektes sowie die Aufführung und hat mir die enge Verbindung aufgezeigt, die zwischen rhetorischen Figuren und der szenischen Darstellung existiert.

Ein weiterer Punkt den diese Arbeit enthält ist die schauspielerische Vorbereitung, wie die Sprache der Füße, der Hände, der Mimik und die Arbeit mit dem Subtext, auf die wir unsere Arbeit am Text gestützt haben.

Jede Aufführung bringt einen langen Weg mit sich. Dieser Weg führt über Freude und Konflikte, Selbstbesinnung und Jubel, aber am Ende sollte er in die Magie der Szene münden.

Der Stil in dem diese Diplomarbeit – Zeugnis am Ende unseres Projekts – gehalten ist, ist ein anekdotischer wie die Tagebücher zeigen. Daher verlangt diese Arbeit vom Leser die Fähigkeit die Leitfäden des Textes zu erkennen.

Zur Dokumentation, aber auch um die neugierigen Blicken der Interessierten zu befriedigen, habe ich diesem philologischen Tagebuch zwei Filme, in Form einer DVD, beigelegt, die die Premiere und ein Arbeitsblatt mit ersten Versuchen beinhalten. Außerdem sind die originalen Programme der beiden Aufführungen für beide Besetzungen beigelegt.

Halten wir uns daher nicht länger auf und lassen wir den Vorhang sich öffnen.

CURRICULUM VITAE

Datos Personales:

Nombres y Apellidos: Mercedes Vargas Iribar
Fecha de Nacimiento: 3. 12. 1971
Lugar de Nacimiento: Guantánamo, Cuba.
Nacionalidad: Austríaca.
Profesión: Bailarina, coreógrafa, y profesora de danza .
Dirección: Berggasse 20/2/34. A-1090. Viena, Austria.
Teléfono: (0043) 699.19420182
Website: www.vargas-twins.com
E- mail: mechyvargas@yahoo.com

Formación académica

1990: Egresada de la Escuela Nacional de Danza Moderna y Folklórica, Habana, Cuba.

Especialización: Danza Moderna - Clásica
Folklore Afrocubano
Diploma: Bailarina - Profesora

- Taller “Sensopercepción” con la profesora argentina Dévora Kalmer.
- Taller “Expresión Corporal” con la profesora argentina Patricia Stokoe.

1992 - Contacta con el entrenamiento “La Presencia que no Representa” de la actriz Carmella della Roca del grupo de teatro italiano “Ridotto”.

- Taller de “Dramaturgia” con la Dra. Raquel Carrió (C. Habana, Cuba.)

1993- Cursos de Yoga, Acrobacia, Body Contac, Arterapia, (C. Habana, Cuba.)

1994 Primer Taller Internacional de danza post- moderna en la Habana, con los profesores David Zambrano (Venezuela), Jeremy Nelson (USA), Bo Mavig (Dinamarca) y Jennifer Monson (USA)

-Taller de “Bioenergía” con la profesora argentina Elena Berro.

- Segundo Taller Internacional de danza post- moderna, soltura e improvisación con el profesor español Alexis Exupier y el profesor neoyorkino Paul Langland (actor de la compañía Meredith Monk.)

- Taller de “Antropología Teatral” con Eugenio Barba y “Odin Teatre” (Dinamarca), en la Ciudad de la Habana.

1996 - Formación de danza “Butho”, con la coreógrafa japonesa Carlotta Ikeda, Viena, Austria.

2007 – Ingresa al estudio de Diploma en el instituto de Romanísticas. Universidad de Viena.

Experiencia Profesional

1990- Forma parte del proyecto “Teatro del Sonido” dirigido por el músico cubano Juan A. Leyva.

1991- Ejerce como profesora de Composición Coreográfica en la “Escuela Vocacional de Arte” en Guantánamo, Cuba.

- Investiga la cultura afro- haitiana (fuertes raíces en Guantánamo), así como sus relaciones místicas referentes al Bodú, Gagá, Congó, Tiwá, y Tumba Francesa.

- Expone el ensayo “El Cetro de Tersípcore” sobre el magisterio en la danza (1ra parte) y “¿Cómo detener la flagelación de Tersípcore?” sobre la higiene corporal del bailarín (2da parte.)

- Colabora con el grupo de teatro “La Ventana“, dirigido por María Elena Ortega, como bailarina y actriz, Ciudad Habana.
- Forma parte del proyecto “Teatro Ori“, dirigido por el dramaturgo y director Jorge Luis García Fuentes, como bailarina y asistente de dirección, C.Habana.

1992- Profesora de Técnica de la Danza Moderna en la “Escuela Nac. de Danza” (ENA), C. Habana.

1993 - Colateralmente al magisterio se integra el proyecto “Laboratorio Teatro de la Danza“, dirigido por Guillermo Horta Betancourt, como bailarina y coreógrafa.

1994- Invitada al V Encuentro Latinoamericano de Enseñanza Artística con su exposición de “¿Cómo detener la Flagelación de Tersípcore?”.

- Invitada con el proyecto “Laboratorio Teatro de la Danza“ al festival para niños y jóvenes “Luaga und Losna“ en Bludenz, Austria.
- Festival Open Air en Schlins, Austria.
- Representación en el monasterio “Sant Gerold“, Schlins, Austria.
- Diversas representaciones en teatros como “Saumarkt“ (Feldkirch), “Spielboden“ (Dornbirn), “Toi Haus“ (Salzburg), “Theater des Augenblick“ (Viena).

1995- Representación con el grupo en “Theater Gruppe 80“, Viena.

- Invitada, junto con el “Laboratorio Teatro de la Danza“, al festival “Neuer Tanz’95 Progress in Work“ en el Wuk, Viena.
- Representación en la Universidad de Heidelberg, Alemania.

- Publica el artículo “Tanz in Kuba” en la revista vienesa “Tanz Affiche” .

1996- Cooproducción con el Odeón Theater, bajo el título “No m’én Recordó”, Viena.

- Integra, como bailarina y actriz, la producción “Seltsame Unruhe” del Odeon Theater en el marco del “Wiener Fest Wochen” en la caverna del Wienfluß, Stadpark, Viena.

1997 - Producción “Windows”, con la coreógrafa austríaca Silvia Both, Kunstlerhaus, Viena.

2001- Trabaja como bailarina en la compañía “Ariadne” de Carlota Ikeda, Bordeaux, Francia.

Desde **1996** es miembro del *Serapions Ensemble*, en el Odeon Theater de Viena.

Experiencia Docente

1991- Profesora de Composición Coreográfica en la Escuela Vocacional de Artes, Guantánamo, Cuba.

- Taller impartido de Danza Contemporánea en la compañía de la coreógrafa norteamericana Elfrida Malher, Guantánamo.

- Profesora de Técnica de la Danza Moderna en la Escuela Nacional de Gimnasia, Ciudad Habana, Cuba.

1992- Profesora de Técnica de la Danza Moderna en la E.N.A, Habana, Cuba.

- Taller impartido de danza contemporánea al grupo de breack dance “Cuerpo Roto”, C. Habana.

1994 - Taller experimental bajo el título “Raízaclore” (entrenamiento donde se mezclan principios teatrales con elementos afrocubanos.) Propuesta inicial, impartida con el proyecto “Teatro Ori”, Ciudad Habana.

- Evaluada como profesora “E” desde 1991.

1995- Workshop impartido a niños, con la organización del “Österreichischen Kultur - Service“ en diversas escuelas vienesas.

- Workshops impartidos de Técnica de la Danza Moderna en Heilbronn y Karlsruhe, Alemania.

1996- Workshop impartido de Folklore haitiano y afrocubano, en el “Tanz Kreativ- Wochen“ Organizado por Arge Region Kultur, Horn, Austria.

1997- Talleres de Técnica de la Danza Moderna en diferentes Estudios de danza en Viena.

Premios Obtenidos

- Otorgados en 1985 y 1987, por el Centro Nacional cubano de las Escuelas de Arte, Ciudad de la Habana:

- Premio a la mejor interpretación femenina con su coreografía “Martirio“ .
- Premio a la mejor composición coreográfica de tema social con “El Vals del Idiota“ .

Publicaciones

2010 - DAS LAUTE GEHEIMNISVOLLE PROSZENIUM. Die Wiener Inszenierung des *Secreto a Voces* im Jahr 2010, en Wolfram Aichinger/ Simon Kroll: *Laute Geheimnisse*. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock. Wien. Turia+ Kant.