

HERMENÉUTICA Y TEATRALIDAD EN LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA DE *NO PUEDE SER EL GUARDAR UNA MUJER DE* AGUSTÍN MORETO

DOMINGO ADAME

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

INTRODUCCIÓN

El teatro que, justo en el espacio fronterizo situado entre la realidad del escenario y la realidad del espectador, logra construir una realidad distinta y más verdadera que cualquiera de las dos primeras, es porque contiene la esencia de la creación teatral donde emisores y receptores interactúan.

La puesta en escena de cualquier texto requiere, ante todo, del conocimiento del mismo, así como del contexto en el cual se produjo y representó y en el que la nueva producción habrá de tener lugar. Estamos hablando entonces de un mínimo de tres ámbitos semióticos: el dramático, el del sistema cultural y teatral de origen del texto, y el cultural y teatral de destino de la nueva producción. Damos por hecho que el director teatral, como responsable del montaje, conoce los procedimientos y códigos de escenificación.

Considero pertinente hacer estas observaciones preliminares debido al interés de este trabajo por identificar el papel de la hermenéutica y de la teatralidad en el proceso de montaje del texto de Agustín Moreto *No puede ser el guardar una mujer* (1654-1660) a cargo de la Compañía de Teatro Clásico de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez en 1998,¹ bajo la dirección de Francisco Portes, experimentado *mâitre en scene* y dramaturgo español, mismo que en 1996 y 1997 realizó con esta Compañía los montajes de *El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza* de Lope de Vega.

La primera afirmación que podemos hacer es que el director cuenta con la competencia más que necesaria con respecto a los dos primeros ámbitos semió-

¹ El reparto se integró de la siguiente manera: Cronilo, *Adalberto Luján*; Armonia, *Patricia Montes*; Don Félix de Toledo, *Leonel Payán*; Tarugo, *Joaquín Costio*; Doña Ana de Alonso, *Guadalupe Balderrama*; Don Diego de Rojas, *Julio César Moreno*; Alberto, *Adolfo Lozano*; Don Pedro Pacheco, *Ricardo Viguera*; Doña Inés Pacheco, *Ysla Campbell*; Manuela, *Martha Urquidí*; Sancho, *Juan Carlos León*.

ticos y cabe suponer un relativo conocimiento del tercero, pero lo que resulta incuestionable al establecer comunicación con el discurso teatral es que se trata de un director con pleno dominio del lenguaje escénico y con gran experiencia en el trabajo de montaje, pues logra armonizar y hacer destacar las capacidades actorales de todos los miembros de la Compañía, tomando en cuenta que no se trata de profesionales del teatro.

Dicho lo anterior, estamos en condiciones de formular la pregunta sobre el criterio a partir del cual el director se basó para hacer un montaje contemporáneo de un texto del siglo XVII.

Sabemos que en la centuria que está por concluir los directores han realizado esta labor con distintas orientaciones: sea la “reconstrucción arqueológica” de las condiciones originales de representación del texto, expresión que no contiene ningún sentido peyorativo; o su transformación absoluta, mediante el empleo de recursos técnicos y artísticos contemporáneos.

En el primer caso se trataría de destacar, con un espíritu predominantemente nacionalista, el valor histórico y cultural de una obra; en el segundo, mostrar que se está a la moda —lo que tampoco debe verse como un aspecto negativo— o el “genio” del director.

La vía intermedia es la que siguen quienes hacen una lectura hermenéutica y toman en cuenta los elementos de teatralidad presentes en el texto para actualizar sus significados y significantes a partir de la tradición y de su propia creatividad. Éste es el camino que, según nuestra hipótesis, toma Portes en la puesta en escena de *No puede ser el guardar una mujer*.

Una segunda interrogante se refiere al punto de convergencia que, como lector, el director encontró en el texto dramático. Esta pregunta es definitiva para entender el enfoque que permeará todo el espectáculo. Se sabe que en un texto existen diversas perspectivas, de cuyo amplio conjunto el director habrá de elegir solamente aquellas que correspondan mejor a sus necesidades de comunicación.

Por último, se plantea la pregunta sobre cómo se da el paso de una lectura “literaria” a una realidad “escénica”, siendo ésta la materia concreta a la que nos enfrentamos como espectadores y, en el plano de la observación crítica, el elemento para efectuar la reconstrucción de todo el proceso.

Intentaremos pues, en el espacio de esta comunicación, responder a estas tres preguntas procediendo retrospectivamente, es decir, se confrontará primero lo que el espectáculo muestra con lo que el texto expresa; en seguida se abordará el punto de convergencia, para terminar con lo referente al criterio que determinó el montaje.

I. EL DISCURSO TEATRAL

El espectáculo se inicia con una obertura que invita al espectador a un viaje para el cual se requiere tener dispuestos todos los sentidos. En seguida tenemos el primer indicio de teatralidad cuando incursionan en el escenario dos arlequines, Cronilo y Armonia: tiempo y ritmo, esencia de la música, sustento dionisiaco y, por lo tanto, símbolos teatrales por excelencia. Él y ella se habrán de introducir subrepticamente en la comedia: interrumpirán la acción, harán los cambios escenográficos e, inclusive, en el caso de Armonia, suplantarán a un personaje. En suma, van a funcionar como operadores de la denegación, es decir que en todo momento les recordarán a los espectadores que “están en el teatro”. Son estos personajes quienes abren el telón y nos “encuadran” el espacio de observación, el “mundo del teatro”: actores, escenografía, iluminación, drama, lo que da por resultado un momento de gran teatralidad. A partir de entonces se inicia un constante fluir de acciones, juegos de disfraces, cambios de escena, diálogos ingeniosos, enredos hábilmente urdidos que sólo se detendrán cuando, al cabo de dos horas, la maquinaria teatral echada a andar para reajustar el mundo, alcance su cometido de equilibrar y hacer más satisfactorias las relaciones entre los seres humanos, propósito teleológico de todo teatro.

Las treinta y siete escenas de la representación se dividen en dos partes, separadas por un muy breve intermedio con el fin de no romper su dinámica. En su transcurso se efectúan a la vista del público, a la usanza del periodo dorado, diez cambios de espacio escenográfico, los cuales mediante bastidores móviles, sitúan la acción en cuatro distintos lugares: la casa de doña Ana de Alonso, sede de la “Academia”; el jardín de la casa de don Pedro Pacheco, convertido paradójicamente en cárcel donde intenta “guardar” a su hermana doña Inés; el cuarto del indiano don Crisando, en la misma casa; y la calle. Si la determinación de lugares es muy precisa y muestra la tradicional ruptura de la unidad de lugar de la “comedia española”, con respecto al tiempo prevalece la ambigüedad: no se precisa el tiempo de la fábula, la obra dura lo necesario para la resolución del conflicto. Sólo se hace una referencia al tiempo cuando, en la escena X de la segunda parte, don Félix de Toledo dice: “Hace ya un día que aquí / estoy escondido”. Otro elemento que acentúa la intemporalidad de la acción es el vestuario: los actores, con excepción de los disfraces, portan siempre el mismo traje.

En el espacio temático se desarrolla el conflicto entre quienes se han propuesto demostrar que no es posible “guardar” a una mujer que no lo quiere —doña Inés Pacheco— y quien, debido a su celo extremo y al derecho heredado del padre para decidir sobre todo lo que concierne a la hermana, sostiene lo contrario. Para alcanzar su propósito los primeros se confabulan, contando

con la astucia del infalible criado. De este modo la tensión dramática será estimulada por el ingenio de Tarugo y por la obcecación de don Pedro.

El espacio actoral es particularmente rico: los juegos de disfraces y de ingenio, las simulaciones, la gestualidad para responder a las cambiantes situaciones, los rompimientos a cargo de los arlequines, los apartes hacia el público y el manejo del verso, exigen una buena dosis de talento, habilidad y energía que se manifiesta con indiscutible mérito. Excusándome por la digresión, subrayo la importancia formativa que en el campo actoral tiene el teatro español de los Siglos de Oro; esto lo han entendido así, en México, maestros de la relevancia de Enrique Ruelas, Héctor Mendoza, Héctor Azar, José Luis Ibáñez y Luis de Tavira, entre otros.

El espacio contextual es también significativo pues la obra, situada en Madrid, alude a las Indias, hecho que se aprovecha en la actualización para hacer referencia al México contemporáneo e inclusive a Chihuahua.

Al confrontar el discurso teatral con el texto dramático del que se partió y que corresponde a la edición de la Biblioteca de Autores Españoles de 1856, percibimos que la situación es la misma, que los personajes no cambian —Cronilo y Armonía, en todo caso, son personajes del discurso teatral, mas no del dramático— y sólo se busca perfilar mejor a don Diego, intensificando su fatuidad.

El plano verbal sí sufre modificaciones: se suprimen más de 500 versos, sin que por ello se arriesgue la comprensión pues, en su mayoría, son cortes a parlamentos extensos en los cuales los personajes explican, hacen referencias mitológicas o reflexionan sobre un asunto particular, así el primer parlamento largo de Tarugo de cincuenta y nueve versos se redujo a veinte; se actualizaron formas lingüísticas marcadamente contextuales como “que es porfía y no fineza” por “que para vos soy un juego” o “en dándole trascantón volveré” por “le doy esquinazo y vuelvo” y se incorporaron nuevos parlamentos, siendo éstos de tres tipos: a) aquellos que sirven para realizar un juego escénico, como en la “Academia” la disputa por las sillas; b) los que enfatizan un tono, como el poema de doña Inés sobre el amor; y c) los que, derivados de las menciones originales en el texto al “chocolate de guajaca” y a las “gicaras de Mechuacan” se convierten en jocosas y a veces punzantes humoradas, como el “zacateca” convertido en torta de maíz y pulque, el “guanajuatín” en chiquillo con dientes de “guacamole” o los cambios en la genética de los “perros” de Chihuahua que están por convertirse en monos.

En el nivel estructural el texto está dividido, como en todas las comedias del periodo áureo, en tres jornadas que suman un total de cincuenta y tres escenas, mientras que, como ya se dijo, la representación está fragmentada en

dos partes con treinta y siete escenas. No se suprimió ninguna, sino que se compactaron y sólo fue alterado el orden de dos de ellas: las que tratan del descubrimiento del retrato de don Félix. En el texto aparece primero la escena que revela que don Pedro tiene en su poder el retrato e inmediatamente después, en la que doña Inés externa su preocupación por el extravío de este objeto. En la representación es a la inversa. ¿La razón? Desde nuestro punto de vista es que dentro de la lógica del discurso teatral se prefirió la opción deductiva a la inductiva. Las escenas que se agregan son dos: la primera aparición de las mujeres disfrazadas, artimaña de Tarugo para verificar si surtirá efecto otra de sus tretas: el “mal de luna llena” que, dice, le da al contemplar féminas y la escena final en la cual, a manera de epílogo, toda la Compañía hace un elogio del amor y de su irrefrenable libertad.

Como salta a la vista lo esencial permanece, sin embargo no es el texto original el que se representa y el responsable de este atentado es, ¡ah paradoja!, el mismo texto, pues abunda en espacios de indeterminación y, en el plano del contenido, tiene como fundamento el poder de la invención. Se trata pues, de una “versión” debida a Aurora Romero Prieto quien, con gran eficacia, cumple la función de dramaturgista, es decir, de preparar el texto para su representación, a partir, desde luego, de las propuestas del director. Este trabajo con el texto no implica una “traición” o “infidelidad” al mismo; en un ensayo anterior que analiza las ideas de varios destacados directores contemporáneos, afirmé que sólo la reelaboración de un texto dramático como discurso teatral garantiza su vigencia, por lo que la interpretación creativa del director es la verdadera “fidelidad” a la obra y no al autor, con quien, como ya lo demostró la teoría del discurso, el receptor no tiene contacto. La “ilustración” sería, por el contrario, la verdadera “traición”, pues convierte la obra producida por el dramaturgo en texto muerto, que rechaza la vida que la escena, en su evolución constante, le ofrece.²

II. EL PUNTO DE CONVERGENCIA

Según la perspectiva hermenéutica, el punto de convergencia corresponde a la fusión de horizontes: el del lector con el de la obra. ¿Qué encontró el director en el texto de Moreto que pudiera convertirse en punta de lanza para iniciar su aventura? La respuesta la tenemos en el programa de mano, ahí Portes dice

No puede ser el guardar una mujer, es una de las más divertidas e imaginativas

² Cf. Domingo Adame, *El director teatral intérprete-creador*. Universidad de las Américas, Puebla, 1994, p. 136.

comedias del Siglo de Oro. En ella el autor nos demuestra, burla burlando, que si la mujer se enamora y no quiere ser guardada es capaz de romper cerraduras, traspasar paredes, sobrevolar jardines y penetrar en el reino del amor y la libertad. Moreto, maestro de situaciones peculiares, nos presenta un mosaico de personajes pícaros, de intransigentes guardadores del honor, de damas y galanes enamorados y audaces, de imaginación y encanto, de supremo juego teatral.³

El tema, los personajes y el juego teatral son los tres aspectos que despertaron el interés del director. El tema debido sin duda al hecho de que todo artista no puede dejar de reaccionar ante situaciones injustas para los hombres y para las mujeres, en este sentido abordar la cuestión de la mujer sometida a la autoridad paterna resulta de gran pertinencia. En el interés por los personajes y el juego teatral se refleja la propia formación del director que lo conduce a privilegiar todo lo que se relaciona con las acciones.

Por lo visto hasta ahora es posible constatar la presencia de estos tres aspectos en el discurso dramático, pero, además, se reconocen también como partes de la realidad extratextual, como se verá en seguida.

En el ciclo de Calderón, periodo al que corresponden el autor y la pieza, el tema de la libertad amorosa es tratado con amplitud, en el que se observa una tendencia a liberar a la mujer de la sujeción del padre y del marido y donde la mujer reclama el derecho a la libre elección del esposo, y se rebela contra la imposición paterna que coarte su libre albedrío.⁴ El propio Moreto en otra de sus obras, *El lindo don Diego*, muestra cómo la autoridad paterna está por sobre todas las cosas incluida la mujer. Se trata pues de un tema recurrente en este autor y en la dramaturgia de los Siglos de Oro.

En cuanto a los personajes, Moreto, como creador de la comedia fina y precursor del arte versallesco del XVIII, perfeccionó los caracteres y, especialmente, dotó de fina ironía, de una traza ingeniosa y de una filosofía práctica, más que de burda chocarrería, a los graciosos.⁵ Así son “Mosquito” de *El lindo don Diego*, “Polilla” en *El desdén con el desdén*, “Tacón” en *El parecido en la corte* y desde luego “Tarugo” en *No puede ser el guardar una mujer*.

El juego teatral alcanzó en los Siglos de Oro un alto grado de desarrollo hasta el punto que, como señala César Oliva, los moralistas quienes, dicho sea de paso, jamás van a entender el significado de la creación artística, lo fustigaron

³ Cf. Francisco Portes en Programa de Mano de *No puede ser el guardar una mujer*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998.

⁴ Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, *Historia general de la literatura española e hispanoamericana*. Aguilar, Madrid, 1979, p. 437.

⁵ Cf. *ibid.*, pp. 562-565.

por “El sentido de lo falso, el avanzado concepto de engaño o mentira que los escenarios proporcionaban, en donde nadie moría, ni amaba, ni aparecía, sino que simulaba...”⁶

Se reconocía pues a la escena como el espacio de la teatralidad donde el teatro se decía como teatro, sin ocultar lo que era.⁷ Es fama de Moreto su ventaja por sobre todos los dramaturgos de su época en el conocimiento de la escena y en la habilidad para desenvolver y regular la acción.

Lo anterior confirma que las perspectivas están contenidas en el texto como una ratificación de la convergencia alcanzada en la lectura del director, donde se funden lo propio del texto y lo que el director reconoce en él.

Con la información hasta aquí presentada acerca del discurso teatral y de las perspectivas del montaje, es posible abordar el último punto concerniente a demostrar la lectura hermenéutica y teatralista del director.

Se ha dejado constancia de cómo el director utilizó productivamente su imaginación y elaboró su propia configuración del texto de Moreto. Su trabajo hermenéutico transitó por dos etapas: la traducción de un lenguaje (lingüístico) a otro (teatral); y la interpretación de una obra del pasado para hacerla vigente en el presente, al hacerlo reinstaló el texto en la actualidad, pero, además, religó a los receptores del presente con la comunidad universal de espectadores. Esto último evidencia cómo el proceder hermenéutico logra que en cualquier tiempo y lugar se reconozcan la pluralidad de situaciones humanas que nunca nos son ajenas y que el juego teatral actualiza. La representación aparece como resultado de una lectura articulada que propicia otras nuevas. Esto permite recordar que no es lo “original” lo que da actualidad al teatro, sino la relación entre una tradición conformada históricamente y el presente de los creadores y espectadores. La integración de estas realidades fue atendida felizmente por el montaje cuya divisa fue, ante todo, cumplir con el objetivo pasado y presente de la comedia: producir diversión.

Por todo lo expuesto resulta evidente que el criterio regulador de la puesta en escena de *No puede ser* fue el de resaltar la teatralidad prefigurada en el texto. Para su concretización se aprovecharon los múltiples juegos planteados, los cuales generaron, por lo menos, tres planos dramaturgicos: el que corresponde a la realidad de los personajes creados por el dramaturgo, el que atañe a la ficción que los personajes crean, y el de la ficción dentro de la ficción a la que los personajes recurren para lograr su propósito. Así, además de los juegos verbales escenográficos, se efectúa un mínimo de quince juegos dramáticos y actorales,

⁶ *Historia básica del arte escénico*. Cátedra, Madrid, 1990, p. 188.

⁷ *Vid.* Anne Ubersfeld, *Semiótica del teatro*. Cátedra, Madrid, 1989, p. 39.

la mayoría de ellos basada en el efecto de *teatro en el teatro*, “manera sistemática y consciente de sí misma de hacer teatro”, según Patrice Pavis.⁸ Para afirmar su teatralidad cada juego es seguido o precedido de su respectiva denegación, y son:

1. El poético en la Academia, donde cada personaje juega a ser poeta. En una escena anterior Tarugo ha ridiculizado este ejercicio que le parece vano y pedante.

2. El que mediante preguntas y respuestas se da entre don Pedro y los miembros de la “Academia” sobre si es posible, o no, guardar a una mujer. La denegación está marcada por el juego escénico: don Pedro, parado sobre una silla, responde y los demás personajes, girando a su alrededor, preguntan.

3. El que se hace dentro de la fábula, para mostrar a don Pedro que es imposible guardar a una mujer y que parte de la propuesta que hace doña Ana de Toledo a don Félix para que enamore a Inés, a lo que accede contando con la complicidad de su criado. La denegación queda explícita en el texto.

4. El de don Pedro para mantener a su hermana encerrada en casa. Mediante el diálogo y las acciones vemos cómo se establece una vigilancia y protección de la casa.

5. El de doña Inés para ver a don Félix secundada por su criada Manuela y que es motivado por Tarugo. La denegación aquí y en las siguientes siete secuencias se hace patente por la “actuación” alternada de unos u otros personajes.

6. El de Tarugo disfrazado de sastre.

7. El de Tarugo disfrazado de sastre con anteojos.

8. El de doña Inés que golpea a Manuela.

9. El de Tarugo disfrazado de indiano.

10. El de las mujeres disfrazadas.

11. El de Tarugo como indiano dándole el ataque de “luna llena”.

12. El de Tarugo para que don Pedro abra la puerta de su casa y deje entrar a don Félix.

Los dos siguientes son denegados previamente a su realización:

13. El de Tarugo para hacer creer a don Pedro que los guardias dejaron pasar a don Félix.

14. El de Tarugo para sacar a doña Inés de su casa. Y finalmente:

15. El de don Félix que, en una reacción digna de Tarugo, hace que don Pedro gué a su propia hermana a desposarse con él. La reseña de este suceso constituye su denegación.

⁸ *Diccionario del teatro*. Paidós, Barcelona, 1990, p. 491.

Al final, gracias al juego teatral, don Pedro puede ver mejor la realidad que su testarudez y torpeza le ocultaban. Esa realidad se le “dio a ver” por medio de la teatralidad cuyos operadores son quienes, en distinto momento, participan en el proceso de producción y recepción.

La teatralidad, como afirman Martin y Sauter, reclama la expresión teatral en su propio derecho,⁹ y es en ello en lo que coinciden el texto de Moreto y la puesta en escena contemporánea de su obra. No se busca fomentar la “ilusión” teatral, su objetivo es propiciar una experiencia estética más allá de la identificación del espectador con la realidad representada. Con un enfoque de este tipo es posible superar los problemas que Dawn C. Smith considera que se presentan para lograr que el montaje de una obra de los Siglos de Oro “agrade sin sacrificar totalmente su carácter original a un público de hoy día”, tales problemas son el cambio de espacio del corral al teatro de proscenio, el lenguaje poético, el desconocimiento de la base ideológica y estructural de la comedia, el predominio actual de las convenciones naturalistas y aún más la tentación de caer en efectismos escénicos y en provocar la risa fácil.¹⁰

El montaje de *No puede ser el guardar una mujer* alcanza sus propósitos debido a la competencia teatral del director, a la capacidad y compromiso del conjunto artístico y técnico que lo realiza, así como a la disponibilidad de un público dispuesto a dejarse seducir por la comunicación viva y por la riqueza de una tradición teatral y dramática que, como la de los Siglos de Oro, goza de cabal salud.

⁹ Jacqueline Martin y Willmar Sauter, *Understanding Theatre*. Almqvist & Wiksell International, Stokholm, 1995, p. 99.

¹⁰ Cf. Dawn C. Smith, “La comedia a fines del siglo XX: en busca de nuevas interpretaciones escénicas”. *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*. *Ottawa Hispanic Studies*, 3 (1989), p. 397.