

PARA UNA LECTURA DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

Curso del profesor Ruiz Ramón

Don Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Purdue (Estados Unidos) impartió el pasado mes de febrero un curso de cuatro lecciones, con el título de «Para una lectura del teatro clásico español», en el que abordó los siguientes temas: «Principios metodológicos», «Don Juan y la sociedad del Burlador de Sevilla», «El universo cerrado del drama de honor» y «El héroe trágico en *Los caballos de Absalón*, de Calderón». Ofrecemos un resumen de las cuatro lecciones.

CUANDO SE TRATA de leer textos clásicos, la distancia entre el tiempo histórico del autor del texto y el del lector contemporáneo aumenta los riesgos de desenterrar un cadáver mal enterrado sin conseguir resucitarlo, o bien de hacerlo artificialmente, de modo que en nada o en muy poco se parece al vivo original. En ambos riesgos han incurrido no pocas lecturas contemporáneas de los clásicos y muchos montajes escénicos actuales. No se trata de manipular o acomodar arbitrariamente el texto, sino de revelar su estructura profunda. La función de los creadores del espectáculo teatral —director, actor, escenógrafo— y también del crítico-lector, es descubrir la relación dialéctica entre la significación pasada y el sentido presente del texto clásico, revelando éste dinámicamente en un espacio físico concreto.

Todo drama es un complejo sistema de signos en relación, construido según un orden que no obedece al azar sino a un propósito intencional del dramaturgo. Cada personaje se define dramáticamente por su relación —también creada intenciona-



Nacido en Játiva (Valencia), en 1930, Francisco Ruiz Ramón es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Purdue, Indiana (Estados Unidos). Ha pronunciado conferencias en diversas universidades y centros de Europa y América y colabora en las principales revistas literarias españolas y de hispanismo. Es autor de *Historia del Teatro Español*, en dos volúmenes (Alianza) e *Historia del teatro español del siglo XX* (Cátedra), y de diversas ediciones de obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

damente— con los otros. Es así, más que un *carácter* (aunque también lo pueda ser), un haz de funciones y una reciprocidad de personajes, al igual que cada escena es una reciprocidad de escenas. De este modo, el orden dramático de la acción, en sí mismo, emite un haz de significados que tiene importancia capital para el sentido global del drama, porque ese orden es el primero y más básico de sus principios estructurales. De ahí que sustituir el orden dramático de la acción por un supuesto orden lógico conduzca a alterar el texto.

Otro elemento importante que ha de ser considerado como principio metodológico en la lectura del teatro clásico español es el *juego de los puntos de vista*. El dramaturgo ha construido su drama perfectamente consciente de esa relación dialéctica

de doble sentido entre los puntos de vista parciales de los personajes entre sí, y entre éstos y el punto de vista integral del espectador, que, a diferencia de aquéllos, no ve el drama desde dentro del drama, sino desde fuera. Por otra parte, lo importante en el teatro clásico español es la diferencia o distancia entre el orden inicial roto y el orden restaurado final, que no se corresponden en el plano semántico del drama.

Consecuencia de ello es la revisión de la validez general de la llamada «justicia poética», que da por sentado la subordinación del tema a un prósito moral, al fundarse en una lectura exclusivamente ética de la acción dramática. En mi opinión, hay que partir de un principio más radical, el de la ironía dramática, a la que no se ha dado la importancia que merece. Tal principio vendría a replantear el presupuesto, tópicamente adoptado por la crítica de nuestro drama clásico, de su carácter conservador y de su visión aproblemática. Creo que somos nosotros, no el dramaturgo del Siglo de Oro, quienes ponemos la lectura moral y el didactismo.

Otro principio básico es la forma en que se establecen relaciones entre espacio dramático y espacio histórico. En lugar de proceder al uso de una elemental y simplificadora sociología, han de buscarse las homologías entre las relaciones dentro del sistema dramático y las relaciones dentro del sistema histórico, pero sin caer en la ingenuidad de pensar que cada uno de los elementos de la estructura dramática por separado —fábula o personaje, situación o idea— refleja analógicamente los elementos de la estructura histórica. Todos ellos actúan, según su función, dentro de un sistema de normas específico, del que no se eliminan las contradicciones ni las tensiones.

LA SOCIEDAD DEL BURLADOR DE SEVILLA

El Burlador de Sevilla es un drama cuidadosamente construido. La

vida de Don Juan, teatralmente, transcurre como un relámpago entre la cama y el sepulcro, entre el amor y la muerte, entre el goce y el castigo. A través de todo el drama cruza el tiempo —el vital y el dramático (el del personaje y el de la acción)—, de cuya doble configuración el único responsable es el dramaturgo. De ahí surge el primer elemento dramático consustancial al personaje: la meta de Don Juan es el placer siempre nuevo, y aún más, hurtado. El don Juan de Tirso no es el hombre que busca a la mujer para seducirla, gozarla o burlarla, sino el que encuentra a la mujer. Instinto y azar constituyen a Don Juan, así como la genial capacidad para el histrionismo, lo cual le emparenta con su compatriota, la vieja Celestina.

El tiempo de Don Juan está hecho de presente. De ahí su esencial espontaneidad y su dramático ser y no ser. El personaje de Tirso carece de memoria para el pasado y de imaginación para el futuro. Por eso ni puede arrepentirse ni puede temer. Ahora bien, no es ateo —como el de Molière— sino creyente. Cree en Dios aunque viva sin contar con El. Don Juan, como el resto de los personajes, actúa en un mundo regido por un sistema de normas; pero, a diferencia de los demás, él no admite ningún tipo de compromiso con ese sistema. Se sitúa al margen de la sociedad porque ésta limita su individualismo, convirtiéndose así en un personaje *atípico*.

Ahora bien, la sociedad española del siglo XVII se caracteriza por su exceso de normas y hay que tener en cuenta esta sociedad hipernómica para entender a Don Juan. Encarnación del principio de individuación, Don Juan desafía a la Norma y es destruido al final, pero no por la sociedad a la que desafía —y aquí está la gran ironía de Tirso— sino por un poder trascendente a ella, por Dios, al que también ha desafiado. El individualismo, vivido como absoluto, se convierte en una amenaza para la comunidad social, en cuanto que engendra el desorden. En esto los críticos no han puesto, a mi juicio, la necesaria atención; se centran siempre en el aspecto teológico del castigo divino o en el principio de la

justicia poética, desvinculando a Don Juan de la sociedad a la que burla, de la que él es su más auténtico y puro representante, y que carece de la autoridad moral para castigarle.

La actitud básica del dramaturgo frente a esa sociedad, aquejada por la corrupción a todos sus niveles y no sólo en una clase social, es una actitud crítica, implícita en la misma estructura dramática, ya que Tirso escribe su obra —no lo olvidemos— como dramaturgo, no como moralista. Si observamos las llamadas «víctimas» de Don Juan —las mujeres— y los representantes del mundo noble o plebeyo en que se mueve el Burlador, advertiremos cómo las mujeres burladas por Don Juan no son precisamente ejemplos de pureza moral, y reflejan y responden a los mismos patrones de conducta en cuyo interior se mueve el Burlador. Lo mismo cabe decir de los representantes masculinos.

Muchos son los críticos que siguen centrando su enfoque en el valor edificante del castigo como medida casi única de interpretación del drama de Tirso, actitud ésta reductiva y empobrecedora. Tirso crea en don Juan un personaje atípico, y precisamente por ello, es un escándalo permanente y una amenaza para cualquier sociedad, y encarna, sin perder un ápice de su identidad, en cualquier tiempo histórico.

LA ALIENACION DEL HEROE EN EL DRAMA DE HONOR

El honor en el drama español ocupa un puesto privilegiado y aparece dotado de un valor absoluto, por lo que tiene de bien comunitario, de raíz y fundamento del orden común. A diferencia de Otelo, impulsado al asesinato por la pasión de los celos, los héroes del honor conyugal del teatro español deslindan los celos de la pasión del honor, asesinan «en frío», movidos por la razón que obedece al código de honor. Como tal razón lógica va en contra de la ética cristiana y, aparentemente, de la propia voluntad individual, el deber de

matar crea en el héroe un conflicto de valores que hacen de él un auténtico héroe trágico. Lo que está en juego para el personaje es el ser o no ser hombre para los demás, para la comunidad.

Los trabajos de la crítica anglo-americana, desde Parker, Wilson, y Entwistle, hasta Sloman, Dunn, Watson o Wardropper, han supuesto un giro copernicano respecto al punto de vista de Menéndez Pelayo. Los dramas de honor no son vistos ya como una defensa del código de honor, sino como su invalidación, su denuncia, al mostrar los horrores a que conduce. Incluso han demostradó que el drama de honor no es reflejo de conductas sociales coetáneas, sino que los dramaturgos crearon un mundo propio y que su sentido hay que buscarlo dentro de ese mundo.

LIBERTAD Y DESTINO

¿Cómo armonizar el Calderón dramaturgo cristiano con la solución no cristiana de sus dramas de honor? ¿Qué significa y cómo funciona en la conciencia histórica del espectador contemporáneo dicho código? En el análisis de *El médico de su honra* vemos como Calderón lleva a cabo en esa obra una rigurosa descripción de lo que llamamos hoy *alienación*. En el héroe, a solas con su conciencia, se produce la lucha entre el *yo* personal y el *yo* colectivo. Se es *yo* ante el mundo y para el mundo, como la forma interior de la conciencia alienada. No conozco ninguna dramaturgia occidental que haya expresado de manera tan justa, exacta y lúcida esa operación de sumisión del *yo* individual al *yo* colectivo. La verdadera deidad del universo dramático del drama de honor es, pues, el mundo, cuyo dominio sobre el hombre es absoluto, porque ha sustituido, hasta suplantarle, su ser personal.

Nadie es en estas tragedias individualmente culpable y es el sistema que rige las conductas individuales lo que es puesto en el tablero por el

dramaturgo. Este se abstiene de toda reflexión moral, de toda intromisión personal mediante un juicio de valor. Su papel no es el de moralista sino el de dramaturgo, por el cual presenta objetivamente un mundo en el que los personajes viven una acción. Lo que Calderón significa en el mundo dramático creado, utilizando instrumentalmente el honor, es la anormalidad de un orden impuesto y aceptado por los personajes como necesario.

Otro aspecto que hay que destacar en el contexto del drama clásico español es la indudable dialéctica calderoniana entre la libertad y destino. El principio básico estructural de las tragedias de Calderón lo constituye un horóscopo, sueño o vaticinio que augura un mal que al final se cumple. Los elementos fundamentales del conflicto son siempre parejos: los héroes trágicos son portadores de un destino adverso que causa la destrucción de los demás y/o de sí mismos. Para evitar que se cumpla lo anunciado, el héroe es encerrado e incomunicado, o él mismo se incomunica. Sin embargo, sucumbe a su destino o bien lo vence, como Segismundo en *La vida es sueño*, mediante un soberano acto de libertad, cuya raíz o fundamento es, a la vez, metafísico y ético. En todo caso, y esto es lo importante, no hay nunca por parte del dramaturgo negación o anulación de la libertad humana de sus personajes: la caída del héroe es causada por su misma libertad. La culpa trágica es siempre culpa del hombre libre, precisamente por ser libre.

LOS CLASICOS, AL DIA

En la tragedia calderoniana la libertad de cada uno de los personajes, fuente de su responsabilidad y de su culpa, aparece así dialécticamente trabada a la maldición divina. Esto se ve bien en *Los cabellos de Absalón*, obra no representada en ningún escenario español ni extranjero, y que junto con *La vida es sueño*, *La hija del aire*, *El mayor monstruo del mundo* y *La cisma de Inglaterra*, forma

un grupo bastante homogéneo, tanto por su principio básico estructural como por su significado y su conflicto. Calderón muestra en *Los cabellos de Absalón* cómo la voluntad divina se cumple siempre, pero no contra la libertad humana, sino a través de ella, único núcleo trágico de la tragedia cristiana de la libertad y el destino.

De todo lo dicho, se desprenden una serie de preguntas referidas al acto mismo de la lectura crítica de nuestros textos clásicos: ¿hasta qué punto estamos leyendo un drama como tal drama cuando olvidamos cómo funciona concretamente, es decir, en cada específica instancia, la estructura dramática? ¿Qué sentido tiene, consecuentemente, y en último término, el análisis de caracteres o el análisis de la acción, o de cualquiera de sus elementos, aisladamente, o el acudir como método de explicación a supuestos abstractos y, a la postre, inoperantes, como por ejemplo, que en la *Comedia* se pasa del orden roto al orden restaurado? ¿O cuál es la validez real de principios como el de la justicia poética o el de la primacía de la acción sobre la caracterización o la del tema sobre la acción; o la afirmación de que el gracioso es la antífigura del galán, o que el poder del Rey es de origen divino, o que el honor es una convención dramática, etc.?

En los últimos treinta años, si bien el número de estudios sobre nuestro teatro clásico ha crecido considerablemente, sin embargo son contados los críticos y hombres de teatro que han intentado, como ha sucedido en Francia o en Inglaterra con sus clásicos, poner el reloj de nuestros dramaturgos a la hora de nuestro tiempo. El repertorio de nuestros clásicos en los escenarios españoles o mundiales ha sido más bien modesto: pocas obras y siempre las mismas; y sus montajes, concebidos como homenaje cultural. Es necesario que nuestros hombres de teatro empiecen a perder el respeto a los textos clásicos como textos muertos, para respetarlos como textos vivos. Despojarlos de la pureza en que los hemos cristalizado y volverlos a presentar en toda su impureza, para que estén a tono con la nuestra.