

Francisco Ruiz Ramón

# Sociodramaturgia del teatro clásico español

Bajo el título de «Sociodramaturgia del teatro clásico español», Francisco Ruiz Ramón, profesor de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos), dio un ciclo de cuatro conferencias en la Fundación Juan March del 5 al 14 de marzo pasado. A lo largo de las mismas —que el conferenciante dedicó a la memoria de Ricardo Gullón, fallecido unos días antes—, trató de mostrar cómo los significados conflictivos de los tres textos comentados en el ciclo —*El Burlador de Sevilla* y *Convidado de Piedra*, *Fuenteovejuna* y *La vida es sueño*—, «paradigmas, no por su fábula, sino por su construcción, de otros muchos conflictivos textos clásicos españoles, no están o dejan de estar en las ideologías de su tiempo y de su autor (cualesquiera que éstas sean), sino en su *lenguaje teatral*, el cual es producto de su específica dramaturgia. Estas conferencias —concluía Ruiz Ramón— quisieran ser una invitación a la lectura no prescriptiva de nuestro teatro clásico, que hiciera posible verlo en los escenarios libre de reducciones tanto ideológicas como estéticas». Ofrecemos seguidamente un extracto del ciclo.

Hoy, cuando los nuevos estudios de semiología del teatro empiezan a rechazar los intolerables excesos del discurso semiocrático —uno más entre otros discursos tecnocráticos de la llamada postmodernidad— impuesto por teorías y prácticas del teatro que oponían entre sí como irreconciliables o excluyentes *texto* y *espectáculo* y proponen su conciliación como dimensiones necesariamente dialécticas del texto, no pienso que sea sospechosa de tradicionalismo, sino absolutamente normal, la siguiente afirmación: el texto es teatral porque concebido como espectáculo y fijado por la escritura como texto. No sólo el *texto literario* y el *texto espectacular* no se excluyen, sino que tampoco se oponen el *texto-teatro* y el *texto-espectáculo*. El *objeto-teatro* impone su pertenencia a lo que Henri Goubier ha llamado recientemente «arte en dos tiempos»: el de la «creación» en el momento de su concepción y escritura, y el de la «recreación» en el momento de su montaje y representación.

El dramaturgo, al concebir un espectáculo, no lo concibe en un vacío de tiempo, sino en un tiempo histórico concreto —el suyo y el de sus espectadores— donde dominan determinadas prácticas de puesta en espectáculo, en relación de concordancia o discordancia con su propia concepción; relación que, a su vez, condiciona su escritura del texto, sujeto, a su vez, a una práctica de puesta en espectáculo que puede reducirlo o enriquecerlo como texto teatral y, consecuentemente, producir, por el montaje escénico, condiciones de recepción por parte del público, impuestas a éste en y por la escena, que imposibiliten o desvíen la lectura del texto teatral como conciliación dialéctica del «texto literario» y el «texto espectacular».

Esa misma secuencia de problemas vuelve a cumplirse en el tiempo de la re-creación para el colectivo formado por el dramaturgo y director escénico, desde la elección de texto y su lectura a su realización en la escena: operaciones —elegir, leer, montar— mar-

cadadas tanto estética como ideológica, económica o sociológicamente por toda una red de mediaciones, ninguna de las cuales es inocente ni no significativa. La consecuencia de este hipotético —pero posible siempre en la realidad— juego de mediaciones no concilladas entre sí, es la fijación, en el tiempo de la re-creación, de unos patrones o modelos de lectura y de representación no siempre adecuadas al objeto-teatro.

Tanto si se trata de un texto clásico como de un texto contemporáneo —*Fuenteovejuna* o *El Tragaluz*— no es posible concebir modelos o patrones de lectura o de representación del texto teatral sin plantearse la cuestión de la teatralidad.

La brutal e irrealista dicotomía entre los llamados «teatro literario» y «teatro espectacular» que se produce durante los años setenta, llegará a imponer en un sector de la teoría, la crítica y la praxis del teatro el desprecio por el llamado teatro de texto, desprecio fundado en el desbalance operado en el concepto de teatralidad. No pienso que haya tampoco ningún problema en admitir hoy que la teatralidad no es algo añadido, exterior, sino antes bien una energía, un *élan* que circula vivificando la estructura dinámica del texto como proceso y como producto, un proceso que religa indisolublemente concepción y escritura, texto y espectáculo. Creo que toda lectura exclusivamente contemporánea es anacrónica.

Me interesa subrayar en la noción de dramaturgia su condición de *proceso* de estructuración, no de *producto* estructurado. Basándonos en lo expuesto, nuestro medio de análisis parte de tres hipótesis hermenéuticas:

1. La representación que el texto teatral clásico ofrece de la realidad no está alojada ni en el contenido ni en la forma del texto, sino en su dramaturgia. Y dado que el texto clásico, como texto poético, es un objeto estético, es decir, construido, es en su construcción, entendida como opera-

ción y proceso, no como estado o resultado, donde debe buscarse el «mensaje» del autor.

2. El mensaje del sistema de comunicación teatral, con su doble circuito de comunicación interior —entre los personajes— y exterior —entre autor y espectador— no es nunca unívoco sino multívoco, sujeto en su núcleo genético —su concepción— y en su realización —su escritura— a la tensión dialéctica, constitutiva de todos los elementos del drama —personaje, acción, lenguaje verbal, espacio... etc.—, entre lo real y lo imaginario, lo individual y lo colectivo, lo cotidiano y lo trascendente, lo social y lo mítico, la historia y la ficción... Pero también sujeto, en el proceso mismo de su recepción por el lector o el espectador, al *principio de denegación*, esencial al teatro como arte de la ilusión y como arte de la negación de la ilusión, pues, permite a ambas instancias existir simultáneamente contradiciéndose.

3. Sería un error, bastante común sin embargo, conectar directamente la realidad social y la textual, pues la relación entre la ideología funcionando en la sociedad y la ideología funcionando en el texto no es nunca directa, sino mediada, en el proceso mismo de su plasmación dramática, por su textualización como conflicto, no como reflejo. El texto dramático no expresa directamente ideologías, sino conflicto de ideologías; y además, la ideología, al ser textualizada en la acción por el trabajo de dramaturgia, entra en conflicto con su propia praxis social y pasa a expresar contradicciones, rupturas o fisuras en la ideología dominante.

Consecuentemente, la investigación del sistema de relaciones entre sociedad y teatro, cuando se centra en el análisis del texto dramático, bien para su exposición en clase bien para su escenificación, debe ser más bien una sociología de la dramaturgia, a la que hace algún tiempo propuse llamar *socio-dramaturgia*, que una sociología del drama.

Mis propuestas de lectura de las tres obras maestras de nuestro teatro del Siglo de Oro, elegidas en esta ocasión como paradigma del texto teatral clásico quisieran ser una invitación a liberar ese texto clásico de lecturas parasitarias. Las tres obras elegidas son: *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*, *Fuenteovejuna* y *La vida es sueño*.

*Dialéctica de la dualidad:*  
«*El Burlador de Sevilla*»

El texto de *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra* refleja la planificación de una precisa y clara estructura dramática cuyo eje fundamental de configuración es el principio de bipolaridad, proyectado en capas o niveles distintos del texto. Dividido el título en dos partes, —*El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*— la conjunción «y» no sólo funciona como cópula, sino como frontera e índice de tensión entre las dos dimensiones —profana/sagrada— confrontadas en el drama por el héroe, correspondientes a las dos partes en que se divide la acción: una en que Don Juan se enfrenta con la sociedad, y otra en la que se enfrenta con el representante de ese espacio otro en el que se manifiesta lo sobrenatural, es decir, la transcendencia o transrealidad.

La acción de la primera parte está dividida en cuatro aventuras centradas en cuatro mujeres, dos nobles y dos plebeyas. El principio de polaridad que estructura la acción en cuatro aventuras, organizadas de dos a dos, está, a su vez, polarizado por la tensión entre Diferencia/Identidad, polaridad que constituye la esencia dialéctica del texto y lo vertebra como sistema de signos. Cada aventura está estructurada en dos partes: burla y huida, siendo su núcleo la posesión sexual. El campo semántico de la burla es doble también: burlar, es decir «engañar» y *burlarse de*, es decir, «reírse de». Dos cenas: una en casa



**Francisco Ruiz Ramón** se doctoró en la Universidad de Madrid en 1962. Ha sido profesor de Literatura Española en las Universidades de Oslo y Puerto Rico y desde 1968 en Estados Unidos. Actualmente es «Centennial Professor of Spanish» en la Universidad de Vanderbilt. Entre otros premios, ha obtenido el «Gabriel Miró» (1982) y «Letras de Oro» (Estados Unidos, 1988). Autor de *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, *Historia del teatro español: siglo XX* y *Calderón y la tragedia*, entre otros.

del vivo, espacio profano, y otra en casa del muerto, espacio sagrado. Don Juan mismo responde a un doble proceso de configuración autorial, positivo uno, que lo hace atractivo, negativo otro, que lo hace repulsivo.

La dualidad, en tanto que constante de configuración formal, es reveladora de estructuras fundamentales del universo dramático. La dualidad dialéctica inscrita en la oposición Deseo/Muerte que organiza el sentido y la dirección de la acción, revela así su fundamento ideológico en la construcción del sistema de relaciones entre los grupos de personajes.

Otras dos dualidades son perceptibles en los niveles de producción y

recepción de personajes y acción. El dramaturgo construye su texto desde lo que pudiéramos llamar una conciencia doble. En primer lugar, construye el personaje de Don Juan, protagonista del drama, como *héroe atípico*; construcción basada en el principio de bipolaridad, pues en la positividad de su individuación —belleza varonil, valor, seducción, éxitos, fama— centrada en la libertad que le lleva a atreverse a hacer lo que los demás personajes no osan hacer, va inscrita la negatividad de esa misma individuación, cuyo núcleo es la libertad que, vivida como valor absoluto frente al valor de la regla, hace peligrar los valores, normas y costumbres de la colectividad que le admira. Aparentemente el problema de la bipolaridad del héroe se resuelve en el castigo. Pero en el texto, tal como está estructurado, es el sistema de normas el que produce en su seno a Don Juan, el cual no es la excepción monstruosa, sino el síntoma de una sociedad cuya corrupción el drama da a ver desde la primera a la última escena. En la sociedad textual del Burlador las víctimas de sus «burlas» no son ni inocentes ni puras. Su diferencia moral con Don Juan no es una diferencia de naturaleza, sino de grado. En Don Juan, que actúa bajo la presión de una especie de compulsión (*ananké*) más que de una opción consciente y racional, cohabitan la responsabilidad individual y una culpabilidad que, aunque individual, es paradigmática. El que castiga es la Estatua —sometida, a su vez, a un tratamiento dramático doble, entre lo sagrado y lo grotesco—. Se opera así una fascinante carnavalización de lo sagrado.

Finalmente, si del nivel de producción textual pasamos al de la recepción textual, volvemos a encontrar el mismo principio de bipolaridad. La fascinación por la *figura atípica* es el síntoma de una conciencia doble del receptor, el cual es capaz, por un lado, de una identificación, a la vez, positiva

y negativa con el héroe, y por otro lado, de una identificación consciente y también inconsciente. Esa doble conciencia receptiva nos permite interpretar al héroe como síntoma de una colectividad en crisis y como advertencia de los peligros de una crisis social asociados a Don Juan, cuya libertad individual amenaza hacer desmoronar el cuadro normativo de la vida colectiva. De ahí que, como texto, invite a una doble lectura: justificar el sistema y sus mecanismos de autodefensa y recuperación/reflejar brechas y rupturas en él.

### «Fuenteovejuna» : historia y drama

De 1476, fecha del suceso de Fuenteovejuna, a 1612-14, fecha probable de la composición del drama, transcurren más de 135 años, período durante el cual España ha llegado a ser la primera potencia mundial, siendo el punto de partida de ese proceso histórico el reinado de los Reyes Católicos. Desde el horizonte del presente de Lope y su público, con su aguda conciencia histórica de un pasado glorioso, la visión idealizada de los Reyes Católicos no diferiría mucho de la expresada por otros muchos españoles durante los siglos XVI y XVII.

Unida a la imagen mítica de los Reyes iba asociada la idea de la nueva monarquía que, frente al feudalismo, venía a significar la modernidad. En el interior de este marco de referencias, Lope escribe *Fuenteovejuna*, drama histórico no sólo porque trata del pasado, sino —como todo drama histórico— porque trata del pasado desde el presente. Ahora bien: cuando el presente del autor -Lope- y el del espectador/lector nosotros, están separados por cuatro siglos de historia (y de historia del teatro), el problema de la comprensión hermenéutica del drama histórico como tal drama histórico se multiplica varias veces por sí mismo.

Para Lope las fuentes preceden al drama; para nosotros —sus lectores— el drama precede a las fuentes, pues sin *Fuenteovejuna* drama no existirían sus fuentes como tales fuentes. En este caso la gallina es antes que el huevo. Sería una falacia creer que podemos pensar el pasado desde el horizonte del presente del autor de *Fuenteovejuna*. No son, pues, las fuentes las que dan su sentido al drama, sino el drama a las fuentes, aunque nunca con la misma significación que tuvieron para Lope, como es obvio. Teresa Kirschner, en el mejor estudio de síntesis crítica que conozco sobre el tema, señala dos tipos de fuentes: unas que proceden de la tradición oral (el proverbio trillado del «Fuenteovejuna lo hizo») y otras de la tradición erudita.

En el texto, Dramaturgia e Ideología parecen apuntar en direcciones distintas, tal vez como consecuencia y testimonio de las contradicciones internas de una sociedad —la de Lope y su público— cuyo problema básico será el de la tensión viva entre autoridad y libertad. Es esa tensión la que imprime en el texto mismo la tensión entre dos modos de leer la historia de Fuenteovejuna: como expresión de la rebelión social contra el abuso del poder injusto y como celebración de la certeza de un orden superior. Incurrir, como sabemos que ha ocurrido y sucede, en una lectura del drama de Lope como drama «revolucionario» o «conservador» es, a la vez, descontextualizarlo, produciendo un indeseable cortacircuito entre texto y contexto histórico, y descontextualizarlo.

Lope eligió, de las fuentes eruditas, seguir la *Crónica* de Rades pero, separándose radicalmente de éste, conecta al Comendador con la guerra civil e, imputándole la responsabilidad de influir con sus consejos en el joven Maestre, le hace desempeñar el papel de consejero que la *Crónica* imputa al Marqués de Villena. ¿Cuáles son en el sistema de relaciones intratextuales

entre Nobleza, Corona y Pueblo los efectos del nuevo diseño de la figura del Comendador y de la escena final? ¿Para qué desviarse de la *Crónica* en la construcción política del Comendador cargando toda la responsabilidad sobre éste, si ésta no sirve para hacerle condenar por el Rey ni para favorecer al pueblo ante la justicia real? ¿Es la escena final señal de un nuevo pacto político o social entre la Corona, la Nobleza y el Pueblo? ¿Acaba, en realidad, el drama con una exaltación de la monarquía absoluta como fuente suprema del poder? ¿Cuál es la función dramática de la nueva función política asignada al Comendador y cuál su sentido por relación a la escena final? Las respuestas a estas preguntas debemos buscarlas en el texto de *Fuenteovejuna*, no en el pasado histórico ni en el presente del autor/espectador, ni en la historiografía elaborada en nuestro propio tiempo.

La acción de *Fuenteovejuna* se desarrolla en tres espacios dramáticos representativos de las tres fuerzas mayores cuyas colisiones estructuran el drama de Lope. Estas tres fuerzas en conflicto, encarnadas en la Orden de Calatrava, el pueblo de Fuenteovejuna y los Reyes Católicos, están particularizadas en personajes dirigidos por intereses políticos, sociales y éticos distintos, los cuales determinan la construcción de los diferentes niveles, dimensiones y aspectos de la acción dramática global escrita por Lope. Es esa acción global la que constituye el texto de *Fuenteovejuna* como drama, y es ella la única que importa considerar, en lugar de reducirla a uno de ellos, como el del conflicto entre el Comendador y el pueblo de Fuenteovejuna.

El héroe colectivo creado por Lope en esta obra es la multitud, como pueblo o como plebe. En términos de dramaturgia, el colectivo Fuenteovejuna como héroe constituye una formidable revolución del personaje dramático en la historia del teatro.

Para que pueda expresarse la fuerza destructora del pueblo en cólera, es necesario establecer su capacidad de orden y racionalidad. Sin mostrar esta primera cara del pueblo, la otra hubiera sido intolerable. En cierto modo Lope, como más tarde Calderón, nos obliga a enfrentarnos con la ambivalencia de su actividad como héroe dramático, verdadero Jano de dos caras. Que ambas se manifiesten permite a Lope evitar tanto la idealización como la vilificación del pueblo en acción; defectos, como se sabe, en los que incurrirán más de dos siglos después, tanto el teatro revolucionario marxista como el reaccionario antimarxista, invalidados ambos por su dogmatismo de signo contrario.

La crítica moderna ha señalado con toda razón la moderación de Lope en la presentación de la venganza, eliminando de ella la mayoría de las crueldades relatadas en la *Crónica* de Rades. Ni siquiera el Comendador muere en escena. Por otra parte, la venganza del pueblo no estaría completa sin la celebración popular que, completando la ceremonia colectiva del levantamiento, da a aquélla un carácter de fiesta en la que no sólo explota en coplas y música la alegría colectiva, signo y expresión de solidaridad, sino en donde se cumplen también gestos de burla grotesca a la autoridad como expresión y signo de desafío.

La escena final es, al mismo tiempo, coherente y contradictoria: el pueblo triunfa de los Nobles —matando e impidiendo el castigo— y de los Reyes —forzando el perdón—, pero no puede triunfar sin celebrar públicamente a los Reyes como fuente del bien, la justicia y la armonía y, a la postre, como dispensadores de la vida y de la felicidad de todos sus súbditos.

La visión mítica de los Reyes Católicos y la plena aceptación del sistema de valores de la España de comienzos del XVII, asumido en la exaltación de la Monarquía inaugu-

rada por aquéllos, y actuante en la escena final, no elimina en absoluto el efecto de todas las estrategias desplegadas en la dramaturgia del texto durante el proceso de desarrollo de acción y personajes, cuya culminación en la escena final es la legitimación *de facto*, si no *de iure*, de una rebelión que termina con la muerte violenta del señor, solución que contradecía la respuesta del poder real en la historia de los primeros Austrias.

Suprimir la escena final, como hizo Lorca, puede convertir el drama en una obra revolucionaria que Lope, hombre de su tiempo, no podía escribir. Tampoco procede acentuar en ella la defensa y apoteosis de la monarquía absoluta, como hacen los montajes nacionalistas. Entre el *no poder ideológico* y el *no querer dramático* yace quizás la ambivalencia de *Fuenteovejuna* que hace posible la historia de su contradictoria recepción e interpretación. No es la Historia, sino el Drama, el que como texto construido incluye la posibilidad de su propia deconstrucción.

### *Mitos del poder: «La vida es sueño»*

Al analizar la trama de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, empezaremos por recordar las líneas de fuerza de uno de los grandes mitos griegos del poder, el mito de Urano/Cronos/Zeus. La desposesión del Viejo/Padre/Rey por el Joven/Hijo/Príncipe se basa en el principio de la incapacidad del Viejo para reinar; principio que podría enumerarse repitiendo la lapidaria sentencia del Joven/Hijo/Príncipe a su Viejo/Padre/Rey en *La vida es sueño*: «Si viejo y caduco estás muriéndote, ¿qué me das?» (Acto II, vv. 1505-1506).

En la constelación familiar del mito de Urano como en la de *La vida es sueño* los activos, quienes temen al

hijo, lo exponen, lo encadenan —y pasamos al léxico calderoniano— le niegan el ser, le quitan la libertad, lo crían como a una fiera y como a un monstruo lo tratan y su muerte solicitan, son los padres. En ambos sistemas se combinan los tres términos definitivos de idéntica serie arquetípica: conflicto de generaciones, batalla, conquista de la realeza.

Creo que hay que procurar, como medida previa metodológica, no aislar el tema del contexto cultural e ideológico de la literatura, no sólo española sino europea, pues es precisamente esa conexión o esa articulación del tema calderoniano con su formulación realmente europea la que nos permite comprobar la trascendencia que como paradigma sociocultural o ideológico tiene, dentro de una historia de las mentalidades, la representación dramática que del conflicto ofrece Calderón.

En un estudio reciente dedicado a la literatura barroca en Europa, su autor, Didier Souiller, al ocuparse de algunas de las antítesis fundamentales del sistema literario barroco europeo, destaca una a la que denomina antítesis del «hijo rebelado y el Padre justiciero». La antítesis estriba en que la afirmación prometeica del héroe es inseparable del triunfo necesario del Padre. Consecuentemente, la otra ala o vertiente de la antítesis citada es la del «Padre humillado triunfante», como la llama Souiller.

Según el mismo crítico, la significación psicoanalítica de la figura del Padre aparece claramente detrás de su función de personificación del orden tradicional: el Padre, guardián de los valores, es quien prohíbe. Dentro del sistema literario barroco estudiado por Souiller, esa significación se revela de modo más evidente que en ningún otro dramaturgo en el universo dramático de Calderón, que puede leerse «sin exageración alguna, como una incesante reanudación de un fantasma de rebelión y de humillación de la autoridad pa-

terna». «La rebelión contra la persona del Padre —sigue diciendo— se manifiesta tanto en el plano jurídico (contestación de la autoridad) como en el ideológico (rechazo de un mundo jerarquizado e inmóvil), pero la literatura barroca la ha enraizado a menudo más profundamente, según un esquema que remite al del complejo edípico descrito por Freud». A Souiller le parece evidente esa estructura edípica en numerosos dramas de Calderón y, especialmente, en el más célebre de todos: *La vida es sueño*.

Aunque *La vida es sueño* forma parte de un sistema de dramaturgia caracterizado, al igual que el *Edipo, rey*, de Sófocles y otras tragedias de Destino, por la estructura circular de la acción, cuyo eje no sólo temático, sino estructural es el Hado, yo no me atrevería a proyectar en el drama calderoniano el Edipo de Freud, ni el *Edipo* de Sófocles ni tampoco el de Séneca. En su lectura del mito edípico, Calderón seleccionará y mantendrá significativamente sólo los mitemas (=partículas elementales del mito) que tienen que ver con las relaciones Padre/Hijo/Rey/Príncipe heredero, pero suprimirá en cambio el de las relaciones incestuosas entre Madre/Hijo.

Ciñéndonos rigurosamente a la lectura dramatúrgica de *La vida es sueño*, me parecería mucho más obvio hablar de «complejo de Urano», cuyo núcleo motor es el miedo a perder el poder, que de «complejo de Edipo». No es Segismundo, sino Basilio quien, en verdad, padece de un «complejo». Ya el ilustre historiador José Antonio Maravall afirmaba que «el problema básico del Barroco en todos los terrenos será el de la tensión viva entre autoridad y libertad. [...] Sin referencia a ese plano problemático, inestable de las tendencias agónicas de la libertad exterior, no se entiende el Barroco». Y, podemos añadir, tampoco se entiende a Calderón.» •