¿Del horror al honor?

Tres evidencias y tres reflexiones

por Marc VITSE
(Universidad de Toulouse-Le Mirail)

Se presentan a continuación —en su primigenia redacción escrita cálamo currente— algunos elementos de conclusión ordenados según un esquema por supuesto subjetivo, pero que trató de apoyarse en las evidencias que, a mi parecer, se impusieron al calor de las ponencias y de los profusos debates que las acompañaron.

1 - Es la primera de estas evidencias la imposibilidad de hablar **homogéneamente** del horror o de la tragedia en la Vida y en la Literatura. Valiéndome libremente de la distinción que establecía Emile Souriau entre "lo risible" y "lo cómico", diré que existe un radical abismo entre "lo horrible" o "lo terrible" (en la Vida) y "lo horrorífico" o "lo terrífico" (en la Literatura). De "lo horrible" en la práctica debía hablarnos la no leída presentación histórica de Julio CARO BAROJA, y nos hablaron de hecho Bruce WARDROPPER en sus párrafos iniciales y Jean SENTAURENS en sus alusiones a las atrocidades al uso en la Sevilla áurea, mientras que Dolores PRALON-JULIA nos trazaba el marco teórico-interpretativo de esta realidad. Y "lo horrí-

CRITICÓN. Núm. 23 (1983). Marc VITSE. ¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres re ...
Centro Virtual Cervantes

fico" fue objeto preferente de las demás ponencias, siendo, como es, el horror o terror artísticos, es decir productos estéticos, artificialmente elaborados y de efecto supuestamente controlado en el marco previo —implícita o explícitamente definido— de las convenciones dramáticas.

Evidenciada por la conclusión de Dolores PRALON-JULIA, cuando remite, para la comprensión del teatro, a Aristóteles y a los preceptistas inspirados en la doctrina estoica, esta discontinuidad teórica entre Vida y Literatura se ve como duplicada en el campo práctico por la extrema dificultad de llevar a cabo un relacionamiento fructífero entre los dos términos. Y es que, a pesar de los esfuerzos crecientes de muchos estudiosos, estamos todavía en los albores de una "historia del horror", capítulo aún no escrito de una incipiente historia de las mentalidades.

De ahí que deseara ceñirme exclusivamente, en lo que sigue, al material literario manejado por los ponentes.

2 - Lo cual conduce a la segunda evidencia : la de que la mayoría de las comunicaciones "literarias" fueron, en el mejor sentido de la palabra, **descriptivas**. Con excepción, en efecto, de la interesante construcción por Enrique OOSTENDORP de un modelo trágico general aplicado a posteriori a *Los cabellos de Absalón*, con excepción también de la primera parte de mi imprevista y algo improvisada comunicación en la primera sesión, el camino recorrido por los oradores lo fue, a mi modo de ver con resultados muy positivos, desde las obras hacia la teorización. Ésta era ya la vía aconsejada por Rinaldo FROLDI para una más exacta valoración del teatro prelopesco y una mejor intelección de la génesis de la Comedia. Ésta era también, en definitiva, la manera de proceder del ilustre calderonista Alexander A. PARKER, en su famoso ensayo titulado *Hacia una definición de la tragedia calderoniana*.

Rendirle hoy este homenaje no significa, evidentemente, que yo comparta su definición de la visión trágica del autor de *El pintor de su deshonra*; pero sí quiere ser el reconocimiento de nuestra deuda común hacia quien hizo por fin caduca la irritante acusación de la inhabilidad española para la tragedia.

3 - Porque es tercera evidencia la considerable atenuación durante nuestro Coloquio de la antigua —y ahora quizá anticuada— problemática de la existencia o no exis-

CRITICÓN. Núm. 23 (1983). Marc VITSE. ¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres re ...
Centro Virtual Cervantes

tencia de una tragedia áurea. Así fue como, más allá de esta problemática, Alfredo HERMENEGILDO y Bruce WARDROPPER pudieron en persona modular y afinar para nosotros sus investigaciones anteriores, mientras que Dietrich BRIESEMEISTER y Francisco RUIZ RAMÓN supieron —mejorando lo ausente— ofrecernos renovadoras o antitéticas interpretaciones del Rojas Zorrilla de Raymond MacCurdy y del Calderón de la escuela inglesa. Para ello, todos —y todas, pues les siguieron los pasos en esto Nadine LY y Christiane FALIU-LACOURT— partieron decididamente del análisis de obras concretas. Reanudaron así, en cierto modo, con el provechoso empirismo de los mismos dramaturgos del Siglo de Oro, ya que éstos, como se sabe, adelantándose a la sabia advertencia del Moratín padre citado por Rinaldo FROLDI, se preocupaban más bien por las realizaciones que por una teorización concebida, en la mayoría de los casos, como los posceptos de una poética invisible.

Resumiendo, nuestras tres comprobaciones podrían formularse esquemáticamente bajo la forma siguiente :

a) en primer lugar, existe una solución de continuidad entre la realidad y un teatro que no la refleja ni la traduce en clave, sino que la reinterpreta y reedifica, operando la transformación de "lo trágico" como dimensión vivencial en "la tragedia" como producción artificial;

b) en segundo lugar, se nota de parte de los "tragediantes" una tendencia al estudio prioritario de las piezas dramáticas, fuera de todo sistema de rigideces apriorísticas;

c) en tercer lugar, con la disipación de los últimos prejuicios de una tenaz leyenda negra, presente hasta en el campo estético y de cuya acuñación dieciochesca nos informó detalladamente Rinaldo FROLDI, se ve reconocida una indiscutible y específica capacidad trágica áurea, no limitada esta vez al Quinientos.

Estamos pues en presencia de un proceso de dignificación del teatro trágico del Siglo de Oro, dotado de una estética propia, al tiempo que se manifiesta una aguda percepción de que no puede reducirse a un modelo único la diversidad de sus plasmaciones históricas. A consecuencia de esta evolución crítica, nos encontramos en mejores condiciones para un acercamiento al "hecho trágico" en la España

CRITICÓN. Núm. 23 (1983). Marc VITSE. ¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres re ...

Centro Virtual Cervantes

de los Felipes. Cabe pues reseñar ahora los aspectos que de él merecen recordarse en el momento de finalizarse nuestro simposio. Me limitaré a tres reflexiones críticas sobre puntos de interés general o generalizable.

1 - Primera reflexión : el horror

Partiré de una observación : las tres ponencias dedicadas más especialmente al horror —las de Alfredo HERMENEGILDO, Nadine LY y Bruce WARDROPPER, es decir las "literarias" que no incluyen en su título las palabras "trágico" o "tragedia"—, estas tres ponencias, pues, son esencialmente exposiciones **taxonómicas**. Dicha adjetivación significa que constituyen primordialmente recapitulaciones, con finalidad categorizadora, de muchos de los aspectos escénicos, lingüísticos y "genéricos" del horror. Pese a la diversidad de sus enfoques peculiares, convergen las tres en patentizar la naturaleza de mero signo, de por sí a-significante, del "horror", cuando designa este vocablo el **objeto** —verbal o paraverbal, kinésico o escenográfico,etc.— del que se supone que ha de nacer la reacción horrorizada del **sujeto**, es decir —dejando de momento de lado la cuestión del personaje-actor— del oyente-espectador o lector. ¿ Cuáles son entonces los elementos que entran en el proceso de determinación del significado del signo horrífico, a partir de este su carácter primigeniamente **neutro**, si así puede decirse ?

Le confiere una primera orientación de significación el peculiar contexto ideológico en que aparece, contexto relacionable a su vez con las lentas variaciones que, en el marco de la historia de larga duración, caracterizan la evolución de las mentalidades tanto en el plano de las "ideas" como en el de la fenomenología evolutiva de la percepción.

Una segunda y decisiva orientación la imprime el género o subgénero dramático específico en cuya perspectiva se inscribe, como subrayó repetidamente Bruce WARDROPPER. Es precisamente esta perspectiva la que condiciona a priori el poder o no poder horrífico del objeto considerado. De ahí que me parezca poco hacedera —a pesar del adelanto que representaría frente a las aún vigentes categorizaciones asistemáticas del siglo XIX— la propuesta de este ponente de elaborar, fundamentado en la misma plasticidad del objeto horroroso, "un sistema orgánico" idóneo "para diferen-

CRITICÓN. Núm. 23 (1983). Marc VITSE. ¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres re ...

Centro Virtual Cervantes

ciar los géneros orgánicos". Si bien lo miramos, en efecto, de las once categorías por él identificadas, las cuatro primeras juntas con la séptima, la novena, la décima y la undécima corresponden a la perspectiva trágica, mientras que la quinta, la sexta y la octava pertenecen a la cómica.

Sea lo que fuere de esta difícil materia de la clasificación genérica o subgenérica de las obras dramáticas, consideraré como provisionalmente valedera esta división, para mí inescapable, entre perspectiva globalmente trágica y perspectiva globalmente cómica; y en ella me apoyaré para proponer mi segunda reflexión, centrada sobre algunos rasgos distintivos de la historia de nuestro tema, limitado por consiguiente, en lo que sigue, a sus solas manifestaciones trágicas.

2 - Segunda reflexión : de Felipe a Felipe pasando por Felipe.

¿ Qué significa este subtítulo algo enigmático ? Que si estuvimos muy lejos de ponernos de acuerdo sobre las definiciones de la tragedia o la interpretación de tal o cual obra trágica en particular, hubo como un consenso tácito que podía considerarse como previo a nuestra misma reunión. No creo en efecto que se deban a la malicia de la azarosa diosa de los Coloquios los dos fenómenos siguientes :

a) el que nuestro simposio se centrara preferentemente en los setenta años que reúnen, en tres períodos de casi igual duración, a los tres Felipes austríacos, con notable concentración, por lo tanto, de la amplitud temporal del "Siglo de Oro" que campeaba en la formulación inicial de nuestro título;

b) el que, dentro de este marco reducido, hayan destacado dos momentos de peculiar intensidad en la producción —no digo en la calidad— de tragedias, o sea la generación del último Felipe II y la generación del primer Felipe IV. Lo confirmarían, si hiciera falta, tanto la reivindicación de la excelencia trágica del XVI por los teóricos del XVIII evocados por Rinaldo FROLDI, como el elenco de las piezas dramáticas elegidas por Francis SUREDA para calibrar, merced a los datos proporcionados por los archivos valencianos, los cambios de la sensibilidad en el paso de una centuria a otra.

CRITICÓN. Núm. 23 (1983). Marc VITSE. ¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres re ...
Centro Virtual Cervantes

Surge entonces, insistente y urgentemente, la cuestión del porqué de esta especialización trágica de las dos generaciones extremas del terno antes mencionado, o, antitética y complementariamente, la del porqué de la escasa tragicidad de la generación intermedia, y también de la destragedización de la dramática de la segunda mitad del siglo XVII.

Pero contestar a estas preguntas no sólo supondría otro coloquio, sino que iría en algún modo a contrapelo del enfoque cuya positividad —con tal que se considere como un primer momento del acto interpretativo— subrayaba yo al empezar : el de la exploración rigurosa de la materia trágica concreta. Por eso pienso que la mayor aportación de nuestro simposio residió —y espero que residirá para los lectores de las Actas— en el análisis de cómo se pasó de la dramatización "fracasada" del horror en los trágicos filipinos del XVI, a las plasmaciones trágicas más logradas, cuando no excelsas, del segundo cuarto del siglo XVII.

No es posible repetir aquí las agudas observaciones diseminadas en gran parte de las ponencias, o concentradas en las que llamaría yo "ponencias de transición", como fueron principalmente las de Christiane FALIU-LACOURT y de Dietrich BRIESEMEISTER. Sólo recordaré el mínimo denominador común que parece encontrarse en muchas de las interpretaciones propuestas. Éstas muestran cómo, entre el objeto horrífico o terrífico bruto y el sujeto oyente-espectador o lector, se fueron multiplicando las **mediaciones**, entre las que destaca la intensificada intervención del sujeto dramático, es decir del personaje-actor. Lo que Dietrich BRIESEMEISTER llamó "una preparación dramática muy eficaz que crea la tensión del espectador mediante la realización del cataclismo anticipado en la mente", si no fue, por supuesto, ignorado de la anterior edad trágica, alcanza posteriormente un grado de elaboración sin precedente. Y esta elaboración, como era de esperar, encuentra en Calderón su mayor artífice, en aquellos parlamentos que "escenifican" — ¿a modo de iconos textuales ?— las horrendas imaginaciones de las fantasías de unos héroes a punto de perderse. Mencionemos tan sólo el ejemplo de Enrique VIII de *La cisma de Inglaterra*, cuando confiesa a Volseo :

y cargada la cabeza,
entorpecido el ingenio

CRITICÓN. Núm. 23 (1983). Marc VITSE. ¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres re ...
Centro Virtual Cervantes

de un pesado sueño, apenas
a su fuerza me rendí,
cuando vi entrar por la puerta
una mujer ... Aquí el alma
dentro de mí mismo tiembla,
barba y cabello se eriza,
toda la sangre se hiela,
late el corazón, la voz
falta, enmudece la lengua.
Esta llegó a mí; y, turbado
de considerarla y verla,
ya no acertaba a escribir.

(Vv. 100-113)

Casi sin darnos cuenta acabamos de llegar, a través de la exploración de los poderes de la imaginación —de la que sugerí que era el objeto central de la Comedia—, a la eficacia trágica máxima según Aristóteles, es decir a la que puede hacer caso omiso de la representación escenográfica. No por casualidad se nombra a estas alturas al autor de la *Poética*, presente implícita o explícitamente en gran número de nuestros debates. Sírvanos de introductor para nuestra tercera y última reflexión.

3 - Tercera reflexión : de la desviación a la superación de Aristóteles

Después de considerar algunos de los medios que permiten la elaboración dramática del objeto generador de horror, temor y compasión,¿ no conviene, en efecto, interrogarse a la vez sobre la naturaleza del efecto engendrado y, en otro momento interpretativo, sobre la finalidad de la provocación del mismo, o, si se quiere, sobre las significaciones de las obras trágicas consideradas ?

Empezaré cuestionando lo que pudo parecer una de las "verdades" más estables de nuestra reunión : la de la malograda desviación, de raíz senequiana, de los cánones aristotélicos por los trágicos filipinos. Dos fueron, sintéticamente, las razones evocadas para explicar su fracaso : por una parte, una impericia artística, una incapacidad para crear un horror verosímil, con todos los reparos que se puedan poner, según señaló Alfredo HERMENEGILDO, a esta noción de verosimilitud; y, por otra parte, la no concordancia (ideológica, etc.) entre dramaturgos y público, entre emisores y receptores. Sin embargo, frente a estas "evidencias" no desprovistas de cierto carácter tautológico, no dejan de asaltarme ciertas dudas, y pregunto :

CRITICÓN. Núm. 23 (1983). Marc VITSE. ¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres re ...
Centro Virtual Cervantes

- ¿ No vienen condicionados nuestros juicios sobre este fracaso estético por una mirada retrospectiva ? Es decir, ¿no lo interpretamos todo a partir del efecto producido sobre **nuestras** sensibilidades, y, además, a partir de **nuestro** conocimiento del triunfo posterior de la Comedia ? ¿No sería mejor tener una mirada prospectiva (sustituirse, en la medida de lo posible, a los autores en el momento de su creación) e interrogarse sobre sus intenciones y su entorno estéticos ? ¿ Interrogarse, por ejemplo, sobre la creación del horror en la épica del Quinientos y llegar así a entender que la finalidad de los poetas dramáticos de aquellos decenios fue posiblemente la inserción de la magnitud épica en lo cotidiano, llegando así a construir una etapa indispensable en la formación de la Comedia ?

-¿ No se concluye con demasiada rapidez que fracasaron los trágicos filipinos por falta de público ? ¿ No repiten insistentemente aquellos dramaturgos que sólo querían alcanzar un público "selecto" ? ¿ No pudieron, por consiguiente,corresponder con los gustos de este reducido público, de que la evolución histórica les privó posteriormente ?

Lo cierto es que, en cualquier caso, los condicionamientos diría yo materiales y humanos de la creación teatral (escenario y técnica escenográfica; actores y espectadores) deben —fue también un leitmotiv de nuestro Coloquio— tomarse en notable consideración. Entre los innumerables servicios que podría prestarnos esta sociología "amplia" del hecho teatral áureo, habría el de ayudarnos a comprender las nuevas direcciones de sentido que tomó el concepto (no digo el vocablo) de "horror" en el ideario de la sociedad fingida del universo dramático. Esquematizando las cosas, no sería demasiado inexacto destacar tres tendencias principales.

a) El horror máximo es el triunfo de Maquiavelo, como se ve en el Juan de la Cueva de Nadine LY (1), en el

(1) Lo que confirmaría el análisis de *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora* por Bruce Wardropper, en *NRFH*, 9, 1955, pp. 149-156.

CRITICÓN. Núm. 23 (1983). Marc VITSE. ¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres re ...

Centro Virtual Cervantes

Virués de Alfredo HERMENEGILDO o en el Cabreros de Avendaño de Dolores PRALON-JULIA. Prolongaciones habrá, al parecer no por casualidad, en el teatro "senequiano" del Rojas Zorrilla de Dietrich BRIESEMEISTER, manifestándose así una constante interrelación entre horror "cósmico", tiranía y maquiavelismo, motivo aún por explorar y no ausente de *La vida es sueño* y de muchos dramas calderonianos sobre reyes tiranos.

b) El horror máximo es evitado o, si se quiere, recuperado. Tal es la tesis de Christiane FALIU-LACOURT con su asunción del libre albedrío, visible en el paso de la fatalidad y atipismo primeros a las fórmulas de sacrificio expiatorio, víctima propiciadora y sacrificio redentor. No ajenos a esta interpretación están —a pesar de evidentes diferencias que no se explican solamente por la cronología— Dietrich BRIESEMEISTER, con la "responsabilización" o "desabsurdización" del personaje en el acontecimiento horroroso, así como Enrique OOSTENDORP, con la elaboración del modelo trágico de triple efecto catártico posible (temor, compasión y admiración).

En unos y otros casos, el horror ya no se asocia mayoritariamente al tema del tirano, sino que viene ligado con la forma específica de la pérdida del honor, es decir, en una sociedad dramática fundamentada en el rey, este peligro de verse excluido de la **civitas honoris**, único lugar posible para la respiración del héroe noble.

c) Es precisamente esta forma de horror la que invadirá insistentemente, bajo formas muy diversas, al drama calderoniano tan sutilmente estudiado por Francisco RUIZ RAMÓN y Bruce WARDROPPER. Sin que sea verdad siempre observable en la práctica de los dramaturgos del tiempo, aparece una nueva definición de la verisimilitud, matizada ahora con la noción de decoro (en su sentido de "bienséances"), claramente perfilado por José Pellicer de Tovar en su famosa *Idea de la comedia de Castilla*, contemporánea de *La vida es sueño*:

> *Porque hay sucesos en las historias y casos en la invención incapaces de la publicidad del teatro, como son tiranías, sediciones de príncipes y vasallos, que no deben proponerse a los ojos de ningún siglo, ni menos inventar ejemplos de poderosos libres que fiados en la majestad se atreven absolutos a las violencias*

CRITICÓN. Núm. 23 (1983). Marc VITSE. ¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres re ...

Centro Virtual Cervantes

> *y a los insultos, violando su gravedad a vueltas de sus torpezas.*
>
> (Preceptiva dramática española, *ed. de F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, Madrid, 1972, p. 268*)

Así, la violación del honor privado tiende progresivamente a configurar la forma más insoportable del horror dramático, hasta tal punto que se señalan casos de no aguante por el público —es decir cierta forma de fracaso teatral— de algunas representaciones del deshonor (*Cada cual lo que le toca*, citado por Bances Candamo).

Si, finalmente, nos salimos de lo propiamente sociológico para limitarnos al campo más estríctamente estético, lo más nuevo, con relación a lo anteriormente expuesto, es que, en opinión de Francisco RUIZ RAMÓN, el honor así dramatizado no generaría, en ninguno de los personajes, ni anagnórisis ni catarsis. El choque trágico, aristotélicamente creador de temor y compasión en el oyente, engendraría más bien en este caso un sentimiento de admiración-extrañeza, que le permitiría al espectador distanciarse y mirar con ojos críticos —y ya no fascinados— el espectáculo de la enajenación de los héroes trágicos.

No es éste lugar para emprender el nuevo examen que merece la noción de "distanciación" aplicada al teatro áureo. Sólo nos es dable aquí, más acá de la deseable exploración de la significación y alcance (¿ crítico ?) de tan complejo concepto, formular dos últimas preguntas, a modo de conclusión-programa para futuras investigaciones :

- Después del infeliz "alejamiento de los clásicos" señalado por Alfredo HERMENEGILDO como característico de los trágicos filipinos, ¿ no es legítimo ver en esta "técnica calderoniana del distanciamiento" una feliz superación de Aristóteles, por parte de quien supo dar a la tragedia española sus mayores "lettres de noblesse" ?

- Y más aún : esta novedad superadora, ¿ había de servir para exaltar el triunfo del hombre ? o bien, al contrario, ¿ era vehículo para expresar su imposibilidad de salir de la cárcel que figuraba la implacable organización del espacio dramático ?

CRITICÓN. Núm. 23 (1983). Marc VITSE. ¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres re ...

Centro Virtual Cervantes