

Hacia una nueva teoría socio-cultural del teatro barroco

Catherine Connor (Swietlicki)

Aunque hoy en día pocos estudiosos de la literatura pretenderían defender la autonomía estética del arte, siempre se tiene que justificar culaquier aproximación a la literatura que no enfoca precisamente en *el texto literario*. En el caso de las piezas dramáticas españolas del siglo diecisiete, es raro (o tal vez imposible) encontrar un estudio crítico que se haya acercado a un texto dramático sin examinar algún aspecto de su amplio contexto socio-cultural. Sin embargo, el clásico dilema del historiador o crítico del teatro español es ¿cómo definir la relación de dicho contexto con el texto literario? ¿Son dos planos que se compaginan o son más bien una misma contextura? Indudablemente, las respuestas del historiador José Antonio Maravall a esas preguntas han dominado el panorama de la historia socio-cultural de la literatura española durante las últimas dos décadas.¹ Estudios por Walter Cohen y Anthony Cascardi, entre otros, han confirmado la tesis central de Maravall.² No es decir que no se hayan emergido voces contrarias a la de Maravall; simplemente es que nadie ha propuesto viables y comprensivas alternativas en contra de la maravalliana.

El presente estudio sitúa las contribuciones de Maravall dentro de un marco crítico más al tanto de varias corrientes metodológicas de hoy día y simultáneamente toma en cuenta ciertas aproximaciones al barroco que Maravall había considerado limitadas. Está claro, por ejemplo, que la aportación principal del ilustre investigador es el haber establecido un concepto de la cultura del barroco como una cultura en crisis. Así mismo es fundamental su noción del barroco como época sin estrechas limitaciones cronológicas y libre de restringidos confines estilísticos o teológicos. Sin embargo, al pintar un panorama de la época y su cultura, Maravall ha impuesto en el texto teatral una teleología marcada por su propia filosofía socio-cultural y política que no facilita la extensión de sus ideas fuera de los linderos de su tesis. Sobre todo en su *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Maravall ha imposibilitado lecturas de textos y otros residuos culturales que no apoyen su tesis central sobre el teatro barroco, es decir, que no nos conduzcan hacia una teoría del teatro como mero instrumento de propaganda hegemónica. En este contexto tenemos la respuesta a Maravall lanzada por Charlotte Stern, negando una promoción monolítica al género dramático, y la contestación de Melveena McKendrick en la que encuentra 'variedad y [...] multivalencia' bastante aparentes en la lectura o la representación teatral de textos específicos.³ Sin embargo, para acercarnos a la comedia en su contexto, necesitamos modelos socio-históricos

que incluyan en su panorama las tendencias propagandísticas del texto dramático mientras que examine todo lo que se opone a la propaganda. De hecho, una nueva aproximación socio-cultural al teatro de la época se basará en recobrar lo que Maravall señaló proféticamente sin haberlo incorporado de una manera fundamental a su tesis sobre el teatro y, tal vez, sin haberse dado cuenta de ciertos valores de sus propias observaciones. Sobre todo en su estudio más profundo acerca del tema, *La cultura del Barroco*, Maravall define los elementos que se encuentran en oposición a una cultura guiada y susceptible a la propaganda. Interessantemente, dichos conceptos no son desarrollados en su estudio dedicado específicamente al tema del teatro y la sociedad (el ya mencionado *Teatro y sociedad en la cultura barroca*) sino que se ven mejor tratados en su estudio más amplio de la cultura del Barroco.

En gran parte, lo que nos ayuda a encontrar una nueva teoría socio-cultural de la comedia es el acto de renovar una aproximación al Barroco empleada por Maravall mismo en los primeros capítulos *La cultura del Barroco*: su retrato del Barroco como una época algo caótica, de enormes contrastes, contradicciones y paradojas entrelazados en un mismo tejido cultural de una sociedad española en crisis. Con múltiples y variadas pinceladas Maravall representó los muchos conflictos y tensiones socio-políticos y económicos que amenazaban tumbar a grupos hegemónicos. Interessantemente, el panorama que pinta Maravall de la sociedad española del siglo decimoséptimo corresponde estilísticamente con las formas artísticas asociadas con el Barroco, con todos sus excesos, extravagancias, contradicciones y manifestaciones de una hiperteatralidad intensamente vivida. De esa manera, su caracterización de la época constituye un modelo espacial del barroco que coincide con tendencias comunmente atribuidas a los estilos y formas de las bellas artes barrocas. Es un modelo del espacio barroco flexible que incluye simultáneamente a todas las potencias hegemónicas y resistentes en todas sus posibles relaciones. En vez de pintar el modelo espacial explícitamente descrito en la conclusión propagandística de Maravall, el de una pirámide monarquizal-señorial basada en rígidas estratificaciones socio-culturales, el modelo implícito en los capítulos panorámicos representa un espacio más fluido, curvilíneo, excesivo y doblado, algo semejante al espacio barroco asociado con la música, filosofía, literatura, arquitectura y otras artes plásticas del barroco. Más significativo para el estudio presente sobre una teoría socio-cultural de la comedia, el modelo espacial barroco sugerido por Maravall despliega connotaciones complementarias a las de varios teóricos contemporáneos que desmienten la valorización puramente propagandística del teatro barroco.

Aunque Maravall encontró una sociedad desordenada en su análisis de los tejidos socio-culturales del Barroco, decidió reducir toda aquella red caótica de fibras humanas a un orden, a la imagen o el modelo de una sociedad de masas. No es, sin embargo, lo que dedujeron todos los estudiosos al investigar el mismo desorden barroco u otros ejemplos del caso socio-

cultural de nuestra época posmoderna. Maravall, como cualquier historiador, escribió su propia narrativa, su 'lectura' o manera de leer, entender y ordenar los datos históricos del siglo decimoséptimo español. La historia socio-cultural de Maravall se enfoca el control social del Barroco; y sus conclusiones sobre el poder propagandístico en el teatro español de la época son algo lógicas para un pensador e investigador que recibió su formación cuando florecía la sociedad controlada y estructurada del reino franquista. Significativamente, sin embargo, Maravall publicó sus conclusiones en *La cultura del Barroco* precisamente después de la muerte de Franco cuando su propia sociedad española empezaba una profunda reordenación de la hegemonía socio-cultural. Esos cambios no se explican fácilmente con un modelo espacial de la sociedad limitado a crear pirámides inflexibles de poder y semejantemente no se explica el dinamismo del la sociedad española y de la vida cultural del siglo decimoséptimo.

Mediante 'lecturas alternativas' de la época barroca se llega a otras posibles conclusiones. Especialmente útiles son los comentarios de los llamados escritores y teóricos neobarrocos del *Boom* literario hispanoamericano. Aunque los neobarrocos fueron contemporáneos de Maravall durante la última década del reino franquista, vieron en ciertos escritores del barroco histórico una socavación de valores españoles tradicionales. Según Roberto González Echevarría, los neobarrocos experimentaron placer en sus lecturas 'perversamente subversivas', encontrando 'elementos sexualmente explícitos y depravados en textos quintesencialmente españoles, cuando Franco permanecía a cargo de una España retrógrada, antimoderna y supuestamente fiel al Barroco tradicional muy ortodoxo'.⁴ Los teóricos neobarrocos compartían con Maravall modelos espaciales más flexibles de la sociedad barroca, modelos que Maravall mismo luego llegó a negar en su conclusión propagandística acerca de la sociedad de masas controlada y guiada.

Ese 'primer Maravall' flexible también habría encontrado apoyo adicional entre otros teóricos contemporáneos que se inspiran en sabios del pasado. Un tal emparejamiento de grandes pensadores es el de Leibniz, filósofo barroco del siglo decimoséptimo, y Gilles Deleuze, pensador francés cuyas obras son contemporáneas con las últimas de Maravall. En su libro *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Deleuze trata varios aspectos del pensamiento barroco de Leibniz, mostrando lo que comparten la época premoderna y la posmoderna.⁵ Especialmente útil es su sentido del espacio, una visión que toma en cuenta el significado de cada fragmento o detalle supuestamente insignificante de la realidad, aunque sea un pequeño cambio en la vida de un desempoderado ser humano, aunque sea un pliegue en una masa de células o la acción de doblar una ola del mar sobre otro. Es decir, es un modelo de la realidad que permite la coexistencia de la noción maravalliana del astuto, rebelde, desordenado y terco sujeto de las clases populares con el concepto de las masas engañadas y controladas de una ordenada sociedad barroca. Es un concepto semejante a los modelos artísticos y arquitectónicos del barroco: un espacio curvilíneo y doblado que permite una circulación

de energía, ideas y eventos entre los pliegues y el Pliegue (con mayúscula) de la sociedad y del universo entero. En los términos de Foucault, otro contemporáneo de Deleuze y Maravall, dicho concepto de espacio reconoce que el poder pasa por las manos de los desempoderados tanto como circula por las manos de los dominantes.⁶

Sin embargo, los movimientos del Pliegue de la realidad no son binarios: están constantemente en proceso, estirándose y allanándose antes de rasgarse, despedazarse y luego volver a fluir y plegarse otra vez. Ningún aspecto del pliegue se reduce a meros binarios en blanco y negro, a una lógica cartesiana del tipo empleado por Maravall para llegar a sus rígidas categorías de subversión y control sociales. Interessantemente, Maravall es algo leibniciano cuando parece reconocer los pliegues barrocos, diciendo que la 'conflictive situation was a normal ingredient of the Baroque'.⁷ También significativo, es el hecho de que Maravall se refiere a las categorías del historiador de arte Wölfflin a pesar de su intento de definir el Barroco como un periodo histórico y de evitar referencias a un estilo barroco. Escribe Maravall que:

[...] anduvo muy atinado Wölfflin, cuando, aun sin preocuparse de la razón histórica del fenómeno, llegó a advertir, inspirado tal vez por su hondo conocimiento de tanto material de observación, que el Barroco, por debajo de su apariencia libre y sin normas, se hallaba sujeto a un fuerte principio de unidad y subordinación [...] con la acción moldeadora y reductora a una unidad de dominio, que inspira la entera organización de la cultura barroca.⁸

Se ve que para Maravall, el *chiaroscuro* socio-cultural del Barroco se redujo a blanco y negro. Por otra parte, tenemos la lectura leibniciano que Deleuze hizo de Wölfflin, enfatizando la relación autónoma e (inter)dependiente que la vistosamente plegada fachada barroca negocia con su espacio interior, explicando que 'cada componente simultáneamente empuja contra los otros mientras que los mantiene'.⁹ En vez de ver en el arte o en la sociedad modelos en blanco y negro, Deleuze muestra que Wölfflin imaginaba un espacio compuesto de innumerables pequeñas variaciones en blanco y negro, 'una progresión de luz que [...] se transmite por grados. Es una relatividad de claridad [...] en breve, es el contrario de descartes'.¹⁰

En otras palabras, aunque Maravall sí se dio cuenta de la existencia de las gradaciones, los pliegues y del desorden caótico que representaban en su mapa de la realidad histórica, prefirió pasarlos por alto, pintando una geografía socio-cultural más homogénea. Otros contemporáneos de Maravall sí se fijaron más en las variaciones caóticas mediante estudios en otras áreas de investigación que nos pueden ser muy útiles para releer y renovar los modelos socio-culturales del insigne historiador español. Me refiero al campo de investigación en las ciencias (y hasta cierto punto en la crítica literaria) denominado 'estudios del caso', una área en que se ve cierta

semejanza entre las tendencias barrocas y neobarrocas, entre las premodernas y las posmodernas.¹¹ En términos generales, las épocas pre- y pos-cartesianas comparten una mentalidad algo más libre, no tan insistente en establecer un orden racional para 'leer' la realidad. Se puede comparar los excesos, hiperteatralidad y fluidas tendencias barrocas en las bellas artes y en la sociedad con una disposición posmoderna de entender la coexistencia de múltiples factores. Los teoristas del caos en las ciencias muestran que muchas situaciones aparentemente caóticas florecen bajo condiciones supuestamente ordenadas. Dichos conceptos de orden, caos y las muchas posibilidades entre los dos pueden abrir nuestra relectura de las conclusiones socio-culturales de Maravall. Aunque Maravall decidió ordenar su visión del caso social, reduciéndola a una noción de una sociedad de masas controladas, podremos concentrarnos en las pequeñas e insistentes irregularidades. En el habla de los teoristas del caos, podemos enfocar los 'fractales', los seres o almas e incidentes menores que funcionan desordenadamente bajo el esquema más amplio de un cosmos ordenado y controlado.

Es decir que mediante la labor de varios investigadores de la comedia española del decimoséptimo, hoy día vamos releendo textos dramáticos y la tesis maravalliana con lentes que enfocan los pliegues leibnicianos. En el breve rato que me queda quisiera señalar algunas aproximaciones al estudio de la comedia que nos ofrece una visión del exceso barroco que simultáneamente sostiene y socava los órdenes socio-culturales. Aun en obras escritas para la corte se encuentran pliegues o fragmentos en el cosmos socio-político, como indica Margaret Greer en su estudio de *La estatua de Prometeo*, mostrando que Prometeo aboga por cambios políticos y la nueva ciencia.¹² No obstante, creo que se encuentran más oportunidades para investigar los poderes de los fractales entre las acciones caóticas de los personajes graciosos y femeninos de cualquier clase socio-económica y cultural. Por ejemplo, en cuanto a los personajes o temas femeninos, son bien importantes las investigaciones de Emilie Bergmann, Anne Cruz, Teresa Soufas, Yvonne Yarbrow-Bejarano y otros estudiosos cuyos trabajos fueron publicados en la colección de ensayos editada por Dawn Smith y Anita Stoll.¹³

Quiero enfatizar, sin embargo, que ni la complicidad de los personajes femeninos y graciosos con los poderes hegemónicos representados en el escenario ni sus contribuciones al reestablecer un orden dramático y social en la conclusión de una comedia niega el significado y poder de la fricción y negociación creadas por sus acciones a lo largo del conflicto dramático. El hecho de que no se produjo ninguna revolución proletaria o liberación de la mujer española en la sociedad española del siglo decimoséptimo no significa que lo que ocurrió en el escenario o en la cotidiana realidad social no tuviera valor profundamente resistente a la hegemonía. Sus acciones representan un modelo socio-cultural que toma en cuenta todo el placer y poder que los aparentemente desempoderados gozan y continúan a fomentar mediante los pliegues y fractales en el cosmos social de aquel entonces.¹⁴

No es simplemente una cuestión de un breve alivio cómico o de controladas válvulas de escape ofrecido por un mundo al revés.

El caos que producen el gracioso y la dama rebelde tiene una lógica barroca que se despliega más allá de las conclusiones rápidas y auto-reflexivamente simples y previsibles encontradas en la mayoría de los textos dramáticos. La razón barroca del Neobarroco y del primer Barroco tiene que ver con múltiples posibilidades de la representación y recepción. El representado mensaje barroco es fragmentado, excesivo, circunvalante y plegado, construido de irregulares y desordenados usos del idioma. Su recepción es igualmente variada, frágil y artificiosa, capaz 'leer' o de 'desleer' fragmentadas versiones del caos representado y del orden reestablecido. Como los estudiosos de hoy nos muestran, la acción dramática tiene lugar entre los espectadores tanto como entre los actores en el escenario.¹⁵ Así es que la recepción barroca puede enfocar tanto el caos de los fractales y los pliegues como el orden del cosmos socio-político, económico y cultural.

NOTAS

- ¹ Véanse José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel 1990), y *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972).
- ² Véanse Anthony J. Cascardi, 'The Old and the New: The Spanish *Comedia* and the Resistance to Historical Change', *Renaissance Drama*, 17 (1986), 1-27; y Walter Cohen, *Drama of a Nation: Public Theatre in Renaissance England and Spain* (Ithaca: Cornell University Press, 1979).
- ³ Véanse Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Drama of the Spanish Golden Age: A Study of the 'Mujer Varonil'* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974), p.77; y Charlotte Stern, 'Lope de Vega, Propagandist?', *Bulletin of the Comediantes*, 34 (1982) 1-36. Aunque la profesora Stern se refiere en particular al teatro de Lope, sus comentarios son válidos con respecto a la comedia como género. Véase también mi estudio sobre el Lope 'dialógico', Swietlicki (Connor), 'Lope's "Dialogic Imagination": Writing Other Voices of Monolithic Spain', *Bulletin of the Comediantes*, 40.2 (1988), 205-26.
- ⁴ Roberto González-Echevarría, *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1993), p.33. La traducción es mía.
- ⁵ Véase Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, traducido por Tom Conley (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).
- ⁶ Véase Michel Foucault, *Power/Knowledge*, editado y traducido por Colin Gordon et al. (New York: Harvester, 1980), p.142.
- ⁷ Maravall, *La Cultura del Barroco*, p.56.
- ⁸ *Ibid.*, p.295.
- ⁹ Deleuze, *The Fold*, p.28.
- ¹⁰ *Ibid.*, p.32.

- ¹¹ Véanse James Gleick, *Chaos: Making a New Science* (New York: Penguin, 1988); Katherine N. Hayles, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science* (Ithaca: Cornell University Press, 1990); y Omar Calabrese, *Neo-baroque: a Sign of the Times* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
- ¹² Véase Margaret Rich Greer, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca* (Princeton: Princeton University Press, 1991), p.155.
- ¹³ Véanse Emilie L. Bergmann, 'Reading and Writing in the *Comedia*', en Charles Ganelin y Howard Mancing (eds.), *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance* (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1994); Anne Cruz, 'Homo ex machina?: Male Bonding in Calderón's *A secreto agravio, secreta venganza*', *Forum for Modern Language Studies*, 25.2 (1989), 154-66; Yvonne Yarbrow-Bejarano, 'Hacia un análisis feminista del drama de honor de Lope', *La Torre* 3-4 (1987), 615-32; Dawn L. Smith, and Anita K. Stoll, *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age* (Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 1991).
- ¹⁴ Varios investigadores en la historia, política, sociología y otras áreas de las ciencias sociales o humanísticas de hoy día han sido muy útiles para mis estudios sobre ejemplos de resistencia o subversión entre las clases populares. Vale mencionar a Bakhtin, Bristol, Burke, de Certeau, Fiske, Stallybrass y White. Véanse Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, traducido por Hélène Iswolsky (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984); Michael Bristol, *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England* (New York & London: Routledge, 1985); Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (New York: New York University Press, 1972); Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, traducido por Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984); John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Winchester, Massachusetts: Unwin Hyman, 1989); y Peter Stallybrass y Allan White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca: Cornell University Press, 1986).
- ¹⁵ Véanse Keir Elam, *The Semiotics of Theater and Drama* (London: Methuen, 1980); y Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction* (London: Methuen, 1984).