

EL PALACIO DE BASILIO
O
EL ESPACIO DE LA DESCOMUNICACIÓN

FRANCISCO RUIZ RAMÓN
Vanderbilt University

Debo empezar poniendo las cartas sobre la mesa. Cartas marcadas, naturalmente: el título de mi ponencia pretende ser una trampa entre metafórica y analógica. Voy a hablar, en efecto, del Palacio de Basilio, de una escena situada en el Palacio de Basilio. Y voy también a destacar lo que en ella hay de «descomunicación», es decir, de falsa comunicación y de no-comunicación o contracomunicación. Pero, en realidad, mi intención es que el Palacio de Basilio como espacio de la «descomunicación» remita, últimamente y a traición, al escandaloso fenómeno de la descomunicación entre los grandes textos del teatro clásico español, del cual es signo por excelencia el Palacio de *La vida es sueño* y el lector—lector-actor, lector-director, lector-espectador o lector-lector— es decir, el lector público, más numeroso de lo que suponemos.

Ese lector-público está convencido del carácter exclusivamente conservador del texto teatral clásico, en el que ve un texto propagandístico, ideológicamente al servicio de los dogmas emitidos desde el Poder. Valgan como botón de muestra estas palabras recientes de un hombre de teatro español: «Cuando Lope escribió *Fuenteovejuna*, su intención no era ni mucho menos defender el derecho a la rebelión popular, sino ensalzar el absolutismo monárquico frente a los que Montesquieu llamaría después «poderes intermedios», representados en este caso por la Orden de Calatrava. Se trata, pues, de un texto acomodaticio, conservador y servil. Pensamos también en *El burlador* de Tirso, quizá el único drama de honor desarrollado en torno a la figura del transgresor y no de la víctima. Don Juan es el paradigma de la negación de los valores sobre los que se funda la monarquía española señorial de los Austrias. Don Juan es el primer maldito,

y por eso Don Juan se condena, sanción definitiva e inapelable para un grupo social que cree en el más allá».¹

Afirmaciones que llevan a pensar que quien las emite es imposible que haya podido leer completo ni el texto de *Fuenteovejuna* ni el de *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, sino alguna tendenciosa e incompleta refundición hecha por alguien de extrema derecha. Igualmente ese lector-público predica, conectada con la afirmación anterior, la intención y significación exclusiva y radicalmente didáctico-moral de la acción dramática, sea ésta la de *La vida es sueño* o la de *El burlador de Sevilla*, por citar casos modelo, como si sus autores fueran dómynes predicadores y no dramaturgos de muy complejos textos. O, finalmente, categóricamente la existencia de verdaderos caracteres en el teatro español clásico, basado en un concepto psicológico-naturalista del «Carácter» o en la negación previa, el desinterés o la incapacidad para *construirlo* como carácter, por defecto de lectura.

Teniendo en mente ese lector-público voy a concentrarme en la escena que nos introduce en el Palacio de Basilio.

Adrede elijo una de las menos estudiadas o comentadas, una escena ni «fuerte» ni destacada dentro del sistema del drama calderoniano, en la que intervienen Astolfo y Estrella, personajes de los que la crítica universitaria se ocupa poco, o menos, por considerar —cito un texto representativo de la mejor crítica universitaria— que:

«Astolfo y Estrella no tienen carácter propiamente dicho; son un príncipe y una princesa de comedia barroca: sin ignorar su función secundaria en el drama, su papel es más bien el papel de bellísimos versos de que traen lleno su pecho. Prescindiendo de su carácter de príncipes, son ante todo el galán y la dama exigidos por la estructura del género comedia, en que está escribiendo Calderón. (...) Pero la importancia es que estos dos príncipes, él con ejército de soldados y ella con ejército de damas, se juntan en el escenario para caracterizar con versos apasionados al galán y con versos lentos y moderados a la hermosa doncella enamorada.»²

Es la primera escena en el Palacio, tratada, generalmente, como una escena de transición. Su lectura dramática exige tener en cuenta sus distintos niveles y su integración en el sistema del universo dramático, el cual, por virtud de la operación de la *mimesis* se nos presenta como proceso, y no simplemente como estructura. Consideremos brevemente en la escena elegida algunos aspectos de espacio, acotación y diálogo.

1. Ángel FACIO «*Debate sobre la representación de los clásicos*». Primer Acto. Separata del núm. 217, p. 14.

2. Ciriaco MORÓN ARROYO, «Introducción» a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 24. Citaré siempre por esta edición.

1. ESPACIO

El primero de los niveles a considerar es el espacial, pues es el primero que percibimos. A él llegan los personajes y en él dicen y se dicen. Si tenemos muy en cuenta, como con razón propone la semiótica del drama, que el universo dramático espacializado es construido por el dramaturgo en el texto (y por el escenógrafo en la escena, posteriormente) para significar, y que la acción, en cierto modo, es un viaje significativo de un espacio a otro, en la escena que nos ocupa tenemos que materializar el espacio en sí mismo por relación al otro espacio dramático, el de la Torre, cuya prioridad en la acción no es accidental o no significativa. La estructura espacial de *La vida es sueño* —como ya señaló José Alcalá-Zamora en un importante estudio—³ está construida como una estructura bipolar en la que el espacio de la Torre y el espacio del Palacio guardan entre sí una relación de simetría y oposición.

Acto I: Torre/Palacio

Acto II: Palacio/Torre

Acto III: Torre/Palacio + un nuevo espacio: el campo de batalla. Éste aparece para resolver por la violencia de la guerra lo que no ha podido resolverse por la comunicación verbal. El espacio de la torre y el espacio de palacio, irreconciliables entre sí, en permanente conflicto, serán sustituidos por el espacio de la lucha y el enfrentamiento abierto.

El espacio de la Torre es el espacio del prisionero, del despojado de su libertad y de su identidad, o para expresarlo en el lenguaje mítico del texto, del «monstruo», es decir, del ser al que se le reclama asumir dos seres contradictorios. Encadenado y vestido de pieles —signo iconológico doble también (Deseo, Culpa, Demonio/Hombre, Penitencia, el Bautista, la Magdalena).⁴ En oposición al primer espacio, accedemos en nuestra escena al de Palacio, espacio del Poder, cuya primera significación la captamos, precisamente, en términos de oposición: frente a la oscuridad del anochecer del espacio de la Torre//la luz de amanecer del espacio de Palacio; frente al discurso de la violencia (topográfica, verbal, de acción física)//la cortesanía del discurso (tono, ademán, movimiento); frente al vestido de pieles, el cual no sólo viste, sino que *significa*// los vestidos de los dos príncipes y su acompañamiento.

Naturalmente, el espacio de Palacio sólo irá revelando todos sus significados a medida que la acción los vaya instaurando. Pero los significantes cuyos significados sólo procesualmente se irán revelando, están ya inscritos en él en cuanto a estructura. Desde el principio los dos espacios portan como inscripción

3. «Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de 2. 1978, pp. 39-113.

4. Ver el artículo de Aurora EGMO «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», en Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 171-186.

a descifrar sendos discursos irreconciliables que remiten a dos visiones del mundo y dos fuerzas en conflicto: libertad y destino.

2. ACOTACIÓN

Tanto la acotación explícita como la implícita en la palabra de los personajes señala también una relación de oposición y de conflicto entre los dos personajes y su ocupación del espacio: *por una parte* entra Astolfo y, *por otra*, Estrella, distancia que intensifica el acompañamiento de soldados del príncipe y el de damas de la princesa, así como los arreos marciales y guerreros del extranjero ruso y los pacíficos y cortesanos de la princesa polaca. Dualidad que es marcada por la diferencia de sonidos asociados cada uno de ellos: *cajas y trompetas // música*. Frente a las *aves de metal // clarines de pluma*. Es este un procedimiento dramático típicamente calderoniano: la división es significada por el sonido.

3. DIÁLOGO

a) Las finezas, metáforas y florituras galantes y cortesanas de las palabras de Astolfo, en contradicción con su ocupación militar del espacio, son inmediatamente puestas en cuestión por Estrella, y no metáfora u oblicuamente, sino de modo muy directo:

Si la voz se ha de medir
con las acciones humanas
mal habéis hecho en decir
finezas tan cortesanas
donde os pueda desmentir
todo ese marcial trofeo
con quien ya atrevida lucho;
pues no dicen, según creo,
las lisonjas que os escucho
con los rigores que veo.
Y advertid que es baja acción
que sólo a una fiera toca,
madre de engaño y traición,
el halagar con la boca
y matar con la intención. (vv. 495-509)

Estas palabras —ninguna de ellas ociosa ni de puro adorno— transmiten varios informes sobre el personaje que habla, sobre su percepción del otro perso-

naje y actitud frente a él, y sobre las relaciones entre ambos, informes que dirigen la recepción del espectador tanto de los personajes como del conflicto.

Frente al modo frontal y directo del estilo de Estrella, el oblicuo y encubierto (político) de Astolfo. Entre ambos príncipes no es el amor, sino la desconfianza, la puesta en guardia, la captación de la diferencia entre palabra e intención, lo que domina en sus primeras réplicas, así como en las que siguen.

b) El largo discurso con el que Astolfo contesta nos suministra nueva y muy importante información sobre la acción y sobre ambos personajes, que nos permite empezar a ver quién es cada uno y a construirlos como caracteres en el interior del universo dramático. Ambos, por su relación con Basilio, tienen derechos al trono de Polonia y aspiran al Poder, estribados en una realidad que — muy poco después— se revelará falsa: la viudez sin hijos de Basilio. Esta información anterior del discurso de Basilio establece, sin dejar dudas, la rivalidad entre los dos presuntos herederos al trono, cuyo árbitro va a ser el rey, viejo ya.

Aquí es conveniente tener en cuenta estos versos fundamentales:

ASTOLFO

Vuestra intención y la mía
a nuestro tío contamos;
él respondió que quería
componernos y aplazamos
este puesto y este día.
Con esta intención salí
de Moscovia y de su tierra;
con ésta llegué hasta aquí
en vez de haceros yo guerra
a que me la hagáis a mí. (vv. 545-554)

En esos versos vale la pena notar lo siguiente:

1) Basilio, el Rey, se ofreció como árbitro de la disputa entre los pretendientes al trono, expresando su voluntad de componerlos. Para ello los cito en Palacio en una fecha determinada, fijada de antemano. Ambos príncipes, pues, esperan el arbitrio del Rey que los va a componer. Lo que ninguno de los dos espera es, ciertamente, el tipo de «composición» que Basilio va a proponer. Sería ingenuo, pues pensar que las palabras que digan los dos tras el largo y muy preparado discurso del Rey —el discurso de la Corona— responden a lo que de verdad sienten. Es lógico —si pensamos en personajes y no en palabras sobre el papel— presumir en la capacidad de disimulo, de dominio, de control sobre sí mismos para ocultar su sorpresa y su decepción. Cuando, más tarde, hablen con Segismundo, por primera vez, descubrirán, sin embargo, su animadversión o su falta de simpatía por él y, naturalmente, —sobre todo Astolfo— su conciencia de superioridad ante el que «sale de debajo de los montes» (v. 1347). Es una se-

cuencia de escenas extraordinarias en la que hasta el orden de llegada de los personajes es altamente significativo.

2) Si Basilio es responsable de la venida a Polonia de Astolfo y, por lo tanto, de su salida de Moscovia, esta salida provoca la venida a Polonia de Rosaura, con todas sus consecuencias no previstas.

Es importante también para poder construir al personaje tener muy en cuenta la ironía y la desconfianza radical que inscribe el dramaturgo tras la «aparición» de las palabras de ambos príncipes. Dice Astolfo:

Oh, quiera Amor, sabio dios,
que el vulgo, astrólogo cierto
hoy lo sea con los dos,
y que para este concierto
en que seáis reina vos;
pero reina de mi albedrío. (vv. 555-560)

Entre ambos versos sólo el tono, el ademán, la mirada, quizás la sonrisa del actor, y una pausa intencionada, pueden marcar la ironía del príncipe, que sólo acepta que Estrella reina... en su albedrío, Astolfo nunca dejará de pensar en sus derechos al trono. Ni ahora ni después, según muestra el texto.

Naturalmente Estrella capta la intención irónica de las palabras de Astolfo, y le paga con la misma moneda, diciéndole:

A tan cortés bizarría
menos mi pecho no muestra
pues la imperial monarquía,
para sólo hacerla vuestra
me holgara que fuese mía... (I, vv. 565-569)

¿Dónde está, pues, el amor de galán y dama en esta escena? Lo que el texto muestra es la rivalidad, la ironía, la ausencia de auténtica relación personal, la importancia de la sustancia política del modo de relacionarse. Lo cual implica, corporalmente, la expresión de una actitud interior tensa, en guardia, con la correspondiente secuela de gesto, posición, tono, mirada... etc. Quienes hablan se dicen, no dicen sólo, y al decirse nos dicen quiénes son. Y, en función de ese quién, su palabra refleja la coherencia, pero también las contradicciones, de un yo. Sin posesionarse de él el actor no actúa, recita. Es decir, habla sin significar nada, porque no está significando a nadie.

Cuando, por fin, Basilio, el Rey, entra, Estrella y Astolfo hablan repartiéndose el verso, cortándose la palabra, procedimiento típico de Calderón, pero con función dramática, no retórica o estilística. El procedimiento es el bien conocido de la «sticomitía», usado ya en el teatro griego y romano, procedimiento que

permite un rápido intercambio verbal entre dos o más personajes. Pero aquí, por virtud de la situación y del quién es cada uno de ellos, es reflejo o expresión del «duelo» entre personajes, manifestación de su competencia para ocupar el espacio verbalmente.

E, inmediatamente, pero no vamos a entrar en él, se produce el discurso de Basilio como acto político, no moral o existencial sólo. Discurso nada improvisado en el que se revela al revelar sus obsesiones y sus miedos.

En la construcción de Estrella y Astolfo como caracteres puede encontrarse, como en todo personaje del teatro español clásico, un equilibrio dinámico entre el esquema abstracto o convencional (príncipe, galán-dama) y la multiplicidad de las particularidades individualizantes, las cuales están organizadas de tal manera que les den una estructura resistente. Ahora bien, el actor, como lector del texto, debe necesariamente hacer la exégesis de todos los signos suministrados por el discurso y por la acción, y *construir* el personaje, pues éste se presenta a nosotros en el texto como una suma de significantes cuyo significado no existe hasta que lo construimos. La pregunta, tantas veces repetida en los medios teatrales, de cómo decir el verso, sin perder un ápice de su urgencia, pasa a segundo término, y sólo puede ser respondida una vez que nos preguntamos y respondemos a otra cuestión previa y capital: ¿Quién es el personaje? ¿Quién es Estrella, quién Astolfo, quién Basilio? Sólo en función del «quién» se puede, no ya decir orgánicamente, sino actuar el verso.

No buscar por la lectura dramaturgica del texto dramático quién es el personaje puede conducir al «espacio de la descomunicación», cuyas consecuencias son: la desconexión del lector-lector con su texto; la desconexión del lector-actor con su personaje en el que no cree (por eso no lo construye en escena, sino que lo recita); la desconexión del lector-director escénico con el código dramaturgico del texto que monta, obnubilada su imaginación creadora por su desconfianza en el texto (por eso lo vuelve del revés y lo desordena o, por el contrario, lo repite como quien repite una lección, cubriéndolo de efectos audiovisuales o de oro y púrpura, a lo montaje de nuevo rico); la desconexión del lector-espectador —¿cómo puede ser de otra manera?— con el espectáculo representado en escena, dividido como espectador entre el bostezo y la tolerancia del hombre civilizado, pero en absoluto removido por lo que ve u oye.

El resultado, social y culturalmente catastrófico, es el de la inconnexión radical entre la colectividad y su teatro clásico, síntoma de una tremenda, aunque verdadera, descomunicación ideológica entre el pasado, nunca, al parecer, bien asimilado, y el presente.