REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGIA DE LA LITERATURA Y EL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

I. Un artículo tan breve como éste tiene que limitar sus pretensiones; renuncio desde luego a dar cuenta de la producción dramática de la España de hoy, o a abarcar todo el problema de la sociología de la literatura. Me contentaré con señalar cierto tipo de investigaciones que considero urgente e insustituible para una verdadera comprensión del fenómeno teatro –o, dicho en otras palabras, con recordar y describir en sus grandes rasgos una dimensión de ese fenómeno que la crítica durante mucho tiempo, ha pasado por alto.

Empezaré por señalar en qué medida puede resultar interesante enfocar el teatro en cuanto proceso de comunicación, proceso en el cual el receptor, el emisor y el mensaje, así como las fases de codificación y decodificación del mensaje, se organizan en un conjunto significativo. El mero hecho de elegir esa óptica nos obligará a situar el problema en el contexto general de la sociedad y sus imperativos económicos, y por ello a proyectar sobre la historia del teatro español en el siglo XX una luz muy particular. Dentro de ese marco, daré más importancia a la obra de Antonio Buero Vallejo, que se presenta como una tentativa muy significativa de superar las contradicciones intrínsecas de toda producción artística pero que, en nuestro caso, quizá van hasta amenazar la mera existencia o supervivencia del teatro en el mundo occidental actual, y especialmente en España.

Si bien no pretendo llegar a ninguna conclusión definitiva, sí me parece importante sugerir una orientación y un campo de investigación a todos los que se preocupen por este tipo de problemas.

II. Al considerar el teatro en cuanto proceso de comunicación, tendremos que enfrentarnos con dos tipos de problemas: *primero*, definición o descripción de los dos elementos terminales de la cadena, es decir el emisor por una

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

parte, el receptor por otra; *segundo*, análisis de los fenómenos de codificación y decodificación que actúan cuando el mensaje se transmite bajo esa forma muy particular que es el espectáculo. Frente a las teorías complejas y al vocabulario arduo de los especialistas, propongo un esquema algo simplificado, y una terminología técnica reducida: un Emisor, para transmitir cierta Información, la transforma con la ayuda de un Código en Mensaje (es la fase de Codificación); otro Código (por hipótesis, el mismo Código, pero funcionando en sentido inverso) permite al Receptor pasar a su vez del Mensaje a la Información que éste pretende transmitir (es la fase de Decodificación); las letras mayúsculas significan que una palabra se utiliza en cuanto término técnico, y que se define exacta y únicamente por el esquema propuesto.

1. Teóricamente, el Emisor puede definirse de varias maneras, en el caso del arte dramático. Podría decirse, por ejemplo, que no es sino el escritor, y que todo lo que gira alrededor de la función pertenece al Código. Pero para justificar esta interpretación, tendríamos que hacer abstracción de la forma concreta en que las cosas se realizan: para que haya teatro, es preciso que se verifique en algún momento el encuentro entre un autor, un director de escena, un director de teatro (propietario, administrador), un decorador, cierto número de actores, etc. Objetivamente, es ese conjunto de personas el que transmite al público alguna información.

Entonces, aparecen dos preguntas:

A. Esa afirmación, ¿es parcial, general o universalmente válida?

B. El conjunto del que hablamos —y que definimos como Emisor— ¿es un verdadero conjunto homogéneo?

Es difícil resistir a la tentación de afirmar sin más que las dos preguntas se reducen a una, y contestar esta última bajo forma de una profesión de fe: Sólo puede haber teatro digno de ese nombre si el Emisor forma un verdadero conjunto homogéneo, lo cual es a su vez la condición absoluta de una auténtica Comunicación.

Pero de lo que se trata aquí no es de hacer frases sobre lo que el teatro "tiene" que ser, sino de acercarnos lo más posible a lo que se está realizando en torno nuestro. Aunque no tuviéramos otro remedio, en la continuación, que partir de una hipótesis algo simplificada, debemos reconocer que la experiencia nos demuestra que muy a menudo la Información prevista por uno de

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

los componentes del Emisor queda deformada, sacrificada, en provecho de la que quieren transmitir los demás componentes. El teatro francés está lleno de ejemplos; uno de los más característicos, y más comentados recientemente, es la obra de Labiche, *La Cagnotte*, transformada en espectáculo revolucionario por el Teatro Nacional Popular, bajo la dirección de Jean-Pierre Vincent, a pesar del conformismo y tradicionalismo del autor. Pasa lo mismo con los actores; basta con pensar en un hombre como Pierre Brasseur, que trabaja lo mismo en obras de Claudel que de Sartre.

Contra lo que se podría desprender de la escala de valores comúnmente utilizada en crítica literaria, no son esos acuerdos, o esas divergencias entre autor, actores y director de escena los más significativos. Lo que caracteriza al espectáculo es más bien el encuentro necesario entre uno o varios "intelectuales" por una parte (autor, director de escena, etc.), y por otra un director administrador de teatro: este último, en efecto, pertenece sea al sistema económico en cuanto tal (una sala de teatro es una empresa comercial como otra, o casi), sea, en el caso de los teatros nacionales o subvencionados, a esa emanación del sistema económico que es el aparato estatal. La cosa es de suma importancia: si el director administrador de un teatro es un negociante en espectáculos, directamente emparentado con todos los demás negociantes o mercaderes que viven y medran gracias al sistema económico vigente, resulta evidente que cualquier información acerca de la sociedad de consumo, es decir poniendo en cuestión a esos mercaderes en cuanto gremio, se situará en un contexto político complejo, fundamentalmente ambiguo y siempre amenazado por la contradicción.

No se puede hablar, por lo menos en una sociedad sometida a tantas tensiones socio—económicas como la nuestra, de Información *neutra*: cualquier enunciado, por muy objetivo que desee ser, es decir cualquier Información, se define por esas mismas tensiones, y proyecta sobre ellas una escala de valores, explícita o implícita. En la época —si es que ha existido alguna vez...— en que la sociedad era transparente respecto a sí misma, es decir para con sus miembros, una Información quizá podía presentarse como *neutra*: no era sino el conocimiento desapasionado de unos hechos, una noticia que se integraba sin problema al conjunto de los conocimientos ya adquiridos y compartidos entre todos. Pero en una sociedad tan compleja como la nuestra —y que por ello ya no puede resultar transparente para ninguno de sus miembros— no puedo *decir* simplemente, por ejemplo, que "el presupuesto de la enseñanza o del ejército alcanza tantos millones o miles de millones de francos o de mar-

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

cos": el mero hecho de transmitir esa Información, o de callarla, implica una valorización (es decir que elijo esa Información, como algo que hay que saber, frente a todo lo que se puede o se debe ignorar) y una práctica política (si hay que saber eso, puede ser por dos motivos: o para que cada uno comprenda mejor el sistema, lo admita y se someta a él o al contrario para que cada uno conozca los errores del sistema, para luchar contra él o por lo menos tratar de reformarlo). Pero, de esa alternativa, no salimos: resulta ingenuo imaginar una *objetividad apolítica* en un mundo estructurado como el nuestro.

2. Al otro extremo de la cadena de la Comunicación encontramos al público. A primera vista, la cosa es más sencilla; sin embargo, nos permitirá poner el acento más claramente en la dimisión social, o sociológica, de nuestro problema, para volver luego sobre todo lo dicho con unos datos nuevos y esclarecedores.

En primer lugar, podemos constatar que el conjunto de los espectadores, por muy heterogéneo que pueda ser, presenta algunos puntos comunes. Parece una perogrullada decir que ese público se compone de las personas que van al teatro; lo es, pero esa perogrullada, como otras muchas, encierra mucho más contenido informativo de lo que se suele creer. En efecto, según las épocas y las regiones, esas "personas que van al teatro" presentan características sociales y culturales muy distintas, y en general bastante claramente definidas. Así que volvemos a encontrar, en la otra extremidad de la cadena, la relación entre esas personas, componentes esta vez del Receptor, y la Información que se les tramit . Veremos luego unos problemas relativos al Código; por otra parte, ya he dicho que el problema no es definir el Teatro con mayúscula, sino dar cuenta de lo real. Sin embargo, se puede afirmar que, para que haya teatro, es preciso que haya unas gentes capaces de recibir la Información que les trasmite el Emisor —gentes que quieran y que *puedan* recibirla. Ahora bien, ese querer y poder recibir la Información, está una vez más en relación estrecha con la valoración que hace esa gente del sistema socio—económico, con su situación personal dentro de la red de tensiones que estructura el mundo de ese sistema, las cuales, lo hemos visto, iluminan, valorizan y definen cualquier Información que se quiera transmitir. Ni más ni menos que el Emisor, el Receptor se caracteriza por su dimensión política (en sentido amplio), quiéralo o no, y aun sépalo o no.

Si puede bastar con una docena de personas para constituir el Emisor de un hecho teatral, hacen falta centenares de personas, y en general hasta milla-

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

res o decenas de millares, para formar un Receptor —y más precisamente, un Receptor que justifique comercialmente la operación—venta del espectáculo, puesto que de eso se trata *también* (o *sobre todo*, según los puntos de vista).

Se nos ofrecen ahora dos interpretaciones del fenómeno. Podemos considerar a esas personas, sean diez mil o cincuenta mil, como una serie de casos particulares, como otros tantos individuos caracterizados en primer lugar por su especificidad irreductible. En ese caso, tendremos que elegir entre dos hipótesis: o, en cuanto proceso de Comunicación, el teatro es imposible (no habrá nunca un verdadero Receptor, el público no recibirá ninguna Información, sino que representará otra comedia, paralela a la de los actores— o, si se niega a ello, el espectáculo no será negocio, es decir que la experiencia no se volverá a repetir); o el sistema de Decodificación es tan flexible que cada uno puede manejarlo según la Información que él, en cuanto individuo único e insustituible, es capaz de recibir, está dispuesto a recibir, de manera que el Mensaje se transforma en mentira fundamental, que al decirlo todo no dice nada, lo cual también destruye la mera noción de Comunicación. Sé que esta última interpretación de los hechos artísticos no carace de defensores. Sin entrar en la polémica, reconozcamos y admitamos que cualquier discurso sobre el arte, y más aún cualquier juicio, supone cierta limitación en la diversificación de las Informaciones posibles transmitidas por un solo Mensaje.

Pero veamos la otra interpretación. En la medida en que partimos de la hipótesis inversa, es decir que suponemos que hay *una* Información, por muy matizada y compleja que sea, admitimos que hay *algo* que garantiza la homogeneidad del Receptor, es decir que opone a la diversidad de los individuos algún principio de unidad. Por supuesto, dicho *algo* puede situarse en el nivel cultural (en el sentido más restrictivo de la expresión, es decir en cuanto afición por algún tipo de espectáculo o alguna forma de arte), y la sociología de la literatura puede y hasta debe ocuparse de la cuestión. Pero puesto que lo que nos interesa es más bien utilizar la sociología para aprehender con todo el conjunto de sus dimensiones las obras de arte que nos parecen las mejores (lo cual, dicho sea de paso, nos ofrece al mismo tiempo un criterio definible y transferible —conste que no digo *objetivo* —del valor estético), conviene que supongamos que dicho principio de unidad supera la afición anecdótica, la moda pasajera, para apoyarse más bien en lo que le es esencial al hombre: sus relaciones con el sistema socio—económico, su situación, pasiva o activa, frente a las tensiones que crea en el mundo ese sistema.

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

Se trata pues, para nosotros, de partir de la hipótesis según la cual el grupo formado por los espectadores de una obra dramática dada se caracteriza *también* por otros factores. Será preciso intentar un mero análisis sociológico de ese grupo que al principio no es sino un grupo *de hecho*, según nuestra definición perogrullesca aplicando los criterios de una u otra de las clasificaciones de grupos propuestas por la sociología actual, y las técnicas de análisis que permiten atribuir un grupo concreto a uno de los casos previstos en el sistema descriptivo. Los que comparten la orientación de Lucien Goldmann se dedicarán a ese análisis con la esperanza —metodológicamente confesada— de descubrir una clase social; pero los demás, si es que de veras quieren captar el fenómeno teatral en su realidad viva, tendrán que emprender el mismo análisis. Al no hacerlo, le quitarían al teatro una de sus dimensiones esenciales, y sus conclusiones sólo podrían referirse a un objeto mutilado, es decir abstracto.

Como he dicho antes, si la importancia numérica del público, o del Receptor, nos obliga prácticamente a tratar de definirlo como grupo social (o hasta como clase social), es natural que esa preocupación tenga un efecto retroactivo sobre nuestro primer análisis, el que hicimos del Emisor. Habida cuenta de los problemas que luego nos corresponderá plantear a propósito del Código, tuvimos que postular cierta homogeneidad del Emisor. Nada impide que esa homogeneidad se deba, como la del Receptor, y a pesar de una importancia numérica muy inferior, al hecho de pertenecer a un grupo social claramente definible, o quizá a una clase social. Si bien puede resultar más fácil explicar a partir de la sicología o la noción de cultura un grupo de diez personas que otro de diez mil, ello no impide que sea más *productivo* o más *coherente* explicar los dos grupos (en conjunto, o separadamente) según las mismas técnicas sociológicas. En el nivel teórico, creo que es imposible condenar una de las dos actitudes. Pero, en la práctica, y sobre todo en vista del estado, aun tan lejano a la madurez, en que están todavía las ciencias humanas hoy día, lo único que permite aquilatar los varios métodos de análisis, y preferir uno a los demás, es la comparación empírica de su capacidad explicativa. Así que lo único que puedo atestiguar son los interesantes resultados alcanzados siguiendo la orientación de Goldmann; si un colega llega a resultados también interesantes a través de otra hipótesis, seré el primero en alegrarme.

III. Los problemas planteados por las operaciones de Codificación y Decodificación son, en el caso del teatro, mucho más delicados que los que plantea la

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

condición sociológica del Emisor y el Receptor. Sólo podré esbozar una solución, todavía muy fragmentaria e hipotética. Pero, como en definitiva se trata nada menos que el sentido del fenómeno artístico, es decir de su posibilidad, es imposible eludir esas preguntas sin caer en lo arbitrario y abstracto.

Conviene para empezar precisar —o recordar— el sentido que se da aquí a Información y a Mensaje, definidos al principio de este artículo por su única función dentro del proceso de Comunicación. Llamamos Información al contenido del Mensaje, *lo que uno quiere transmitir a otro*, sin ninguna idea preconcebida en cuanto a su naturaleza conceptual, lingüística o lo que sea. En cuanto al Mensaje, designa la forma que adopta esa Información, en cada caso particular; para nosotros, pues, se trata del espectáculo, de lo que el espectador percibe entre el alzarse y caer el telón. Ello pone de relieve el que nuestros dos términos son meras etiquetas, y que las mayúsculas son indispensables, tanto para distinguir nuestra Información de la *información* en sentido general, (que podría oponerse a la valoración, o al juicio) como para evitar la confusión entre nuestro Mensaje técnico y lo que se suele llamar *mensaje artístico* (y en realidad pertenece a la Información).

1. En este terreno, donde somos objeto de una amplia presión cultural basada en la concepción tradicional (racional y/o romántica) del arte, resultará prudente y provechoso empezar por ver lo que esa Información (probablemente) *no* es. La Información no es una mera información de tipo documental; si el teatro ha podido desempeñar ese papel en algunas sociedades tradicionales, en las cuales no hacía sino narrarnos acontecimientos importantes relativos a la creación del mundo y a la historia de esas sociedades, ello ya no parece posible hoy: el que quiere transmitir una mera información dispone de medios de comunicación infinitamente superiores al teatro, y de más poder de convicción (fotografía, grabación en disco o cinta, periódicos, radio, televisión). Hasta en el caso de una reconstitución histórica, el prestigio y la fama de objetividad ligados a la fotografía harán más eficaz el cine que el teatro: en el cine, el actor es menos directa y concretamente presente, desaparece más fácilmente detrás de la objetividad material de la película, al mismo tiempo que los decorados de cine, si bien todo el mundo sabe que son decorados (pero lo olvida durante la acción), resultan más verosímiles que el lugar escénico, etc.

La Información tampoco es un juicio, o una valoración, de nivel conceptual, manifestados a través de una forma lingüística. En realidad, no es más

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

que un caso particular del fenómeno anterior. El autor que transmite por su Mensaje que "el sistema capitalista es injusto porque permite a una clase privilegiada explotar al resto de la población", o que "odia al sistema capitalista porque permite a una clase privilegiada explotar al resto de la población", no transmite en realidad otra cosa que una noticia de tipo documental; en el primer caso, por su formulación absoluta deja lugar a dudas y escepticismo; en el segundo caso, por el mero hecho de reconocer su carácter subjetivo, renuncia a superar el nivel de la anécdota (al decir "yo opino tal cosa", admito que otro puede opinar lo contrario; al decir "las cosas son así" sin dar argumentos ni pruebas, admito que otra persona diga lo contrario). En ninguno de los dos casos, la elección del teatro como medio de comunicación se justifica; el teatro tiene que inclinarse y dejar el sitio, sea a los mass media, sea a la charla amistosa.

2. Más allá de cualquier información encontramos una situación existencial, que explica o justifica su transmisión. Es el caso, entre otros, de los tipos de Información que acabo de describir, señalando que es difícil afirmar que corresponden al teatro en cuanto espectáculo. Si pensamos en las varias Informaciones propuestas arriba como ejemplos, y que se referían al sistema capitalista, vemos que sólo tienen sentido en relación con la totalidad vivida en la que se enmarcan: un individuo, que pertenece a uno o varios grupos, y situado en algún momento de la historia de una sociedad, definida ésta a su vez por su articulación con las demás sociedades para integrar el conjunto de la humanidad, con su historia; y este individuo transmite una Información a otro individuo, complejo y ligado como él a su circunstancia total.

Lo que caracteriza al teatro, es que la Información queda mucho más alejada de cualquier formulación discursiva, es decir que está mucho más cerca de la realidad existencial que suscita el proceso de Comunicación. Si se tratase de transmitir un dato lingüístico, el aparato de una representación teatral resultaría excepcionalmente inadecuado, y poco económico. Pero precisamente porque la Información abarca la totalidad de lo vivido - quiero decir con ello que lo que el Emisor transmite, es la complejidad infinita de su reacción ante el mundo que lo rodea y en el cual su acción tiene que insertarse, orientada por una escala de valores y una serie de opciones fundamentales, y probablemente con una profunda contradicción entre esos varios elementos, es decir una imposibilidad de hacer lo que uno debería y quisiera hacer (porque, en caso contrario, no habría motivo para transmitir todo eso) —hay que buscar, para su transmisión, algo que no sea el mero discurso (el único discur-

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

so quizá capaz de transmitir un conjunto de Información tan complejo sería el discurso filosófico, pero vemos inmediatamente las enormes dificultades que presenta su transmisión y su recepción).

El autor dramático que escribe "para *decir* que el sistema capitalista es peligroso porque..." escribirá probablemente una obra bastante mala. El que pretende más bien "*enseñar* o *hacer ver* que el sistema capitalista..." ya tiene más probabilidades de componer una obra digamos regular. Pero el que, disponiendo por supuesto de un conocimiento (racional y/o instintivo) del lenguaje escénico, se dispone a crear su espectáculo independientemente de la formulación conceptual de sus propias ideas sobre el mundo, pero sí a partir de su situación dramática de hombre a quien le cuesta trabajo vivir porque se siente desgarrado entre sus opciones profundas, su situación socio–política, su historia individual y colectiva, éste llegará, seguramente a resultados superiores, por la sencilla razón de que la Información que quiere transmitir corresponde a las características y posibilidades del sistema de transmisión elegido, el teatro. No quiero resucitar aquí la vieja querella acerca de la *participación* del espectador en la acción, o de su *identificación* con uno u otro de los personajes. Tanto los partidarios como los adversarios de esas teorías deben reconocer que el público de teatro que *ve y oye* a un ser humano concreto (cuyas circunstancias existenciales le son conocidas, en parte por lo menos, si la obra es coherente) decir "el capitalismo es un sistema peligroso porque...", no vive la misma experiencia –ni mucho menos– que el lector que lee la misma frase en el periódico, o en un tratado de economía política, o que el activista que prepara una manifestación callejera. La Información transmitida por un espectáculo no puede reducirse ni al conjunto de las frases pronunciadas por los actores, ni al conjunto de las opiniones emitidas por el protagonista, que se podría considerar el portavoz del autor (esa noción me parece peligrosa, o por lo menos ambigua), ni tampoco, claro está, a las indicaciones de tipo documental que corresponden a la acción, puesto que dicha acción se presenta declaradamente como *representación,* es decir que los personajes malos pueden corresponder a actores profundamente buenos, que los muertos vienen a saludar cogidos de la mano de sus asesinos, las paredes son de cartón, y el tiempo es cíclico, ya que sabemos que el espectáculo se reanudará mañana, siempre con el mismo punto de partida, y de llegada.

Lo que ha ocurrido durante la función, es que un grupo de hombres –autor, director, actores, etc– se ha puesto de acuerdo para que yo viva una experiencia existencial que a ellos se les antoja importante (menos en el caso

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

del teatro de diversión, o de divertimiento, del que hablaré rápidamente más tarde), y que tiene que modificar mi situación vital, la significación de mi existencia (pensamiento y acción) dentro de su circunstancia socio—histórica. Así vemos, que frente al esquema tradicional de los procesos de Comunicación, el teatro presenta una particularidad muy extraña, y que precisamente ese mismo esquema nos ha permitido poner de relieve. Por supuesto, eso no hace sino volver más arduo el trabajo del crítico: la cosa de la que tiene que hablar, la Información de la que debe dar cuenta, *no* se sitúa en el plano discursivo, sino en el nivel existencial. Cada vez que, como crítico, diga que "el autor quiere *decir* tal o cual cosa", cometerá una grave extrapolación, por confundir el espectáculo y el autor, y reducir la Información a un simple *decir*.

3. Este enfoque pone de relive otra cosa más: es que los sitemas de Codificación y Decodificación van a ser terriblemente difíciles de analizar. Ni siquiera me atreveré a proponer un bosquejo de dicho análisis: el lector ya habrá adivinado sin que yo tenga que decirlo, que haría falta una serie compleja de investigaciones, utilizando las técnicas de la sicología, la sociología, la informática, y otras muchas. Lo que de momento nos interesa es poner el acento en la complejidad excepcional del fenómeno, y más aún en el hecho de que ni el Emisor ni el Receptor *conocen* el secreto del Código. El mismo Buero Vallejo, en su reciente discurso sobre Lorca, con motivo de su recepción pública en la Real Academia, lo reconoce: "el modo de influir la obra de arte en el hombre no es sólo racional, y (...) su directa llamada a nuestros fondos más oscuros es, por lo menos, tan importante como su apelación al raciocinio".

Algunos lectores concluirán de ello que un artículo como éste no tiene sentido; en efecto, buena parte de lo que estoy comentando escapa hoy todavía, dado el estado de las ciencias humanas, a cualquier tentativa de conocimiento. ¿Es un motivo suficiente para que nos callemos todos? Creo al contrario que cualquier contribución, por modesta que sea, tendiendo a precisar el problema, y sobre todo a plantearlo según su realidad tan matizada en lugar de repetir los prejuicios culturales generalmente admitidos, se justifica plenamente. Precisamente porque el problema está lejos de su solución, es preciso que contribuyamos todos a la tarea.

Si bien resulta imposible describir objetivamente el sistema de Codificación que permite transformar en espectáculo una Información, queda el hecho

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

de que un equipo (autor, director de escena y director administrador, actores, etc.) decide realizar una función de teatro: ello significa que, intuitiva o racionalmente, está al tanto del problema, y tiene ideas más o menos claras acerca del doble sistema de Codificación y Decodificación. Ya sé que existen equipos poco homogéneos, dentro de los que es imposible realizar alguna unanimidad sobre la Información que hay que transmitir —equipos cuya existencia sólo se explica, sea porque su único fin común es de tipo económico, sea porque su desconocimiento total del proceso de Comunicación, y su funcionamiento, los vuelve ciegos para con su propia contradicción. Además, hasta dentro de equipos más homogéneos en cuanto a la Información que se debe transmitir (es decir, *políticamente* homogéneos, en sentido amplio), suele haber personas que conocen o comprenden el teatro de manera menos profunda que los demás y por ello orientarán su trabajo —su parte de trabajo común— según principios teóricos erróneos, basados en una interpretación falsa del Código y en definitiva falsificarán la Información que el equipo desea transmitir. Basta con poca cosa para que, al salir de un espectáculo a cargo de un equipo políticamente comprometido (y homogéneo), y bien decidido a probar y demostrar que "el capitalismo es un sistema peligroso porque...", el espectador medio vuelva a su casa persuadido por el contrario de que, al fin y al cabo, "el sistema capitalista no es tan malo como dicen...", ello independientemente de su más o menos clara conciencia de lo que le ha pasado (Decodificación) durante la función.

Pero tales torpezas caracterizan más bien las compañías de aficionados —o al contrario de profesionales en el mal sentido de la palabra, es decir gente que escribe, dirige o trabaja únicamente para ganarse la vida. Pero, cuando se trata de verdadera *gente de teatro*, de personas que por una parte son artistas conscientes de su papel social, por otra parte tienen de su *oficio* un conocimiento y una ciencia (a menudo más intuitiva que racional, pero no se ha demostrado que la ciencia tiene que ser racional, que yo sepa) suficientes para que sepan lo que va a pasar en la sala, lo que les va a pasar a los espectadores, en su más profunda intimidad, entonces nuestra descripción anterior es válida —es decir que el esquema propuesto sirve efectivamente para analizar los hechos. Sin pretender que dicho esquema sea un método universal, un truco infalible, creo que por lo menos representa un marco claro y seguro, dentro del cual todos los elementos que intervienen en una función teatral pueden situarse y cobrar significado.

Después de esta introducción general, a la vez densa y llena de cuestiones

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

sin resolver, me corresponde utilizar esa visión teórica para señalar algunos aspectos del teatro español actual. Creo que el interés de esa segunda parte residirá más bien en el planteamiento del problema según una perspectiva teórica no tradicional, que en los pocos puntos más directamente informativos. Me parece que el planteamiento de los problemas teóricos de fondo es una de las tareas del profesor, es decir de una asociación de profesores. De todas formas, para ir más lejos, sería preciso empezar por dos tipos de encuesta. Una, acerca de los equipos de teatro, para tratar de comprender el concepto que cada uno tiene (generalmente, sin formulación ninguna, pero no por ello menos vigente) de la Codificación (en relación con la probable Decodificación por parte del espectador). La otra, acerca de los espectadores, utilizando un cuestionario discreto y matizado, que permitiría descubrir su Decodificación efectiva, es decir revelar en qué, y cómo, cada uno de ellos ha sido modificado, en cuanto a su escala de valores, sus opciones profundas, sus elecciones íntimas, por la experiencia existencial del espectáculo que acaba de vivir. Por falta de tiempo y de medios, renunciamos siempre a esa etapa de la investigación; sin embargo, estoy persuadido de que esas encuestas son absolutamente indispensables, si se quiere alcanzar un verdadero conocimiento del teatro, en su totalidad — y lo que no es en totalidad, ya no es lo que es, sino abstracción...

IV. Considerar el teatro como un proceso de Comunicación es, por una parte, poner el acento sobre su dimensión socio—política, y por otra (pero al mismo tiempo) dar de él una definición funcional, que podría en algún sentido excluir una parte importante de la realidad social que lleva oficialmente la etiqueta "teatro", actualmente, tanto en España como en el resto de Europa. Pero no creo que debamos ir tan lejos, y un pequeño matiz permitirá ver que esa exclusión no es una consecuencia inevitable de nuestra definición. En efecto, la ausencia de Información por transmitir no impide automáticamente la existencia del proceso de Comunicación. Si un equipo, tal como lo hemos definido antes, se pone de acuerdo en que no hay nada que decir ni que enseñar, que transmitir en cuanto Información, sino que se trata simplemente de que los espectadores tengan una velada agradable (para que luego esos espectadores lo digan a sus amigos, de manera que la sala esté llena noche tras noche, y cuanto más tiempo mejor, pero también, quizá, porque ese equipo estima que resulta muy bueno y sano que los espectadores se diviertan, se desahoguen, lo pasen bien, o por cualquier otro motivo), en realidad este equipo transmite sin saberlo una Información de un tipo un poco especial: "no hay Información que merezca ser transmitida, porque al fin y al cabo el

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

mundo es bueno y, si hay problemas, a otros —gobierno, asociaciones internacionales, etc.— les corresponde buscarles una solución"; en otras palabras: "en el mundo en el que vivimos, es natural que ustedes gasten dinero y dediquen tiempo al mero entretenimiento". Así se ve hasta qué punto el teatro que llaman no comprometido, el teatro que se quiere y se dice apolítico, transmite a pesar de todo una Información significativa, rica en resonancias socio-políticas y, al fin y al cabo, particularmente fácil de Codificar y Decodificar, por lo menos en lo que se refiere a la actitud espontánea del espectador medio.

Es cierto que el teatro cómico puede perfectamente transmitir otra Información que la que acabo de presentar; no vayamos a creer que sólo el teatro *triste* o *serio* transmite una Información auténtica, una visión crítica del mundo. Según cómo se interpreta, una tragedia de Racine puede, ella también, transmitir como única información una especie de delectación cultural del tipo de "qué gran hombre aquel Racine, y qué maravillosa civilización la que puede, hoy todavía, vibrar al ritmo de sus alejandrinos". Es cierto que una experiencia existencial de esa "calidad" no carece de importancia, de influencia, en cuanto a las opciones fundamentales del espectador.

Lo que hace falta, para que el teatro sea posible, es que exista un público capaz, desde todos los puntos de vista, de recibir la Información que se le transmite, es decir de admitirla, y de admitir que la reciban también sus amigos, vecinos, compatriotas. En caso contrario, no suele haber espectáculo, por una serie de motivos paralelos: el director de teatro había previsto el fracaso, y se negó a ofrecer su sala; los actores y el director de escena no han querido que su nombre esté relacionado con un fracaso económico probable; el autor tampoco tiene ganas de perder su fama, o de morir de hambre o, en el mejor de los casos, desea transmitir una Información, no sólo a los quinientos espectadores del estreno (amigos, partidarios de sus ideas, gente ya convencida de antemano), sino también a un público numéricamente tan importante como para que se pueda hablar de impacto social. Los gastos (en sentido amplio, es decir dinero, esfuerzo, tiempo, etc.) que representa la realización de un espectáculo sólo se justifican si la Información se transmite en efecto a una parte no ínfima de la sociedad. Es decir que nuestra definición, en lugar de eliminar el teatro de mera diversión, eliminaría más bien el teatro que no se representa (si hay entonces fenómenos de Comunicación, ya no es en cuanto teatro, sino en cuanto obra literaria en forma dialogada, lo cual es otro problema), las obras que no pasan el estado de

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

textos impresos, y que sólo alcanzan, de manera esporádica, alguna que otra representación más bien privada, o hasta clandestina, dirigida a los elegidos, o iniciados, sobre quienes la Información tampoco tiene impacto, puesto que ha sido asimilada hace tiempo. En rigor, y para no eliminar con nuestro enfoque a un teatro a veces muy valioso, se podría decir que ese tipo de producción dramática transmite —tanto a los espectadores reales como a los que se niegan a ir o a los que se oponen a la representación— la Información de que "esa Información no resulta transferible en forma teatral en el estado actual de nuestra sociedad"— lo cual, al fin y al cabo, no carece totalmente de significación.

El teatro español de la primera mitad del siglo XX ilustraría muy bien esos varios fenómenos —además, Francisco Ruiz Ramón alude a ellos en su "Historia del teatro español — Siglo XX", obra maestra e insustituible — pero sólo puedo dar una breve indicación. Habría por una parte un teatro poco representado, y hasta en muchos casos prácticamente irrepresentable. En primer lugar, el de Unamuno, basado en una experiencia trágica de la vida que no corresponde a lo que sienten la mayor parte de sus contemporáneos: unos porque no tienen el sentido de lo trágico, los demás porque sitúan lo trágico en el nivel socio—político, mientras que para Unamuno es más bien un asunto individual, de tipo existencial — o existencialista. Luego, el teatro de Valle—Inclán, marcado de una ambigüedad profunda en el nivel de la Información (Valle—Inclán vive una especie de contradicción histórica, no única en la historia de las letras españolas, en el sentido de que unas consideraciones ante todo estéticas le impiden que proyecte hacia el porvenir, según una óptica revolucionaria que le corresponde fundamentalmente, otros valores que los de una aristocracia dolorida e impotente), y que hoy todavía espera y anhela el *equipo* capaz de dar o de devolver a esa ambigüedad, a esa contradicción, su gran valor expresivo; un teatro prodigioso, sin duda ninguna, pero que, salvo algunas excepciones, aun no ha llegado a la realidad funcional del espectáculo — Comunicación.

Por otro lado encontramos el teatro que sí se representa, y transmite una Información que supera un poco —pero poco— la que caricaturicé antes: teatro de bulevar generosamente paternalista en el mejor de los casos (v.g. Carlos Arniches), comedia burguesa discretamente reformista y de manera simplificada (tipo Jacinto Benavente), teatro políticamente comprometido, pero que en realidad sólo se dirige a un público ya convencido (es el teatro que describe F. García Pavón en su *Teatro social*).

Por fin, habría que hablar de las tentativas por crear o recrear un

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

verdadero teatro, destinado a un público nuevo – tentativas relacionadas, directa o indirectamente, al gran movimiento de regeneración nacido del krausismo (Institución Libre de Enseñanza, Misiones pedagógicas, etc.). Quizá es aquí, a partir del ejemplo del teatro universitario *La Barraca* tan unido a su nombre, donde conviene hablar de Lorca. Pero creo que, al fin y al cabo, Lorca acepta situarse fuera de la historia, o al margen de ella – si no, ¿por qué hubiera dicho (subrayo yo): "*nunca jamás* se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución"? (quizá porque de lo que se trata no es de figurársela, sino de vivirla, y para ello favorecerla y prepararla...). No se trata de negar la alta significación de la actitud de Lorca, que rechaza y condena sin compromiso la injusticia hecha al hombre en la sociedad en la que le corresponde vivir: basta con leer una de sus obras para admirar la calidad de su grito de protesta. Pero, históricamente, el teatro de Lorca, demasiado *bello* quizá, sólo alcanzó un público culto, distinguido, y ello en vísperas de una guerra civil que nos quita definitivamente la posibilidad de saber si era capaz o no de recibir esa Información, protesta trágica y angustiada.

V. Si renunciamos a analizar la significación de un hombre como Casona, por la dificultad que resulta de su situación histórica –casi contemporáneo de Lorca, pero con una producción importante después de la guerra– el teatro de la post–guerra también recibe de nuestro esquema una luz que permite describirlo fácilmente a partir del enfoque propuesto.

1. Hay que señalar primero la corriente representada por unos autores de la categoría de José María Pemán: teatro de clase, que exalta los valores de la alta burguesía y la aristocracia, y transmite a un público que pertenece exclusivamente a la clase dirigente o privilegiada una Información que sólo se distingue de su breviario tradicional por unos matices (matices quizá fundamentales dentro de esa óptica, lo cual no contradice en absoluto nuestro diagnóstico).

2. Uno de los casos más significativos, nos lo ofrecen tanto Miguel Mihura como Alfonso Paso. F. Ruiz Ramón lo analiza en la obra antes citada –a la que remito al lector deseoso de profundizar la cuestión: allí encontrará, en una presentación clara e inteligente, todos los datos útiles. Lo que aquí conviene subrayar, es que tanto Paso como Mihura se presentan, al principio de su producción dramática, si no como revolucionarios puros, por lo menos como contestatarios decididos. Hasta me parece lícito llamar la primera obra

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

de Mihura —*Tres sombreros de copa*— una obra revolucionaria, por la violencia del ataque contra la sociedad burguesa, en nombre de la espontaneidad individual, y la elocuencia en la defensa de los seres marginados u oprimidos. Pero, sin explicarlo (quizá sin explicárselo a sí mismos siquiera), tanto Mihura como Paso abandonan rápidamente la revolución y, sin olvidarse de echar de vez en cuando unas tintas de reformismo de buen gusto, entran deliberadamente en el teatro de entretenimiento. Sean las que sean las circunstancias inmediatas que han podido influir en ellos y provocar ese cambio de orientación (insinuación discreta de los directores administradores, reticencia de la crítica, presiones de cualquier tipo, no lo sabemos), la causa profunda, la verdadera explicación de esa evolución es evidente: el público de teatro de la España de entonces pertenece a las clases privilegiadas, y *no puede* recibir una Información de carácter explícitamente revolucionario, o simplemente contestatario. El éxito de *Tres sombreros de copa* se explica con la indudable calidad escénica de la obra, y la casi ausencia de buen teatro en los escenarios madrileños de esos años; en esas condiciones, se puede perdonar la intención revolucionaria (que, con un poco de buena voluntad, es posible no advertir del todo, reduciendo la obra a sus rasgos cómicos). Pero sería difícil admitir que algo parecido se reprodujera. Y eso, ni Paso ni Mihura, que son sin duda hombres de teatro, no pueden dejar de sentirlo: su público —y no hay otro público posible, a primera vista, en su sociedad— ni quiere ni puede ponerse en contradicción consigo mismo, necesita la otra Información, la que es caricatura de información y sólo puede suscitar una caricatura de teatro, pero llenará los patios de butacas.

3. En el lado opuesto del abanico, encontramos el teatro revolucionario, el que sabe que lo es y quiere serlo, tanto en su forma como en su intención; es decir, un teatro que toma posición contra cualquier público concretamente posible. Esta última afirmación debe entenderse (el lector ya lo habrá adivinado) en toda su complejidad: en el sistema actual del teatro, que es o empresa comercial obligada a tener en cuenta los gustos del público, u organización subvencionada por el estado, en el contexto socio—político que conocemos; en la situación actual de las diversas clases sociales, caracterizada entre otros rasgos por una clase obrera que parte despolitizada y orientada hacia la búsqueda de un mejor nivel de vida, y hasta de algún bienestar, al mismo tiempo que, en la medida en que permanece fiel a sí misma, rechaza el aspecto elegante y distinguido del teatro; en un clima político en el que cualquier tentativa organizada de oposición (que podría llevar a un verdadero

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

teatro popular, dispuesto a exilarse a los barrios populares, a las salas no marcadas socialmente como lo es cualquier teatro, para recuperar el público obrero al que se dirige la Información contestataria o revolucionaria), por discreta que sea, suscita una reacción mucho más dura y eficaz que la acción individual, aunque ésta sea a menudo más audaz y espectacular; en ese contexto que es mutatis mutandis el de todos los países de Europa, no hay ningún público posible fuera de la clase media y la burguesía. Y es de recordar que la clase media española, que en general se mantiene con dificultad en su situación relativamente privilegiada con respecto a la del proletariado, está más cerrada todavía a la idea de revolución que cierta burguesía liberal, que ha sabido navegar sin muchos daños entre los escollos de estos últimos cincuenta años.

Los dos representantes más conocidos de ese teatro revolucionario son Alfonso Sastre y Carlos Muñiz. Se podrían citar otros muchos nombres, más recientes, y probablemente muchos que no conozco. Sastre se presenta a sí mismo como el campeón incondicional de la revolución y su teatro; pero en realidad se le conoce más por su actividad de crítico, comentarista, teórico, y hasta libelista (el libelo, en definitiva, es un género literario menos peligroso, desde el punto de vista político, que el teatro; por eso encuentra menos oposición por parte del sistema), que como autor dramático. No importa tanto saber si es o no un *gran* autor dramático, por la calidad de sus obras; lo que nos interesa es ver que, mientras que por una parte se expresa con bastante libertad *sobre* teatro, y hasta sobre la revolución, por otra parte, por los mecanismos del fenómeno de la Comunicación en el área del teatro, y por la situación socio–política de España, se puede decir que apenas existe en cuanto autor dramático: su teatro es un teatro escrito, leído, es decir desviado a su realidad y su totalidad. En cuanto al impacto social, es un género literario de poco alcance: al lector medio es probable que no se le ocurra nunca leer teatro; se leen las novelas o ensayos, pero no obras dramáticas.

Carlos Muñiz tiene sin duda un sentido certero de la escena y el lenguaje escénico; su teatro estereotipado lo distingue claramente de Sastre. En algunas obras, el adjetivo estereotipado debe entenderse en sentido peyorativo, y se refiere a personajes y situaciones demasiado esquemáticos, abstractos; pero en otros casos, sólo indica una orientación de la técnica escénica, y corresponde a dos o tres producciones muy acertadas. Su alcance está en relación con la posibilidad (ambigua) que tiene el espectador de *no* enterarse de la Información revolucionaria transmitida por los personajes estilizados y las

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

situaciones esquemáticas. Ambigua, porque si se acentúa esa posibilidad, el teatro deja de ser revolucionario; pero si se suprime, si la fuerza expresiva de la obra es tal que obliga al espectador a sentir que todo eso le concierne directamente, y que es su propia sociedad la que descubre en el escenario, entonces es probable que el teatro desaparezca: si por casualidad todas las formas de censura (oficial o no, política o económica, autocensura etc.) dejan que el espectáculo se organice, el público protestará en el mejor de los casos, perdonará la primera vez, o más bien dejará suspendida la condena, de manera que el autor sepa qué tiene que hacer si desea que su nombre siga apareciendo, y aunque de tarde en tarde, en los carteles de los teatros *de veras*.

4. No he hablado de los autores que, cercanos hoy de Mihura o Paso, no tienen como estos últimos el título glorioso —y bastante ambiguo— de tránsfugas de la contestación: han escrito teatro de bulevar, a menudo muy hábil, casi siempre agradable, pero que no alcanza nunca la Información en sentido estricto. También dejo de lado a unos autores que, como Antonio Gala o Lauro Olmo, *pero con menos talento que él* se acercan a la línea que define Buero Vallejo. Dedicaré a Buero Vallejo las últimas páginas de este artículo. Es un libro el que habría que dedicar a este autor, no sólo por su importancia como dramaturgo, sino también por la complejidad de su función, de su significación, en la vida cultural española de la post—guerra. Pero, ya que no puedo escribir el libro, permítaseme dedicar estas últimas páginas al que considero uno de los grandes nombres del arte dramático actual.

VI. Que también haya cierta evolución en la producción de Buero Vallejo, y que a una fase casi explícitamente revolucionaria hayan sucedido tentativas más matizadas, es algo evidente y que no vamos a reprocharle. Por una parte, nadie tiene la obligación de atenerse a una única actitud política, sin variación ni evolución a lo largo de una vida. Por otra parte, acabamos de ver que, si un autor se desentiende totalmente de las condiciones concretas del espectáculo en su sociedad, se condena al silencio, es decir que tampoco cumple con su misión. En fin, la situación cultural, y sobre todo socio-política a la que responde Buero Vallejo está en movimiento continuo: entre 1949 (fecha de la aparición de Buero Vallejo en el mundo del teatro —y ello, ¡en la escena del Teatro Nacional!) y nuestros días, las relaciones y tensiones se han modificado mucho, dentro de la estructura social española, y un teatro consciente tenía que evolucionar en consecuencia (conste que no digo *paralelamente*...).

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

En este caso, más aún probablemente que en los demás, sería imprescindible apoyar nuestra crítica —cualquier estudio crítico— sobre las bases seguras de una encuesta sociológica; mientras no sepamos exactamente quién va a ver sus obras, y por qué, ni qué es lo que se modifica dentro de la economía profunda de los espectadores por el mero hecho de asistir a una función, nos faltarán datos de primera importancia, y nuestra visión será muy parcial. Sin embargo, hay que tener en cuenta el hecho concreto de que Buero Vallejo se mantiene en cartel, y muchas veces a pesar de una serie de circunstancias opuestas que bastarían para derribar a casi todos los autores actuales. Se mantiene en cartel con obras bastante agradables, o espectaculares, y con otras que carecen de cualquier atractivo superficial. Y su éxito se verificó lo mismo en períodos de tensión terrible, después de actitudes o declaraciones casi provocativas, que ahora, después de ingresar en la Real Academia. Lo que no sabemos, es si su público es el mismo hoy que hace más de veinte años; lo seguiremos ignorando, y con ello perderemos una de las claves explicativas del teatro de Buero Vallejo, en cuanto fenómeno sociológico.

Sin negar los altibajos (en cuanto a su audiencia acerca del público de teatro, y especialmente madrileño) que la matizan, importa subrayar que esa continuidad extraña de Buero Vallejo no se debe, de ninguna manera, ni a cualquier concesión a la escala de valores de la clase media o de la burguesía, ni a una orientación hacia un teatro de entretenimiento. La Información que transmite al público es, desde la primera a la última obra, claramente contestataria con, según los casos, una colaboración revolucionaria o unas opciones más bien reformistas —en general, en combinación unas con las otras. No creo en la virtud de las clasificaciones; además, en el caso del autor que nos interesa ahora, se pueden proponer muchas divisiones distintas, cada una con su justificación y su parcialidad. Lo que me propongo hacer es presentar los tres aspectos que considero fundamentales de la contestación de Buero Vallejo, e indicar las obras que me parecen más representativas de cada uno.

1. La protesta social se manifiesta tanto en las primeras obras (*Historia de una escalera*) como en las últimas (*El Tragaluz*), sin olvidar un eslabón intermedio tan importante como *Hoy es fiesta* (1956). Alrededor de un tema central que podría llamarse simplemente (y casi tradicionalmente) "denuncias de la opresión de las capas inferiores de la población por parte de la clase privilegiada", se organizan unas visiones problemáticas enfocando la conciencia de clase (difícil pero necesaria), la relación individuo—sociedad, los

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

métodos utilizados por la clase dominante para enmascarar o deformar la realidad, y en fin la relación concreta entre la sociedad española actual y su historia más reciente, especialmente la guerra civil. Mezclándose con esas varias ópticas, transparece una interrogación sobre el sentido de la historia y, antes que una contestación a esa pregunta, la puesta en evidencia de las condiciones de una verdadera historia —Historia— hecha por el hombre y para el hombre. También transparece el triunfo muy discreto de una fe dolorida sobre una angustia clarividente; es decir, preocupación apasionada, esfuerzo por ver las cosas tal como son, y luego (y a pesar de todo) una esperanza también pasional, una fe en el hombre y en lo humano que no es sino una de esas opciones fundamentales que caracterizan al ser humano, y se sitúan más allá de cualquier razonamiento o balance objetivo.

2. En esas obras, en mera filigrana, pero luego como tema principal de otras producciones, encontramos la protesta de tipo directamente político. En *Aventura en lo gris* como en *La Tejedora de sueños,* es el espíritu bélico, con tendencia a la venganza o a la provocación, el que se presenta como explicación y origen de la miseria humana. Pero no se trata solamente del aspecto individual, de la elección personal entre violencia o voluntad de comprensión, sino también del impacto social de la guerra como hecho concreto, con su función cultural, su *ideología* (a menudo implícita, y quizá por ello más peligrosa).

Con las obras más recientes, del tipo de *Un Soñador para un pueblo, Las Meninas, El Tragaluz* ya citado, o *El Sueño de la razón*, estamos más cerca de lo que se llama corrientemente política (tensión entre las varias fuerzas organizadas, en relación con una institución estatal). Lo primero que encontramos es una denuncia violenta de cualquier actuación política en la cual el pueblo fuese un medio y no un fin, o una mera tela de fondo, o hasta un fin, pero abstracto, teórico: sólo hay política aceptable si el pueblo es el elemento esencial, a la vez fin concreto, motor (que el papel y la justificación del político exigen poner en marcha) de la historia, y referencia ética suprema. Es en esas obras donde podemos descubrir la noción, o la visión del *"imposible histórico"* (esas palabras no aparecen en ningún diálogo, por supuesto, pero Buero Vallejo las utiliza cuando habla de su teatro), que a menudo hace bastante ambigua la posición del autor, entre la revolución y el reformismo. Pero, en realidad, no hay ambigüedad: en algunos momentos de la historia de una comunidad, la política consciente tropieza con obstáculos *hic et nunc* insuperables —es decir que la actuación política consciente no

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

debe tender a resolver los problemas más graves, sino a buscar qué lenta modificación de la realidad social podrá permitir, dentro de un tiempo más o menos largo, resolverlos. Si el plazo es largo, si esa modificación supone a su vez otra intervención problemática del hombre sobre su destino (del tipo de "hay que cambiar el hombre para que cambie el sistema, pero sólo cambiará el hombre si se cambia el sistema"), entonces estamos en pleno *imposible histórico*. La frecuencia de este tema –bajo formas concretas variadas, pero respetando el esquema general– nos lleva a imaginar que refleja, en la visión del autor, la situación actual del mundo occidental, sin que la referencia a una situación típicamente española resulte, en general, evidente. Además, en las últimas obras, el *imposible histórico* parece desplazarse del ámbito puramente político hacia una problemática más amplia, y no sin relación, en sus estructuras, con las características de la sociedad post–industrial, y más concretamente (v.g. en *Llegada de los dioses*), con las *tecnoestructuras* de Galbraith.

3. Hay que señalar en fin, presente a lo largo de cuarto siglo de producción dramática, una protesta de signo metafísico, y que explica el carácter *religioso* que algunos críticos descubren en las obras de Buero Vallejo, y con el cual califican su visión trágica. Esta protesta se manifiesta generalmente alrededor de personas afligidas (pero no nos engañe el matiz negativo del verbo afligir) en algún defecto físico –trátese de la ceguera de los protagonistas en *En la ardiente oscuridad* o del *Concierto de San Ovidio* (o también, de manera menos significativa, en *Llegada de los dioses*), de la sordera que aparece en *Hoy es fiesta*, de los trastornos mentales presentes en *Irene o el tesoro* y *El Tragaluz*, o en fin de la fealdad del héroe de *Casi un cuento de hadas*. (Esa protesta casi siempre es paralela a la protesta social, pero sin embargo distinta de ella. Sería poco productivo hablar de una función simbólica que las uniera una con otra: las dos vuelven a encontrarse y unirse en la noción de historia. En efecto, el hombre es un ser lisiado porque es un ser histórico, es decir separado de lo que *debería* ser por un plazo temporal, o sea por un desarrollo (socio–histórico) que le corresponde a él realizar, pero que sólo puede realizar de manera parcial (como el ser lisiado es un hombre parcial), en una proporción a menudo muy modesta, y hasta pagando con el sacrificio no sólo de su vida sino más aún de su propio progeso histórico (las dos cosas unidas, tanto en *Aventura en lo gris* como en el *Concierto de San Ovidio*) un problemático, anhelado, pero posible y hasta probable triunfo de la Historia (con mayúscula, en cuanto realización progesiva de la humanidad, o de lo humano). Ese triunfo de la Historia, es la curación imposible (¿imposible, o

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

casi imposible?) con la que sueña Ignacio, el ciego rebelde de *En la ardiente oscuridad*. Por eso, mejor que suponer que esa protesta metafísica fuese el símbolo de una protesta política o social, resulta más exacto y matizado señalar que, en la visión del mundo que corresponde a la obra de Buero Vallejo, los tres aspectos son prácticamente inseparables unos de otros. Esta es la conclusión (que antes llamaba "fe dolorida") del *Concierto de San Ovidio* —"nuestros hijos verán" afirman los protagonistas— o del *Tragaluz* —"voy a tener un hijo— será nuestro hijo", repiten cinco años más tarde los dos personajes más significativos de la nueva obra. Y estos dos últimos ejemplos confirman nuestra hipótesis del paralelismo fundamental entre reformismo y revolución: la fe metafísica y la fe histórica se presentan con el mismo dinamismo, tanto por parte del revolucionario David de la primera obra como por parte del reformista Mario de la segunda. Detrás de revolución o reforma, debe de haber una actitud humana única. El éxito de la obra de Buero Vallejo plantea una cuestión difícil de contestar, pero que nuestro enfoque permite formular con toda claridad: el público madrileño, ¿es capaz de recibir esa Información —la necedidad absoluta de una actitud que sirva de base tanto a la revolución como a la reforma— mientras que por otra parte hemos visto que se niega a recibir las dos Informaciones parciales, revolución o reforma en sí? Vamos a ver en nuestra conclusión por qué no podemos contestar esa pregunta, por esencial que nos parezca.

VII. Por supuesto, no puede dejar de extrañarnos el que el público haya llenado durante meses y meses una sala de teatro, para recibir —y aplaudir— una Información de ese tipo. A pesar de mi admiración por el autor, tendría la sensación de simplificar las cosas si tratase de explicarlo todo por el talento excepcional de Buero Vallejo, por su sentido profundo del fenómeno escénico. Pero ahí está el hecho concreto: existe un público que funciona como Receptor de esa Información, y existen, entre las amenazas de unos y la condescendencia socarrona de otros, unos *equipos* que aceptan unirse al autor para formar el Emisor de ella. El misterio sigue siendo total en cuanto se refiere a la Codificación, y sobre todo a la Decodificación. En el estado actual de nuestros conocimientos acerca de los fenómenos humanos en general, y artísticos en particular, me parece imposible afirmar, ni que hay transmisión verdadera, ni que no hay sino una trágica mistificación. Hasta si algún día la historia decide concretamente, es decir ofrece el triunfo a los reaccionarios o a los contestatarios, y entre esos últimos confirma la elección de los revolucionarios o de los reformistas, será imposible decir en qué medida la obra de Buero Vallejo habrá contribuido al triunfo de una de esas soluciones.

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

Y el mismo Buero Vallejo sabe perfectamente que su actuación seguirá siendo para él también, siempre problemática: repite la apuesta de Pascal, puesto que de ella depende el sentido de nuestra existencia.

El día en que numerosas encuestas nos permitan comprender cómo el público decodifica las obras de teatro —es decir, por qué va a ver un espectáculo, y cómo se transforma a consecuencia de haber presenciado una función— entonces nos será posible dar una contestación más objetiva a nuestra pregunta (pero, cuando hablo de "nosotros", me temo que se trate más bien de nuestros hijos o nietos...). Mientras tanto, me corresponde también concluir con una apuesta pascaliana: el teatro de Buero Vallejo actúa sobre nuestra historia occidental, europea, española, y sobre todo actúa en el sentido de una liberación del hombre.

Jean Paul Borel

Bibliografía citada:

Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro Español. Siglo XX.* El libro de bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Francisco Gargía Pavón, *Teatro social en España (1895-1962).* Taurus, Madrid, 1962.

Antonio Buero Vallejo, *García Lorca ante el esperpento* (Discurso leído el día 21 de mayo de 1972, en su recepción pública en la Real Academia Española). Madrid, 1972.

BOLETÍN AEPE Nº 8. Jean Paul BOREL. REFLEXIONES SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y EL ...
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes