

# El teatro y Jean Duvignaud

Henri Lefebvre

La «realidad» teatral está entreverada con ilusiones, convenciones, ritos. El «hecho» teatral difiere de lo que normal o científicamente se llama hecho empírico, hecho comprobable y observable. La obra presentada en escena contiene más de lo que muestra, aun si está hecha para mostrar. Única y siempre diferente, suceso más que «hecho», consta de emergencias y de oscuridades, de secretos que afloran al día o son lanzados a las tinieblas, ¿es espectáculo, solaz, placer de la mirada y del espíritu?, ¿o tensión, quebranto? ¿superficie o disimulo?, ¿no es parte de su esencia el alumbrar las profundidades de la existencia? Tragedia o comedia, ¿no devela acaso lo que se oculta en el hombre desplegando las apariencias, o sea en la superficie? Pero, la profundidad, en cuanto se trata de distinguir, retrocede y parece no tener fondo. Tómese en cuenta y el teatro aparece totalmente en la superficie: espectáculo, decorados, gestos estudiados, formas, mímicas y puesta en escena. Trátese de reducir esta brillante superficie y no se verá más que un claroscuro, profundidades tenebrosas, abismos misteriosos, contenidos monstruosos. ¿Cómo adueñarse con el pensamiento de estos movimientos poderosos, sutiles? ¿Cómo someter a las categorías de la reflexión y captar con instrumentos conceptuales esas sombras, tan luminosas por ser públicas, colectivas? Jean Duvignaud trata de hacerlo,<sup>1</sup> afina algunos conceptos sociológicos y los utiliza de manera novedosa.

Por el contrario, nosotros vamos a simplificar la «problemática». Quien analiza el arte teatral puede adoptar tres orientaciones: en función del pasado, en relación con el presente, con respecto a un porvenir. Esta clasificación de las tesis corresponde de manera imperfecta a los intentos muy matizados, con frecuencia ambiguos, de los historiadores. Hace a un lado la proliferación de ideas, de argumentos, de análisis que aporta Jean Duvignaud; corre el peligro de ocultar

<sup>1</sup> Jean Duvignaud, *Sociologie du Théâtre*, Gallimard.

la amplitud de sus miras, amplitud que sugiere un acercamiento a la *Fenomenología del espíritu*. Aun cuando Duvignaud no tiene nada en común con Hegel ni con el hegelianismo, aun si aborda la historia y lo histórico con conceptos de sociología, lo que propone es una «fenomenología del teatro y del arte en general».

Este solemne juego que cubre y descubre la vida humana entera, incluyendo lo que no se finge (el horror, la violencia desencadenada, la pasión, la muerte) ¿podría acaso exponerse a partir de un movimiento dialéctico: original-expresión? Este llamado a las profundidades no se formula más que en términos filosóficos o poéticos. ¿Al estar el ser obligado a manifestarse según su ley, el teatro no recobraría lo fundamental a través de lo accidental? Orientado hacia lo realizado y la realización, mostraría la ley generadora de los sucesos. Al presentar ritualmente en un espectáculo, y de acuerdo con una forma establecida, a mitos y figuras míticas restituye un tiempo esencial, el del sacrificio y del fin (trágico o cómico) de todo ser consumado: de todo lo que tiene una historia y cae, víctima de los accidentes de su historia. Fiesta fúnebre en honor de los desaparecidos y de las desapariciones, el teatro celebra a los dioses muertos y a los héroes cuya misión ha concluido. Mito y magia, sacrificio ritual, ensayo de la muerte, asesinato del rey o del dios, más allá de la historia relatada, la representación teatral alcanza lo ontológico. Durante un éxtasis, en sitio sagrado o en un trance colectivo, el hombre de teatro y el hombre en el teatro, el autor, el actor, el público siguen el hilo del laberinto: el paso al mundo del principio de este mundo, el nacimiento absoluto. La anécdota contada sirve de rostro y de máscara a este principio absoluto, para volverse sensible y descender entre nosotros. Es con la resurrección del Ser, con su encarnación, con su sacrificio con lo que se identifica el espectador-actor participante.

¿Es necesario recordar que Nietzsche fue el ilustre promotor de esta tesis? Respondía a una pregunta sobre la catarsis: ¿cómo y por qué el acto teatral torna en goce, en sosiego, la visión del dolor? Respuesta: la dualidad constitutiva del mundo. El principio del Ser (Dionisio) no sólo cae en el abandono al crear existencias consumadas, sino se despliega en belleza y sueño, en significado y sentido, en luz y razón (Apolo), de manera que el camino de regreso hacia lo fundamental jamás se cierra y el original se transparenta a través de las apariciones y las apariencias.

A esta tesis, Jean Duvignaud se opone radicalmente,<sup>2</sup> en nombre de la historia de la sociedad y de sus conocimientos. Según este autor, el teatro no reproduce algo (suceso o fundamento) que ya hubiera sido producido con

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 222 y sig.

anterioridad. El teatro no puede exponerse a partir de los orígenes, pues no es retorno hacia el original. Ni siquiera se explica por la historia en general, aun si está arraigado en ella. No se reproduce. La obra teatral no sale de la obra teatral. Así, la tragedia del siglo XVII ya no es la tragedia griega, aun si los autores dicen y creen imitarlo. ¿Por qué? Porque la sociedad ha cambiado, porque cambia después de haber cambiado varias veces. La historia del teatro no puede concebirse como un capítulo de una historia general; es más, no hay historia del teatro, distinta, autónoma. El pensamiento dialéctico y la reflexión sociológica acentúan las «diferencias, las discontinuidades, los tipos, las totalidades distintas, los periodos». Ya no es posible concebir el sumergir las diferencias en las transiciones, en nombre de un «todo está en un todo» que caricaturiza las totalidades. Por otra parte, el teatro degenera a quien mira hacia el pasado. Se detiene en el tradicionalismo, se recluye en el pasado. Eso ocurre con el *Nô* japonés. Si el teatro nace en una historia, no es en la de los historiadores, esa historia lineal. Es en la historia revisada por la sociología.

En lugar de mirar hacia el pasado y hacia el original, en lugar de ver en el ensayo teatral (la representación, la resurrección) el secreto del acto teatral, consideremos lo actual. La historia y lo histórico se dan en un momento del devenir: un periodo, un tiempo con el espíritu de ese tiempo. Con esta orientación, se enfatizarán los conocimientos o el reconocimiento, más que la emoción. Una especie de «catarsis», a la vez individual y social, va a caracterizar el juego teatral más que el terror y la compasión, estos afectos, el juego purifica al conocerlo: pone fin al desconocimiento. La conciencia, derivada o desviada, se encarga de saber a través de la vía paradójica del juego, de la contemplación estética. ¿Qué ocurre en la escena, ese sitio privilegiado? Una enajenación desenajenante. Enajenación, fingimientos, mímicas, máscara, juego fascinante. Desenajenación: los límites de la conciencia, caen los confines de la vida cotidiana. El teatro, más que cualquier otra actividad artística, aporta al espectador —el de tal época— la verdad histórica, es decir su verdad. Le permite pasar de lo «real» inmediato, vivido de manera limitada y sin distancia, a lo verdadero. Lo introduce en una vida a la vez nueva y reconocible, porque induce la aceptación o el rechazo, la adhesión o la impugnación según los autores, los públicos, el tiempo o el espíritu del tiempo. El juego de espejos y de ilusiones revela una realidad más amplia y más actual que la reflexión del filósofo. La representación en el espacio y en el tiempo escénicos une, con su resolución en una brillante unidad, la de la obra y la del acto, las múltiples y contradictorias representaciones ideológicas, morales, políticas y filosóficas que una sociedad se da de sí misma a sí misma. El teatro hace

descollar y presenta lo típico. Más que una identificación con el héroe, participación en el sacrificio, metamorfosis del dolor en éxtasis y regreso a lo fundamental, el teatro es en su esencia pedagógico.

Es posible vincular esta tesis con el hegelianismo (con una interpretación del sistema hegeliano), con una tendencia del pensamiento marxista (Lukacs), con la obra de Brecht. Curiosamente abarca la teoría clásica (aristotélica) de la catarsis oponiéndose, criticándola y transformándola. El teatro tiene una misión: «liquidar la conciencia pasiva y limitada del espectador en lugar de sostenerla mediante mitos y participaciones míticas». Más que un sosiego y una reconciliación, el teatro debe producir un malestar y orientar esta inquietud hacia un grado más elevado de conciencia, de lenguaje, de reflexión.

En contra de la teoría brechtiana de la actualidad teatral, las dos obras de Jean Duvignaud<sup>3</sup> aportan una argumentación original. Brecht transforma la historia en historicidad, es decir, en una actualidad perpetua. ¿Acaso este esquema permite captar la relación del acto teatral con «su» tiempo, con «el» tiempo? No, dado que reduce esa relación a un solo tipo mientras que la relación cambia según las sociedades y hay varios tipos de relaciones conforme la sociedad sea tradicional o en mutación, conforme el esfuerzo de los poderes y de las instituciones por mantenerla dentro de los marcos sociales o que dichos marcos sociales, estallen. El teatro tiene un «contenido» histórico, pero su forma, así como la relación de la forma con el contenido, se modifica siguiendo la acción de las fuerzas sociales que operan en la historia. El teatro en una sociedad cerrada (por ejemplo, la Edad Media) no tiene nada en común con el de una sociedad donde entran en acción nuevas fuerzas (época isabelina), de una sociedad en vías de cerrarse (Francia del siglo XVII) o de una sociedad en plena mutación (la nuestra actualmente). Las formas, las de la escena, las de la acción, las del tiempo y del espacio, se transforman sin por eso «reflejar» pasivamente el contenido. El esquema brechtiano, tal como se difunde hoy, olvida lo esencial: lo virtual, lo posible. La popularidad de este esquema acompaña al fetichismo de la actualidad, de las estructuras y de la cultura existente, desdeñosa de lo posible y confundiéndolo con lo previsible.

Si bien el teatro tiene una función catártica y pedagógica, es por añadidura. No es posible reducirlo a un acto de reconocimiento intelectual. En sí, es ante todo emoción, placer, alegría. Su paradoja es que al proponer primero el placer y la alegría, o sea al transfigurar una realidad dolorosa y coartada, acompaña la producción (en el sentido más amplio, el de Marx en una parte

<sup>3</sup> *Sociologie du Théâtre et de l'Acteur*, Gallimard.

de sus obras) de lo nuevo en el ser humano. Cooperar con esta producción, participa en ella, hace que se participe en ella. En una ceremonia suntuosa destruye las figuras del pasado; las vuelve presentes y actuales tan sólo para disolverlas. El presente, lo actual, los vence. Crea, no sólo una nueva forma de conciencia sino una «realidad». Trae al día un nuevo ser social. No puede desligarse, para quien desea comprenderle, de la *praxis* creadora y revolucionaria, de la *poièsis*; es el portador, el agente, el sitio privilegiado. Tanto como la política a la que está ligado, merece el título de *arte de lo posible*. Este término, *lo posible*, fue obliterado por el estructuralismo y el estructuralismo por la tecnicidad y la prospectiva. El teatro no se limita con extrapolar a partir del presente, con la prolongación de lo actual, aunque sólo fuera con los recursos perfeccionados del lenguaje. De acuerdo con Jean Duvignaud, y ésta es la parte más audaz de su estudio, sólo se concibe en y a través de una revolución permanente (sexta y última parte) de la *Sociologie du Théâtre*.

Hemos llegado a la tercera tesis: la comprensión del acto teatral como exploración del porvenir o, para ser más exactos, de lo *posible*. Únicamente se trata de las principales épocas teatrales, ahí donde se opera un encuentro entre la sociedad que se teatraliza y el teatro que se convierte en arte. El milagro del teatro, según Jean Duvignaud, es que mediante el uso del pasado, lo conocido, el inicio aceptado, realiza una parte de la riqueza virtual de los seres humanos en su vida en sociedad. Ataca a lo que resiste y bloquea la imagen de lo posible, su actualización. En efecto, las virtualidades no se actualizan por intermediación de lo trivial, de la banalidad. Por el contrario: pasan por la imagen del caso extremo, de la excepción, lo criminal, lo incestuoso, lo loco, lo bufón. Ya el teatro griego contribuía a inventar una libertad en una época de mutación, de crisis, de guerras. Las representaciones de la individualidad culpable, de la personalidad criminal, del personaje atípico, dominan el teatro griego así como el teatro isabelino, el teatro español, la tragedia clásica francesa. No es lo típico sino lo atípico lo que puede apartar y disolver a la vez el pasado, iluminar el presente y en especial, mostrar la apertura hacia lo posible.

Disipemos un malentendido. Jean Duvignaud no retoma la teoría hegeliana de la negatividad; renueva el concepto sociológico de la anomia, tomado de Durkheim: «Toda sociedad realiza un equilibrio precario entre los grupos, las tendencias, las mentalidades y las exigencias individuales». La autoridad de lo social, se impone sin dificultades en épocas de calma; pero «cuando las estructuras se modifican y prevalece la efervescencia sobre el equilibrio, el prestigio de lo ideal establecido disminuye. Este ideal ya no satisface el deseo ni la necesidad ya vueltos infinitos. Por eso surge el estado de desorden y de ano-

mia».<sup>4</sup> El concepto de anomia, todavía estático en Durkheim, se transforma a través de la intuición dinámica, esencial en Georges Gurvitch, de la efervescencia creadora: efervescencia de la libertad, creadora de libertad. El individuo anómico es, por ejemplo, el criminal. Una especie de selección estética se agrega a la selección social y acentúa el papel del hombre con capacidad de convertirse en criminal protegido por su poder. Sirve de punto de partida, de apoyo, de ilustración para un ensueño creador, el del dramaturgo, el del espectador. La creación dramática trae así la existencia social a una existencia individual de particularidades acentuadas; de hecho, la anomia lleva e induce el movimiento entero de la sociedad a través de un desorden momentáneo. Las situaciones anómicas se agregan e interfieren: la del autor o, más bien, de los autores, la de los grupos que constituyen o bien a los que se afilian, la de los actores, la del público antes, durante y después del acto teatral.

Los análisis, los ejemplos, las ilustraciones, los argumentos de Jean Duvignaud son poderosos, convergentes, convincentes. Propone una nueva visión del teatro y nos enseña a contemplar este acto con mirada diferente que justamente tiene como esencia la de *proponer* algo nuevo. Su concepción es coherente en su dinamismo. El análisis, como la obra y el acto, se sitúa en un tiempo siempre adelantado con respecto a sí mismo, según la expresión de Georges Gurvitch.

Sin embargo, surgen dos interrogantes en la mente del lector. Primero, ¿cómo grupos sociales limitados pueden convertirse en portadores del futuro, enterados del paso hacia las virtualidades, orientados hacia el horizonte? ¿Qué les da ese privilegio, esa autenticidad? ¿Por qué se expresan a través del teatro, prefiriéndolo a la arquitectura, a la música, a la poesía? Se reconocen aquí los problemas de la sociología dinámica, de ser cierto que los grandes movimientos religiosos, políticos y revolucionarios empezaron todos por grupos, sectas, sociedades más o menos secretas, salones, clubes, etcétera, y por las obras de grupos restringidos. Las dos obras de Jean Duvignaud no contestan de manera satisfactoria a esta pregunta; comprueban, comprenden y exponen, no explican. ¿Acaso se requiere una sociología del arte e incluso una teoría sociológica general para dar esta respuesta? En segundo lugar, estas afirmaciones y esta tesis, verificadas por el pasado, ¿siguen siendo aceptables para nuestro tiempo? El optimismo de Jean Duvignaud, su esperanza de un arte teatral que sería la punta de la práctica social, requiere de una legitimación práctica y teórica que se espera con la paciencia y con la impaciencia de una temporalidad retrasada consigo misma.

Traducción: Luz Ma. Santamaría

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 162-163.