

Sociología del teatro

ENSAYO SOBRE LAS SOMBRAS COLECTIVAS de Jean Duvignaud

A partir de la década de los cincuenta, el interés marxista en la dimensión histórica y sociopolítica del teatro apuntó hacia un estudio más general del mismo como fenómeno sociológico. Así, Georges Gurvitch abrió paso a nuevas direcciones en el terreno de la investigación social de este ámbito, prestando atención a la manera en que los elementos de teatralización social y «performatividad» individual marcaban las pautas de conductas colectivas. Anticipaba así desarrollos posteriores de antropólogos como Victor Turner o de sociólogos como Erving Goffman o Jean Duvignaud. Éste último formuló su personal concepción de lo teatral en una extraordinaria monografía titulada *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, que vio la luz en 1963. Se trataba de un libro pionero, en muchos sentidos. La formulación quintaesenciada de este fenómeno, «Palabra construida y, de este modo, revelación dinámica» (p. 56) deja paso a una reflexión rigurosa en lo político y en lo estético de un purismo metodológico indiscutible. De acuerdo con ella, se traza el sentido de la realidad teatral como utopía, como voluntad prometeica de transformación social.

Así, la primera parte del este excelente ensayo, de carácter propedéutico, resulta de enorme interés en cuanto que expone las premisas sociológicas bien fundamentadas de su investigación posterior. Advierte Duvignaud la ineficacia de una historia lineal del género, dado que las diferencias de sociedades o civilizaciones demuestran la inexistencia de un tiempo único en cuanto que cada sociedad engendra sus propias formas dramáticas. Además, es indudable desde esta perspectiva el valor cog-

noscitivo de la *anomia*, es decir, del análisis diferencial preconizado por Durkheim que nace de la conmoción provocada por el deslizamiento entre sistemas y despierta inusitadas formas de innovación rupturistas y preconizadoras de valores estéticos emergentes.

En segundo lugar, la teatralidad expande su ámbito de acción y se observa en toda existencia social: toda sociedad se teatraliza puesto que tiende a exteriorizar los papeles que imponen la trama de la vida colectiva. En cualquier caso, es necesario distinguir con claridad que si, en efecto, el teatro es una ceremonia, su naturaleza difiere del resto de las ceremonias sociales en tanto que es imaginario, es decir, en cuanto que en él no existe acción real, y tampoco es vida, ya que desde su conceptualización aristotélica «representa la existencia en su curso actuante, sin actuar por sí misma» (p.21). Lo que en la ceremonia social es acción comprometida y vinculante sobre la realidad concreta, en teatro resulta ser simbolización y símbolo sin intervención social directa. Ello implica otro tipo de problemas, como el de la catarsis, cuya eficacia tiene por objeto, desde el punto de vista de Duvignaud y más allá de la controversia inherente al término, sublimar la existencia de los individuos mediante su identificación con problemáticas colectivas.

Consciente de un postulado que luego se hará lugar recurrente de la teoría literaria contemporánea, el de la diversidad de interpretaciones que la obra dramática permite por su propia naturaleza, su interés se dirige más hacia el intento de dilucidar un ámbito reconocible para las dramaturgias del pasado y contemporá-

Por María Ángeles Grande Rosales

**Sociología del teatro.
Ensayo sobre
las sombras colectivas**

de
Jean Duvignaud

traducción de
**Luis Arana y Ernestina
Carlota Zenzes Eisenbach**

Edición:
**Fondo de Cultura
Económica, México 1973**



neas. Así, establece que la estética dramática tradicionalmente se ha centrado sobre el drama de los individuos y la ruptura de las convenciones sociales admitidas («la imagen de la conciencia rebelada», p.33). Este enfoque resulta de extraordinario interés en cuanto que se opone diametralmente a la concepción marxista del teatro que proyecta a éste como reflejo de la vida social. Desde una raigambre hegeliana, Duvignaud descalifica el reduccionismo marxista y el determinismo económico para percibir el teatro como revulsivo social: el drama nace del conflicto entre el individuo y la conciencia colectiva, dado que el individuo, de una manera u otra, ha transgredido las normas comunes.

Ello justifica una concepción sociológica heterodoxa de la experiencia teatral, opuesta tanto a sociologías de carácter empírico —atentas a los gustos del público, la morfología del lugar dramático, etc.— como a sociologías de carácter dialéctico indiferentes a la especificidad de su objeto. Su sociologismo crítico, en cambio, apuesta por la indagación del sentido de un determinado teatro en una determinada sociedad, desde la concepción dinámica del hecho escénico. Es así como el objetivo del libro se formula como reconstrucción tipológica e interpretativa de las experiencias teatrales occidentales hasta la Edad Moderna: «tratamos de reconstruir las experiencias teatrales de Europa desde que las sociedades tradicionales de la Edad Media entraron en el curso de la historia prometeica y acumulativa con la aparición del capitalismo (...) Nosotros pensamos que el arte se encuentra en relación con la pulsión que empuja a los grupos y a los hombres hacia el cumplimiento de su libertad, con esa «revolución permanente» que modela, reconstruye y remodela las estructuras o las formas. En este sentido, la creación artística dramática y la creación social serían dos aspectos complementarios de una misma fuerza que la sociología del teatro debería mostrar» (pp. 56-57).

Desde esta premisa —naturaleza del teatro como arte que cambia de función y de naturaleza—, Jean Duvignaud desarrolla los siguientes apartados del estudio, desde los que propone cuatro tipos básicos de teatro, cada uno de los cuales responde a un tipo diferente de configuración social. Así, en las

sociedades tradicionales, como en el Medioevo, el teatro refleja las creencias en un sistema ideológico general y estable, intentando describir al hombre y su totalidad. Un segundo tipo, que ejemplifica las sociedades del tipo de la Grecia Clásica o la Europa del Renacimiento, aparece con la incidencia de factores técnicos, económicos y sociales que fuerzan cambios radicales en la estructura de las mismas. El teatro entonces expresa la tensión de los héroes que corporeizan el deseo colectivo de transgredir las leyes y, a su vez, impedir o castigar estas ansias de libertad. El escenario a la italiana de la Europa ilustrada representa un tercer tipo, cuando una élite del poder se apropia de la cultura y de la civilización e intenta difundir y controlar la condición humana dentro de una dramaturgia rígida. Los mayores representantes de este tipo de escritura dramática tienden a ser subversivos, buscan sugerir los dominios ocultos del pensamiento y la acción negados abiertamente por el teatro en el que trabajan. El cuarto es el tipo moderno, el producto de una sociedad altamente relativista y móvil, un teatro permeable y receptivo que busca representar la diversidad de la experiencia vertiginosa del mundo moderno.

En cualquier caso, ninguno de los cuatro tipos de teatro, como se cree comúnmente, proporciona respuesta a ciertas problemáticas ideológicas, sino que, por el contrario, plantea interrogantes nuevos. Por tanto, el desarrollo del género teatral postula cuestiones para las que no hay respuestas posibles todavía, abriendo perspectivas sobre el futuro desarrollo de la sociedad. El teatro es y continúa siendo una rebelión contra el orden establecido: desde su arraigo en la trama de la vida social y en las más variadas formas de la vida colectiva, intenta superar los obstáculos que el propio hombre se ha procurado. Duvignaud analiza también otras cuestiones de enorme interés, como por ejemplo la aparición del cine y su incidencia sobre las formas y temas del teatro. Afirma que el cine ha ayudado a inventar la pureza del arte dramático, y para algunos autores ha revertido en el deseo de inventar un lenguaje intraducible a cualquier otro.

Por último, Duvignaud en la sexta y última parte de este estudio, sintomáticamente titulada «El teatro y la revolución permanente», concluye con la misma reflexión con la que inició su ensayo, la perplejidad de Marx

ante lo que él entendía como desigual relación entre el desarrollo de la producción material y la producción artística observable por ejemplo en la fascinación estética que aún hoy nos produce el arte griego. Para Marx, nuestra conexión con el arte antiguo deriva de una nostálgica regresión a la niñez, y del placer de reconocer que nuestra propia historia nos entronca con las sociedades históricas del pasado, rasgo de sentimentalismo no materialista que utilizaron con satisfacción todos los críticos de su doctrina. Por su parte, el sociólogo francés proporciona una respuesta alternativa a esta paradójica seducción eterna del arte clásico, que se debe sin duda a su parecer a que el teatro ema-

na del conflicto entre la libertad y la prohibición y seguimos siendo sensibles a la propia forma de ese conflicto. De esta manera, el devenir de las sociedades dará lugar a otros modos históricos, a otros conflictos, otros combates, pero participantes igualmente de esa misma tensión dialéctica. Ello nos permite concluir, de forma absolutamente actual y reconocible en los desarrollos críticos recientes, que «lo que es eterno en el arte del teatro no es el contenido, sino la forma del conflicto cuya permanencia testimonia la vitalidad de la revolución continua que transforma a los grupos y a los individuos»: el arte como contrahegemonía después de Marx. ■

Fragmento final de *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas* de Jean Duvignaud

«El hombre es el sueño de una sombra», dice Hesíodo.

El teatro es la parte de la sombra. Una sombra que nos proyecta hacia el futuro, hacia lo irrealizado...

Hace algunos años, pudimos asistir, en Recklingshausen, en el Ruhr, a una representación de la *Antígona* de Sófocles en la admirable versión de Hölderlin. El público estaba compuesto exclusivamente por mineros y sus familias. En la sala, durante la representación, la ligera tos que da el polvo de carbón hacía un continuo ruido de fondo.

Raramente me ha parecido un público más emocionado, más profundamente afectado. Ahora bien, ¿qué relación podía haber entre la historia de una muchacha que, para obedecer a una prescripción arcaica (ya casi olvidada en los tiempos en que Sófocles compone su drama), lanza un puñado de arena sobre el cuerpo de su hermano, y esos sindicalistas del Ruhr? ¿Qué lazo podía establecerse entre esos hombres en lucha con las modernas exigencias y el conflicto de las leyes no escritas y de las leyes escritas?

La pequeña princesa se adelanta ante su juez. Nosotros sabemos bien en la actualidad quién tiene razón y quién se equivoca, de la muchacha apegada a la vida de las comunidades muertas o del hombre, aunque sea un tirano despiadado, aferrado a construir las formas de la ciudad moderna, de los muertos y de los vivos. Pero no es a esa elección a lo que nos invita la tragedia convertida en

espectáculo y en historia. Es al propio conflicto, al enfrentamiento del hombre contra lo que le aplasta y le amenaza a lo que somos sensibles cuando oímos con el corazón en la boca lo que sigue siendo de los más bellos textos del teatro, probablemente, porque la intensidad poética se une allí a la aguda conciencia de una continuidad del dinamismo humano colectivo e individual: (...)

«Incontables son las maravillas de la naturaleza, pero de todas, la mayor maravilla, es el hombre. A través de la mar blancuecina, empujado por el viento del sur, avanza y pasa bajo las olas hinchadas que rugen en torno suyo...».

Al pie del muro cargado de luz de los teatros griegos, sobre el contorno de la escena de múltiples lugares donde se representaba a Shakespeare, en el santuario hermético de la escena cerrada donde Racine martiriza a Fedra, sobre los múltiples lugares donde Claudel arrastra a Rodrigo y a Doña Proeza, sobre la estrecha plataforma donde vegetan los vagabundos de Beckett, la misma reivindicación, incansable, irreprimible, se impone. Los mineros del Ruhr están emocionados por el gesto de una pequeña princesa que cumple un rito discreto que la condena a muerte; vuelven a encontrar el mismo dinamismo de toda creación teatral que es de la misma naturaleza que el dinamismo social cuyas situaciones establecidas trastorna la revolución permanente. Sabe que, lo mismo que la magia es una rebelión contra lo sagrado, el teatro es una rebelión contra el orden establecido.

Visita nuestra web

www.aat.es