

Teatro y novela en la cultura de "Hibernación"

EL TEATRO

El teatro tiene como función específica, desde un punto de vista sociológico, configurar de modo objetivo, a través de un argumento, las dificultades y problemas de una cierta comunidad. El público va al teatro a *ver* los problemas que le afectan. En la vida cotidiana nuestras dificultades y conflictos carecen de perspectiva y figura, son hechos vinculados a respuestas emocionales e intelectuales, que se piensan y se sienten, pero que difícilmente se ven. "Ver" significa aquí considerarlos como algo ajeno, a lo que sólo estamos vinculados en cuanto espectadores. Hacernos espectadores de nuestros problemas, tal es la función del teatro.

En la vida cotidiana tenemos dificultades y conflictos. Una dificultad es un obstáculo con una solución determinada. Que el autobús no llegue a tiempo o que la puerta no se abra, son simplemente dificultades. Conflicto es algo distinto. Un conflicto es un obstáculo, cuya solución está indeterminada; ante un conflicto la actitud del que tiene que resolverlo está, a priori, definida por la duda o al menos por la vacilación. Respecto de una puerta, hay un procedimiento que decide sin más complicaciones; descerrajarla, forzarla, abrirla, dejarla. Pero, la situación cambia si detrás de la puerta cerrada está una mujer que nos engaña o un peligro al que debemos hacer frente; ya no es una dificultad, es un conflicto. Nuestra conducta recae continuamente sobre dificultades y conflictos y las situaciones más frecuentes se caracterizan por la presencia de unos o de otros. El teatro, en cuanto los configura, es teatro de dificultades o teatro de conflictos.

Del teatro de dificultades apenas merece la pena hablar; suele ser la forma más socorrida de provocar la risa, por el procedimiento de que, siendo obvia la solución de la dificultad, el personaje no dé con ella. El cómico genial aparece cuando transmuta la dificultad en conflicto. Son estas situaciones

asombrosas, en que el simple hecho de levantar una silla caída se sale del ámbito de la solución determinada y entra en otro, en el de la indeterminación, por la presencia de un personaje cómico. Es el caso concreto de Molière, convertidor continuo de la dificultad en conflicto.

En todo caso el teatro está especialmente dotado para objetivar la convivencia, bien en la dificultad, bien en el conflicto, por un hecho evidente; porque en la vida real yo no puedo saber cómo son los demás, sino simplemente cómo *aparecen* los demás. De los demás, aun de los que me son más próximos, no sé cómo son, sólo puedo imaginarlos a través de cómo *aparecen*. Este hecho fundamental en las relaciones humanas, que toda intimidad sea inexplorable, se refleja claramente en el teatro. En el diálogo teatral los personajes aparecen y no sabemos cómo son. En cuanto el teatro intenta explicarnos cómo *son* y no como *aparece que son* los personajes, deja de ser teatro y se convierte en novela. Por esta razón, a mi juicio, al pueblo le gusta más el teatro que la novela. El pueblo no tiene el interés obsesivo de las clases cultas, concretamente de la burguesía, por saber cómo es el otro; le basta con el conocimiento de su apariencia. De aquí que la función objetivadora de conflictos tenga su órgano propio en el teatro; de aquí que el teatro sea el mejor medio de ayudar al pueblo a encontrar sus soluciones, en los conflictos y las dificultades. Pero lograr esto requiere un auténtico teatro popular, un teatro que no tenga la novelesca pretensión de decirnos cómo *son* las personas representadas por los personajes.

LA NOVELA

La novela ha sido y en cierta medida es, luego veremos el alcance de esta aclaración, el género literario más opuesto al teatro por una razón ante todo: porque la novela pretende decirnos cómo *son* los personajes. Tiene la pretensión de agotar su intimidad.

La nota que caracteriza de un modo definitivo a la novela, desde el renacimiento hasta ahora, está, a mi juicio, en que la novela ofrece un saber absoluto sobre el mundo. El lector de novelas se siente transportado a una dimensión desde la cual *conoce* todo un complejo de situaciones, conductas, intenciones y motivaciones de un modo *total*. *La novela es un proceso en el que el mundo se convierte en objeto de un saber absoluto*.

La comparación con el teatro esclarece la afirmación anterior. El teatro ofrece un cierto sector de la convivencia humana con una certidumbre limitada por el diálogo, es decir, por la apariencia. El espectador teatral no es un conocedor absoluto del proceso social y de sus motivaciones últimas. Detrás de lo conocido hay un mundo real, que no aparece, en el que la libertad de los personajes se nos escapa por completo. En la novela no ocurre así; no hay nada a lo que nuestro conoci-

miento no llegue. Conocemos todo lo que pasó y lo que pudo pasar. Es más, en el ámbito de la novela no pudo pasar nada más que lo que pasó. Cada novela es un mundo que no tiene más posibilidades que estrictamente las realizadas. Por esta razón Kafka, a mi juicio, es un gran novelista, porque en "La Condena" o en "El Castillo", no cabe ni imaginar siquiera que otra cosa de lo que aparece atribuible a los personajes.

El lector de novelas se siente dueño absoluto de algo por el conocimiento absoluto de ese algo, y esto es, si bien se mira, extraño, tan irrealizable, y sin embargo tan propio de nuestra condición humana, que sólo en la novela se consigue.

Es natural que ser autor, en particular ser lector, de novelas, requiera una especial sensibilidad, sensibilidad que ha aparecido en cierto momento histórico, como la capacidad de escribir y leer novelas. Esta capacidad consiste en saber tratar de un modo adecuado nuestra facultad de sentirnos superiores por el conocimiento absoluto de un complejo de situaciones y conductas. Tanto el autor como el lector de novelas aparecen en cierto momento poseyendo el don divino de ver la totalidad de las motivaciones de un acto. Desde este punto de vista una novela es más novela, es decir, responde mejor a lo que define su condición de tal, cuando nos sitúa como conocedores totales de las situaciones y conductas que acaecen en un tiempo que dominamos. La lectura de una novela es siempre una *visión desde lo alto*.

A lo largo de un proceso aún no concluido, pero próximo a concluirse, la novela se ha ido haciendo *posesión total*. En la obra de Graham Green lo más impresionante es, a mi juicio, el conocimiento despiadado de *toda* la vida interior de los personajes. El protagonista de "The heart of the Matter" pudo haber tomado unas tazas de café o haber firmado una docena más de papeles, pero su intimidad no pudo cambiar, o matizarse, en esos períodos de tiempo que el novelista no ha descrito y que debían quedar, por así decirlo, a disposición del personaje. Quizás por eso, con una profunda intuición, don Miguel de Unamuno, cuando escribió un relato en que dejaba libertad a sus personajes, le llamó *Nivola*.

Creo que está claramente insinuado en lo que llevo dicho que la novela es un género literario que nace con la burguesía y que sigue un desarrollo paralelo a la evolución de ésta. Sin embargo, hay unos puntos oscuros que quizás convenga aclarar. El principal, que en cierto sentido resumen todos, se refiere a España.

TEATRO Y NOVELA EN ESPAÑA. LOS SUBSTITUTIVOS ESTETICOS

Desde sus comienzos la actitud del burgués frente al mundo está definida por la curiosidad. Curiosidad significa aquí interés prejudicial por el mundo, y la mentalidad que esto implica va de acuerdo con la actitud vital del comerciante y del

empresario; el deseo de poseer el mundo. La novela muestra muy bien ambas cosas, de una parte *curiosidad*, de otra *posesión*. Parece que dentro de estas coordenadas definitivas del espíritu burgués entran libros como el de Luis Vives —hijo de comerciantes, quizás judío—, sobre el alma, propiamente sobre la intimidad. Desde un principio la mentalidad laica, burguesa, tendió a conocer, mostrar y poseer la vida psíquica. Esta tendencia se manifiesta inicialmente en la novela y madura con el industrialismo, en cuyo círculo la intimidad tiende a objetivarse por un conocido proceso de “reificación”.

Von Blarer ha publicado no hace mucho un libro que confirma el sentido literario que adquirió la curiosidad en el Renacimiento y el alcance social, vinculado a la burguesía, de esta actitud. Unos textos de Montaigne, que cita Blarer, son bastante explícitos.

“Qu'on luy mette en fantasie une honeste curiosité de s'enquerir de toutes choses; tout ce qu'il y aura de singulier autour de luy, il le verra: un bastiment, une fontaine, un homme, le lieu d'une bataille ancienne, le passage de César ou de Charlemagne... Il s'enquerra des moeurs des moyens et des alliances de ce Prince, et de celuy-la. Ce sont choses tresplaisantes à apprendre et tres-utiles à scavoir.”

En el fondo ya se insinúa la ambición de poseer por completo el mundo en esta múltiple y heterogénea enunciación de asuntos. Por otra parte, el ansia de novedades implícitas en la “originalidad” de las novelas aparece también en otra observación de Montaigne sobre la curiosidad.

“pasion avide et fourmande de nouvelles, qui nous fait, avec tant d'indiscretion et d'impatience abandonner toutes choses pur entretenir un nouveau venu, et perdre tout respect et contenance pur crocheter soudain ouque nous soyons, les lettres qu'on nous apporte... Le vice contraire a la curiosité, c'est la nonchalance...”

En la apología de Sabunde denuncia, en un texto de sumo interés, el alcance mundano de la curiosidad y su condición de “mal”, notas que se conexionan con la relación entre novela y mundo y la actitud cristiana ante la literatura, como expresión del siglo.

“Les chrestiens ont une particuliere cognoissance combien la curiosité est un mal naturel et originel en l'homme. Le soing de s'augmenter en sagesse et en science, ce fut la première ruine du genre humain; c'est la voye par ou il s'est precipité a la damnation eternelle. L'orgueil qui luy feit embrasser les nouvelletez...” (1)

Este texto de Montaigne acentúa la rareza de la novela española del siglo de oro, que también responde al esquema de la novela moderna, dentro del clima antiburgués del barroco,

(1) Para estos textos véase la obra del autor citado, VON BLARER: *Die Neugier: Ursprung, Entstehung, Psychologie*. Zürich, 1951; páginas 14-15, los textos de los *Essays* pueden verse en la edición de París de 1941, en el T. I, p. 167, T. II, p. 35 y T. II, p. 188.

Sólo, como a continuación veremos, desde la categoría de sustitución se puede explicar esta aparente contradicción.

Estas tres notas, posesión del mundo, afán de novedades y secularización, definen la relación del europeo con la novela, pero, no de un modo tan pleno con el teatro. El teatro ha conservado una cierta sacralidad y mayor conexión con el sub-suelo mítico de nuestra literatura. La originalidad y la novedad han influido menos que la profundidad de los pensamientos o la tensión de las situaciones, y el mundo es, en mayor grado, en el teatro, descripción, coloquio y apariencia.

Desde Malinowsky discuten los sociólogos acerca de los llamados equivalentes culturales. ¿Pueden las funciones culturales ser substituidas? ¿Cuáles serían los sistemas de equivalentes? Desde luego, parece que una función específica, por ejemplo la religiosa, no puede ser reemplazada funcionalmente por otra distinta. Sin embargo, lo que sí ocurre en las sociedades evolucionadas es el aumento compensatorio de una función cuando se debilita otra. No son funciones equivalentes, pero sí substitutivas. En Europa, en los tiempos modernos, se observa este fenómeno con frecuencia respecto de la función estética, diferenciada de modo específico desde el renacimiento. La interpretación estética del mundo adopta una u otra forma, según aumenta o disminuye la importancia de ciertas funciones culturales. El arte tiende a substituir lo que falta o lo que se ha debilitado. En el orden psicológico esto se puede interpretar como una liberación; desde una perspectiva sociológica se trata de una substitución. El crecimiento, en ocasiones incomprensible, de la actividad artística, denota una crisis en las funciones básicas o un cambio en la estructura social, con el consiguiente crecimiento de la función estética como substitutivo. Así, parece razonable admitir que el romanticismo substituye en la crisis religiosa que maduró y creció durante el siglo XIX. Parece también razonable aceptar que en la cultura ilustrada, cuyo homeostasis funcional es casi perfecta, no hubiera una desmedida tensión artística. Sin embargo, es difícil encontrar explicación satisfactoria para el barroco español, en general para la cultura española, partiendo del hecho de su elevado y constante nivel de producción estética.

¿Qué sentido tiene en España el substitutivo estético? ¿De qué función pretende ser el equivalente?

Hay, por lo pronto, una grave dificultad. El desarrollo de la burguesía. En zonas en que hubo una actividad comercial muy intensa, Holanda, la novela se desarrolló tarde; en países en que la mentalidad comercial se menospreció, España, la novela surge con los caracteres definidos de un estilo moderno. No cabe más que una explicación: que la novela, la pintura, la escultura, sean en el área de la contra reforma el substitutivo estético de alguna función diferenciada. ¿Substitutivos de qué? Precisamente de la mentalidad posesoria del mundo, de la visión mercantil y del criterio moderno de la libertad.

No es difícil desde esta perspectiva explicarse el arte espa-

fol; no substituye primordialmente, como en Italia y más tarde en toda Europa, a la función religiosa, sino a la función mercantil y la mentalidad burguesa. Por esta razón, cuando en España se inicia la burguesía y se abren las fronteras a la mentalidad europea, nuestro arte casi desaparece perdido su carácter substitutivo compensador.

Quizá esto contribuya a explicar la extrañeza indudable de la novela española del Siglo de Oro. *Es una inicial y evidente desviación del espíritu europeo, la posesión del mundo desde el substitutivo estético.* No son novelas que proceden de una mentalidad moderna; son al contrario, la expresión de la ausencia de tal mentalidad por la subrogación del artificio estético. Un ejemplo clarísimo es el "Buscón"; quizás aun mejor ejemplo: "Guzmán de Alfarache". *Es una constante de nuestra cultura, que sólo en el orden estético ostentemos una cierta primacía respecto de los demás países de Europa, pero esta primacía procede de la substitución de las funciones características de lo europeo.*

No hay duda que la mejor prueba la ofrece la novela picaresca. El pácaro carece de mentalidad burguesa. La frase de Mateo Alemán (Guzmán II, 47, 29): "Come con que vivas, que fuera de lo necesario es todo superfluo, pues no por ello el rico vive ni el pobre muere", es la contradicción del criterio mercantil que el burgués de la época aplicaba a la posesión del mundo.

La novela, como resultado de lo que hemos llamado subrogación estética, tiene a mi juicio el carácter de una constante en la cultura española. La novela histórica del siglo XIX confirma la tesis, en cuanto testimonio de una continua incapacidad para interpretar el mundo burgués, siendo por consiguiente substitución estética de la posesión del mundo desde el mundo.

La novela histórica del siglo XIX es fundamentalmente evasión. Quizás sea esta la nota que mejor esclarece la diferencia entre el barroco y el neo-barroco romántico. La literatura barroca buscaba el mundo, el romanticismo español elude el mundo. La función estética, en cuanto función substitutiva, tiene uno u otro sentido, y sería cosa de preguntarse por qué en una situación busca y en otra elude. En todo caso la elusión del mundo, desde categorías pseudo-barrocas, es permanente en nuestro tardío e imperfecto romanticismo; el propio Echegaray no salió de este esquema. Pero donde mejor se ve, a mi juicio, el sentido elusivo de la función estética, es en la novela histórica. En las obras de esta clase de Walter Scott o de Alejandro Dumas, es manifiesto el esfuerzo por respetar el pasado y es manifiesto también que se infiltran inexorablemente las modernas formas de convivencia del mundo mercantil e industrial. Quiéranlo o no ven las sociedades no modernas con un criterio dinámico, lucha de clases y predominio de la voluntad individual. Su sumisión al pasado es puramente formal y arqueológica; la obediencia profunda se vincula

al presente. Por el contrario, la novela histórica española, particularmente en sus obras menores, es un extraño mundo elusivo, en el que el pasado es un pretexto para transmutar arbitrariamente la actualidad. El dinero, el inevitable dinero que en España poseían unos pocos, no se valora con un criterio en el fondo mercantil. Se simboliza en bolsas de oro, que caen a los pies de los lacayos, o en onzas que tintinean en las apuestas de los nobles, sin que nada más haya detrás de esto. La sociedad configurada en el mar ignoto de nuestra novela histórica popular, no es una sociedad de clases, ni de estamentos, es una sociedad de pasiones, a la que se yustapone sin convicción una estructura estamental.

El caso actual es mucho peor. Ni busca, ni elusión y ni este es el supuesto fundamental, sustitución. Vivimos los españoles una "cultura de hibernación". La constante estética ha perdido su significado tradicional en nuestra cultura. No substituye.

TEATRO Y NOVELA EN LA CULTURA DE HIBERNACION

Puede ocurrir que un conjunto cultural disminuya globalmente en la actividad de sus funciones: Que se produzca una degradación homogénea y general. En los pueblos infra-desarrollados esto es incluso frecuente. Siempre que la cultura superior rectora disminuye su acción tutelar se produce una regresión en la cultura inferior tutelada, sin que aparezcan funciones superiores con el carácter de substitutivas. Sin embargo, en pueblos que participan de una cultura superior, en los pueblos occidentales —por ejemplo España—, el caso es en extremo infrecuente, y cuando ocurre, en extremo alarmante. La degradación cultural de una comunidad consiste precisamente en eso, en que no surjan funciones substitutivas y apenas si se registran tales casos en la historia occidental. Incluso la guerra o la obsesión de la guerra pueden, en los momentos de extrema declinación, substituir por la tensión bélica y la agresividad dirigida, el debilitamiento de otras funciones. Son esos momentos por los que todos los pueblos han pasado, en los que la estética, la religiosidad, el sentido de la convivencia, están al servicio de la agresión colectiva. Un dictador o una oligarquía inteligentes, pueden aprovechar la ocasión para convertir a un pueblo en un conjunto de homicidas legitimados. Lo raro, insisto, es lo otro, una especie de "hibernación" cultural, en la que todas las funciones se debilitan, resaltando, sin embargo, el hecho bruto de una existencia casi exclusivamente trófica. A ojos de un observador superficial o deliberadamente corto de vista, comer, beber, gritar y resignarse a una convivencia cuyos matices se identifican con los del trato meramente animal, puede parecer *vitalidad*, pero en todo caso no es la vitalidad, que corresponde a una comunidad humana que participa de un área cultural superior. Es una vitalidad inhumana y, rigurosamente hablando, su cultura de hibernación un "in-

humanismo". Sólo hay humanismo y humanidad verdadera donde hay un impulso ascético y sólo hay ascesis donde la conciencia de la limitación se transforma en impulso y trabaja por salir de ella. Por el contrario, el ejemplo máximo de inhumanidad es el rebaño. Jamás en un rebaño puede haber ascesis. Resulta contradictorio hablar de un rebaño *humano*. Sin embargo, en las culturas de hibernación se llega casi a lo rebañego. Lo que si hacen los animales del rebaño es reñir entre ellos, gozar, comer, dormir. ¿Pero en qué medida en el orden humano se podrá llamar a esto vitalidad?

Cabe que nos preguntemos ahora por el teatro—y la novela—en la cultura de hibernación.

Por lo pronto la nota diferencial de la novela, la posesión plena de la intimidad y de la conducta de los personajes sabiendo como *son*, pierde sentido porque el novelista no puede tener un saber completo de *una* de las personas, ya que en la cultura de "hibernación" las diferencias de orden espiritual están tan atenuadas que ahondando un poco no surge sino la igualdad lisa del rebaño. Para el narrador vulgar esto ofrece enormes ventajas, hasta el punto de que crece y medra el novelista sin condiciones ni verdadera vocación. Falta, sin embargo, el escritor genial, lo mismo que falta la personalidad diferenciada y superior. Las únicas novelas que en estas condiciones puede nescaparse de la minimidad impuesta por la vitalidad de hibernación, son las que de un modo u otro encierran una *protesta*. La protesta y el modo literario de protestar pueden denunciar cómo *son* los miembros humanos del rebaño. Se puede protestar desde dentro, desde una intimidad que no se resigna, o desde fuera, percatándose de la miseria del rebaño y de sus modos colectivos de vida, pero en todo caso lo único serio es protestar.

La cultura española actual pasa por uno de esos estados de "hibernación". No hay ninguna función que por su grandeza substituya a las demás. La novela española actual no ha respondido al impacto de la novela europea, cuyo sentido profundo está en descubrir en lo trivial y cotidiano la vía de acceso para el desvelamiento de lo más radical e importante que en ocasiones, en muchas ocasiones, no va más allá de la cotidianidad de lo trivial. Precisamente este hecho, que la trivialidad y lo cotidiano sean para el intelectual de hoy la manifestación directa de los hechos primarios, existir, vivir, luchar, han aproximado literatura y filosofía tanto, que en ocasiones la distinción es difícil. La literatura, concretamente la novela, ha escondido siempre una valoración de lo trivial. Cuando la filosofía se proyecta hacia lo mismo, la coincidencia resulta inevitable. Pero nuestra novela no ha sentido el impacto filosófico. Resulta trivial sin trivialización, es decir, sin conciencia de la apertura a lo substantivo que lo cotidiano ofrece. Desde este punto de vista, la novela española es hoy, salvo alguna excepción, un buen ejemplo de la permanencia de los viejos esquemas décimonónicos o de falsificaciones inauténticas.

ticas, ya que lo que se imita apenas se conoce. Desde sus comienzos la literatura moderna, concretamente novela y teatro, han demostrado la validez incontrovertible de esta afirmación: que *la realidad sólo se puede describir literariamente en la medida en que se inventa*. Pero no hay nada más difícil de inventar que lo vulgar. Inventar lo extraordinario, lo inverosímil o lo simbólico sin concreción es hoy relativamente fácil, pero inventar las cosas vulgares, es decir, estrenar la trivialidad, es muy difícil. La vida de todos los días es como un traje usado, estrenarla, vestirla como algo nuevo sólo ocurre excepcionalmente y sólo el genio tiene el don de convertir en estreno un día más de los muchos días que de continuo pasan.

En la cultura de hibernación es casi imposible que se pueda remontar la trivialidad desde la trivialidad. Para conseguirlo sería menester mayor tensión. Así nuestro teatro actual es un teatro trivial de dificultades triviales. Falta el teatro que transmute, como hoy se exige, la dificultad en conflicto. Si el teatro tiene por misión, según frase de Fernando Lázaro en el prólogo a una obra suya ya famosa, "La Señal", dar realidad objetiva a nuestros problemas, el teatro en las culturas de hibernación sólo puede plantear como problema la minimidad de las dificultades. En los rebaños no hay conflictos, en los rebaños apenas hay dificultades. Sólo existe, a mi juicio, un camino, como antes he dicho, para salir de esta situación, hacer de la protesta el conflicto de la dificultad. Un teatro de protesta, una novela de protesta podrían ser el comienzo de nuestra regeneración. Una vez más esperemos que, aunque sólo accidentalmente, podríamos salir de la nanidad total hipertrofiando la función estética. Siempre que tal hipertrofia contenga la protesta, la novela y el teatro pueden dar mayor dignidad a su sentido específico y ser posesión total y conflicto, respectivamente. La protesta ofrecería al novelista lo trivial como un problema y el lector iniciaría por la protesta la salida de lo rebaño; el teatro transmutaría las dificultades en conflictos y quizás saliese una voz que clamase y a su clamor se uniesen otras y el rebaño entero saliera de su miserable situación.

ENRIQUE TIERNO GALVAN