

LIBROS

El teatro español del siglo XX

Desde 1971, en que apareció la primera edición, en Alianza, de la "Historia del teatro español, siglo XX" —que correspondía al segundo volumen de la historia general, concebida en dos—, el nombre de Francisco Ruiz Ramón ocupa un destacado lugar en la bibliografía de nuestra crítica teatral. Ahora, con la publicación (en cátedra) de una nueva y muy ampliada edición de aquel volumen, el valor de su tarea se reafirma. Son —somos— bastantes los que hemos alcanzado a sistematizar nuestros juicios sobre este o aquel autor, esta o aquella obra o fenómeno del moderno teatro español, pero abordar toda la producción del siglo XX, desde Benavente a Noya o Romero Esteo, desde "El nido ajeno" a nuestros grupos independientes, es tarea que, en los términos planteados por Ruiz Ramón, nadie había acometido.

Cabría pensar que la residencia de Ruiz Ramón en los Estados Unidos —actualmente es jefe de Departamento en la Universidad de Purdue— constituye una limitación para su obra, dada la "verificación pública", la "proximidad", que el teatro necesita. Así sería, en efecto, si no se dieran varios factores: uno, que el propio Ruiz Ramón es consciente del problema y tiene buen cuidado de establecer la base textual de su juicio; otro, que, dadas las enrarecidas circunstancias de la vida española contemporánea, esa lejanía no deja de ofrecer algunas compensaciones para poder estimar un texto fuera de su coyuntura inmediata, y, tercero, que buena parte del teatro español contemporáneo está sin estrenar, lo que implica que muchos andamos igualmente a tientas en ese punto.

Andrés Franco —otro hispanista seriamente interesado en el teatro español contemporáneo— me decía que quienes estamos "metidos" en el teatro de cada día, formando parte de él incluso como críticos, creamos un material de primera mano con el que luego podrá operar serena y metodológicamente un ensayismo

más distanciado. Creo que Ruiz Ramón ilustra con exactitud esa teoría. Puesto que estudia siempre los textos dramáticos en el marco de cuanto se escribió sobre ellos y de sus circunstancias históricas, con lo que su obra alcanza el valor de una sistematización comprometida del fenómeno teatral. Sistematización, por la presencia de esa laboriosa metodología a que antes me refería: Y comprometida porque, naturalmente, Ruiz Ramón no se limita a ordenar indiscriminadamente los juicios de los demás, sino que los incluye dentro de su propia y rica interpretación del teatro español, obligada, por la misma naturaleza social del arte dramático, a tomar partido entre las alternativas propuestas, a asentarse, en fin, en una determinada perspectiva crítica. ¿Y cuál es esa perspectiva? Dado el espacio lógicamente reducido de estas críticas de libros, es imposible aludir a lo que Ruiz Ramón formula acerca de los autores fundamentales examinados. Pero sí cabe decir que cita con frecuencia los materiales de "Primer Acto", que se solicitó y leyó muchas de las obras mecanografiadas de nuestros autores prohibidos, que estudia a Buero y a Sastre con la misma atención y que, a menudo, se rebela contra todo lo que se ha opuesto al desarrollo y manifestación de una dramaturgia crítica, con lo cual quizá tendremos la línea maestra de su actitud. Dice en el prólogo a esta segunda edición: "El teatro español del siglo XX, cuya historia hemos intentado trazar aquí, se nos aparece como un cuerpo aquejado de una curiosa y terrible enfermedad: la del desdoblamiento. Enfermedad que es fiel reflejo de un estado de dicotomía permanente de la sociedad para o contra la que se escribe. Esa sociedad, como un monstruo de dos cabezas, parece haber fundado su existencia en el empeño suicida de enfrentar, disociándolas, su realidad y su apariencia, inventando máscara tras máscara que oculte la primera e imponga la segunda como si ésta fuera aquella".

Pienso yo que, en efecto, esa es una buena perspectiva para ordenar los diversos materiales. Resume, perfectamente, la razón última de nuestras batallas teatrales, por muy estéticas que fueran a veces las alegaciones. Porque, bien mirado, aquí no se ha planteado la evolución de las formas dramáticas como una simple búsqueda —eso que, en las historias del arte, se reduce didácticamente a los distintos is-

mos— de nuevos núcleos o veladas intuiciones, de lo real, sino, ante todo, como una pugna social entre quienes estaban por esa investigación y quienes, a menudo desde el poder político, se confabulaban para detenerla. Es decir, para evitar que el teatro pudiera cumplir una función social dinamizadora.

El análisis de Ruiz Ramón procura adentrarse en la significación de los distintos dramaturgos en ese juego de la revelación y del enmascaramiento. Se asoma hasta nuestros Teatros Independientes y contempla hechos, tan polémicos en su día, como el Festival Cero de San Sebastián. Cita —y en este sentido considero ejemplar, frente a las habituales "apropiaciones", su cuidado en precisar el origen de los materiales— numerosos textos extradramáticos que estima significativos. Procura, en fin, establecer el alcance político de la actitud del dramaturgo. Sin que eso le lleve tampoco, como muy bien dice, "a identificar, como si fueran conceptos intercambiables, testimonio de la realidad o vocación de verdad con valor dramático o calidad estética". Precisión ésta importante para reafirmar que no estamos ante ningún libro paternalista y que el respeto por la actitud ética de un autor es perfectamente compatible con la crítica no siempre favorable de su obra. De ello hay numerosos ejemplos en el libro.

Es seguro que nuevos trabajos se enfrentarán con determinadas posiciones de Ruiz Ramón. Si vienen de la derecha, supongo que el enfrentamiento será global (a Juan Ignacio Luca de Tena le dedica dos páginas, y a Sastre, 35); si de la izquierda, incorporando las discrepancias ya habituales, nuevos enfoques metodológicos y los datos que, por posteriores, modifiquen los pronunciamientos de Ruiz Ramón. Aunque —y de eso sí estoy seguro— nadie que se plantee una historia del moderno teatro español podrá prescindir de este documentado, serio y progresista trabajo. ■ JOSE MONLEON.

Juan XXIII, un ejemplo a recordar

Una nueva colección, de excelente presentación didáctica, titulada "Caminos abiertos", acaba de aparecer. Los más grandes personajes de la Historia que supieron abrir camino en los cam-

pos humanos de la cultura, la investigación, la ciencia o la política son biografiados en estos libros de doscientas escasas páginas, y que comienzan con gran acierto por la figura de Juan XXIII (1).

¿Qué rutas abrió este Papa campesino, elegido como hombre de transición por un acuerdo de cardenales, que creyeron sólo salir del paso con él?

Los más importantes pasos y perspectivas dados por la Iglesia desde el siglo XVI para acá.

En nuestros años de infancia y juventud volaban, como modelos eclesiológicos por nuestra imaginación, la rígida figura tan poco comprensiva de San Pío V, el fautor del malhadado Concilio de Trento, que dividió definitiva-



Juan XXIII.

mente a la cristiandad. O el antiliberal Pío IX, que, en el siglo pasado, se olvidó por completo de la injusta situación social del obrero en el mundo industrial que emergía, y sólo se preocupó de fortificar su autoridad, proclamando el absolutismo representado por una concepción autocrática de la infabilidad pontificia. O el aristocrático León XIII, que, con cuentagotas, daba paso al paternalismo social como ingenua solución a los problemas económico-sociales de la revolución industrial. O el anticommunismo —excesivamente exagerado por sus comentaristas— de Pío XI, y el centralismo personalista de Pío XII, con su ascética figura de gran señor.

Pero llegó Juan XXIII, como resultado de una entente entre cardenales enfrentados por dos tendencias irreconciliables, y asombró al mundo de la Curia y de la sociedad humana, por la valentía con que proclamó un Concilio moderno y moderniza-

(1) Feliciano Blázquez, Juan XXIII, Ed. Hernando, Madrid.

dor, después de llamar uno de sus predecesores herejía al "modernismo". Y lanzó a los cuatro vientos su encíclica "Paz en la Tierra", en la que adoptó una postura democrática, social y política, que se manifestó hasta en el estilo sencillo y sin pretensiones autoritarias.

Era un hombre enraizado en las realidades terrenas, conocedor profundo de la Historia, que —por eso mismo— estuvo fuera de elegantes idealismos, y —en cambio— confió en la fuerza transformadora que late en el fondo del hombre. Por eso no se escandalizó por los "signos de los tiempos", sino que los adoptó sin prejuicios, queriendo que el cristiano los viera en su fuerza positiva, sin adoptar la postura "anti" a que nos habían acostumbrado los Papas anteriores con su enemiga al liberalismo y al socialismo por un lado, o a la evolución y al poligenismo por otro. El fue quien no quiso que se condenase definitivamente a Teilhard de Chardin, y quien paró la inclusión en el *Índice de Libros Prohibidos* de la obra escriturística de Robert y Feuillet.

La obra que comento, escrita con ejemplar fluidez por el buen periodista y estudioso de los problemas de actualidad que es Feliciano Blázquez, está presentada con modos nuevos, que hacen entrar por los ojos lo que era presentado casi siempre en forma abstracta. Y tiene además el buen acuerdo de entrar en la entraña misma de su vida, de su psicología —manifestada en hechos concretos— desde la infancia. Un error frecuente hasta ahora, en la presentación de la vida de Juan XXIII, es hacer un corte entre su historia anterior al Papado y la posterior. El hecho de que antes no hubiera llamado la atención del mundo eclesiástico, ni tampoco del civil, se debe precisamente a esa sencillez evangélica que no estaba de moda en la Europa "snob" de entonces. Pero, tras tanta carga de artificialidad, de prestancia exterior y de "pose", la llegada del Papa Roncalli fue distendida, supuso el comienzo de la espontaneidad en la Iglesia. Espontaneidad que no hemos sabido todavía asimilar con normalidad los católicos, que nos debatimos por un lado entre la desorientación y la irresponsabilidad novedosa superficial, y la añoranza de la rigidez tridentina por otro, sin llegar nunca a superar esta infantil dicotomía.

Libros así —a pesar de su sencillez divulgadora— pueden hacer bien a nuestros católicos ac-

tuales, que han perdido el sentido del humor y de lo espontáneo, viviendo demasiado atentos a esa seriedad superficial —de origen burgués, como demostró Sartre— que confundimos con la responsabilidad social. ■ E. MIRRET MAGDALENA.

## La "estética informativa"

La formulación por Shannon y Wiener de las bases de la que hoy conocemos como "teoría de la información" es uno de los hechos que más han ayudado a superar las viejas barreras entre disciplinas humanísticas y científicas. Así, por ejemplo, sin la introducción por los citados autores de la noción universal de complejidad —equivalente a contenido de información— de un sistema, Abraham Moles y Max Bense no habrían podido sentar las bases de su "estética informativa", para utilizar el término acuñado por el primero. De Moles, conocido semiólogo y sociólogo de la cultura, acaba de traducirse al castellano una obra fundamental para la comprensión de esa disciplina todavía embrionaria: "Teoría de la información y percepción estética" (1).

Para analizar cualquier mensaje, Moles nos propone partir de una situación bipolar, que es la que se establece entre los términos de "información" y "redundancia". La cantidad de información de un mensaje dado dependerá del grado de imprevisibilidad de los elementos que lo constituyen. Redundancia será, por el contrario, todo gasto innecesario de símbolos que, por previsible, no aportan nada a la originalidad de aquél.

Esa previsible, que contribuye a la redundancia, pero también a la inteligibilidad del mensaje, está en función de la memoria perceptiva del individuo que, sobre la base de la experiencia, le permite la elaboración y el almacenamiento en su cerebro de símbolos, formas y estructuras susceptibles de ser luego proyectadas sobre los nuevos mensajes. Sin la existencia de un mínimo de redundancia, la comunicación entre el emisor y el receptor resulta imposible al no encontrar este último ningún elemento asimilable a otro de su propia experiencia que pueda servirle de asidero.

(1) Traductor: Domingo Cardona. Editorial Júcar. Madrid, 1976.

Existe, pues, un umbral de complejidad, pasado el cual el mensaje deviene intransmisible y se convierte en lo que, en términos sonoros, se llama un "ruido blanco", es decir, un fondo desorganizado donde el sujeto es incapaz, a pesar de sus esfuerzos de exploración perceptiva, de descubrir una estructura mínima.

Todas las consideraciones anteriores son igualmente ciertas en el caso de la obra de arte. Esta se mueve también en un terreno dialéctico cuyos dos polos son la originalidad y la redundancia. En ella distingue, sin embargo, Moles dos mensajes simultáneos —el semántico y el propiamente estético—, que, transportados por los mismos elementos, entrañan cada uno de ellos un grado propio de información.

Frente a la información semántica, de carácter propiamente denotativo y fácilmente traducible, está la información estética, que deja sentir sus efectos sobre el estado interior del receptor —el ámbito de sus emociones— y que representa el "campo de libertad" de la obra, donde tanto el emisor como el receptor vuelcan su subjetividad.

Una de las tareas que se ha fijado la estética informativa, tal y como la entiende Moles, consiste precisamente en fijar ese mínimo de redundancia pasado el cual la obra de arte se convierte en un mero juego estéril desde el punto de vista de la colectividad. Este umbral se traspasa cuando el artista crea con la obra el código exclusivo que la sustenta sin apoyarse en ningún elemento heredado culturalmente, por hablar en términos ideales.

Moles analiza cómo el grado óptimo de inteligibilidad, equidistante de la redundancia y la entropía máximas y cuyo conocimiento es fundamental en una época en que coexisten una vanguardia despegada del entorno y un arte dirigido básicamente a las masas, varía según se trate de mensajes artísticos elementales o múltiples. Este último tipo de obras, que —como es el caso del ballet o la ópera— se dirigen simultáneamente a varios sentidos, requieren una mayor redundancia que aquellas otras destinadas fundamentalmente a un solo canal sensitivo.

El libro de Moles, que no se limita a la simple exposición teórica, sino que esboza una metodología concreta para determinar el grado de originalidad de los mensajes artísticos —y en espe-

cial los musicales, con los que más ha trabajado el autor— no es de lectura fácil, e incluso puede ocurrir que algunos se sientan desilusionados por la aparente evidencia de los resultados, que parecen no justificar tantos esfuerzos. Personalmente, compartimos, sin embargo, el optimismo del autor sobre el futuro de una disciplina que, según se ha señalado, está todavía en sus comienzos. ■ JOAQUÍN RABAGO.

## Aproximación a Seguí

Como "un punto de inflexión en la línea del anárquico-individualismo español" considera Antonio



Salvador Seguí: el Noi del Sucre.

Elorza la posición de Salvador Seguí manifestada en sus últimos escritos. Antonio Elorza se acerca al pensamiento y la vida de Seguí a través de sus trabajos en la prensa madrileña, cuya edición ha preparado. En este libro ("Artículos madrileños de Salvador Seguí", Cuadernos para el diálogo, Divulgación Universitaria, num. 103) Elorza reúne artículos de los periódicos "España Nueva" (1919-20), "Vida Nueva" (1921-22), "Cultura y Acción", cartas y entrevistas en otras publicaciones ("El Sol", "La Libertad", "La Voz", "Hoy", "El Heraldo"), así como diversos textos de "Solidaridad Obrera", relativos al sindicalismo. El autor estima que su tarea es en cierto modo complementaria de la edición de "Escritos" de Seguí hecha por Isidre Molas, parte de cuyo material había aparecido en el libro de Josep M. Huertas Clavería, "Salvador Seguí: el Noi del Sucre. Materiales para una biografía", editado recientemente en castellano (Edi-