



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Rodríguez, V. (1972). *Las ideas de Ortega Gasset sobre el teatro* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS  
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS  
DE LA UNMSM

---

**Título:** Las ideas de Ortega Gasset sobre el teatro

**Autor:** Virgilio Rodríguez Nache

**Año:** 1972

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Bachillerato

**Palabras claves:** Ortega Gasset, teoría teatral, estética, teoría de la metáfora

**Referencia**

**en  
APA 7ma. ed.**

Rodríguez, V. (1972). *Las ideas de Ortega Gasset sobre el teatro* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## **Resumen**

La presente tesis tiene como propósito estudiar las ideas expuestas sobre el teatro por el filósofo español Ortega Gasset en conferencias y libros. El tesista pretende encontrar un derrotero para la ordenación de las ideas teatrales de Gasset a partir de su Teoría de la Metáfora. El trabajo se halla dividido en dos capítulos. En el primero se tratan las ideas de Ortega Gasset sobre el teatro, así como una primera confrontación con otros autores y tratadistas teatrales. En el segundo capítulo se intenta establecer una sistematización de la estética general y particular orteguiana a partir de lo expuesto en su Teoría de la metáfora. El tesista establece, además, un paralelo de lo encontrado con el fenómeno psíquico de los sueños.

*Palabras Clave:* Ortega Gasset, teoría teatral, estética, teoría de la metáfora.

0069

37 10

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO



LE  
052

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO

VIRGILIO RODRIGUEZ NACHE

**LAS IDEAS DE ORTEGA GASSET SOBRE  
EL TEATRO**

**Tesis de Bachiller en Letras**

060

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
FACULTAD DE LETRAS**

**1972**



052

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO



0069

VIRGILIO RODRIGUEZ NACHE



**LAS IDEAS DE ORTEGA GASSET SOBRE  
EL TEATRO**

**Tesis de Bachiller en Letras**

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
FACULTAD DE LETRAS**

**1972**



060



# INDICE

	<u>Pág.</u>
Propósito. ....	4

## CAPITULO PRIMERO

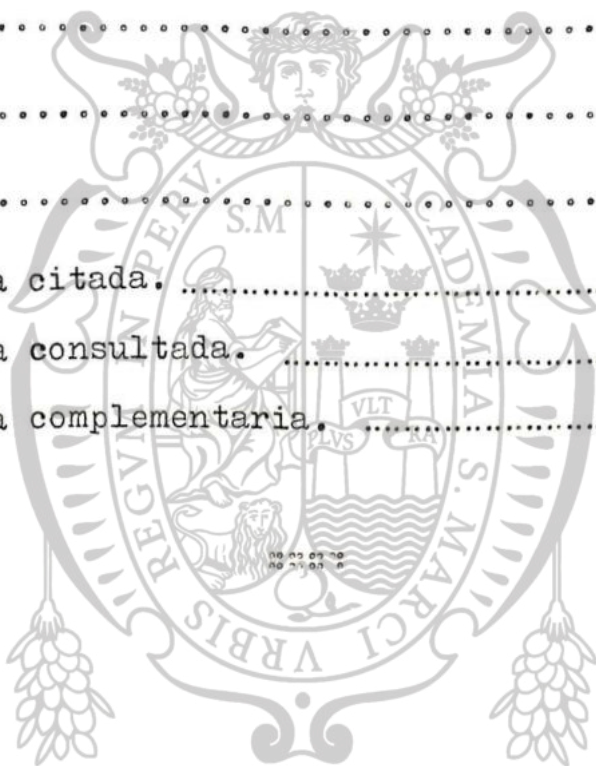
<u>ORTEGA Y EL TEATRO. CONFRONTACIONES</u> .....	8
I.- Primeros puntos de partida. ....	8
II.- Dualidades. El marco escénico. ....	15
III.- El teatro ¿género literario? .....	20
IV.- Representación y desrealización. ....	24
V.- Metáfora y fantasmagoría. ....	32
VI.- Metáfora e irrealidad. ....	38
VII.- La farsa y el farsante. ....	53
VIII.- Mundo, arte, juego. ....	56
IX.- Arte teatral viejo e insuficiente. ....	66
X.- La metáfora universal. ....	71
XI.- El arte del actor. ....	75
XII.- La realidad fuera de todas las leyes. ....	87

## CAPITULO SEGUNDO

### EL TEATRO Y ORTEGA. NOTAS PARA UNA POSIBLE

<u>SISTEMATIZACION DE SUS IDEAS</u> .....	90
I.- Dificultad primaria. ....	91
II.- Afirmaciones y contradicciones. ....	94
III.- Los caminos practicables. ....	101
IV.- Teoría de la metáfora: .....	108

	<u>Pág.</u>
a) La metáfora. ....	108
b) Los sueños. ....	114
c) Cotejo. ....	121
V.- Los eternos dilemas. ....	124
VI.- El teatro actual. ....	133
VII.- Confrontación final. ....	153
CONCLUSIONES. ....	157
NOTAS. ....	159
BIBLIOGRAFIA: ....	184
Bibliografía citada. ....	184
Bibliografía consultada. ....	188
Bibliografía complementaria. ....	189



## PROPOSITO

Intento estudiar las ideas sobre el teatro expuestas por Ortega Gasset en conferencias y libros. Algunas fueron tratadas de manera incidental a propósito de diversos asuntos. Otras, las de las conferencias de Lisboa y Madrid, apuntaban directamente a la esencia del teatro. Sin duda, su intención primordial era -considerando la importancia del tema desde los puntos de vista estético y sociológico- darles mayor amplitud; pero su tan conocida forma de ir perfilando y completando sucesivamente la visión de las cosas y los fenómenos no le dio tiempo para llenar el ámbito propuesto. No obstante, hay en ellas un vivero de conceptos -bases; y aunque no lleguen o no puedan articularse de un sistema, tal vez sea esto lo que hace interesante escrudinar en ellas. - Naturalmente, el intento comporta, con la revisión, establecer conformidad o disconformidad, contrastes y discusión; e incluso acumular en su torno otras ideas, teorías y opiniones sobre el tema. Esta acumulación de ideas afines o discrepantes permitirá huir del "ciego formalismo lógico" y emplear el método vivo, como quería el filósofo; la idea que empuja a otra idea, "el pensar dialéctico empleado como modo intelectual, movilizado por una dialéctica real, en que es la cosa misma la que va empujando el pensamiento y obligándole a coincidir con ella". Raíz y esencia de la meditación.

Salpicadas aquí y allá, estas ideas de Ortega se



resisten a ser reducidas u ordenadas en un conjunto sistemático como se dice líneas arriba, pues mientras unas datan de 1,909 -las más antiguas de las que podemos hacer referencias al respecto- otras, ya más vertebradas, lo son de 1,946. Con todo, su concepto general sobre el teatro parece estar trunco e incompleto. Algunas veces ha deslizado "irrita crítica" -son sus palabras- contra autores y especialmente contra actores; pero no es éste el aspecto que de sus ideas nos interese, sino su concepto esencial y "el ser en forma" del teatro.

Seguir la cronología nos pondrá en conocimiento de la evolución de aquéllas, aunque la circunstancialidad de los enfoques es evidente y nunca obedecieron a un planteamiento previo y específico. Estableceremos la cronología de sus libros, artículos y conferencias sobre el tema, si bien las emplearemos según convenga, y no tomaremos ciertas frases sueltas, no dichas al caso porque son ejemplificadoras, que traducen juicios y valoraciones y entrañan supuestos previos aceptados como axiomáticos.

Aparte, pues, de la dialéctica real de Ortega, seguiremos otros dos principios metodológicos suyos: 1ª, revisar el objeto y sus circunstancias, o sea la realidad teatro y su relación con autores, actores y público; y, 2ª, el teatro en su circunstancia histórica -aunque sólo veamos el teatro actual- o sea el acontecer estético frente al a-

contecer social, y obtener de ello las conclusiones pertinentes. Será considerado ocasionalmente el tema generacional.

Pero, sobre todo, hemos creído hallar el derrotero para la ordenación primaria de la estética general y particular orteguiana en su Teoría de la Metáfora, a la que hemos adherido en paralelo el fenómeno psíquico de los sueños, pues tiene con aquélla notables similitudes. Podría asegurarse que idénticas. Esta sería una hipótesis tácita.

Naturalmente, para alcanzar estos terrenos con cierta seguridad, se hace necesaria una exploración del tema teatro a base de confrontar opiniones ajenas a Ortega con las opiniones de éste, sin hacer, inicialmente, otra cosa que registrar y reseñar los hechos, como se dice líneas arriba.

El trabajo está dividido en dos Capítulos, cada uno con varios epígrafes -como se señalan en el índice- que tratan las particularidades. El primer capítulo contiene las ideas de Ortega sobre el teatro y las de autores y tratadistas de este género, en una primera confrontación; el segundo capítulo enfoca principalmente la teoría orteguiana de la metáfora con sus implicancias y posibilidades de basar en ella una vertebración más o menos sistemática; lo cual repugnaba al espíritu de Ortega, pero nos facilita a nosotros su comprensión. Frente a esta teoría, con la de

los sueños- otro fundamento de la creación artística- colocamos una breve reseña de la esencia y contenido del teatro actual para su confrontación final.

Como es lógico, la fuente principal de las ideas de Ortega es el propio Ortega: sus OBRAS COMPLETAS, editadas por la Revista de Occidente en Madrid, en seis volúmenes, el año 1,950, que signaremos, para los efectos de las notas, de la siguiente manera: OC. volumen y página (y la fecha del trabajo cuando es necesario fijar su tiempo y oportunidad); PAPELES SOBRE VELAZQUEZ Y COYA, editada también por la Revista de Occidente en 1,950, a la que señalaremos como "Papeles..."; y su IDEA DEL TEATRO, que recoge el contenido de las conferencias pronunciadas por él en Lisboa y Madrid en 1,946, asimismo editada por la Revista de Occidente en 1,958, que anotaremos con sus iniciales IT.

Además de estas fuentes específicas, se han utilizado otras, como Revistas y libros, que se indican en el texto, las notas y la bibliografía general y complementaria.

o o o



## CAPITULO PRIMERO

### ORTEGA Y EL TEATRO.-CONFRONTACIONES

#### I.- PRIMEROS PUNTOS DE PARTIDA

Más a fondo y más directamente que Bergson -que en su ensayo sobre la significación de lo cómico acude con frecuencia a ejemplos del arte dramático Ortega y Gasset ha esbozado algunas ideas y puntualizado otras sobre las esencias del teatro, incluso como edificio; de lo cual arrancan muchas de sus meditaciones.

En varias oportunidades se ha apuntado la influencia de los pensadores sobre los temas del teatro, sobre las ideas expuestas en él, sobre la forma y manera de exponerlas, y aun sobre los autores. Se ha dicho que Bergson influyó sobre Pirandello, especialmente en lo que concierne a los problemas de identidad y aislamiento del yo, aunque también se ha opuesto la opinión de la pura coincidencia o, -tal vez, conociendo los azares de la vida de Pirandello, fuese en éste la conclusión de sus propias visiones del mundo y de la personalidad del hombre. Un caso similar lo encontramos en Henri Lenormand, a quien se achaca llevar al teatro las ideas y concepciones de Freud, si bien él ha sostenido que se trata de puras coincidencias ya que a su vez exploraba los



problemas del subconciente (1). Jean-Paul Sartre es un caso especial en que el pensador y el dramaturgo se alían en la misma persona, y ello significa el deseo de todo pensador sobre la propagación de sus ideas. El teatro, excelente vehículo de propagación, es un indiscutiblemente poderoso medio de comunicación, y se ha dicho repetidamente -- que "la poesía dramática se halla más cerca del pueblo -- que los otros géneros literarios". (Ostrovski) (2). En parejas condiciones que a Sartre encontramos a Albert Camus (3).

No se ha hecho un estudio -- que yo sepa -- de la posible influencia que haya tenido Ortega y Gasset como pensador sobre el teatro español y los autores a él contemporáneos o inmediatamente posteriores. Tal vez no la haya tenido, bien porque sus opiniones no estimulasen a los dramaturgos que producían obras al par que las suyas, bien porque estos dramaturgos tuviesen ideas muy arraigadas, y limitadas, del teatro y sus temas posibles, o bien porque la influencia, en caso de haberla de alguien, vendría de las grandes figuras literarias de su tiempo -- poco más o menos -- considerando este poco más o menos desde Valera, por ejemplo. Pérez Galdós -- casi tan excelente dramaturgo como novelista -- Emilia Pardo Bazán, Baroja, Unamuno, Valle Inclán, y el más joven, Pérez de Ayala, todos ellos fueron verdaderos aspiradores de la cultura e ideas universales y



européas de entonces. Y en casos como los de Unamuno y Valle Inclán, ellos mismos fueron dramaturgos de los buenos y originales. Unamuno con sus dramas escuetos y descarnados. Valle Inclán con su extraordinaria producción concebida, según apunta Pérez de Ayala, sub specie theatri, y su lenguaje e idioma convertido en potencia telúrica. (4) Valle Inclán es un verdadero creador de cánones dramáticos, poco puesto en escena, ya sea por miopía o miedo, ya por carencia de medios técnicos imprescindibles para sus expresivas fantasmagorías, ya por ambas cosas a la vez, y que ahora, si bien tímidamente, se van aventurando a ponerlo. Su poblado mundo es casi inagotable en plasticidad situaciones y personajes dramáticos, coros y diálogos artísticos. De otra parte, Emilia Pardo Bazán abrió los ojos de España al naturalismo francés y en gran medida a la novela rusa, de la que tanto gustaba también Baroja. En algunos casos, como en el de Pérez Galdós, hubo coincidencia independiente de ideas y conceptos con Nietzsche, cuando éste era aún totalmente desconocido en España. No obstante los dramaturgos españoles de fines del siglo XIX y principios del XX -excepto Pérez Galdós- siguieron aferrados a los módulos nacionales, provincianos e intrascendentes, casi decadentes desde su mismo origen.

En todo caso, ante este panorama es seguro que -Ortega deseaba tener esa influencia, por cuanto dice:



"Más valdría que los artistas jóvenes, en lugar de perderse por esos callejones de problemática salida, se dedicasen a crear el nuevo teatro, en que todo es plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa. La pintura a estas fechas no -- tiene temas más fecundo que la decoración escé-- nica, donde todo está aún por inventar, y no -- el lienzo de caballete, donde por ahora no hay nada sustancial que hacer. (A) Cosa pareja a -- contece con la música. En cuanto al poeta, es el encargado de imaginar la farsa fantasmagó-- rica componiendo, en vez de un texto literario, un programa de sucesos que han de ejecutarse en escena. (B) Pero es preciso, ante todo, que el actor deje de ser lo que es hoy, mero realiza-- dor de una obra escrita, y se convierta en o-- tra cosa; mejor dicho, en mil cosas: acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal" (C) O.C. II. 327.

A).-Es éste un extraño absolutismo para un filósofo. Sin duda, Ortega no veía a su alrededor- pese a ser un -- buen gustador de la pintura- los esfuerzos por encon-- trar el nuevo derrotero. Porque entonces y ahora, se-- gún apunta Gaya Nuño (5), hay todavía algo que ha -- cer en la pintura de caballete.

B).-En realidad, el texto dramático no es sino un sistema de señales o una clave de acciones, a veces muy explícitas en ciertos pasajes, pero en síntesis elaborada.

C).-El danzarín, para serlo, se somete también a normas expresivas prefijadas. Pero sin duda, Ortega intuye aquí la imprescindible necesidad de la máxima expresión corporal del comediante.

Debemos puntualizar dos cosas. La primera se refiere a la pintura y su hacer escénico. Ortega no cuenta con que desde principios de siglo, pintores como Bakst - los dos, Andrés y León- Picasso, Dufy, Chirico, Derain, Juan Gris, Matisse ( que hizo una verdadera creación para "Sheherazade" de los Bailes Rusos) y otros , se sintieron fuertemente atraídos por el teatro, en los cincuenta primeros años de este siglo, verdaderas obras de arte escenográficas. (6) También es cierto que en los últimos quince años ha cambiado rápidamente la faz escenográfica, y son decorados de luz, sólidos, sugeridos o lineales, los más usados, ya sea por su sencillez, por su economía o por su facilidad de montaje. Se ha llegado incluso a la simple cámara, contra la que se alza no pocos dramaturgos. (7) La otra es ese programa de sucesos a ejecutarse en escena. ¿ No es esto la improvisación, estilo comedia del arte, que, actualmente y en



buena ley no puede hacerse sino como ejercicio, ya que en modo alguno puede constituir obra de arte significativa y perdurable? No es necesario plantear la discusión sobre - qué es la forma permanente del arte; o cuál es. Aceptamos que las artes, quizá, todas, hasta la que parezca más estabilizada, debe ir hoy por otros caminos. Pero su nueva forma, en esencia, debe ser permanente, considerando esta permanencia no en sentido absoluto, sino como manifestación del fenómeno cohesivo entre tema, expresión y momento. Una improvisación puede ser un acierto artístico, pero al ser repetida se estabiliza, se establece; es decir, se hace constante y permanente, y deja de ser tal improvisación. - ¿No es una contradicción con la propia exigencia de Ortega de que el teatro se quede en donde había comenzado como juego de transferencia o transmigración de la realidad a la irrealdad, metamorfosis o transfiguración de vida a ultravida, partiendo siempre de la dualidad sala-escena? - En todo caso, el pensamiento de Ortega ha caminado, cambiando al compás de su penetración en el tema.

Para Ortega y Gasset el teatro debe ser, como toda realidad, definido según su "ser en forma" y no en sus modos deficientes, pues bajo las modificaciones, variaciones y transformaciones debe descubrirse su estructura, que permanece idéntica a sí misma. La aparente oscuridad de estas palabras desaparece tan pronto salte a la vista



que ese "ser en forma" constituye el conjunto de manifestaciones concretas de la realidad que ha sido el teatro desde Esquilo hasta nuestros días, incluyendo en tal definición no sólo la obra literaria -habría que llamarle texto-clave- sino también, y más, los actores que lo representaron, y el edificio; éste de manera especial, pues es, justamente, el que permite establecer las dualidades que nos revelan su esencia. A través de todos sus cambios y altibajos, mudanzas y alteraciones, subsiste, pues, esa estructura que permite llamar "teatro" a muchas y divergentes manifestaciones y que explica y aclara todos los fenómenos de la actividad y el arte teatrales. Si deducimos de este "ser en forma" su esencia y estructura primigenia va a resultar muy difícil justificar un gran sector del teatro moderno. (8) Y se nos conmina a aceptarlo.

Opina Ortega que considerar en primer término el teatro como edificio - tal vez en el sentido más humilde de la palabra teatro es de suma importancia, pues de lo contrario

"se correría el riesgo de saltarse toda la restante realidad teatral, la más sublime, la más profunda, la más sustantiva". I.T.33.

Teatro. Edificio. Espacio acotado.

"La misión de la arquitectura es construir frente al fuera del gran espacio planetario, un den



tro. Al acotar el espacio se da a éste una forma interior que informa, organiza". I.T.34

Organiza para una finalidad, y por eso el interior de un teatro, de una iglesia, de una estación de ferrocarril, etc., son diferentes. Porque también lo es su finalidad.

"Los antiguos biólogos afirman que la función crea el órgano. Debieron decir que también lo explica". I.T.34.

## II.-DUALIDADES. EL MARCO ESCENICO

Dice Ortega:

"El dentro que es un teatro, está, a su vez, dividido en dos espacios: la sala, donde va a estar el público, y el escenario, donde van a estar los actores. El espacio teatral es, pues, una dualidad, es un cuerpo orgánico compuesto de dos órganos que funcionan el uno en relación con el otro: la sala y la escena". I.T.35.

Melchinger (9), a mi juicio con mucho acierto, coincidiendo en cierta forma con Ortega, llama a escena- y sala ámbitos contrapuestos, que, antes de levantarse el telón se hallan aún cerrados el uno para el otro. Y añade: "todavía está cubierta la brecha que los separa y que los une, como límite y centro". Más adelante veremos

como en el proceso de meditación de Ortega y Gasset esta brecha tiene una significación importantísima, que nos hace reflexionar una y otra vez sobre la posibilidad de su supresión; o su imposibilidad si no se le quiere quitar al teatro algo de su esencia.

Tal vez sea necesario intercalar aquí, en este momento, una idea bastante anterior de Ortega, integrante de su "Meditación del Marco", y que se refiere a la boca del telón como marco de la escena, que:

"dilata sus anchas fauces como un paréntesis - dispuesto a contener otra cosa distinta de lo que hay en la sala. Por eso, cuando más nulo sea su ornamento, mejor". O.C.II.313.

Es un detalle de fina apreciación - como no podía ser menos- de lo necesario que es, en el teatro, y sin duda en toda actividad artística, mantener y contener todo dentro de los límites de lo más estrictamente necesario, de la sencillez y sobriedad más absolutas, con objeto de que nada que no sea sustancial llame o distraiga la atención de la nítida apreciación estética. - Pues en el marco de la escena es donde.

"empieza el otro mundo, el irreal, la fantasmagoría", y pide que:

"no admitamos que la boca del telón abra ante nosotros su gran bostezo para hablarnos de



negocios, para repetir lo que en su pecho y en su cabeza lleva el público: sólo nos parecerá - aceptable si envía hacia nosotros bocanadas de ensueño, vahes de leyenda". O.C.II.313-314.

Grotowski, que ha estudiado profundamente varios fenómenos del teatro, y especialmente los procesos mentales y emotivos del actor, del público y de los medios culturales "consumidores" del teatro, participa actualmente de similar opinión. (10)

Sin duda habrá que esperar - poco o mucho - para ver en que paran las tendencias actuales del teatro. - Es decir, de algunos practicantes del teatro. Se ha desarrollado un furor - podemos llamarlo así - por el teatro denominado de carácter social, político, "comprometido". -- Sin duda, también, no se puede prohibir nada de la temática o problemática humana. Toda es lícita, aunque haya quienes protestan airadamente contra ella. Pero lo cierto es que cuando se cargan las tintas en la propaganda, el teatro se hace antipático (considero esta expresión muy adecuada al caso), porque es condición del ser humano rechazar lo que violenta la conciencia. Por otra parte, es tema de circunstancias y oportunidades como las que se puedan señalar en Sartre, por ejemplo - "Las manos sucias", "Muertos sin sepultura" - que, pasado el momento, se las ve lejanas, sin vigencia, aunque contengan excelencias --



técnicas y puedan testimoniar pensamientos y sentimientos de un grupo humano en una época histórica. Que no es poca cosa. Pero no contienen la esencia eterna del hombre y su verdad íntima, sino la particular y apasionada que puede corregirse con la aplicación de una buena teoría socio-política. El teatro político, para ser efectivo artística y socialmente, debe tratarse de manera tangencial - así lo trata Brecht y lo trató Ibsen- y nunca directamente, porque aquella forma equivale a un sermón, que por muy patético que sea jamás tendrá contenido dramático. En el sentido correcto de "drama". La lucha del concepto contra el concepto es materia académica, si acaso, que no dramática.

Retomemos las ideas de Ortega y Gasset, y reservemos para más adelante, cuando él trata de los "presupuestos de diversión del hombre", la discusión sobre el sentido de los cargos emocionales que el individuo libera entre diversión y menesteres cotidianos.

"La sala está llena de asientos. El escenario esta vacío. Aquella está dispuesta para que -- unos seres humanos se sienten a ver; éste, para que otros seres humanos no se estén quietos como el público, sino activos, tan activos que por eso se llaman actores. Esto constituye un nuevo componente del teatro. Se añade una nue-



va dualidad, "que no es espacial, sino humana".  
Público y actores. Estos se caracterizan por una actividad especialmente intensa; aquéllos por una especialísima pasividad. A lo que parece el teatro consiste en una combinación de hiperactivos e hiperpasivos". I.T.35.

El público hace, por lo pronto, lo mínimo que - cabe imaginar: ver. Ya Goethe había dicho e insistido en el Prólogo del " FAUSTO " que el público, ante todo, desca ver. (11) El más ilustre antecedente de esta idea la encontramos en Platón (12), que comprendió a fondo que la visión es una constante y vivísima exploración activa. - Entonces -concluye Ortega-

"a las dos dualidades anteriores, la espacialde sala y escenario, la humana de público y actores, se añade una tercera: el público está en la sala para ver y los actores en la escena para ser vistos. El teatro sirve, pues, a dos funciones opuestas pero conexas: el ver y el hacerse ver". I.T. 36.

Con esta dualidad llega Ortega a lo funcional.- Y la palabra teatro, recuerda, griega, no significa sino mirador. "El teatro exige lo visual", dice Melchinger, ( loc. cit.) reproduciendo las primeras palabras de Aristóteles sobre las partes constitutivas de la tragedia :



"Uno de los elementos de la tragedia habrá de ser espectáculo bello de ver" (POETICA).

### III.- EL TEATRO. ¿GENERO LITERARIO?

A la inveterada noción de que el teatro es un género literario, opone Ortega la de que es sólo y secundariamente un género literario:

"Porque lo literario se compone sólo de palabras -es prosa o verso y nada más. Pero el teatro no es sólo prosa o verso. Prosa y verso hay fuera del teatro- en el libro, en el discurso, en la conversación, en el recital de poesías-, y nada de eso es el teatro. El teatro no es una realidad que, como la pura palabra, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos, sino que, más aún y antes que oír, vemos". I.T.36.

Porque :

"aun eso que, en verdad, tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra --teatral tiene de espectáculo". I.T. 37.

Desde el fondo de visiones, la palabra nos llega con gesto y vestido precisos y desde un lugar preciso.

Teatro edificio, teatro dualidad espacial, teatro dualidad humana, teatro dualidad funcional, teatro género literario sólo parcial y secundariamente, lugar a donde hay que ir.

"Y este ir a que implica salir de nuestra casa es la raíz dinámica misma de esa magnífica realidad humana que llamamos teatro . El teatro, por consiguiente, antes que un género literario es un género visionario y espectacular". - I.T. 38.

De todas maneras, la poesía dramática es un género literario, aunque se la considere como un sistema de señales, una clave o un programa de lo que ha de desarrollarse en la escena. El arte, en general, no ha nacido como un fenómeno unitario, diferenciado luego en géneros, sino que "las diversas artes y los diversos géneros nacen con recíproca independencia histórica, determinados por concretas necesidades histórico-sociales que las dan vida. Pero es un hecho no menos indiscutible -continúa Lukács (13)- que, una vez constituídos, presentan una gigantesca tenacidad, resistencia, y al mismo tiempo, capacidad evolutiva de sus principios fundadores. La literatura, las artes figurativas, la música, la danza, el arte del actor componen desde remotísimos tiempos el mundo que solemos resumir con la expresión arte. Y dentro de las artes los géneros tienen una asombrosa vitalidad. No ha nacido ningún nuevo género literario junto a la lírica, la épica y la dramática, ni arte plástico nuevo junto a la pintura, la escultura y la arquitectura".

Sucede, sí, que, teóricamente al menos -e in-

tencialmente- la creación dramática tiene una meta inmediata: la escena; y a esto se supedita en gran medida. La dramática que tiene directas pretensiones literarias se convierte en la escena en algo discursivo, débil, disertante. Lo que es literatura, en el drama, exige un enorme poder de síntesis. "La condición de inmediatez - dice Dürrenmatt (14) a que toda obra de teatro aspira, la visibilidad en que se quiere transformar, presuponen la existencia del público, del teatro y del escenario". Por tanto, es necesario considerar el teatro para el que se escribe.- Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, escribían para un "teatro" especial, característico, así como también -- Shakespeare, y Lope y Calderón, y los clásicos franceses.- El teatro moderno - contra el que lanzan sus trincos de indignación muchos de los modernos- de estructura "jerárquica" y con separación entre actores y público, no es obstáculo ni para la temática ni para la forma. Pero es lo cierto que incluso los vanguardistas siguen concibiendo sus obras bajo la presión de esta estructura jerárquica y ya - tradicional. El ya citado Dürrenmatt, que aboga por la - supresión del marco de la escena, acepta que a él también se le impone la necesidad de plantearse el problema del lugar en que va a desarrollar sus acciones. El "ser en forma" del teatro", según Ortega, exigiría la vuelta a la estructura del teatro griego. El teatro actual -afirma Dü --



rrenmatt- es un museo; pero también un laboratorio. Teatro laboratorio llana Grotowski a su planteamiento de un teatro pobre, que no sea parásito, que no se nutra de las artes que le son extrañas: pintura, música, luminotecnia, -- etc.

Parece que Ortega, en 1,946, respondiese a una pregunta que se hace Gouhier en 1,958. (15) En efecto, también Gouhier busca explicación a esta llamada por Ortega - "raíz dinámica". El teatro es, a mi juicio- un compuesto de estímulos y reacciones que se resuelven en puro dinamismo, - llegando a las mismas conclusiones. En plural, porque, - también, además de ser arrastrado el público por ese género visionario y espectacular que lo transporta en el espacio y en el tiempo, busca y necesita la diversión, o evasión de la realidad, tan bien y profundamente analizadas por Ortega.

Has conviene, para ahora y para lo sucesivo, establecer un acuerdo sobre la acepción de "dynamis", palabra legítimamente aristotélica. Dynamis es poder; cuando éste se desarrolla por sí mismo y llega a su plenitud, se denomina causa formal natural, y se dice que llega a estado de acto. La potencia y el acto no son sino dos estados del mismo ser. Este concepto explica por igual tanto ese "ir a" como la acción dramática, que es el paso de un estado de potencia al estado de acto por medio de un impe-

tu intrínseco.

El teatro parecería un juego de ilusiones ópticas, de percepciones superpuestas, de no poseer la virtud de - provocar apariciones y desapariciones transmigradas de lo real a lo irreal y viceversa. Las telas pintadas, los per<sup>u</sup>sonajes, lo que representa la pintura, los actores, están como superpuestos y en constante juego de apariencias y di<sup>u</sup>soluciones mutuas.

"Vemos lo uno y lo otro. Vemos las dos cosas, - Pero no como si fuesen dos cosas, sino como -- siendo una" . I.T. 39.

Vemos, en efecto, la persona y el personaje. Se nos presenta la persona que representa al personaje.

"Es decir, las cosas y las personas en el escenario se nos presentan bajo el aspecto o con la virtud de representar a otras que no son ellas". I.T. 39.

#### IV.- REPRESENTACION Y DESREALIZACION.

Esto de presencia y presentación, presentar y representar, que anda hace más de treinta años por la - terminología de los tratadistas y comentaristas de la es<sup>u</sup>tética y la técnica teatrales, y de lo cual se está ya - de vuelta en fuerza de repetición, es lo cierto, en mi -



sentir, que no había sido penetrado tan profundamente ni explicado tan claramente hasta Ortega y Gasset. En la corporeidad de una actriz, por ejemplo, se aloja el personaje. La realidad de un actor o de una actriz, en cuanto actriz y actor, consiste en negar su propia realidad y sustituirla por el personaje que representa. Esto es re-presentar: que la presencia del acto sirva no para presentarse a sí mismo, sino para presentar a otro ser distinto de él.

García Bacca (16), el extraordinario traductor de la POETICA de Aristóteles, define este fenómeno del vasto problema de la mimesis, con una certera expresión: "Será, pues, imitación, toda acción cuyo efecto sea una pura presencIALIZACIÓN". No hay duda que este concepto es a la vez amplio y concreto. PresencIALIZACIÓN implica la presencia de algo que fue, es o será, -con lo cual se dilata el ámbito imaginativo- anulándose en parte la presencia del medio empleado para ello; en este caso el actor. No anula la presencia como persona, sino que la transforma en el personaje. Podrá decirse que esto constituye una sutileza o quizás un ideal: que el actor haga una entrega total de sí mismo haciendo madurar en su interior al personaje presencIALIZADO. La persona desaparece como tal porque queda -- cubierta, tapada por el personaje.



" Y lo mismo las decoraciones, que quedan tapadas por el lugar que representan. De manera que lo que no es real, - el personaje drámatico, la decoración- tiene la fuerza, la virtud de hacer desaparecer lo que es real. Diríase que la realidad se ha retirado al fondo para dejar pasar a través de sí, como al trasluz de sí, lo irreal. En el escenario hallamos, pues, cosas -las decoraciones- y personas- los actores- que tienen el don de la transparencia. A través de ellos, como a través del cristal, transparentan otras cosas".  
I.F. 40.

Nada irreal puede concebirse en la escena a no ser que se transforme en algo corporal. El poder de transformación corre por cuenta de los tres elementos que el teatro necesita: autor, actor y público. De ahí la convención, el acuerdo, de aceptar que la irrealidad toma cuerpo, se hace presente, se presencializa. El ente artístico, como la emoción estética -y, en todo caso, las emociones mimetizadas- no necesitan ser reales; basta que "su reflejo" sea legítimo, verosímil, y, si se quiere, exacto. Exacto pero no real. No interesa tanto la realidad como la exactitud en la versión de ésta. Bajo formas artísticas, desde luego.

Holchinger (loc. cit.) estima que "con esto se impone al espíritu, que con el autor asume el poder en el

escenario -una barrera infranqueable". El espíritu trata de transformar lo material en inmaterial, llevar a la conciencia lo inconsciente, convertir lo concreto y elemental en complicado y abstracto. "Lo más sorprendente,- continúa -- Melchinger-, y que figura entre las paradojas imposibles de eliminar de la existencia humana, es que su producción sólo consigue comunicarse a base de la negación de esa tendencia del espíritu; es decir, que se materialice. En escena no puede manifestarse nada espiritual sin que se convierta en fenómeno, o sea en algo visible". (Ibid.p.134).

La emoción, los estados de ánimo, los pensamientos, deseos y pasiones, toman toda realidad sobre la apariencia convirtiéndose en apariencias de realidades.

"Ahora podemos generalizar lo advertido y decir : hay en el mundo realidades que tienen la condición de presentarnos en lugar de sí mismas otras distintas de ellas. Realidades de esa condición son las que llamamos imágenes. Lo que vemos ahí , en el palco escénico, son imágenes en el más estricto sentido: un mundo imaginario; y todo teatro, por humilde que sea, es siempre un monte Tabor donde se cumplen transfiguraciones".I.T.41.

Transfiguraciones que Jouvett, el célebre actor francés,(17) llama metamorfosis.



El escenario -necesidad ineludible- es siempre el mismo, ya sea el griego, el del teatro jerárquico o un simple espacio vacío en cualquier parte, porque el escenario comienza a serlo desde el momento que lo ocupan los actores con sus personas y trabajos. Siempre, dado uno de ellos, no varía en su estructura, capacidad y forma propia; pero varía en la forma imaginaria y en su contenido, naturalmente. En él y sobre él han sucedido y pueden suceder muchas cosas; ha recibido en su ámbito innumerables ambientes. Al actor le sucede lo mismo: puede ser o haber sido infinitos personajes.

"El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el teatro: la metáfora visible". I.T.41.

Según Dürrenmatt, fue Pirandello quien primero desmaterializó, hizo transparentes a los personajes, así como el americano Thornton Wilder quien lo hizo con el lugar de la acción (18). "Frente a estas sombras-afirma- el público asiste a su propio desmembramiento, a su propio psicoanálisis, en tanto que el escenario se convierte en espacio interior, en el interior del mundo".

Jouvet (loc.cit.), emplea el término "desencarnarse" (el actor), que parece más apropiado que el de "encarnar a un personaje", - hacerlo carne en carne propia- , al menos desde el punto de vista esencial, que es prefe-



rible al simple verbal, siendo aquél el determinante de éste. -Ortega y Gasset emplea la palabra "alojar". Personalmente, yo huyo, no sé si deliberada o intuitivamente, del término encarnación y empleo "acoplamiento" para el arte del actor. De todas maneras, las palabras "neutralización" y "desrealización", unidas dinámica e ideológicamente por Ortega, parecen definitivamente adecuadas.

Hay, como se sabe, intentos ya antiguos de explicar estas incorporaciones y desincorporaciones, este mezclar realidades y ficciones en Unamuno ( la novela "NIEBLA" de 1,915) y en Pirandello, ("COMO TU ME DESEAS" y especialmente en "SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR", de 1,921), - problemas que preocupaban a pensadores y novelistas de entonces porque sin duda flotaban en el ambiente cultural. --

Tanto en un caso como en el otro los personajes de ficción parecen adquirir tanta realidad como la de sus propios -- creadores. Novela en un caso, y en el otro drama, no puede decirse que sea uno y otro género el que permita exclusivamente este juego imaginativo -realista, sino el propio -- 'dinamismo psicológico' de las grandes creaciones literarias, según la tan acertada expresión de Ortega.

En la antes citada obra de Gouhier viene una nota sobre unas expresiones de Simone en su libro "SOUS LE NOUVEAUX SOLEILS", (París, Gallimard, 1,957): "La grandeza de una comediante no consiste en seguir siendo ella, sino

por el contrario, en llegar a ser otra, cuyos sentimientos impone el autor, y si por casualidad el encuentro de los dos personajes resulta perfecto, la impersonalización requiere menor esfuerzo, pero alcanza a menudo un resultado más logrado".

No es éste el lugar adecuado para hacer disquisiciones en torno al arte del actor -¡tarea ingente!- ya que tratamos casi nada más que de la esencia del fenómeno teatro. Sólo tangencialmente, pues, por lo que respecta al juego de realidades e irrealidades, se tona este asunto alguna vez y con brevedad. Pero es necesaria una puntualización: el actor se desencarna para que se transparente el personaje a través de él. No debe hablarse, por tanto, de encuentro casual de persona y personaje ni tampoco de "habitar el actor un ser que no se es", como dice Duvignaud (19), o "encarnar conductas imaginarias". En cuanto a lo primero- que de todas maneras sería posible en algunos casos y circunstancias- equivale a una limitación del actor o a una gravitación hacia un tipo (que en verdad -- existe), que lo haría prisionero. Pero esto se refiere a la técnica del actor y no a la esencia de la representación. Y en cuanto a lo segundo, tal vez haya que enfocar la cuestión a la inversa: que el personaje habite a la persona. Según la teoría de lo verosímil no habría conductas imaginarias, ya que éstas son extraídas de las profundas -

realidades humanas. Tal vez sería adecuado llamarles 'conductas no históricas' cuando no lo fueran.

Hay en pueblos de organización social primitiva ritos en los que algunos individuos del grupo corporizan dioses o espíritus despersonalizándose hasta el extremo de no ser ellos quienes actúan poseídos de una especie de desdoblamiento - sensación de la que por sus experiencias también hablan algunos grandes actores - volviendo a personalizarse después de la ceremonia. Magia y mimesis que van de la mano. Tal vez sea la superstición el más grande almacén de realidades humanas. La fantasmagoría del teatro es la realidad imaginada. Por lo cual - nada extraño - el teatro vendrá a ser un pariente lejano de la superstición.

Comparemos con Ortega:

"La realidad de una actriz, en cuanto que es actriz, consiste en dejar su propia realidad y sustituirla por el personaje que representa". Y "es preciso que el actor deje durante un rato de ser el hombre real que conocemos...". I.T. 40.

No habitar, sino dejarse habitar.

Parece que Gouhier, en su ya citada obra, se resiste a admitir el concepto orteguiano de 'metáfora visible', pues es el único en que hemos encontrado referencia a la misma: "De todos modos, la obra teatral perfecta sería, según parece, aquella en la que se pudiera decir: el perso-

naje está presente porque existe, sencillamente; está ahí porque es. Hay en esto algo más que una metáfora".

Se nos ocurre pensar que el personaje que está presente sencillamente porque existe no hace teatro, sino historia; y justamente la metáfora consiste en esa corporización de un ente ficticio por desrealización del ser existente. Y se nos ocurre asimismo que el punto toca de cara a la cuestión de la realidad artística, especialmente si se mira con el enfoque que de ella hace Pérez de Ayala -- (20), para quien la creación artística ni siquiera necesita tener modelo.

#### V.- METAFORA Y FANTASMAGORIA.

Resulta sencillo familiarizarse con estos conceptos a través de Ortega y Gasset. Toma éste, como ejemplo de metáfora, la siguiente: 'mejilla como una rosa', dos realidades que se metamorfosean dejando de ser rosa la rosa y mejilla la mejilla, realidades que al ser identificadas en la metáfora se anulan recíprocamente, se reutralizan, se desmaterializan. El resultado de la aniquilación de esas -- dos realidades es precisamente la irrealdad.

"Haciendo chocar y anularse realidades obtenemos prodigiosas figuras que no existen en ningún mundo". I.T. 43.



En el mundo imaginativo -¿ hay mundo imaginativo que no hunda sus raíces en la realidad? -puede producirse, según Dilthey, el mismo juego: "Las imágenes y sus asociaciones se modifican cuando se agregan nuevos elementos y asociaciones que completan su propia sustancia".

La realidad a que se refiere Ortega es una realidad ambivalente que consiste en dos realidades -la del actor y la del personaje del drama que mutuamente se niegan - y que constituye la metáfora corporizada.

" Es preciso que el actor deje durante un rato de ser el hombre real que conocemos y es preciso también que Hamlet no sea efectivamente el hombre -- real que fue. Es necesario que ni uno ni otro -- sean reales y que incesantemente se estén des -- realizando, neutralizando para que quede sólo lo irreal como tal, lo imaginario, la pura fantasmagoría". (21) I.T. 44.

Hay, como vemos, coincidencias o similitud de concepciones entre Ortega y Gasset, Bergson y Gabriel Marcel - en ciertos aspectos del gran juego mental a que conduce meditar sobre realidad e irrealidad. También Sartre (22) en 1,948, plantea la teoría del 'analogon' para las artes, señaladamente para la novela y la dramática, que juega, así mismo, con los conceptos de realidad e irrealidad: "Es bien



claro que el novelista, el poeta, el dramaturgo, constituyen, a través de 'analogon' verbales, un objeto irreal; y es bien claro, también, que el actor que representa a Hamlet se sirve de sí mismo, de su cuerpo entero como 'analogon' de ese personaje imaginario. Esto nos permitiría, en fin, darle un corte definitivo a la famosa discusión respecto a la paradoja -- del cómico. Se sabe, en efecto, que ciertos autores insisten en que el actor 'no cree' en su personaje. Otros, por el contrario, apoyándose sobre numerosos testimonios, nos muestran al actor tomado por el juego escénico, víctima, bajo cierto aspecto, del personaje que él encarna. Nos parece que estas dos tesis no son exclusivas la una de la otra: si entendemos por "creencia": tesis realizante, es evidente que el actor no supone que él es Hamlet. Pero esto no significa que él no se "moviliza" enteramente para producirlo. Utiliza todos sus sentimientos, todas sus fuerzas, todos sus gestos, como 'análogos' de los sentimientos y de las conductas de Hamlet. Pero por este mismo hecho él las irrealiza. 'El actor vive enteramente sobre un modo irreal'. Y poco importa que él lllore 'realmente' en la realización de su papel. Esas lágrimas las aprehende -y el público con él- como el llanto de Hamlet, es decir, como los 'análogos' de llantos irreales. Aquí se da una transformación semejante a la que hemos indicado para el sueño: el actor es atrapado, inspirado enteramente por lo irreal. No es el personaje el que 'se realiza' en el actor,



sino el actor el que 'se irrealiza' en su personaje".

Este análogo del que habla Sartre lo hemos expuesto líneas arriba como 'el reflejo legítimo' de los actos y emociones mimetizados.

" Pero esta duplicidad - el ser, a la vez, realidad e irrealdad- es un elemento inestable y siempre - andamos a riesgo de quedarnos con una sola de las dos cosas". I.T. 44.

Coincidiendo con esto, Melchinger (op. cit.), dirige su mirada en general al juego escénico y en particular a las diversas gradaciones del espectáculo teatral: "Cuando se produce la 'illusio', (in lusus, en juego), se trata de un -- juego que se manifiesta en varios momentos que en su mayoría contribuye a determinar la esencia del teatro, tanto el moderno como el pasado y el futuro. El descuidarlos o el ignorar - los afecta a la esencia misma del teatro. El peligro que aquí se perfila es posiblemente mortal". (Ibid. p. 126)

Estimamos que esto no quiere decir sometimiento absoluto a las formas tradicionales o antiguas, lo que equivaldría a negar al teatro toda posibilidad de evolución. Se habla de 'la crisis del teatro', pero es lo cierto que el teatro está en crisis desde su invención. (Krisis, combate, es -- fuerza). Lucha por afirmarse, estabilizarse- establecer y fijar su valor, lo que en cierto modo es un hecho incontrovertible desde el punto de vista socio-cultural-, o cambiar, fe-

nómeno que ilustra toda su historia. Es lo mejor que le puede acontecer al teatro: luchar, estar en crisis, no escarse. Pero no hay que olvidar que la esencia misma del teatro es su propia naturaleza combativa, juego de ilusiones, realidades transfundidas a irrealidades y viceversa.

Esa duplicidad, al ser a la vez realidad e irrealidad, es la que permite lo que en el 'argot' se llama entrar en situación y gozar de lo real-fantasmagórico, o sea lo real trascendente, desde el plano de la realidad física y pasiva de espectador que asigna Ortega al público.

Antes de seguir adelante propongámonos desentrañar- pues merece la pena- una afirmación de Ortega que data de 1,910 e integra sus "Ideas sobre Pío Baroja". Este, según nuestro pensador, experimenta ante la palabra acción la misma celeridad en el sulso que Stendhal ante la palabra pasión o Nietzsche ante la palabra poderío. Asegura Ortega que no es fácil fijar el sentido del vocablo 'acción', porque pensar puede ser también acción y en cambio él no considera acción los movimientos y las luchas de los deportes. Porque en puridad en el deporte hay ejercicio o desarrollo de habilidades, que no acción. Pero Ortega supone que Baroja consideraba como acción lo que al propio Ortega corresponde como definición:

" Acción es la vida entera de nuestra conciencia cuando está ocupada en la transformación de la realidad". O .C.II.90.

Pueden recordarse al respecto una frase de Lessing (23): "Mi opinión bien arraigada es que los juegos de los gladiadores constituyen el principal motivo de que los romanos, en el arte trágico, hayan sido mucho menos que mediocres. En el escenario sangriento, los espectadores aprendían a desconocer la naturaleza. Acaso un Ctesias pudiese estudiar allí su arte, pero jamás un Sófocles".

En verdad, el circo romano era sólo realidad y sólo espectáculo. Ortega opina lo mismo sobre la corrida de toros. De la misma opinión de Lessing es Macgowan (24) al decir: " los grandes griegos y los muy inferiores latinos".

Y añade Ortega:

" En la vida contemplativa parece más bien que el individuo absorbe ésta dentro de sí, la desrealiza, permítaseme el término, convirtiéndola en imagen e idea". O.C. II.90.

Dentro y desde el propio teatro, y en su torno, se ha hecho estudios, averiguaciones, encuestas, exploraciones del porqué del espectador. Una valiosa opinión al respecto es de la Selden (25): "El deseo básico de un espectador de teatro- dice- es el de intensificar el sentido de la vida. El ansia apasionada de sentirse activo forma parte de la naturaleza humana. El hombre es una criatura inquieta, llena de urgencias compulsivas. En todos los mo

mentos de su vida despierta trata de moverse, de emplear sus habilidades, de expresar de cien maneras distintas los muchos aspectos de su personalidad. Cuando los impulsos que lo llevan a la acción son frustrados, y, de resultados del comportamiento de los otros o de una deficiencia de la propia capacidad, no logra realizar sus deseos en la acción franca, tiende a buscar una satisfacción compensatoria- y a menudo una ayuda- en el mundo imaginario del teatro. Aquí, como en ningún otro lugar, el hombre común puede sentir la vivificación de todas sus facultades".

Mas no sólo en casos de frustración el hombre busca el teatro como satisfacción compensatoria, es evidente, ya que la compensación puede obedecer a la necesidad de equilibrio con la vida sedentaria, los menesteres cotidianos rutinarios, el puro cultivo de la imaginación, el buceo en el alma de los otros hombres- arquetipos o no- o el goce estético directo.

#### VI.- METAFORA E IRREALIDAD.

Tomemos ahora las ideas de Ortega de 1,921; 1,925 y 1,946, cuando está ya familiarizado con el término 'desrealización' y lo aplica con segura mano en el punto exacto de sus contextos y veremos la larga maduración por un lado, y por el otro, la conexión entre desrealización e imagina -



ción y el fenómeno de acción en que está envuelto el público de teatro, hiperpasivo físico, activísimo contemplativamente, mezclando la íntima actividad de su conciencia con la inactividad corporal, transformando la desrealización persona-personaje en una realidad visionaria - y auditiva- para -- transformarla de nuevo en acción entera de su conciencia, que se revierte en imágenes y fantasmagorías. Esto explica, de manera absolutamente diáfana, el fenómeno de total participación del público y actores en el espectáculo teatral, pues creo que debemos tener la firme convicción de que la realidad imaginativa se apunala con la realidad de esencias, que no tiene por qué parecerse a ningún acaecer histórico. Recordamos la opinión sobre realidad artística expuesta por Pérez de Ayala ( Nota 20 ) y aún podemos añadir la opinión de Geiger (26): "El arte y el juego crean una realidad imaginaria que no necesita apoyarse en ninguna otra. En ambos procura liberarse el hombre de la gravosa existencia cotidiana; la actitud que en uno y otro domina no es la seria actitud de esta vida habitual. El sujeto que juega y el entregado a la actividad artística se afirman soberanos frente al objeto ; no están ligados a él como el que procede científica o económicamente. Sin duda hay que restarle algo a esta analogía : la creación de la obra de arte se orienta hacia aquella liberación; en la actividad del juego ésta es su propia finalidad. Por otra parte, el juego no tiene, como el placer es-



tético, el elemento 'valores humanos' como sustancial, sino el placer de la propia actividad, de la propia destreza.

Retomemos ahora las dualidades espacial, humana, funcional, literario- visionaria, y podremos llegar- creoa una unidad superior: una manifestación de conciencia colectiva - actores y público- unimismada, identificada en el rito artístico por excelencia. Bella y profundamente lo expresa también Pierre- Aimé Touchard (27), cuando dice: "La meditación solitaria, al anudarse en una comunión mística con la humanidad entera, se transforma así en otra clase de comunión, más directa y sencilla, aunque no menos misteriosa. El espectador entra en la comunión por medio de ese hombre que se mueve en la escena, pero comulgando al mismo tiempo con él".

No se pretende menoscabar ni la jerarquía ni la importancia ni la 'potencia estética' de otras artes, pero es en el teatro donde se da en grado máximo esta unificación (Como obra del pueblo, al menos de los pueblos griego, español e inglés, que crearon este teatro- síntesis). Y explica la catarsis, ese santo temor que, según cuenta la tradición, provocaba el aborto de algunas mujeres encinta. Y explica -- ese fenómeno de experiencia íntima por cuanto, según apunta Pérez de Ayala (loc. cit.) en uno de sus ensayos de crítica: "el espectador vive el drama por cuenta propia, con todas -



sus potencias y sentidos, como los mismos actores". Y partiendo del principio que los actores están sometidos al 'analogon', el espectador, por comunión, siente vívidamente esa analogía.

Según Melchinger ( op. cit.) -al que considero uno de los autores que más profundamente ha penetrado en la esencia del espectáculo teatral- la identificación de actores y público se sustenta en la contradicción: "Esta es el impulso que lleva a decidirse por la 'illusio'. La contradicción común frente al mundo tal como es, a lo cotidiano y perecedero, provoca el invento de otro mundo diferente, el que se crea en la escena por medio de la apariencia, la ficción. También este mundo necesita del acuerdo y la convención. El lugar en el que surge y es aceptado es, tanto arriba como abajo, la fantasía. El poder que lo crea es, tanto arriba como abajo, la fuerza de la imaginación. Un teatro que no se asegure ya de tal convención está condenado a la muerte. Por ello no existen ni el teatro filosófico ni el teatro ideológico". ( Ibid.p. 127).

También Pérez de Ayala decía, hablando del teatro de Valle Inclán, que este autor había comprendido que el teatro 'psicológico' es un disparate ( ¿ qué más hay que psicologías y sus consecuencias de acción en el teatro ?); antipsicologismo que tiene su fundamento y raíz en la propia y esencial técnica dramática, pues "el teatro es el lu-



gar donde las acciones se ostentan con su motivación inmediata".

Las emociones en la escena se reflejan en el público; las acciones en la escena se transforman en el espíritu del público. Y este juego de reflejos y transformaciones apela directamente a la 'sensibilidad'. "La excitabilidad del público -dice Melchinger- es despertada cuando las acciones de la escena se sustentan en emociones y provocan emociones. La emoción siempre supone vida profunda y puede oscilar entre el placer estético y el ensombro contemplativo; aquellas fuerzas que Nietzsche llamaba apolíneas y dionisiacas, raíces de la creatividad". (op. p. 117).

La afirmación de que la emoción siempre supone vida profunda está sin duda aplicada a la emoción fuerte estimulada por la acción dramática, ya que no sólo no es necesario que estas emociones sean por fuerza violentas, sino que la emotividad es algo consustancial con nuestra vida anímica, que está recibiendo estímulos y percepciones constantemente y nada sucede a nuestro alrededor -sea acontecimiento o pensamiento- que en cierto grado no excite orgánica o psicológicamente.

Hay, no obstante, quien afirma que la atmósfera emocional -Touchard dice trágica- la crea el espectador: "La atmósfera trágica no la crea la obra, sino el espectador, y lo que cuenta no son los personajes en sí, sino la relación

de unos y otros con el espectador". Hay quien, por el contrario, afirma que no todo es percibir y emocionarse, sino que la transformación en el espíritu del espectador resultaría -- más sutil de lo que a primera vista parece. Selden (loc. cit.) que tiene gran experiencia teatral, dice que "la acción escénica tiene una parte de abstracción, y que ese elemento de abstracción contribuye a estimular la facultad perceptiva del espectador, y, por este medio, suscita una actitud emocional hacia los objetos que están en el escenario". Pero creemos -- que habría que hacer un distinción, exacto y efectivo, concediendo una de las partes. La abstracción funcionaría estimulando la facultad perceptiva -- si la percepción puede estimularse por medios ajenos a las asociaciones -- sólo en el caso que el estímulo fuese únicamente intelectual; pero si éste es cordial, emocional, la percepción es directa sin necesidad de muchas elaboraciones de lo íntimo de la conciencia. -- Una pasión elemental desencadenada, expresada con el vigor adecuado, no necesita grandes elaboraciones mentales; al menos por el momento. Su análisis y la reflexión posteriores pueden llevar al establecimiento de una consecuencia o moraleja si se quiere,

Con treinta años de diferencia -- lo que dice mucho en pro de la esencia del teatro -- Selden incide sobre los puntos de Pérez de Ayala referentes al vivir el espectador con todas las potencias íntimas de su conciencia la acción dramá



tica. Reproducimos las palabras de Selden, especialmente por su final: "Por medio de la fantasía se pone el espectador en contacto con la mente del autor. Actúa junto a los personajes en sus aventuras participando en ellas o comentándolas; se identifica con los parlamentos y con el juego escénico de los actores, y tiene la sensación de que él mismo ha dirigido directamente la acción, ha compuesto la música o ha pintado las decoraciones (según). Se siente exaltado porque está con ánimo. Todas las partes de su personalidad - hombre mundano, soñador, filósofo, artista- se ejercen. Ve claramente, habla en forma persuasiva, avanza por el mundo como un hombre de peso que hace muchas cosas audaces, importantes y astutas... que nunca ha podido realizar fuera del teatro. Aun en el supuesto de que el individuo sea una de esas pocas y afortunadas personas que pueden descargar en la acción la mayoría de sus deseos primarios, también hallará en el teatro -en el mejor teatro- un sentido de exaltación vital, pues no existe hombre alguno cuya capacidad de vida iguale a su apetencia de ella". -- (loc. cit. p. 110).

He traído a colación desde el principio a Pérez de Ayala porque las ideas de este exquisito novelista y - las de Ortega y Gasset son muy similares, casi idénticas en ciertos aspectos esenciales del teatro y la dramaturgia, alimentadas en ya viejas tesis y convicciones, como las que el propio Pérez de Ayala recuerda en su ensayo so

bre "La moral y el Arte": "Es muy antigua la teoría que considera el arte como liberador de pasiones, justamente porque provoca una vida imaginaria con que descargar el cúmulo de energía para el mal, que de otra suerte se habría de emplear para hacer el mal realmente. ¿Que otra cosa es la catarsis, el horror piadoso, la purificación por la vía imaginaria, sustancia de la tragedia griega?" ("Las Mascaras" op. cit. p.190).

En efecto y similarmente, - ya en los albores de la humanidad- el hombre trataba de matar con su imaginación todo lo que podía privarle de su seguridad y hoy, - hay quienes desearían matar a su enemigo y, al no poder hacerlo, se satisfacen imaginando cómo lo harán si pudieran, acumulando a veces lujo de detalles, detalles sutiles y procedimientos crudelísimos. Entonces y hoy el hombre vive con su imaginación lo múltiple que no puede ser. Al efecto imaginativo liberador llamó Aristóteles catarsis, término que obtuvo de su padre, médico, y al que dió el sentido de 'aligerador del peso'. La música es también catártica, pues según el mismo Aristóteles hay melodías purgantes. Purificadoras.

La catarsis no es sólo del espectador y para el espectador, sino también para el artista creador y el intérprete, que descargan su contenido emocional de deseos o de impulsos liberándose de ellos en un caso o dándoles satis -



facción imaginaria en otros. Para algunos artistas, cada obra lograda y terminada es una liberación, una purificación del propio espíritu. El artista es tal vez quien menos es -capa a esta función purificadora. "El artista creador -dice Baudouin (28)- proyecta sus propios complejos y conflictos en su obra; de igual manera, el contemplador proyecta los suyos en la obra con que se goza. El arte resulta ser, tanto para el creador como para el contemplador, una realización imaginaria de deseos, y de deseos inconscientes". Dilthey, en su POETICA, trató larga, profunda y detalladamente estos aspectos. Pero no sólo se descargan en la creación artística deseos, conscientes o no, sino también experiencias declaradas en confesiones sin rebozos: Flaubert, Gide, Dostoyewski, Strindberg.

Aunque no parezca éste el lugar más apropiado, digamos de pasada que en este fenómeno, a la vez claro y sutil, reside la inmensa posibilidad del teatro como vehículo cultural, como vehículo de ideas y creencias -por usar estas palabras del propio Ortega- sin teñir de ningún color e intención estas 'ideas y creencias'.

Más adelante veremos , en estrecha relación, las emociones y el juego, pues de ambos participa el arte escénico.

Hemos visto, pues, la estrecha relación entre las dualidades de Ortega y Gasset y muchos de los posibles as-



pectos del fenómeno "teatro"; y estamos seguros de que cuanto más se profundice en el tema más vinculaciones encontraremos, a veces insospechadas. Quienes tiene el hábito -y el -oficio- de dirigir teatro -y lo hacen con el profundo y trascendente sentido que tiene tan delicada responsabilidad cultural y técnica - y lo hacen sin perder contacto con las realidades del mismo; quienes están familiarizados con las ideas de los pensadores y de los grandes críticos que al teatro han aplicado sus meditaciones, descubren a cada paso estos fenómenos, estas conclusiones que proyectan un verdadero haz luminoso sobre estilos y posibilidades de montaje. No quiere esto indicar que se tengan presentes como andadores -nada -- más lejos de la libertad de creación- tales ideas y nociones. Pero no pueden ignorarse. Tampoco para guardar el equilibrio es necesario recordar las leyes de éste - y ni siquiera conocerlas- ni para hablar deben tenerse en cuenta, inmediata anterior, las reglas gramaticales; están ahí, afloran ante cada aspecto o problema, y, por reflexión, se aplican con - certera mano. El problema actualiza el principio, que es lo lógico.

Volvamos al riesgo que entraña la duplicidad, ese riesgo de quedarse con una sola de las dos cosas -realidad e irrealdad-

"esa dualidad sala y palco escénico, separados por la boca del escenario, que es frontera de dos mundos". I.T. 47.



tiene para Ortega y Gasset una explicación que, tomada de un ejemplo físico, se acondiciona perfectamente al fenómeno espiritual. Sala y escena son dos mundos- separados por el telón, al que Dürrenmatt considera la peor invención - del teatro-: en el primero, el espectador conserva, al fin y al cabo, la realidad que es; en la escena está el mundo - fantasmagórico.

"Ese ambiente imaginario, mágico, del escenario -- donde se crea la irrealidad es una atmósfera más tenue que la de la sala. Hay diferente densidad y presión de realidad en uno y otro espacio y, como en la atmósfera efectiva que respiramos acontece, esa diferencia de presión produce una corriente de aire que va del lugar de mayor presión hacia el de menos. La boca del escenario aspira la realidad del público, la succiona hacia la irrealidad. A veces esta corriente de aire es un vendaval". I.T.47.

Se ha planteado la supresión de la frontera de esos dos mundos y se han hecho pruebas, experimentos y realizaciones con pretexto de allegar más al actor y al espectador, separarlos menos, fundirlos, mezclarlos en un mismo espacio - que es a la vez sala y escena. Esta fusión no asegura mayor interiorización espiritual del espectador ni -creo- una mejor interpretación del actor. Parecería éste un problema de técnica pero resulta ser de sustancia. Hay en el teatro un jue-

go de realidad o irrealidad que subsiste sea cual sea la disposición o distribución de actores y público y que no se puede destruir sin destruir a todo el teatro. ¿Participa realmente más el espectador por estar mucho más cerca del actor, perdiendo, de paso, toda perspectiva? Yo me sentiría incómodo paseando al lado de Hamlet por la explanada de Elsinor. Me basta acompañarlo imaginariamente, tratar de sentir lo que él siente, y cómo, tomar su partido con toda la fuerza de mi conciencia; y verlo todo al mismo tiempo con la más amplia perspectiva posible.

No es lícito negar sin ofrecer la verdad a cambio del error; pero al recordar el juego escénico y sus convenciones podemos concluir que en esta fusión no reside la posibilidad de que el teatro evolucione o, si se quiere decir así, se modernice. Modernización que sería la vuelta al teatro griego. ¡Ojalá! Y de paso revisar los temas, la manera de tratarlos, la expulsión del teatro de todo lo que le sea contradictorio, adventicio, antitético, mejorar la educación del actor ( que esto, en gran medida, se está haciendo en todas partes) y en fin, tratar al teatro por todos los poderes y practicantes- con la seriedad y el cuidado que merece. Melchinger, en una condensada y expresiva frase, vuelve por los fueros del teatro esencial: "En la tensión entre juego y existencia todo es transición, y, sin embargo, todo cuanto representamos, todo cuanto experimentamos, se realiza entre ambos polos. Están en el comienzo elemental del

teatro y en el objetivo final de su arte: 'todas las dificultades del teatro moderno son consecuencia de las incessantes tentativas de dejarlos sin efecto'. Junto con la polaridad se esfuma la tensión, junto con la tensión la vida!" ( op. cit. p. 130).

No creo que se deba pasar por alto la constante evolución de las ideas de Ortega sobre el teatro, ya que en 1,914, en las "Meditaciones del Quijote", toma la boca del retablo de Maese Pedro como la frontera de dos continentes espirituales y esboza la explicación del arrebató de Don Quijote contra la morisma; y en 1,946, en sus conferencias de Lisboa y Madrid, amplía aquella interpretación a base de la dualidad sala-escena, poniendo el mismo ejemplo del frenesí del hidalgo manchego para terminar en las frases que hemos transcrito más arriba y que corona con las siguientes:

"En la pobre cocina de la venta castellana so-  
pló aquella noche el vendaval de la fantasma-  
goría y el mundo imaginario del retablo de Maese Pedro con su poder de succión absorbió el alma ingrávida de Don Quijote, la hizo pasar de-  
de la sala al escenario. Esto quiere decir que Don Quijote ha dejado de ser espectador, público, y se ha transmutado él mismo en personaje de la obra teatral, con lo cual, es decir, al tomarla

como realidad, ha destruído la fantasmagoría". -  
I.T. 47.

Volviendo al tema- siempre el mismo tema inicial y sustancial del mundo de realidad convencional, irrealdad admitida como realidad sin perder de vista la real realidad - lo toca Karl Vossler en su estudio sobre "Algunos caracteres de la cultura española", adscribiendo a este pueblo - una enorme capacidad y predisposición inconsciente para lo trascendente. Creo yo que puede decirse lo mismo del pueblo ruso. "Esta naturalidad de pasar de lo temporal a lo eterno dice Vossler - de este mundo al otro, del sueño a la vida o viceversa, es algo sin embargo que de ningún modo puede ser considerado como engaño ni como fantasía o locura, pues lo que pudiera parecer irreal y engañoso está aquí con el más sano sentido de la realidad". (pág. 75) Por eso creó el pueblo un teatro verdaderamente nacional como el que creó. Por eso el pueblo ruso creó una novelística fabulosamente original.

Y este meterse Don Quijote en la fantasmagoría , destruyéndola, incide en lo que creemos haber establecido sobre la parte que corresponde a actores y público. El espectador, so pena de destruir la esencia del espectáculo, no puede convertirse en actor sino imaginariamente. Y no en actor, sino en contemporáneo y convecino del actor verdadero, del personaje verdadero. El goce estético -si no

crea uno mismo la obra de arte, y aun así - es por vía contemplativa. En la pintura, no nos metemos en el cuadro para apreciarlo, sino que lo contemplamos con la debida perspectiva; si entramos en un edificio, veremos acaso su ornamentación interior, lo adventicio y secundario, que no su bella arquitectura; y no nos introducimos en los instrumentos para apreciar una melodía.

No sé yo si Ortega y Gasset consideró para su fuero interno que esta aventura en la venta castellana con el retablo de Maese Pedro fuese una crítica de Cervantes - muy metido en dimes y diretes con los lopistas, y especialmente con Tirso de Molina, cuya dramática en cierto modo arrebatadora era tan diferente de la suya - una crítica, digo, al estilo, temas y desarrollo de las comedias de aquellos, a las que sin duda llamaría tumultosas y desaforadas. Ciertamente en Cervantes no hay aquellas comedias de capa y espada, de justicias y ladrones, de burlas y engaños, de venganzas colectivas; e incluso su "CERCO DE NUMANCIA" tiene, dentro de su grandiosidad, un sello de ponderación, seriedad y dignidad comparable con el equilibrio de la tragedia griega; salvo, claro está, todo lo barroco y patriótico externo. No es éste el momento de dilucidar si tal aventura fuese una crítica, pero queda apuntada la posibilidad.

En todo caso, esta aventura es, exagerada hasta la locura, lo que en realidad trata de lograr el teatro. Es



transformar la realidad por acción entera y entrega entera de la conciencia; es vivir el espectador el drama por cuenta propia con toda su potencia y sentido, como los propios actores. En esa momentánea mezcla de realidad y de irrealidad, en este fugaz principio de éxtasis -estético y emocional- reside el mayor poder y el mayor atractivo del teatro. Y si por otro lado ayuda a liberarse de oscuros impulsos por transformación de éstos en elementos sobre los que la conciencia puede ejercer dominio, se completará con ello el alto valor educativo del teatro. Porque el teatro, además de hacer vivir la realidad artística -realidad trascendente como vemos- proporciona a la conciencia ejemplos y motivos de reflexión y comparación que la inclinan y mueven hacia la aceptación de la íntima realidad de otras conciencias, excitándola también hacia el conocimiento y comprensión de la justicia.

#### VII.- LA FARSA Y EL FARSANTE

En escena, los actores construyen un mundo que es a la vez real e imaginario. Sería difícil comprender esto con los cánones de la lógica corriente: que lo que es real se hace irreal; que lo que es irreal se hace real: se desencarna el que es real pero no le da cuerpo al irreal, sino que le presta el suyo. Un cuerpo, el del actor, que ya no es suyo, y un personaje en un cuerpo que no es suyo. No hay metamorfosis, que sería transformación, sino trans

fusión, pasarse mutuamente en una ósmosis más que física espiritual. Lo físico, de acuerdo a esto, sería secundario .- Tanto, que pocos actores aceptarían imaginar a Hamlet como Goethe a través de Meister: "gordo, rubio, de ojos azules". ( WILHELM MEISTER. ' Años de aprendizaje'. Libro V. cap.VI). No obstante, parece que este pergenio físico corresponde a su probable constitución de hipoactivo, linfático, flemático, indolente. Por otra parte, el margen de imaginación que se le acuerda tanto al actor como al público, es también ingrediente de la fantasmagoría.

Los actores pueden actuar y hablar de las formas más variadas; pero siempre a base de aceptar el público el convencionalismo de que todo es ficticio, ficción, bro - ma, farsa.

"La actividad del actor queda, pues, muy determi - nada: es hacer farsa; por eso el idioma le llama farsante". I.T. 49.

Correlativamente, la pasividad del público con - siste en recibir dentro de él esa farsa como tal. En suma, en el teatro los actores son farsantes y el público es - farseado. (Derivación inventada por Ortega).

"Con esto ha venido a concentrarse, a condensar - se la inmensa realidad humana, riquísima, multi - forme, que es la historia entera del teatro, en un solo punto, como si éste fuera su víscera y raíz: la farsa". I.T. 50.

Y añade:

"En efecto, en la farsa el hombre participa de un mundo irreal, fantasmagórico, lo ve, lo oye, vive en él, pero, bien entendido, como tal irrealidad, como tal fantasmagoría". I.T. 50.

Y así es. "Para el espectador adulto -dice Melchinger- la ilusión está llena de reflejos que hace tiempo se hicieron involuntarios. Se mantiene siempre la conciencia del engaño". El propio Huizinga lo subraya una y otra vez en su "HOMO LUDENS". Pero la palabra engaño que utiliza Melchinger no nos parece apropiada al fenómeno, puesto que si hay convención en aceptar la ficción no hay engaño posible, sino aceptación de la magia. Hay una tensión recíproca entre ser y parecer. Se ha dicho, -no recuerdo ahora quién ni cuándo- que el ser que aparece en el escenario no es el actor ni el personaje, sino un hombre nuevo. Es una especie de transformación del actor en la máscara del personaje o, si se quiere, una transfusión de la máscara del hombre a la máscara del personaje a través de la máscara del actor. Es un proceso cargado de magia, aunque, para Melchinger, es algo secundario y su explicación por el ilusionismo una pura mistificación. Nos inclinamos en esto del lado de Ortega y Gasset, pues su exacto punto de vista no es que haya apariencia transformada en realidad, sino justamente desrealización de ambas: realidad transformada en



apariencia, y, por tanto, la inversa, apariencia transformada en realidad. El paso de la vida a la ultravida, que sostiene Ortega, nos explicará más adelante esta anulación recíproca como arranque de la fantasmagoría.

Afirma Ortega que la farsa existe desde que existe el hombre, que hubo por largos milenios otra forma de farsa, pero que es uno de los hechos más permanentes de la Historia; es decir, una dimensión constitutiva, esencial, de la vida humana; que es, ni más ni menos, un lado imprescindible de nuestra existencia, que la vida humana no puede ser exclusivamente seriedad, que a ratos tiene que ser broma, farsa; que "por eso" existe el Teatro.

#### VIII.- MUNDO, ARTE, JUEGO.

"Somos vida, nuestra vida, cada cual la suya". --

I.T. 51.-

Quien esté familiarizado con la terminología de Ortega ve aquí su "yo y mi circunstancia", (O.C.I. 319-322), o sea este mundo para cada uno de nosotros. Nuestra vida es un hacer a cada instante y siempre bajo nuestra intransferible y exclusiva responsabilidad. No se puede elegir el mundo que se vive ni evadirnos de él sino es por la muerte. Todo lo que nos rodea nos es impuesto, y a eso llamamos realidad. Si no es por la muerte es imposible la evasión.



"El tener que hacerse su vida y decidir en cada instante con su exclusiva responsabilidad lo que se va a hacer es como si tuviese que sostenerla a pulso. Por eso la vida está llena de pesadumbre. A una criatura así, el hombre, cuya condición es tarea, esfuerzo, seriedad, responsabilidad, fatiga y pesadumbre, le es inexcusablemente necesario algún descanso. ¿Descanso de que? ¡ Ah, claro está! ¿De que va a ser? De vivir, o, lo que es igual, de 'estar en la realidad', náufrago en ella". I.T. 53.

Añade Ortega que el hombre necesita evadirse del mundo de la realidad, pero que es imposible en sentido absoluto, pues para ello se necesitaría que hubiese otro mundo, el cual sería otra realidad por muy otra que fuese, y por tanto, al que hay que escapar es a un mundo irreal.

"Estar en él equivadría a ser en él, convertirse uno mismo en irrealidad". I.T. 53.

Schopenhauer (EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACION), se satisfase con sólo olvidarse del mundo. Por la contemplación estética, que proporciona olvido de uno mismo " y libera de los problemas que la voluntad nos plantea a cada paso", haciendo transponer las barreras de lo individual. Dicho de otra manera; "el enfrentamiento de la voluntad con el mundo es motivo de los problemas, an-



gustias y congojes y desasosiegos; y sólo el olvido de sí mismo por la contemplación estética ( o por el juego, se puede añadir), libera al hombre de dichos problemas y estados espirituales". Por eso-dice Ortega- el hombre se ha esforzado en hacer algo distinto a sus haceres impuestos: el juego.

"El juego es la más pura invención del hombre".  
I.T. 54.

Y aunque el juego es materia de seriedad en algunos casos, ya que la trampa es traicionar el juego y el juego traicionando se convierte en una realidad desagradable, es, sobre todo, un real y verdadero escape hacia lo irreal, e incluso hacia lo intemporal.

"El juego es el arte o técnica que el hombre posee para suspender virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para evadirse, escapar, traerse a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal". I.T. 55.

Esta doble exigencia del espíritu -realidad irrealdad-seriedad juego- es tema de profundas resonancias que ha preocupado largamente al hombre. A este respecto, es de un interés fundamental la CARTA XII de Schiller (29) para comprender esta doble exigencia. No obstante, Lukács (loc. cit.) opina que el concepto de Schiller sobre el juego lleva inevitablemente a un resulta-



do erróneo. Como es natural, interviene en esta apreciación de Lukács - que , por otra parte, no niega del todo el punto de vista de Schiller- algo de las influencias de la producción y de la división capitalistas del trabajo.

Pues bien, este traerse a sí mismo de este mundo - que se vive a otro irreal es distraerse, diversión que es consustancial con la vida humana. Como dice Ortega:

"verterse en una ultravida".

Y decía, ya en 1,925, en sus páginas de "EL ESPECTADOR", que hay pocas cosas que definan tan bien una época - como el programa de sus placeres.

"La ciencia misma no representa tan fielmente la edad en que se produce; porque, si se exceptúa la filosofía, es más bien una respuesta utilitaria a las urgencias del medio que una demanda espontánea y una intimación original al contorno. Por el contrario, nuestras aspiraciones, apetitos y fruiciones constituyen nuestro personalísimo ajuar. Son lo que nosotros traemos al mundo; el resto es lo que el mundo nos concede". C.C. II, 320.

Importa a nuestro objeto dejar para más adelante las palabras de Ortega que siguen a éstas, pues ellas contienen una aspiración a transformar los espectáculos llamados artísticos en general. Y más adelante confiesa que des-



confía mucho de quien no es leal con sus propios placeres, de quien no sabe cuándo se aburre o cuándo se divierte, o que no se atreve a gozar o no acierta a satisfacer sus aspiraciones de deleite.

"Todo organismo sano presenta a la existencia un presupuesto de placer que ha de ser satisfecho so pena de morboso desequilibrio. Viceversa, el animal enfermo suele perder, antes que nada, su afán placentero". O.C. II.321.

Evidente, pero hay algo más. El animal también pierde el deseo de jugar cuando se siente inseguro o no está saciado. El hombre es el único que compensa con la diversión las angustias que su mundo le proporciona - recordemos la cita de Schopenhauer-, aunque prefiere, pese al despectivo tono de 'pan y circo' de la sátira de Juvenal, matizar y compartir ambos; motivo sin duda de fecundas deducciones que no son de este lugar. Mas los psiquiatras actuales aseguran por enseñanza de su experiencia que para que los seres humanos permanezcan emotivamente saludables deben divertirse. Esto nos llevaría a considerar como función estatal la diversión organizada.

Es interesante a este respecto considerar unos párrafos de " LOS PRINCIPIOS DEL ARTE", de R.C. Collingwood (30): " La magia es útil en el sentido de que las



emociones que excita tienen una función práctica en los menesteres cotidianos; la diversión, en cambio no es útil sino sólo disfrutable, porque hay una barrera infranqueable entre su mundo y el mundo de las cosas ordinarias. Las emociones generadas por la diversión siguen su curso dentro de este compartimiento infranqueable".

Naturalmente, Collingwood emplea la palabra 'magia' en el sentido de evocar por su valor práctico; lo cual abarca desde las prácticas y creencias de los pueblos primitivos hasta los de nuestros días. Sabe que el término y la acepción provocarán dificultades y protestas, pero lo sostiene. Y en este punto forma frente con las opiniones de Ortega contra las de Comte, Lévy-Bruhl y otros. - Tampoco acepta que Freud haya penetrado lo necesario, o suficiente, en el tema.

Al tratar del arte como diversión, dice Collingwood: "Toda emoción, dinámicamente considerada, tiene dos fases en su existencia: la carga o excitación, y la descarga. La descarga de una emoción es un acto realizado a instancias de esa emoción, por cuya realización nos desembarazamos de la emoción y nos aliviarnos de la tensión que, hasta -- que sea descargada de esta manera, nos agobia. Las emociones generadas por una diversión deben ser descargadas, como cualquiera otras; pero son descargadas dentro de la diversión misma. Esta es realmente la peculiaridad de la



diversión. Una diversión es un recurso para la descarga de las emociones de manera que éstas no interfieran con los intereses de la vida práctica. Pero como la vida práctica - puede sólo definirse como la parte de la vida que no es diversión, este juicio, si pretende que sirva como definición sería circular. Debemos decir por lo tanto que establecer - una distinción entre la diversión y la práctica es dividir la experiencia en dos partes, relacionadas de tal modo que las emociones generadas en una no puedan descargarse en la otra. En una, las emociones son tratadas como fines en sí mismo; en la otra, como fuerza cuya operación alcanza ciertos fines que las trascienden. A la primera parte se llama diversión; a la segunda, vida práctica".(op. cit. -- p. 80).

La amplia visión de la doctrina aristotélica de la catarsis no es otra cosa. También Aristóteles -salvo mejor opinión- consideraba que la aligeración del peso emocional, en tanto que esa aligeración se conseguía por medios artísticos, debería basarse en una previa operación de artificialidad en la obra de arte.

Y continúa Collingwood: "para que la emoción - pueda descargarse sin afectar la vida práctica, debe crearse una situación ficticia para descargarla en ella. Esta situación debe, por supuesto, ser tal que 'represente' la situación real en que la emoción se descargaría prác-

ticamente. La diferencia entre los dos, que ha sido indicada llamándolas respectivamente real y ficticia, es simplemente la siguiente: la llamada situación ficticia es aquella en la que se entiende que la emoción descargada será desalojada, esto es, no implicará las consecuencias que implicaría bajo las condiciones de la vida práctica. Las situaciones de este tipo son semejantes a las creadas por la magia por ser representativas, es decir, por evocar emociones como las que evocan las situaciones que se considera que representan. Difieren en que son 'irreales' o 'ficticias'; esto es porque por ellas se trata de desembarazarse de las emociones que evocan para que no se desborden sobre las situaciones representadas. Este elemento ficticio es el que se conoce como 'ilusión' (teatro), elemento peculiar del arte de diversión". (loc. cit. p. 81).

Volvamos a Ortega. Veinte años más tarde, centrando sus reflexiones sobre el teatro, habla del juego y del arte como nuestra versión hacia la ultravital e irreal.

"No es frívolo el que se divierte, sino el que cree que no hay que divertirse. Lo que, en efecto, no tiene sentido, es querer hacer de la vida toda puro divertimento y distracción, porque entonces no tenemos de qué divertirnos, de qué distraernos".- I.T. 55.-



Ya en 1,942 anda por las encrucijadas del pensamiento de Ortega la preocupación del juego y el arte -arte como juego y juego como arte-, la forzosa necesidad de buscar estas diversiones. En el prólogo a "VEINTE AÑOS DE CASA MAYOR", del Conde de Yebes, trata el tema de la diversión con regular amplitud y se pregunta: "¿De qué necesita el hombre divertirse? ¿Con qué logra divertirse?". -

Cuatro años más tarde aborda el mismo asunto con renovada energía desde el punto de vista del teatro.

"La idea de diversión supone dos términos: aquellos de qué nos divertimos y aquello con qué nos divertimos. He aquí por qué la diversión es una de las grandes dimensiones de la cultura". --- I.T. 55.

Poniendo a esto un singular acento de trascendencia, dice Gustavo Bally (31) "El juego es el elemento vital de la procreación espiritual. La vida bella de la que han surgido las venerables obras de la humanidad requiere el margen de la libertad. Es un juego alegremente atrevido frente a la insondable seriedad de lo eterno e inescrutable",

Coincide nuevamente Gouhier con Ortega. Dice éste exactamente: "la idea de diversión supone dos términos: un terminus a quo y un terminus ad quem -aquello de que nos divertimos". Y Gouhier, asevera: "... desde los -



teatros de los bulevares hasta los teatros experimentales, desde los teatros de las capitales hasta los teatros de ferias, es la diversión esa finalidad sin fin. La palabra debe entenderse en un sentido que encierra dos ideas. Primeramente, la que indica su etimología: 'desviarse de', y la segunda la de una satisfacción ligada a este desplazamiento".

Hay sobre este punto expresiones coincidentes unas, contradictorias otras; y hasta humorísticas o teñidas de ironía. Melchinger recuerda dos: una de T.S. Elliot: "Mejor sería que, en lugar de sumirnos en lucubraciones acerca del papel del drama en la sociedad, procurásemos ver con toda claridad qué es lo que nos entretiene. Porque en último término, ¿qué debe ofrecernos el teatro sino entretenimiento?"; y otra de Christofer Fry: "Si el teatro ha de ayudarnos a ver el mundo de una forma nueva, como si acabásemos de llegar a la vida, entonces el teatro tendrá que ser lo que debe ser el entretenimiento: un día festivo que nos alienta a seguir viviendo con renovados bríos. Tal transformación del punto de vista no debería interpretarse como fuga de la realidad o como pura fantasía. Nada puede ser tan salvaje, tan peligroso, tan incomprensiblemente fantástico como la realidad misma, y por eso nos es posible mirarla bien de frente...y seguir amándola".



"El juego, arte o técnica de la diversión, al ser todo un lado de la humana cultura, ha creado innumerables formas de distraerse y estas formas están jerarquizadas de las menos a las más perfectas". I.T. 56.

El término inferior de la serie, la forma menos perfecta sería para Ortega el juego de naipes. La más perfecta forma de evasión al otro mundo son las bellas artes, y la más perfecta, la que constituye la cima de estos métodos de evasión que son las bellas artes,

"aquello que más completamente ha permitido al hombre escapar de su penoso destino, ha sido el teatro en sus épocas de 'ser en forma', cuando por coincidir con su sensibilidad actor, escena y poeta conseguía ser plenamente arrebatado por la gran fantasmagoría del escenario". I.T. 56

Decía Schiller ( CARTA XV): "Sólo juega el hombre cuando es hombre en todo el sentido de la palabra, y es plenamente hombre sólo cuando juega". Geiger recuerda que fue Schiller quien transformó el concepto del impulso al juego en actividad artística, que hoy difícilmente llamaríamos juego.

#### IX.- ARTE TEATRAL VIEJO E INSUFICIENTE.

Aunque Ortega no cree que el teatro de hoy sea ni

siquiera aceptable- "lo insuficiente del viejo arte teatral es el género mismo", son sus palabras-, asegura que

"generaciones y generaciones de hombres han logrado durante muchas horas de su vida, merced al divino escapismo que es la farsa, la suprema aspiración del ser humano: han logrado ser felices".-  
I.T. 57.

Felices, unos; otros han obtenido razones y estímulos; otros conocimientos y cultura; otros más esclarecimiento de sus propias dudas, congojas o meditaciones. En todo ello se siente como una gravitación de infinitas almas en búsqueda de algo que les falta o necesitan. Ortega afirma que el teatro mantiene el primer lugar como diversión y tránsito, no sin desear una y otra vez que se modifique, - que evolucione y que trate de encontrar -recuperar, podría decirse- su 'ser en forma'.

"He aquí como un sencillo esquema que representa el espacio interior de un teatro nos ha llevado de la mano para descubrir, abreviada pero radicalmente, la idea del teatro. Nos ha permitido definir esa extrañísima realidad que hay en el Universo y que es la farsa, o sea, la realización de la irrealidad; nos ha puesto en la pista para averiguar por qué el hombre necesita ser far-



soado, y, por ello, necesita ser farsante. El hombre actor se transfigura en Hamlet, el hombre espectador se metamorfosea en conviviente con Hamlet, asiste a la vida de éste - él también, pues el público es un farsante, sale de su ser habitual a un ser excepcional e imaginario y participa de un mundo que no existe, en un Ultramundo, y en este sentido no sólo la escena, sino también la sala y el Teatro entero resultan ser fantasmagoría -"Ultravida". I.T. 57.

Hemos dado una gran vuelta. El público no es hiperpasio, como lo parecía al principio, ni siquiera simplemente pasivo; es activo, activísimo, pues pone todas las potencias de su alma en transpasar la frontera entre este mundo real -todo gravedad, pesantez, obligaciones, responsabilidades, problemas, frustraciones, imposibilidades y necesidades - y ese otro mundo imaginario, todo ingrevidéz, todo posibilidad y, a veces, felicidad.

Volvamos ahora a su "ELOCIO DEL MURCIELAGO". en el que insiste sobre una mejor técnica del espectáculo, y, por mejor decir, una transformación del mismo:

"¿Por qué no ha sabido la generación anterior a la nuestra crear una nueva forma de diversión colectiva que coincidiese plenamente con su sensibilidad?. A la manera de los sacerdotes de un dios fenecido, asistimos sin fe a espectáculos so

brevivientes que hicieron las delicias de nuestros abuelos, pero no son para nosotros más que una penosa obligación". OC. II. 321.

No obstante, hay muchos que opinan que no es posible sacar al teatro de su cauce histórico. Lukács afirma que desde su invención no se ha podido crear otro género dramático, pese a los experimentos que hoy se hacen. Los mayores esfuerzos se dirigen, evidentemente, a mantener a toda costa el teatro llamado del absurdo y a mejorar la técnica del actor, por donde acaso se pueda llegar a un punto interesante que se resolvería en dos direcciones: o se vuelve a la interpretación de los grandes personajes o se escriben obras para los nuevos actores. El repensar a los personajes griegos, -que llevaron en su entraña muchos de los recónditos problemas del alma humana-, así como la íntima visión de los grandes de la Historia, es faena que han emprendido excelentes dramaturgos actuales. Pero en todo este manipuleo artístico habrá que hilar delgado porque, como el mismo Ortega dice, "el arte no es una obligación". No, en efecto: es una necesidad.

Piensa Artaud (32) que, "como el símbolo químico, el teatro es también un espejismo, y que el teatro social o de actualidad, que cambia con las épocas, no es, ni mucho menos, el teatro esencial".

Dudamos. Un teatro inmutable tampoco sería posi-



ble. Planteamos la premisa de que cada época tiene una preocupación que puede asumir proporciones universales. En puridad, las épocas se caracterizan justamente por estas -- preocupaciones, por los grandes hechos históricos o por las grandes corrientes de pensamientos y sentimientos, que no por razones de cronología horaria o calendaria. Resuelto el problema --ningún problema es eterno, lo eterno es la profunda constitución espiritual del hombre--, la Humanidad se recupera, está en condiciones de olvidar y de encarar otro nuevo. La Humanidad a pesar de todo es un vigoroso organismo que restaña muy pronto sus heridas. Ibsen escribió dramas que iluminan aspectos psicológicos profundísimos -- "Rosmerholm" --pero también otros que, bajo trazas y apariencias banales, escondían turbias cuestiones del reflejo de la pasión política en la conciencia humana: "Un enemigo del pueblo". "Casa de muñecas" es, según me mire, circunstancial y hoy sin vigencia, pero enfoca asimismo importantes contenidos del alma; y en relación con el momento que 'les tocó vivir' a aquellos personajes. Pasada la época y superado el problema queda margen y ámbito para los por venir, que se -- rán afrontados y resueltos según la ética propia. (Por más que no nos interesen tanto las soluciones como el modo específico de generarse en el hondón de las conciencias). ¿Toca esto a la esencia misma del teatro?

Tampoco cree Artaud que haya hoy "un espectáculo --



lo válido en el sentido supremo del teatro; y si la multitud ha perdido la costumbre de ir al teatro es porque se le dijo demasiadas veces que el teatro era engaño e ilusión" (Ibid. p. 79). Si la gente va por la ilusión que le produce y desde siempre ha aceptado la convención que implica, ¿cómo va a ser ésta la razón para no ir? ¿No serán otras las razones, como por ejemplo económicas, comerciales, y, en definitiva, lo imperfecto de nuestra estructura social?.

#### X.- LA METÁFORA UNIVERSAL

La "metáfora universal", la metáfora viviente que pide Ortega que sea el actor parece un anuncio de evolución hacia formas más concretas y tal vez más reales, pese a no querer salir de esa posibilidad de escape que no sólo representa la diversión, sino que también puede dar felicidad. Cuál sea esta forma nueva es imprevisible por ahora. Porque lo moderno entre lo más moderno- el llamado teatro pánico, o "efímero", remedo de la improvisada comedia renacentista- en modo alguno puede ser el ideal de transformación que desearía Ortega. Todos los que han tenido que ver con el teatro, frontal u oblicuamente, han pensado alguna vez en otras formas que las tradicionales, en algún momento han creído ver un derrotero, una pista para la transformación. Y a la vuelta de mucho o poco caminar se ha vuelto poco más o menos al punto de partida. Dürrenmatt dice que cada



autor tiene su propia teoría. Pensamos que no será floja tarea hallar el común denominador. Lo que resulta tolerable como experimento resultaría intolerable como permanente. No se puede, es peligroso y anticientífico negar la posibilidad de algo para el futuro; pero los instrumentos musicales- estatuas y los instrumentos musicales- trajes sonando en forma improvisada no serán, mientras no cambie la constitución del oído, sino un quirigay gracioso y ocurrente. Tal vez el teatro tradicional haya sido siempre un teatro pánico, pero sin intervención física directa. En cierto modo también el teatro griego fue un teatro pánico, comenzando porque el público sabía de antemano lo que iba a ver y oír, estaba informado del asunto, y tenía la suficiente sensibilidad para acudir, interesarse y emocionarse con la forma nueva de enfocarlo.

Pretender que la persona no sea personaje, como pretende el teatro pánico - 'persona' es máscara- es pedir que no haya personaje ni persona, máscaras, farsantes y -- farseados, pues todo individuo es máscara y personaje de sí mismo según las circunstancias. Nadie, ni dentro ni fuera del teatro, está sin máscara y nadie deja de ser el personaje de sí mismo. Después de leer los manifiestos de este teatro pánico moderno- pocos hasta ahora- nos parece que podemos llegar a la conclusión de que se pretende acelerar tumultuosamente, desordenadamente, un proceso que a la pos-



tre sucederá con paso más lento y seguro.

En realidad, este teatro pánico o efímero del que podemos decir lo mismo que dijimos de la improvisación, parece una reacción de protesta no contra el teatro actual o teatro tradicional como arte estético, sino más bien contra ciertas formas actuales de vida, y contra muchos de los fenómenos sociales de los últimos tiempos, de los que no podemos menos que mostrarnos descontentos. Erich Fromm (33), dice que uno de los mecanismos de evasión adoptado por la mayoría de los individuos normales de la sociedad moderna es dejar de ser uno mismo, adoptar por completo el tipo de personalidad que proporcionan las pautas culturales, y, por tanto, transformarse en un ser exactamente igual a todo el mundo y tal como los demás esperan que él sea. "La discrepancia entre el 'yo' y el mundo desaparece, y con ella el miedo consciente de la soledad y la impotencia". Fromm llama a esta forma de evasión 'conformidad automática'. Algunas obras de este género efímero -editadas revelando que su pretensión no es la de ser tan efímero -producen la impresión del equilibrio inestable: igual pueden ser una protesta contra el anegamiento en el anonimato que implica el miedo a la libertad, como un empujón hacia ese anonimato.

De todos modos, - y volviendo a Ortega-, en el 'Elogio del Murciélago', aplaudía, allá en 1,921, el espectá-



culo presentado por unos artistas rusos, que consistía " en una serie de escenas muy breves y del más vario carácter: bailes, canciones, coros, cuadros plásticos, bufonadas". Y reproducimos las palabras del principio:

"Pero es preciso, ante todo, que el actor deje - de ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa; mejor dicho, en mil cosas: acróbata, danzarín, mimo , juglar, haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal". OC. II. 327.

Se ve, pues, que ciertas formas actuales no son tan modernas, es decir, no están planteadas ahora mismo, sino que vienen pugnando por establecerse desde hace cincuenta años, con altibajos, derroteros de tanteo y abandonos momentáneos. "El arte-dice Ortega- tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética". Pero no corromperla ni destrozarla, no haciendo con ella una orgía febril de absurdos y destrucciones. No se pretende con esto hacer una comparación, sino un análisis somero, y con eso suficiente, porque, siguiendo al propio Ortega, "un valor estético es irreductible a todo otro valor estético", con lo que el problema se plantea en sólo determinar dónde está -- ese valor.

Desde el 'Elogio del Murciélago' hasta la 'Idea del Teatro' han transcurrido veinticinco años en los



cuales Ortega ha variado algunos de sus puntos de vista, según hemos de ir deduciendo. Desde la 'Idea del Teatro' hasta hoy han pasado otros veinticinco. Y sus ideas -en pro y en contra del género- vuelven al tapete en "crisis" permanente. En resumen, vitalidad del teatro.

Sea cual sea la forma en que se presente.

## XI.- EL ARTE DEL ACTOR

En cuanto al arte del actor, Ortega tiene también sus opiniones. Y no son muy favorables; es decir, no acepta como buena o sustancial la actividad de un actor que representa un personaje ya dado definitivamente en el texto literario.

"Convience volver a abrir nuestros corazones al culto de los clásicos, cuidando de dar a éste un sentido de mayor intimidad, más protestante y sin las pompas oficiales de la antigua retórica. En esta respetuosidad hacia un clásico del calibre de Shakespeare me sentí herido la otra noche, percatóndome del frívolo ambiente que de la escena descendía al patio de butacas. ¿Será por ventura buen actor quien se limite a mover de cierta manera los músculos de su cara? Todo el arte contemporáneo aspira precisamente a la obtención de una

atmósfera total; en el cuadro, en la novela, han llegado a ser el argumento y los rasgos individuales de los personajes mero material que sirve al artista para construir un mundo de relaciones -- unitarias capaz de vivir con vida independiente la actualidad de esos materiales. Sólo el arte de los comediantes se obstina en no transformarse de ese modo. Y así Novelli (SHYLOCK, 1910), a pesar de ser un gran artista, no acierta a crear sino un Shylock de pesadilla, trivializado, descompuesto; una 'reductio ad absurdum', de la enorme sugestión shakespiriana. Esto es una falta de respeto al alma del divino poeta, cuya manera de producir es -- clásica, precisamente porque no se entretuvo nunca contándonos anécdotas ni recontando del tapiz de la existencia perfiles pintorescos. Shakespeare es lo que hoy es para nosotros porque cada una de sus obras es un pequeño universo, un 'micro-cosmos' que en condensación encierra íntegras las sustancias todas del mundo real, del 'macrocosmos' mundo de menor intensidad, por lo mismo que más -- extenso, donde para unir dos emociones enérgicas tenemos que caminar de la una a la otra por un camino estúpido de diez, de veinte años. Las obras de Shakespeare, como los cuadros de Rubens, gravitan incommoviblemente. Shakespeare organiza con

prolijo cuidado el reparto de los pesos estéticos en cada obra y logra así un perfecto equilibrio. Compone como Rubens. Si en "El Mercader de Venecia" la figura de Shylock, que es el peso regulador, aparece todavía más acentuada por la insignificancia de los actores que representan los otros papeles, la obra se vence, pierde totalmente el equilibrio y se derrumba sobre el espectador discreto con todo el gravamen de sus materiales centenarios. Si Antonio, Porcia, Bassanio y Gessica no entran dentro de nuestra sensibilidad, el usurero quedará para nosotros reducido a un canchaleso y peludo que desde la puerta de su cubil ladra a los transeúntes". CC. I. 523.

"Preguntámonos -dice Ortega- qué placeres añade a la lectura de 'HAMLET' su representación teatral".

Todo lo importante es para Ortega el subsuelo espiritual de esas almas tan bien dibujadas por Shakespeare, que también Goethe admiraba sin reservas (34). Allí nada es plástico, todo es íntimo, todo es invisible inquietud que envuelve los corazones de los personajes. La versión más acorde con estas ideas es la de presentar a los actores en malla, en una atmósfera sombría, sin casi elementos escénicos.



"Sin la palabra que logra aventar ese secreto - cordial, Hamlet no existiría, Lo que de él pueden transcribir el rostro y el gesto es tan exiguo como lo que la faz del mar revela de sus arcanos -- abisales". "Teniendo en mi cuarto, los pies junto a la chimenea, puedo gozar de Hamlet en la integridad de sus valores esenciales; cuanto hay en él de calidades sublimes se realiza plenamente en la lectura de sus palabras. Hamlet es un texto" .  
OCA II. 323.

Pero el teatro no existe sin el espectador, y éste va a ver y oír. Es cierto que de la palabra de Shakespeare se obtienen imágenes prácticamente plásticas. Touchard y Kott consideran a Shakespeare como el genio del decorado verbal. El primero dice que "Shakespeare es, evidentemente, el más grande virtuoso del decorado verbal, y el segundo, Kott, de Varsovia, en su estudio sobre Shakespeare, y especialmente sobre "EL REY LEAR", demuestra que inexistencia de ruidos, pantomima y alusiones verbales, crean una escenografía de absoluta realidad.

Hay, desde luego, diversidad de opiniones respecto de si el actor puede o no añadir algo al texto. El actor es imprescindible al espectáculo, es decir, al teatro, pero no lo es para apreciar las calidades y valores esenciales literarios del texto. Basta con leerlo. Esta idea de Orte-



ga, que data de 1,921, es compartida por el francés Pierre Brisson en 1,935: "Las grandes obras dramáticas son obras de biblioteca, y la representación no es para ellas más - que un añadido".

Opinión que muchos rechazan, entre ellos Gouhier. Y, oscilando, se puede enfocar el asunto desde diversos - puntos de vista. Gordon Craig (35) comparte en cierto modo la primitiva opinión de Ortega, - con lo que se quiere de - cir con esto de primitiva que la ha modificado después, - refiriéndose justamente a Shakespeare dice: "Cuando un arte alcanza un grado tan alto de perfección que a la sola lectura nos sugiere visiones tan raras- (se refiere al si lencio, al recogimiento, a la fatiga que impone la fatiga que se nos transmite emocionalmente, que los días avanzan sobre nuestras cabezas, los servidores, Duncan, el infierno, el bosque, el destino, el crimen, el tañido de la muerte, todo ello sin salir de la habitación y sólo por la - lectura) - es casi un sacrilegio estropear eso que nos proporciona tales imágenes apelando al mismo tiempo a o - tras sensaciones". Y sin embargo, Hofmannsthal dice que - todo texto dramático es algo 'incompleto', y, en realidad, tanto más incompleto cuanto más grande sea el poeta dramático. Nueva oscilación, esta vez hacia Goethe: "Suponed que la imitación fuese perfecta: lo único que habremos ganado será tener dos ejemplares en vez de uno". Otra oscilación



más: Pérez de Ayala: "Primera condición de arte dramático : que cada una de sus personas nos afecte con el sentido de presencia corpórea, como una escultura o una pintura. Esta condición deben poseerla asimismo las figuras más pasivas y anónimas; de donde se compone el coro, el friso". Y Schiller por su parte, confesó que solamente escribiría bosquejos si tuviera suficiente talento para escribir de esa manera.

Sería interminable hacer ni siquiera una relación a doble columna de ambos grupos de opiniones. Aunque parezca paradójico y a pesar de que muchos de los grandes actores han hecho confesiones de sus íntimas experiencias como tales, apenas recurrimos a sus testimonios. Ellos pueden decirnos qué y cómo sienten, qué medios, procedimientos o técnicas emplean para lograr sus interpretaciones, su captación de los personajes, sus emociones. Pero cada uno es en sí mismo una teoría; pueden pertenecer a una escuela común, emplear un mismo método, y, por razón de su propia personalidad, convertirse cada uno en el maestro de su propia maestría. Y nosotros, ahora, sólo tratamos de enfocar el tema desde el punto de vista estético general; o sea, filosófico. Y la materia estética que se le ofrece al actor es ilimitada por naturaleza. Pese a ofrecer el arte dramático un generoso mundo plástico -casi tan extenso como el espiritual- hay, como estamos viendo, algunas negaciones que no permiten, honradamente, inclinarse definitivamente a cualquiera de ellas. Esta suspensión es también uno de los componentes

de la permanente crisis del teatro.

Creo que fue el mismo Hofmannsthal quien afirmó - que Shakespeare y Calderón siempre supieron dejar libre lo último, y muchas veces no dar tampoco lo penúltimo. "Jamás alcanzará -dice Melchinger- un actor o bien un director a - aquel aspecto último, gracias al cual perduró Esquilo a lo largo de dos milenios y medio, y Shakespeare a lo largo de tres siglos y medio. Pero ni Esquilo ni Shakespeare pudieron o quisieron ahorrarse al actor (a sí mismos y a sus colegas) la tarea de arrojarse con cuerpo, alma y espíritu de su 'yo', hacia aquel objetivo último para, al mismo tiempo, presentarlo ante el foro del público desconocido para ambos; tanto para el poeta como para el actor". (pág. 93). Se basa esto en la idea de que el texto dramático es siempre incompleto. Siempre hay más, y lo demuestra que los tres grandes trágicos griegos hayan tratado los mismos temas y siempre hayan resultado interesantes para el público. Ese algo más, la manera de tratarlos, quedarse insinuado si acaso lo penúltimo y desconocido lo último, deja abierta la posibilidad de infinitud, asegura la de una nueva interpretación, de una nueva emoción, que surgirán siempre que se atisbe el resquicio por el cual pueda penetrarse en el -- gran laberinto de la conciencia humana. Vivificar un texto dramático, darle vida escénica, plantear un juego de tensiones, esa atmósfera de diferente presión y densidad que



dice Ortega, se establece entre escena y sala; o sea, entre actor y público.

Ortega reconoce que:

"La obra literaria deja, ciertamente, en sus figuras un margen de indecisión. El Hamlet de la lectura no tiene nunca ante nuestra fantasía todos los atributos de un ser real. No sé bien cómo es su nariz, ni veo el ángulo que forman sus dedos al accionar. Ese margen de indecisión lo llena el actor; pone su nariz y su mano y el timbre de su voz. Por esto se dicen diferentes interpretaciones teatrales de él. Pero eso que añade el actor me parece, en el mejor caso, inessential. Para una sensibilidad educada es, decididamente, un estorbo. Más aún: Hamlet gana con la vaguedad y la lejanía que conserva en la lectura. El Hamlet visible y presente, vagando por la escena pintada, no es más, sino menos Hamlet que el otro-  
-esfumado, incompleto, mera idea y palabra del texto". OC. II. 323.

Ya en 1,908 decía Gordon Graig que con la impresión admirable que puede darnos un maestro con su lectura tendremos una visión más neta que si se recurre al mismo tiempo a otras sensaciones múltiples, y por eso mismo confusas. Ham-



let parece un desafío lanzado a los intérpretes (36). Pero -siempre las opiniones oscilantes- dice Wilson (37) al referirse a "El Mercader de Venecia" "que es una obra con tres escenas magníficas que sólo puede ser apreciada en medio del movimiento del escenario". Artaud es también partidario de terminar con la "superstición de los textos" y asegura que la eficacia poética de un texto se agota como en la magia la máscara del brujo. ¿Qué hacer, pues, - cabe preguntarse- con los textos que nuestra cultura ha calificado de inmortales? Creo que la respuesta es fácil: tratar de penetrarlos hasta lo último y lo penúltimo, con lo cual nunca envejecerán ni perderán su eficacia poética. Porque no es necesario que todo espectador sea hombre de la sensibilidad exquisita necesaria para extraer todo su jugo a la lectura. El ciudadano común de una polis griega podía ser Juez del concurso en que se conferían premios a los dramas, y no era juez por su alta preparación estética, sino por su alta preparación cívica y ética, que le permitían apreciar y comprender los valores de verdad bajo aspectos simbólicos.

Lo que Ortega dice de Hamlet dice que puede aplicarse a las demás obras dramáticas de tipo tradicional y que cuanto mejores sean tanto más exigen el puro dinamismo psicológico; y que, en todo caso, lo que se añade en el teatro es superfluo, innecesario, inesencial; que hace



tiempo que la plástica, puede, haber servido de andador, y que un hombre capaz de percibir las calidades superiores de la obra dramática goza de éste íntegramente sin necesidad de verla representada.

"Bastaría esto para condenar el sentido actual -- del arte escénico". *OC.*. II. 324.

Pero lo que no hay que olvidar que el teatro es y ha sido siempre un arte para mirar, y, sobre todo, un arte para multitudes; restringidas tal vez hoy en sumo grado, pero con psicología equivalente.

En suma, que la perplejidad de Hamlet no pierde nada porque sus cuitas nos sean contadas; que la plástica resta al espectáculo en vez de mejorarlo; que lo único posible es "sacar" a escena gentes comunes, y que "hacer un actor el joven taciturno y neurasténico que es Hamlet no es hacer Hamlet". Que se destierre el texto, que se improvise un "efimero", y muchas cosas más que unos y otros autores nos dan a entender. Por lo que respecta a Ortega, muchas de sus ideas de 1,921 son dejadas casi de lado en 1946, y el artificio de la representación cobra ahora a su juicio un poder taumatúrgico formidable. Y el actor es necesario.

Ya Aristóteles quería que las esforzadas acciones que se reprodujesen no las hiciesen hombres o vivientes en plan natural, sino actores, despojados de su condición causal con el universo interior y exterior, lo cual --

les daba 'personalidad', los convertía en personajes.

Sucede que el arte del actor es un arte de acoplamiento. No sólo interpretativo, sino de compenetración absoluta. Si el artista creador es un ser que nos abre una amplia ventana por la que vemos las realidades del mundo -implícitas o manifiestas, en plano natural o en plano simbólico- el intérprete debe darnos la 'versión' de aquella 'visión'. Goethe decía que si el papel del genio del mundo es guardar los secretos, el papel del poeta es revelarlos. - El intérprete ayuda en la faena. No es, pues, una transformación externa, ni la aplicación de una voz o un gesto específico, sino una compenetración absoluta - y cuando más difícil más meritoria- y el consiguiente acoplamiento del arte creativo al arte interpretativo. El margen de indecisión que Ortega reconoce en las figuras literarias es, precisamente, lo que se le pide al arte del intérprete.

Sostenía Gordon Craig que la interpretación del actor no es un arte, y que erróneamente se le daba al actor el nombre de artista. No olvidemos que en cierto momento de su vida consideró al actor ideal como una supermarioneta. Y afirma Craig: "El actor ideal sabría concebir y representarnos los símbolos perfectos de todo lo que existe en la naturaleza. No saltaría de furor ni alborotaría absolutamente en el papel de Otelo, no giraría los ojos ni retorcería los manos para expresar los celos. Descendería a lo más profundo de su alma y trataría de descubrirse en

ella todo lo que se vela y oculta; y luego, volviendo a otras regiones del espíritu, forjaría en ella ciertos símbolos que, sin poner ante nuestros ojos las pasiones desnudas, no las haría comprender sin embargo claramente". (pág. 19-20) Creo que podemos persistir en nuestra idea de que el arte del intérprete es arte de acoplamiento y compenetración. No queremos que imagine gestos y repita las palabras, sino las palabras sentidas desde lo hondo, surgidas -diría orgánicamente de todo el cuerpo, que no sólo de la laringe- gestándose en larga gestación de vivencias e imágenes, recuerdos y sentimientos actualizados de golpe ante los estímulos inmediatos. "Shakespeare no explica a Hamlet - dice Wilson- lo revela", Melchinger dice que el actor "muestra" al personaje. Nosotros hemos preferido las expresiones compenetración y acoplamiento, que implica las de comprensión y versión. Si para comprender - aunque sea en parte- a Hamlet, es buen ejercicio comprender primero a Roberto Devereux, Conde de Essex- también en parte- pues en parte llega a ser su espíritu tan misterioso y enigmático como el de aquél; si para comprender al personaje histórico Rasputín es bueno primero comprender al personaje literario -- Fomá Fomich de "STEPANCHIKOVO" de Dostoyewski, comprendiendo asimismo sus ambientes, no cabe duda que en el trasiego de realidades a imaginaciones los resortes del mecanismo espiritual se adecuarán al ejercicio visión-versión.



El actor debe sentir en sí cómo nace el personaje. Es esto lo único que le comunica con el creador.

### XIII.-LA REALIDAD FUERA DE TODAS LAS LEYES

En su "Teoría de lo verosímil" vuelve Ortega al Greco -al que tanto admiraba- para explicar una realidad fuera de todas las leyes. 'El hombre de la mano en el pecho' por ejemplo, le sirve para afirmar que el modelo pintado contiene mucha más realidad y verdad española que el vulgar vecino de una Toledo cotidiana y vulgar. Un sentimiento de certidumbre corre por el contemplador. Está en el mundo de lo verosímil. Verosimilitud frente a la realidad que Tirso defendía con sus realidades y arquitecturas del ingenio, y Goethe con aquello de que en la realidad no hay que apoyar más que un pie. Esa verosimilitud y no otra es la que le pedimos al actor; es decir, la eliminación de la verdad chata y cotidiana y que sobresalga la sinceridad en la verosimilitud a base de un acoplamiento perfecto de la 'visión' y la 'versión'. El mundo estético es un mundo de apariencias que tiene una maravillosa realidad: ser libre de las contingencias de la vida real.

Recuerda Selden unas frases de Curt Sachs en su Historia Mundial de la Danza basadas en la idea y convicción de que el hechicero procura producir un sentimiento



de omnipotencia del pesamiento y de la voluntad por medio - del ritmo y del sonido, pues sabe que este sentimiento es más fuerte cuando el organismo humano se encuentra en es - tado dinámico: "El hombre puede actuar mágicamente cuando - logra deshumanizarse, transportarse, cuando el numen divi - no lo arranca de la realidad cotidiana, del camino normal de la vida. Entonces avanza en el vacío en ese ámbito en el cual el yo se mezcla con el infinito. Su éxtasis desarro - lla en él dominio sobre los espíritus, el poder de actuar junto con el superhombre, para controlar acontecimientos - de los cuales, en la vida diaria, él es parte".

Parecería disparatado sospechar que el mundo ima - ginativo se basa en realidades, al menos en elementos rea - les. Las grandes obras son así. El propio Ortega, en su en - sayo "La Gioconda" dice:

"En una sinfonía de Beethoven pone la realidad - las tripas de cebra sobre el puente de los rubios violines, da la madera para los oboes, el metal - para los clarines, el aire vibrátil para las on - das sonoras. Ahora bien, ¿qué tiene que ver todo esto con lo que esa música va vertiendo, como en una copa, dentro de nuestros corazones?" o.c. I.- 558.

Vemos en este ejemplo que la sustancia artística de la música no puede obtenerse sino a través de esos ele -



mentos reales, manejados por el intérprete; él nos acercará tanto más a la intuición creadora cuanto más acusada y limpia sea la suya propia. Lo mismo se puede decir del arte -- teatral: elementos físicos al servicio de la fantasmagoría, desrealización en busca de la realidad.



conductor más preciso del pensamiento orteguiano en materia de estética. Pero llegar a ella con la soltura y claridad necesarias exige una pequeña labor de búsqueda en la estética histórica,- siempre en el terreno de la dramática-, deseando que no suceda, como decía Brandes, que "una gran parte de la misión del estudio estético consiste y consistió en servir la comida de la cigüeña en los cacharros de la zorra y viceversa".

### I.- DIFICULTAD PRIMARIA

No es necesario recordar que el tema general de la estética en Ortega es amplísimo, pues lo ha tocado en todas las artes, y esto hace bastante intrincado el camino a recorrer. Para centrar su estética teatral en el contexto de su estética general habría primeramente que sistematizar ésta, tarea que se considera en sumo grado difícil -- (J. Marías, J.E. Clemente, Herbert Read), pues la vertebración filosófica de sus ideas jamás se halla en la superficie de sus escritos aunque estén redactados con la claridad y elegancia que le son características; pero ha dejado, según Clemente (38), dificultades para su cómoda revisión y comprensión, aunque cree, equivocadamente, porque pensaba que así sería más fructífera y fecunda su misión de sembrador de ideas. Read (39) opina, por el contrario, que esta posición de Ortega es absolutamente intencional, ya



que así queda abierta toda nueva perspectiva a toda nueva experiencia.

Ortega es un hombre que pertenece a su momento , momento cambiante y por tanto de perspectivas cambiantes, lo que explica ciertas variaciones de enfoques y de opinión - observadas en él. El perspectivismo vital, el "yo y mi circunstancia", la dialéctica de la razón viva, el acontecer histórico y el problema generacional lo sitúan constantemente en el momento específico desde el cual sus meditaciones en torno a las cosas y a los hechos se ajustan perfecta y apretadamente. Ortega es siempre y constantemente un hombre de su tiempo. Si el tiempo cambia su contenido, es natural que cambie la perspectiva so pena de errar en el juicio puesto que los hechos que se consideran los más firmes y seguros en una época no son sino circunstancias que exigen un giro del punto de vista (40). Este giro no implica un cambio de método, sino de enfoque, pues se aplicarán -- siempre los elementos metódicos. Pero un método no es un sistema. Si un sistema filosófico fuese incommovible no habría más que uno y se tendría que negar de plano toda la evolución del pensamiento; mientras que un método puede aplicarse con éxito a varios sistemas.

¿Dónde, en qué sistema podría situarse por ejemplo a Marcuse, otro hombre metido a fondo en su tiempo y en su época, con método asimismo perspectivista sobre todo (pese-



al hegeliano y mecánico formalismo lógico de su dialéctica, que, en verdad, abandonan algunas veces), analizador de la "circunstancia" como objeto de la interpretación, e interpretación vital ? (41). No. El intento de vertebrar una filosofía en un sistema pertenece a la Historia, ya no es de nuestro tiempo que es el tiempo de Marcuse y de Ortega -cada uno con su tendencia: marxista, freudiana y con su "componente hebraico" el primero, y Ortega en modo alguno reaccionario. Se observará que Hessen, por ejemplo, en su "Teoría del conocimiento", expone los asideros sistemáticos de las diversas escuelas para terminar siempre con su crítica y punto de vista propios, significando su rechazo al encasillamiento.

Origen de la dificultad enunciada son, por una parte, este rehuir al formalismo con su lógica y doble consecuencia: la constante apertura a toda nueva experiencia o manifestación, lo cual asegura la posibilidad de adaptación inmediata a cada fenómeno, en este caso el artístico, y la dispersión ocasional de las ideas y conceptos, lo que obliga a tratar de reunirlos no sin quizá traicionar o tergiversar alguno; y, por otra parte, que la estética teatral de Ortega está englobada en su estética general y se considera ardua tarea la sistematización de ésta, pudiendo quedar sin apoyo adecuado el intento de esquematizar sólo la parte que corresponde a aquélla, que, como hemos visto en el Capí



tulo Primero, también goza del privilegio de la circunstancialidad. Nos queda, pues, como camino, un artificio metodológico: aceptar provisionalmente lo particular para alcanzar cuando menos los abdaños del todo, o sea la doctrina estética general de Ortega, utilizando una hipótesis que será valedera si obtenemos resultados razonables al establecer la confrontación con lo que está aceptado como cierto en los fundamentos y manifestaciones del arte dramático actual. Para convalidar tal hipótesis necesitamos la búsqueda a que hemos aludido, fijándonos de antemano un límite: aplicar la Teoría de la Metáfora al teatro y dejar la puerta abierta para una futura aplicación a todas las artes.

## II.- AFIRMACIONES Y CONTRADICCIONES

Es importante dilucidar una serie de cuestiones, más o menos ligadas entre sí, que atañen al arte en general y que en el teatro se presentan con características especiales por cuanto es un espectáculo además de un arte, está destinado quiérase o no a un público heterogéneo, su ejecución es incompleta o imposible mientras no intervengan en ella los oficiantes necesarios y desaparece una vez realizado como construcción estética. La posibilidad de repetición no sólo no entraña identidad, sino que su propio contenido puede ser interpretado y realizado de maneras que llegan



incluso a lo diametralmente opuesto, y algunos de sus textos literarios contienen caracteres o mitos inagotables en su versión.

Si bien la pintura y la escultura permanecen idénticas a sí mismas y el artista ha volcado en ellas de una vez su contenido ocasional, la única variante posible de su contenido estético reside sólo en la capacidad, afectividad o sensibilidad del contemplador. En un nivel parejo de ejecución técnica, la música ofrece escasa variación interpretativa, y es la disposición de espíritu del oyente la que lo convierte en directo ministro del rito o éxtasis estético; o goza de ella por su pura sonoridad. Esto último es gozar de la música "en concentración hacia afuera" (42) , - La lírica es el reino de la comunión y la metáfora, si bien el estado subjetivo influye no poco circunstancialmente. En la novela, " género moroso" según Ortega, quizás el más sujeto a los fenómenos estilísticos, el lector se encuentra frente a un teatro sin actores pero interesado en los problemas de los personajes porque los siente de manera específicamente humana. En el teatro, como espectáculo, se da todo esto; más la presencia física de los personajes en composiciones de dinámica plasticidad. Podemos añadir como perfil no desdeñable, antes al contrario, de poderosa sugestión su capacidad como vehículo de ideas e ideologías, usos, costumbres, etc., pues las dos vías perceptivas que utiliza son



altamente poderosas y efectivas y se dan en cohesiva alianza cual en ningún otro arte.

Revisemos, pues, estas cuestiones.

La primera es determinar si el arte es una actividad escapista. La evasión de la realidad, que en ciertos géneros artísticos -lirica, novela, teatro- constituye la finalidad inmediata de una obra singular (singular en el sentido de individual, particular, personal) (43), y que obedece en algunos casos a reacciones del suceder estético frente al suceder social, no debe consustanciarse con la irrealidad - que entraña el arte en sí mismo. "El objeto artístico -dice Ortega (44)- sólo es artístico en la medida en que no es real". Otra cosa es que el poeta sea un fugitivo de la realidad -al igual que otro artista- y fugitivo fugaz lo sea también el lector o espectador. Hay en el arte una rebeldía instintiva contra el principio de realidad, que conduce a la sublimación, pero también hoy existe la desublimación que lo hace "realista, osado, desinhibido. Es uña y carne de la sociedad en que los hechos ocurren, pero no su negación..." (45).

Una obra de arte - afirma Read (loc. cit. p. 32) - es más bien una organización de la sensación que un modo de representación, La comprensión de la obra de arte comienza y concluye en aquella realización. Por este acto de arrobamiento, por este acceso a un orden superior de la existencia irracional de la naturaleza, el hombre no niega la vida. El



arte no es una actividad escapista". Y apoya su afirmación en una frase de W. Wordsworth, al que la Inglaterra del primer tercio de este siglo consideraba el poeta naturalista más puro y hondo de su patria, tan satirizado por Byron en su tiempo: "El arte nos permite ampliar la esfera de la sensibilidad humana".

No puede dudarse, en efecto, que la obra de arte implica una organización de sensaciones: primeramente en el propio artista, que las organiza hacia la forma, la expresión, la representación; y después en el espectador, que organiza a su vez las sensaciones, en muchos casos progresivamente por repetición del intento del gozar estético. Para quien oye por primera vez una obra de Bach ha de resultarle difícil organizar otras sensaciones que no sean las de su simple audición, Para el oyente novato sólo puede haber música de ritmo alegre y música de ritmo lánguido; las sensaciones refinadas y el goce se instalan consecuentemente a la afectividad en unos casos y a la educación en otros. Pero también es cierto que acceder al terreno de las sensaciones elevadas no es negar la vida; si acaso transformala en ultravida.

La evasión de la realidad, el paso a una ultravida que hemos visto en Ortega, que se observa en gran parte del teatro de la primera mitad de este siglo -señaladamente en la primera postguerra- y en cierto modo también en la



descomposición de las figuras en busca de una nueva forma en la pintura y la escultura, son esfuerzos por transferir a otros planos las preocupaciones humanas, no negándolas ; transformándolas. O proporcionar una nueva visión del contenido a través de una nueva forma. Veremos más adelante los diversos modos de transformación.

Bertolt Brecht, realista aunque idealista, al hablar de la transformación del viejo teatro, transcribe en nota unas palabras de Freud en "El malestar en la cultura", cuya reproducción importa a nuestro objeto:

"La vida, tal cual nos ha sido impuesta, es demasiado pesada para nosotros; nos trae demasiado dolores, desilusiones, problemas insolubles. Para soportarla no podemos prescindir de los paliativos. Existen tres categorías de paliativos: poderosas evasiones que nos hacen restar importancia a nuestros padecimientos; satisfacciones sucedáneas, que los atenúan, y estupefacientes, que nos hacen insensibles a ellos. Es inevitable apelar a uno de estos calmantes. Las satisfacciones sucedáneas, como las que proporciona el arte, son ilusiones esgrimidas contra la realidad; no por ello son menos eficaces en el terreno psíquico, gracias al papel que asume la fantasía en la vida espiritual". (46).



Acorde con ciertos puntos generales de su teoría de la "transferencia", esta opinión de Freud refuerza, desde el punto de vista del psicoanálisis del arte, la idea de fuga de la realidad, de búsqueda de un equilibrio o la paz que no se encuentra en el mundo físico. Honradamente, no se puede transportar un esquema a todos los casos y, por tanto, no son sólo las desazones o los desengaños que ocasiona el mundo los que llevan a los hombres a crear arte o a gozarlo. Hay también apetencia de vida, que nada tiene de patológico y que a veces es la única posibilidad de luchar contra las limitaciones opuestas a ciertas personalidades, y, lo hemos visto en el Capítulo Primero, imaginación compulsiva, pues el hombre, desde siempre, vive con la imaginación lo múltiple que no puede ser. Este íntimo fantasear del adulto, este soñar despierto, podría ser arte si la materia que maneja en su fantasear es materia es tética. También existen los impulsos internos en forma de intuiciones que pugnan por expresar lo que bulle en el subconsciente y que es filtrado por la actividad formal. No todo, por tanto, es fuga, sino expresión de la personalidad; pero no puede negarse que, en gran medida, "La fantasía tiene un auténtico valor propio, que corresponde a una experiencia propia -la superación de una realidad humana antagónica" (47). Añade Marcuse que la fantasía insiste en que puede ser real y que detrás de la ilusión está el



conocimiento. Gracias a la metapsicología de Freud, "nos percatamos de las verdades de la imaginación cuando la fantasía en sí misma toma forma, cuando crea un universo de percepción y comprensión - un universo subjetivo y al mismo tiempo objetivo. Esto sucede en el arte" (Ibid.). Hay un cierto acuerdo entre esta concepción y la de Read, excepto en lo tocante al escapismo.

El problema del escapismo o evasión está estrechamente relacionado con el de la realidad e irrealidad artística; pero también ahora tenemos que salvar una apariencia: que el arte sea irrealidad, que no pueda consistir en copiar una realidad, no quiere decir que no contenga realidades, puesto que las contiene y éste es el arte, a menudo profundas, a menudo veladas, pero siempre expresivas aunque transformadas. Esta transformación de la realidad -ya sea social, ya humana individual- por medio de símbolos, o metáforas, es justamente su realidad (cuya esencia ya discutida y aclarada hemos visto en el capítulo precedente). Lo que nos interesa ahora es su oportuna realidad sociológica, su vigencia, puesto que al cambiar la sociedad por impulso de su propia dinámica, en un sistema u otro, lo que era entonces artísticamente realidad deja de serlo precisamente porque la realidad artística se ha convertido en realidad social. El problema de "Casa de muñecas" de Ibsen no es hoy válido porque la mujer se ha eman



cipado lo suficiente como para tomar sus propias decisiones, y, en cierto modo, se halla socialmente, y políticamente en muchos países, en paridad con el hombre (48). La sociedad represiva de entonces en este punto no existe hoy- o, por mejor decir, la represión en este sentido no existe ya en nuestra sociedad- y "Casa de muñecas" fue la protesta en forma artística, real dentro de su irrealidad como forma estética. A su vez, las represiones actuales excitarán la fantasía creadora para oponer una nueva refutación. "El objeto estético -dice Ortega (O.C. VI. 262)- es un nuevo objeto que vive en el mundo estético, distinto del mundo físico y del mundo psicológico". No obstante, son los mundos físico y psicológico, al ser reprimidos o querer manifestarse libremente, los que dan origen al mundo estético. Sartre afirma que la tentativa de síntesis por medio de la irrealización de lo real la basaba Genet en aplicar a lo que existe el poder corrosivo de la imaginación (49).

### III.-LOS CAMINOS PRACTICABLES

En la obra de Ortega se observa que surgen, diseminadas aquí y allá, cuando alusiones al pasar, cuando puli miendo de los contornos de una idea, cuando francas definiciones y aplicaciones de la "Metáfora", hasta convencernos de que se trata de la 'unidad estética' por excelencia, la vértebra que forma la columna de su posible sistema. Se --



plantea, no obstante, la duda razonable de por qué el propio Ortega no articuló algo más esta posibilidad, haciéndonos sospechar o bien que todavía necesitaba mayor maduración, o bien que se trata de una idea generatriz que operaría en todos y cada uno de los momentos necesarios. Esta duda nos obliga al uso cauteloso de todos los conceptos a ella referentes en razón de las apuntadas al hablar de la dificultad primaria; es decir, la resistencia orteguiana a la sistematización y al formalismo. Por lo que respecta a necesitar mayor maduración, podemos desechar este temor puesto que desde 1,909 hasta 1,946 -treinta y siete años - Ortega vuelve una y otra vez a la aplicación de esta "célula bella", como él la ha bautizado, haciéndonos inclinar hacia la segunda sugerión: que se trata de una idea generatriz, funcional, que podrá aplicar indistintamente a géneros, épocas y circunstancias.

Ya es sabido que Ortega tampoco se fijó metas - en cuanto a leyes artísticas, y sólo sobre la novela dejó un atisbo de lo que podría llamarse la "mecánica interior" del género (50). No obstante, pide que la novela nos permita ver a los personajes en su propia atmósfera exterior e interior, no que se nos narre o refiera. Estas atmósferas y presencia se dan en el teatro con muy enérgicos y acusados rasgos como hemos anotado anteriormente y volveremos a ver en próxima oportunidad.



Dos principios metodológicos orteguianos será necesario utilizar en inmediatos subcapítulos, pues por ellos llegaremos a la confrontación de su "Teoría de la metáfora" con las corrientes teatrales ( en especial las de los últimos treinta años), que es lo que nos interesa particularmente. Sin embargo, por la naturaleza misma y la disposición de las ideas de Ortega, por fuerza tendremos que movernos ocasionalmente de un arte a otro.

Estos dos principios metodológicos son: 1ª, revisar el objeto y sus circunstancias, o sea la realidad teatro y la relación entre éste, los autores y el público; y, 2ª , la conjunción histórica del hombre y el acontecer, o sea el teatro enclavado en un medio y un tiempo sociológicamente considerados, pues el teatro es, sin duda, un retrato del hombre en su medio social. No perderemos de vista las ideas sobre el concepto, que tan minuciosamente expone Ortega, si bien dispersas según la necesidad de cada momento . - (51).

Tal vez no fuese ocioso tener también presente el concepto elemental de "generación", enunciada simplemente como el conjunto de situaciones individuales frente a las cosas y sus circunstancias ubicadas en un preciso momento histórico, o sea dinámicamente enlazadas la coetaneidad, la comunidad de intenciones y convicciones y el citado momento histórico. Y esto es importante por dos razones: porque mu -



chos de los actuales dramaturgos se agrupan en torno a un es-  
tilo determinado, y porque las ideas de Ortega sobre el tea-  
tro ( las nuevas y las recogidas en sus conferencias de Lis-  
boa y Madrid), se injertan en un momento de cambio generacio-  
nal: la segunda postguerra (52), pues es bien cierto que "ca-  
da época trae consigo una interpretación radical del hombre.  
Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso"  
(53). Y, naturalmente, el perspectivismo (54), sin el cual  
es evidente que no podríamos situarnos en el punto de vista  
adecuado, ni juzgar acertadamente sobre la gran frondosi-  
dad de la temática teatral en la que una y otra vez están  
subsumidos problemas de toda índole, que reflejan, cuando  
corrientes de pensamiento, cuando preocupaciones vitales, -  
cuando esfuerzos sociales; nos ofrece la debida objetividad  
fuera de la crítica específica- para establecer la relación  
entre los fenómenos artístico y social, y la influencia mu-  
tua de entrambos, permitiéndonos valorar qué corresponde a  
cada cual.

En efecto, no se podría por otro camino que no fue-  
se éste, explicar el desplazamiento del teatro popular por  
el teatro cortesano y por el teatro burgués en tiempo de --  
Luis XIV (55) ni otras muchas interdependencias ni el tremen-  
do empuje del teatro político de hoy. Ciertamente que los escri-  
tores de partido definido tratan siempre de llevar el agua



a su molino, convencidos de que la objetividad del dramaturgo es un mito, y más aún, un mito anticuado y falso. Raramente puede la política estar ausente de la literatura, pues a poco que adoptamos el escorzo necesario (perspectivismo) veremos que se injerta en un contexto social determinado. Si las hay, son pocas las excepciones. Los que defienden y propongan que el arte es acción social, y política sobre todo, apoyan su posición en antecedentes ilustres y numerosas y de toda extracción ideológica: el arte por el arte es una aberración esteticista sin asidero razonable. Napoleón consideraba dañina esta doctrina, y en cambio le parecía muy bien el arte -literatura, dramaturgia, pintura- que exaltaba directa o indirectamente las hazañas del Consulado y del Impero. Las musas del Estado eran morales, y, sobre todo, propicias y convenientes. Luis XIV veía en el arte, el teatral especialmente, una directa influencia moral y educativa. Nicolás I de Rusia opinaba lo propio. A veces, esta moral y la adhesión artística al régimen era impuesta. - "A Pushkin se le sometió a una larga serie de insostenibles humillaciones (...) Se le quiso convertir en un cantor del régimen"(56). La función del arte, y señaladamente la del arte dramático, podría ser la de ampliar la sensibilidad humana - como quería Wordsworth- hasta llevarla a comprenderlo todo y preparar al hombre para la más alta concepción de la justicia. Comprender al prójimo es hacer



justicia; ser justo es ser perfecto. Puro idealismo. Mientras tanto hay que luchar por ello, y el arte es un medio. Muy combativo a veces. Nada de extraño tiene, pues, que Meyerhold lo defina como arma para la lucha de clases y la implantación de la dictadura del proletariado (57). Lo propio en Brecht, si bien éste, a fuer de filósofo, lo tamiza un poco más por la razón, sin dejar por ello de mostrarse partidario de la tensión realizante. En suma, se ha dado una gran vuelta sin moverse del sitio: el Estado, para sus fines, exige la adhesión del artista, lo cual plantea el problema de la libertad de creación frente al derecho del Estado a legalizar sobre cultura. Tema para otro momento. Pero lo cierto es que el arte vuelve a estar en solfa estético-política. La estética, según Plejanov, sólo podrá avanzar si se apoya en la interpretación materialista de la historia (58). La resistencia vital del arte parece residir en su capacidad de adaptación. Luchas de burgueses, feudales, proletarios, prejuicios de clases, etc., que lo llevan cada uno a su predio poniéndole los afeites de la mayor externidad, no son suficientes para destruirlo; su esencia permanece y sobresale de todos estos avatares.

La esfera de relación y la esfera íntima son las bases de la temática teatral de todos los tiempos. Oscila por épocas, cargándose, ya a una, ya a otra, el punto de vista del creador y la influencia que el medio proyecta sobre él: una especie de ósmosis. La proporción equilibrada entre am-



bas se encuentra en el arte trágico griego y en algunos dramas poéticos modernos. (No vacilaría en poner como ejemplo - de éstos "Cuento de Abril" de Valle Inclán). El plantear un problema social a través de una conciencia humana implica - una serie de generalizaciones y abstracciones que pueden -- comprometer el resultado estético si el creador pierde de - vista la serena objetividad necesaria para que unos y otros elementos se compenetren de manera que vistos por el lado de la razón sean legítimos y válidos, y vistos por el lado del sentimiento sean lo suficientemente poderoso para que la razón no pueda corregirlos. Ejemplos antiguos: Edipo, Electra. Ejemplo moderno: podría ser "Un enemigo del pueblo" de Ibsen la tan vapuleada y polémica obra, mezcla de panfleto, auto - defensa y acusación, no obstante sus evidentes excelencias. También sería un error plantear un problema exclusivamente personal perdiendo de vista que su manera de sentirlo debe afectar por igual a los demás hombres.

Hay en el teatro moderno- entendemos el actual-au- tores que se ponen decididamente en el terreno de los hechos sociales, de las luchas sociales, y declaran con absoluta - franqueza su preferencia: "En general, las opiniones de la gente me interesan más que sus sentimientos" (59). Parece, y realmente lo es, una base programática de revolución estético social, que es la que pretendía Brecht; y lo reafirma al es- tudiar el cambio de la función del teatro: "...la nueva dra-



mática llega también, en su propio terreno, imprevistamente, a un violento contacto con la realidad" (60). No olvidemos que para Brecht la naturaleza es una selva y el hombre una bestia peligrosa. De opiniones y sentimientos, sin embargo, se teje la mecánica social y tan tendencioso es el predominio de los unos como de los otros.

#### IV.- TEORÍA DE LA METÁFORA

a)- La metáfora.

"La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee".- J. Ortega Gasset.--  
La deshumanización del arte.

Hemos dicho líneas arriba que considerábamos esta teoría de Ortega como la básica para comprender cualquier estudio estético en cualquiera de las artes; y también que, como tantas otras de sus concepciones filosóficas, se halla sembrada en lo extenso de sus meditaciones y a lo largo de sus años. No sabríamos decir si es una intuición de Ortega que poco a poco va perfilándose y tomando forma hasta convertirse en una teoría, o es, en sí misma, una metáfora, creada por su poderoso espíritu tras una elaboración silenciosa e íntima de su subconsciente a la que, de pronto, le es dado manifestarse en manera visible e identificable. Suponemos,



con mucho fundamento, pues él mismo ha aludido al hecho en varias oportunidades, que conocía la expresión metafórica en mucha de la literatura, tanto oriental como occidental, y, por tanto, había dejado todos estos conocimientos en el fondo de su mente para que madurasen allí y de allí saliesen maduros y oportunos. Su mérito es haberlos articulado en una teoría al parecer tan acertada que ha podido utilizarla ya siempre, con precisión y rigor, cada vez más afinadamente.

Una visión panorámica de la metáfora en la obra de Ortega, ajustando lo temporal, comienza en 1,909 (61), a propósito de un estudio sobre Renán, en su subepígrafe titulado 'Teoría de lo verosímil'.

Cinco años mas tarde, en 1,914 (62), expone la teoría de la metáfora, en el trabajo titulado 'Ensayo de estética a manera de prólogo'.

Dies años después, en 1,924 (63), en el titulado 'Las dos grandes metáforas', afina el oficio constituyente que la metáfora tiene en la poesía.

Un año aún, en 1,925 (54), la metáfora incluye - entre sus poderes mágicos el del escapismo.

Y, finalmente, en 1,946 (65), en su "Idea del Teatro", la metáfora, la fantasmagoría, la irrealidad, la metáfora corporizada que se da en el teatro y la metáfora u-



niversal que el actor puede construir, cierran este vastísimo, rico y sugerente campo donde la "célula bella", la unidad estética, opera siempre como segura vía interpretativa del fenómeno artístico.

Hemos visto ya anteriormente, en tres epígrafes del capítulo primero, el elemento metafórico desde el punto de vista general y en conexión con el teatro y el actor. Ubicados ahora los lugares y épocas de la obra de Ortega en los cuales hallamos la metáfora desde diversos puntos de vista, podremos particularizar algunos detalles sin la interrupción de referencias que corten el hilo de la exposición, aun cuando si son absolutamente necesarias o tienen otra procedencia las anotaremos de todas maneras.

Lo primero que queremos dejar asentado es que la metáfora comporta una doble ambivalencia: sirve a lo real y a lo imaginario; sirve a lo poético y a lo científico. Es de gran importancia retener esta idea. No en vano dice de ella Ortega que es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Además, el término metáfora significa al par un procedimiento y un resultado.

"El mundo de lo verosímil -dice- es el mismo de las cosas reales sometido a una interpretación peculiar: la metáfora". No hay manera de decirlo con otras palabras. Nos recuerda la contestación de Tolstoi cuando le preguntaron qué había querido decir en "La sonata a Kreutzer". "Para -



explicarlo -respondió- volvería a escribir lo mismo". Ortega sostiene que el universo está constituido con metáforas y si se suprime de nuestra vida todo lo que no es metafórico nos reduciríamos en nueve décimas partes. "Es una flor imaginativa en que descansa la realidad nuestra de todos los días".

Condensemos ahora la teoría de la metáfora, no eludiendo en muchos casos algunos comentarios al margen que Ortega pone para mayor aclaración.

"El arte nos da un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de lo que en él -- transparence no es otra cosa distinta sino el mismo. Ahora bien, este objeto que se transparenta a sí mismo, el objeto estético, encuentra una forma elemental en la metáfora. Yo diría que objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella. Una injustificada desatención por parte de los hombres científicos mantiene la metáfora todavía en situación de terra incognita. Mas voy a pretender en estas páginas fugitivas la construcción de una teoría de la metáfora y he de limitarme a indicar cómo en ella se revela de un modo evidente el genuino objeto estético.- Ante todo, conviene advertir que el término - "metáfora" significa al par un procedimiento y un resultado, una forma de actitud mental y el objeto mediante ella logrado.- En toda metáfora hay una semejanza real entre sus elementos. No simi-



litud o asimilación de cosas distantes. Sólo un mayor o menor parecido entre ellas. Pero la metáfora establece una coincidencia más honda que cualesquiera semejanzas. Las semejanzas donde se apoyan las metáforas son inesenciales desde el punto de vista real. Necesitamos del parecido - real capaz de ser razonado.- Mecanismo: formar un nuevo objeto- estético- opuesto al objeto real. -Dos operaciones: 1ª, liberarnos del objeto real, aniquilarlo; 2ª, dotar al objeto real, aniquilado de una nueva calidad, la calidad estética, Se busca, pues, otra cosa con la que aquélla tenga una semejanza real en algún punto para ambas sin importancia. Y apoyados en esta identidad inessential se afirma la identidad absoluta. De suerte que la semejanza real sirve para acentuar la disemejanza real ("si hay semejanza no hay metáfora"). En ésta vive la conciencia clara de la no identidad.--- Resultado de la primera operación : el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales, quedando aptas para recibir la nueva forma, tendiendo las cosas hacia lo irreal. - Fuera de la metáfora son objetos para nuestra conciencia. Pero al añadir la metáfora en radicales identidad y no identidad nos obliga a que hagamos de ellas un mero punto de partida más allá del cual encontramos la identidad. La segunda operación no lleva, una vez descubierto que la identidad no está en las imágenes reales, al mundo imaginario donde vemos en nuestro interior los objetos desrealizados y situamos un objeto sobre otro viéndolos por transparencia mutua. La metáfora, pues, consiste en la transposición de una co-



sa desde su lugar real a su lugar sentimental.---  
La metáfora es un instrumento mental imprescindible.--- La poesía es metáfora.--- El pensamiento filosófico, más que ningún otro, tiene que cambiar constantemente, finamente, del sentido recto al oblicuo, en vez de anquilosarse en uno de los dos.- Concepto nuevo- palabra del lenguaje común- con la nueva significación, sin abandonar la otra -  
-Esto es la metáfora.--- La metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual.--- La metáfora tiene un oficio constituyente en poesía. La metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades. Esto implica que en una de sus dimensiones la poesía es investigación y descubre hechos tan positivos como los habituales de la exploración científica. --Las actividades intelectuales empleadas en la ciencia son, poco más o menos, las mismas que operan en la poesía y en la acción vital. En poesía se aprovecha la identidad parcial de dos cosas para afirmar - falsamente- su identidad total. Tal exageración de la identidad, más allá de su límite verídico, es lo que le da valor poético. La metáfora empieza a irradiar belleza donde su porción verdadera concluye. Pero, viceversa, no hay metáfora poética sin un descubrimiento de identidades efectivas.-- La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Las demás potencias nos mantienen en lo real. Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas arrecifes imaginarios.---Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de es



ta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehír aquélla. La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que conduce al hombre a evitar realidades".

No necesitamos insistir en las transmigraciones, desrealizaciones, enmascaramientos y demás elementos de fantasmagoría y metáfora que nos proporciona el teatro; a todo él se puede aplicar esta doctrina orteguiana de la metáfora. Podemos, sí, dar una referencia de la comprobación de la metáfora, según Ortega, en las diversas artes (66).

b)- Los sueños.

"El sueño es un arte poético involuntario". Kant.- Antropología.

Hemos sospechado siempre, al leer lo que sobre la metáfora ha escrito Ortega y sobre los sueños Freud y Rank, que de algún modo ambos fenómenos estaban ligados. Fenómeno poético el uno, fenómeno fisiológico el otro, el primero tiene tanto de fisiológico -pues pensar en imágenes y en metáforas es al fin una función cerebral- como de poético -tienen los sueños. Dijo Nietzsche en alguna parte que nada es tan nuestro como nuestros propios sueños, y según Ortega la metáfora, esa flor imaginativa en que descansa la realidad nuestra de todos los días es una especie de fértil potencia, una especie de ensoñación en que el espíritu está suspendido en un mundo que no es físico pero tampoco psico



lógico, sino un mundo estético, Podemos preguntarnos, y tratar de averiguarlo, si acaso no son los sueños una forma de metáfora, o la metáfora misma, ya que los sueños son un exquisito fenómeno psíquico que se basa, igual que la metáfora, en una actividad intelectual extremadamente compleja.

Que los sueños sean elaboraciones metaforícas puede sostenerse sin temor una vez aceptada la definición orteguiana de la metáfora y admitida la doctrina onírica de Freud y Rank. Sería prolijo recurrir a otros autores que añadirían éstos una serie de datos y apreciaciones particulares muy interesantes y ampliatorias sin duda, pero que poco o casi nada harían variar el concepto fundamental de que los sueños son elaboraciones del psiquismo humano mediante los cuales se manifiesta un proceso intelectual de diverso significado en cada individuo. Este proceso contiene imágenes o visiones que, en la inmensa mayoría de los casos, son otra cosa- "distinta pero igual como en la metáfora"- que se descubre gracias a la posibilidad de traducir el lenguaje onírico. Superposiciones, transparencias, enmascaramientos, transformaciones, duplicaciones e inversiones de sentido y forma, constituyen gran parte del mecanismo de los sueños. Strindberg decía, después de un razonamiento sobre los sueños, que muchas veces podían ser adecuadamenn



te interpretados mediante una inversión. Las teorías y comprobaciones de Freud y Rank demuestran de que esto no es tan sencillo, si bien en algunos casos la simple inversión de la imágenes soñadas es la clave para su interpretación, y, por tanto, de su significado. Pero los símbolos que adopta el lenguaje onírico son, si se me permite expresarlo así, la prueba de la astucia de nuestro aparato psíquico.- En efecto, para Freud (67), "en nuestro aparato psíquico existen dos instancias generadoras de ideas, la segunda de las cuales posee el privilegio de que sus productos encuentran abierto el acceso a la conciencia, mientras que la actividad de la primera instancia es inconsciente en sí y no puede llegar a la conciencia sino pasando por la segunda". Entre ambas está la censura que no permite pasar sino aquello que le agrada, rechazando lo demás, que queda en estado de represión. Durante el sueño se modifica la relación de fuerzas entre ambas instancias, y lo reprimido no se refiere por completo a causa de la natural relajación de la censura, y pasa entonces hasta la conciencia. Pero ni en el sueño la censura se relaja totalmente, sino que sufre una disminución y "tiene lo reprimido que tolerar transformaciones encaminadas a mitigar aquellos de sus caracteres que provocan la repulsa. Lo que en este caso llega a hacerse consciente es una especie de transacción entre lo intentado por una de las instancias y lo permitido por la otra".



El esquema es, según Freud, represión- relajamiento de la censura-transacción.

Rank, que cree que Nietzche es el precursor directo del psicoanálisis de los sueños, en su Apéndice a la teoría de Freud, "El sueño y la poesía", pasa una larga revista a confesiones de numerosos artistas de todas las artes - especialmente poetas, novelistas y dramaturgos- sobre sus propios sueños y sobre sus propias ideas de los sueños. De la mayoría de ellas se extrae la convicción de que el procedimiento metafórico está presente (68).

Es perfectamente asequible a todos la doctrina freudiana de los sueños, y en ella podrán estudiarse el problema de la diversidad de sus estímulos, sus mecanismos y su interpretación. Por tanto, sólo vamos a tomar de ella algunas ideas básicas que pueden considerarse paralelas a nuestro inmediato objetivo.

Por lo pronto, de acuerdo al esquema represión-censura- transacción, se deduce que el sueño expresa una realización de deseos del inconsciente, y parece que el sistema dominante preconscious permite dicha realización después de imponerle determinadas deformaciones (69). Este carácter de realización de deseos tiene, - si bien hay opiniones dispares-, dos signos: pueden ser agradables



o penosos, pues depende del material onírico primario almacenado. Por tanto, no siempre son deseos agradables los que pugnan por salir, sino también temores, sentimientos de culpa- (recuérdese gran parte de la novelística de profundidad psicológica)-, angustias, etc. El sueño sustituye la acción y puede ser incluso la simple reproducción de un recuerdo, si bien estar reducido a algo sumamente condensado. Los materiales del sueño pueden ser recientes o antiguos - (recuérdense los hechos de la infancia que se transforman en sueños del adulto)-, siendo indiferentes el tiempo y la distancia para su reproducción, por haber quedado latentes -en el recto sentido de ocultos- y ser desencadenados por estímulos oportunos y adecuados (70).

Necesitamos fijar tres conceptos fundamentales, siempre de acuerdo con la teoría freudiana:

- a)-El contenido manifiesto de un sueño es el sueño mismo.
- b)-El contenido latente son las ideas ocultas que, al pasar por la censura, dan origen al sueño.
- c)-La real significación del sueño está en aquellas ideas latentes y no en la versión filtrada a la conciencia. Lo soñado es, pues, la imagen permitida por la censura de aquellas ideas reprimidas.



He aquí algo verdaderamente interesante para la comparación que estamos intentando: "Las ideas latentes y el contenido manifiesto se nos muestran como dos versiones del mismo contenido, en dos idiomas distintos, o, mejor dicho, el contenido manifiesto se nos aparece como una versión de las ideas latentes en una distinta forma expresiva cuyos signos y reglas de construcción hemos de aprender -- por la comparación del original con la traducción" (71).-- Este mecanismo de la elaboración onírica no es diferente del de la elaboración metafórica, en la que original-traducción-comparación son las semejanzas y desemejanzas, identidad y no identidad que permiten el resultado estético: la comparación, que no es ni lo uno ni lo otro. Y apoya -- Freud: "La completa totalidad de las ideas latentes es sometida a una cierta elaboración conforme a la cual los -- elementos más firmes y eficazmente sustentados quedan situados en primer término para su acceso al contenido manifiesto" (72). "La forma del sueño o del soñar es utilizada con sorprendente frecuencia para la representación del contenido encubierto" (73). Recordemos muchos cuentos infantiles originados en sueños cuyo simbolismo sexual es a veces terriblemente expresivo.

Para afinar aún más estas similitudes, revisaremos muy brevemente otros tres conceptos, siempre siguiendo a Freud:



1º.-El contenido latente se condensa en el contenido manifiesto; en éste se enlazan las ideas de manera diferente que en aquél pero sin dejar la correspondencia. Un aspecto del sueño o contenido manifiesto puede estar relacionado con varias ideas latentes.

2º.-Hay muchas ideas latentes que no tienen el mismo papel en el contenido manifiesto, experimentando una especie de segundo encubrimiento: es lo que se llama desplazamiento.

3º.-Existe una labor intelectual crítica durante el sueño.

"Allí donde el sueño muestra, por ejemplo, una contradicción, lo que existe es una oposición contra el sueño mismo, o una contradicción surgida del contenido de una de las ideas latentes" (74). Parece como si el contenido latente, que es el que dinamiza al fenómeno onírico, actuase a la vez de corrector de la transformación, vigilase en cierto modo que el contenido manifiesto tome la forma apropiada para que pueda pasar la barrera de la censura. - No obstante, a veces los pensamientos contradictorios no tienden a sustituirse, sino que permanecen yuxtapuestos y pasan juntos, como si no existiese contradicción alguna, a constituirse en productos de condensación.

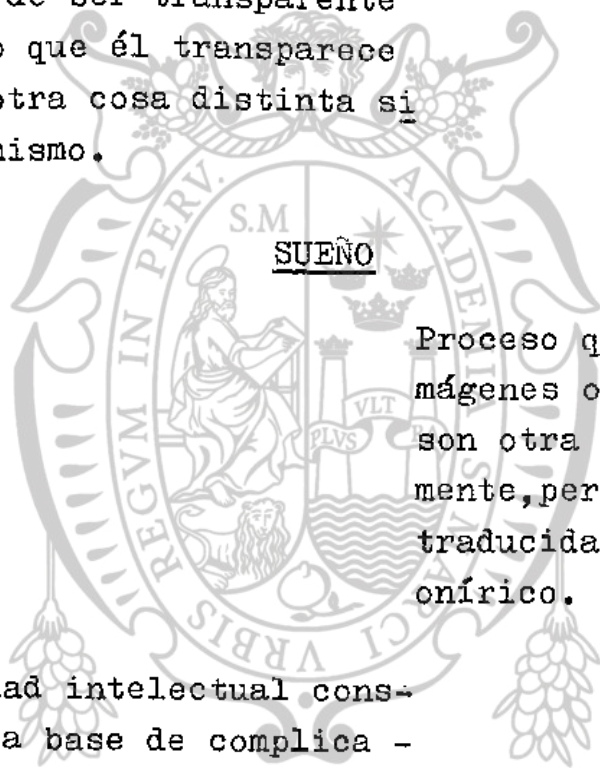


El sueño, según Dilthey, es un poeta oculto en nuestro interior.

c)- Cotejo.

### METAFORA

En el arte se nos da un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de lo que él transparece no es otra cosa distinta si no él mismo.



Proceso que contiene imágenes o visiones que son otra cosa aparentemente, pero es la misma traducida al lenguaje onírico.

Actividad intelectual consciente a base de complicadas operaciones mentales.

Actividad intelectual semiconsciente a base de complejas operaciones del aparato psíquico.



Es un procedimiento a la par que un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado.

Es un procedimiento psíquico en el que el resultado es el producto del propio procedimiento.

Aniquila el objeto real dándole una nueva calidad: la estética.

Transforma el contenido latente dándole una nueva forma: el sueño. (O bien, forma un objeto mental o - puesto al objeto onírico).

Si hay semejanza real no hay metáfora.

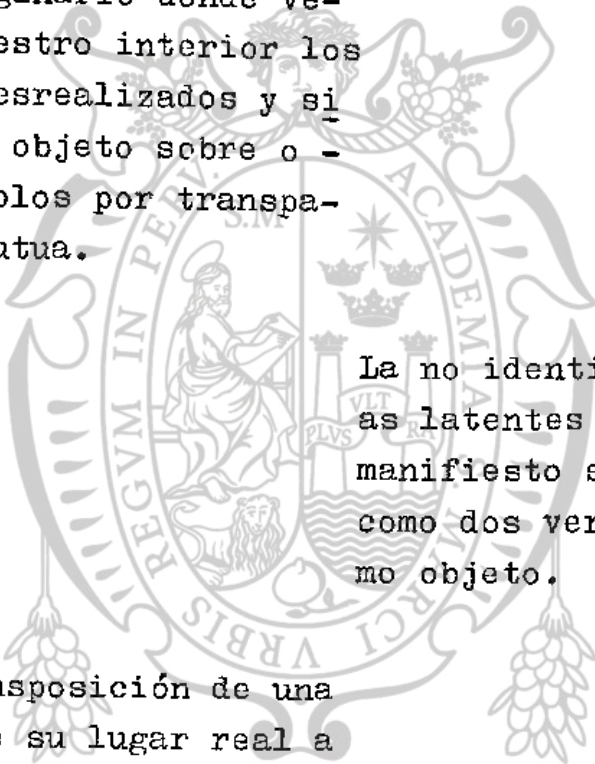
Si el sueño fuese igual a la realidad no habría sino un recuerdo sin contenido significativo.

El aniquilamiento de las cosas en lo que son imágenes reales las deja aptas para recibir la nueva forma.



La represión (intento la aniquilación) del contenido psíquico lo obliga a adoptar - una nueva forma.

Si la identidad no está en las imágenes reales, el objeto es transportado al mundo imaginario donde vemos en nuestro interior los objetos desrealizados y si tuamos un objeto sobre o - tro viéndolos por transparencia mutua.



La no identidad de las ideas latentes y el contenido manifiesto se nos muestran como dos versiones del mismo objeto.

Es la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental.

El sueño transpone las realidades del contenido psíquico al terreno de la fantasía individual.

Es una verdad, un conocimiento de realidades.



Revela verdades que permanecían ocultas aun para el mismo soñador.

Escamotea un objeto enmascarándolo con otro.

Yuxtapone contenidos psíquicos con objeto de transformarlos o enmascararlos.

En definitiva, tanto la metáfora como los sueños dan a la conciencia hechos y conocimientos que antes ignoraba.

#### V.- LOS ETERNOS DILEMAS

Una nube de perplejidad, que no es artificial, desde luego, parece cernirse permanentemente sobre el teatro. Una cuestión se plantea habitualmente entre sus practicantes, e incluso entre los aficionados. Así como Croce decía que el arte es eso que todos saben lo que es, también el teatro es eso que todos saben lo que es. No se trata, pues, de hacer una definición, sino una pregunta: ¿Qué debe ser el teatro? ¿Como debe ser el teatro? Una pregunta vieja para un viejo problema, que cada día parece nuevo. Y parece nuevo- y en esto va un cierto modo de respuesta -porque el teatro, aunque parezca una doble paradoja, es viejo y nuevo a la vez, eter-



no sin ser inmutable. Lo que ocurre es una de dos: o que sin perder su esencia cambia con cada época, o que cambia el hombre y cambia lo que hay a su alrededor. Es indudable que la sociedad cambia, y habría que determinar hasta qué grado y en qué sentido. Si nos referimos a la técnica, es evidente que tanto la sociedad como el teatro cambian; si nos referimos al espíritu, habrá que reconocer que el hombre ha cambiado poco -desde la guerra del Peloponeso hasta la de Vietnam y desde la Gran Muralla de la China hasta la Línea Maginot - y que el teatro ha cambiado tan poco como el hombre. El hombre ha dado tumbos, vaivenes, ha tenido incertidumbre e indecisiones, fe y duda, optimismo y pesimismo, estando destinado naturalmente a la vida colectiva, se aísla, se incomunica y esto lo ha reflejado en el arte, sobre todo en la lírica, la narrativa y la dramática; porque, se ha dicho antes, el arte es una fuga o una protesta contra el mundo real. Parece ser, pues, un problema de continente y contenido: el teatro es una vasija a la que pueden trasegarse todos los líquidos.- Con sus fermentos.

Más tampoco es la cuestión ahora desentrañar secretos, sino registrar con la mayor objetividad posible ciertos hechos que atañen al fenómeno teatro, porque ellos importan para posteriores consideraciones. Se tratarán brevemente. - (75).

El teatro es un hecho concreto pues se le puede percibir en sus características aislado de cualquiera o -



tras manifestaciones artísticas, No es que no las necesite o no las utilice, pero en todo caso son éstas las que están al servicio de aquél. Que el teatro necesite de la pintura -- (incluyendo la luz), de la arquitectura, la música, la mecánica, más o menos perfectas o perfeccionadas, no quita ni añade nada a su esencia concreta. Por tanto, se le puede aislar de todo ello y se pueden decantar aquellos cambios prescindiendo de todo lo que se modifique a su alrededor. Ven- drían a quedar dos aspectos: la temática y la técnica. La primera pertenece a la literatura; la segunda, al espectáculo en sí, una especie de forma de la forma; asunto que cae fuera de nuestro inmediato propósito actual. Ambas pueden relacionarse con otro fenómeno, tan concreto pero variable, cual es el público, que es, según se mire, y en consideración inmediata al hecho de que psicológicamente es masa, una agrupación heterogénea a la que se pretende divertir o educar, o ambas cosas a la vez, ya con el espejo de la realidad, ya con el señuelo de la fantasía.

Como literatura, el teatro ha seguido y seguirá todas las oscilaciones de la moda o las corrientes generales en su significación estética o sociológica. Como quiera que más adelante se expone un breve panorama del derrotero del teatro actual, allí quedarán fijados algunos puntos de la temática. En líneas generales ésta puede serlo todo: sentimental, objetiva, tendenciosa, sectaria, equilibrada, etc., se -



gún el autor, el momento y el público, con todas sus variantes y combinaciones: autor que está de moda y luego cae en absoluto olvido, oportunidad para un asunto determinado, y público receptivo o impermeable para un tema específico, -- etc.

Los dilemas parecen ser, pues, permanentes.

El que presenta el público no carece de interés por cuanto es a éste a quien se destina el arte dramático. Esto es lo elemental; pero existe algo más profundo que hay que admitir y comprender: el teatro es un arte que el hombre se dedica a sí mismo, pues sus raíces profundas están por un lado en un interés primario, la curiosidad (ver y escuchar), y por otro en una condición innata. ¿Cómo podría llamársele a ésta? ¿Mentir, tendencia a ocultar reacciones, pensamientos y sentimientos, aparentar lo que no se es o lo que se quisiera ser, simulación? En una palabra: ficción, El fingir, ya por necesidad, ya por conveniencia -a veces incluso por cortesía - es una condición innata en el hombre. También es innato en él reírse de sí mismo, festejar alegremente sus propios defectos, divertirse con los ridículos acontecimientos en sus semejantes. Sólo una educación deformada y un concepto equívoco de la seriedad y de la moral -- pueden rechazar esta sana y burlesca aceptación de la pequeñez humana. La ficción convertida en arte a través de la sinceridad interpretativa, poniendo ante los ojos y el espíritu a otras individualidades con sus problemas, pensamientos y

sentimientos, o sucesos resibles, tiene que interesar al hombre puesto que se dirige a la zonas profundas de su personalidad.

Doat (76) opina que si el teatro abandona su papel de expresión social y se extravía en inquietudes técnicas y preocupaciones comerciales, la colectividad, por su lado, abandona el teatro; y distingue entre público -multitud- y los públicos, grupos de espectadores especiales y específicos. Pese a la heterogeneidad del gran público, éste es el ideal, el de multitud cohesionada. Tal era el público griego, español y el inglés de los siglos de Oro respectivos. Piensa Doat (77), que esta masa es la más inteligente y sensible de todas las agrupaciones humanas. No hay duda de que el teatro en su ser en forma, como decía Ortega- es un lazo poderoso entre los individuos. El dilema toma ahora otro perfil: es necesario que el teatro huya de las pseudoexquisiteces y alambicadas complicaciones aparentiales para volver a lo que fue antes, un rito, interesar a las colectividades, el público, y cumplir su función social.

Pero - el dilema sigue- el público está dividido - por su propia condición. Ortega lo ha señalado agudamente en la Deshumanización del Arte, planteando la pregunta de qué es el goce estético. Para unos no es una actitud espiritual diversa de la que habitualmente adopta en el resto de su vida, y el teatro le gusta si allí ve cosas iguales a las de



la vida: figuras y pasiones humanas. Y aceptará las formas artísticas, las irrealidades y fantasías en la medida que no intercepten su percepción de las cosas humanas. Es un público realista; el drama de Pirandello, casi en general, no es para este público. Para otros, no es suficiente poseer sólo sensibilidad humana, sino además sensibilidad artística, que goza con las formas idealistas puras. "En todas las épocas -recuerda- ha habido dos tipos de arte, uno para minorías y otro para mayorías (78)

Otro dilema es el que se refiere a una finalidad del teatro, divertir o educar, que, consecuentemente, se enlaza con otro: realidad o fantasía.

Si el teatro es diversión, escapismo a ultravida, debe tratar sólo temas de imaginación; si es educación, testimonio, lucha, debe tratar sólo temas de realidad. La primera es la opinión de Ortega, que ya se expuso en el Capítulo Primero, y la segunda es la de Brecht. Se puede hacer una comparación entre las ideas de ambos en razón de que Ortega es un filósofo que, como tal, observador de los hechos humanos, se asoma al teatro armado con las armas de su sentido crítico, y Brecht es un hombre de teatro que actúa en él con las armas del filósofo. No son tan dispares las opiniones entre ambos- al menos en lo que se refiere a formas y habida cuenta de que de un lado hay intuición y razonamiento y del otro práctica y conocimiento técnico-; lo que sucede es que

la puntería está puesta por cada uno en un punto distinto del ámbito. Ortega no niega el tratamiento de cualquier tema; lo que pide es que no se dé al público lo que éste lleva en la cabeza todos los días y que el arte sea verdaderamente arte dejando de ser realidad cotidiana y adoptando una verdadera forma estética. Brecht, por su parte, pese al cargado sentido político de su teatro, apenas pone frases de este matiz en boca de sus personajes; es la fuerza probatoria de los hechos reales lo que hace ver al público, con su célebre técnica del distanciamiento (79), lo que le interesa demostrar. Pero este distanciamiento también lo reclama Ortega: "Arte es contemplación, no empujón. Esto supone una distancia entre el que ve y lo que se ve" (80). Meyerhold (81) es más drástico, pues sostiene que cuanto mayor es la carga propagandística tanto más debe ser resaltada la forma. A Brecht, según él mismo (82), le basta presentar el hecho y no necesita hacerlo comprensible porque es comprensible.

El teatro del siglo XVIII no reconocía, según Brecht (83), contradicción entre entretenimiento y enseñanza. Hoy, sí, existe esa contradicción. El naturalismo y el expresionismo redujeron el valor didáctico del teatro y también se fue reduciendo su valor recreativo. La conquista que significó hacer del teatro un elemento de valor social significó la derrota del teatro como elemento artístico. Era, pues, necesaria la fusión de ambas funciones, educativa y recreati-

va. Había que poner al hombre en contacto con su ambiente y que fuese capaz de juzgar. (La idea de Brecht de hacer consciente, crítico y juez al espectador -recuérdese la frecuencia con que da a sus obras aspecto de un juicio o proceso judicial - viene de Eurípides, según Nietzsche) (84). Por tanto, era necesario, previamente, destruir la identificación y sustituirla por el distanciamiento. La identificación, muy ligada a la catarsis aristotélica, se basa en la capacidad del hombre de experimentar ante una realidad simulada las mismas emociones que ante la realidad misma. Esta atmósfera emocional íntima ciega los cauces de la crítica y del juicio. Por todo esto, había que sustituir la identificación por el distanciamiento (85), y lograr que el teatro sea a la vez didáctico y entretenido.

Es cierto que en el teatro de Brecht logra interesar profundamente, aunque no logra eliminar del todo la identificación, puesto que si precisamente juzgar y elegir son operaciones puramente mentales, también es cierto que tras el juicio y la elección viene el apasionamiento para defender o imponer. Que, en definitiva, es lo que sucede con algunas obras de Brecht, como por ejemplo "La ópera de dos centavos", en la que el personaje principal no actúa, como estaba proyectado, por causas originadas en el sistema social, sino por puros y simples impulsos e instintos primarios y hasta brutales; lo que, según Brustein (86), es la gran ingenuidad



de la técnica brechtiana. Es cierto asimismo que no todos los públicos alcanzan la pretendida imparcialidad científica, si bien recursos técnicos de toda índole "distancian" la posibilidad de identificación, recordando a casa paso que se está en el teatro. Brecht sostiene que el teatro ha vuelto a ser reducto del pensamiento y se le ha quitado la seriedad formal que le estorbaba (87).

En cuanto al dilema realidad-irrealidad, al que se ha aludido varias veces y del cual debemos tener ya un claro concepto, sólo se añadirá lo siguiente, estableciendo también una simple comparación entre Ortega, hombre de perspectivas, y Brecht, hombre de encrucijadas. Para Ortega, el arte permite salir del mundo y de la vida impuesta a un ultramundo o ultravida libre e imaginaria. Para Brecht, al hombre no se le debe permitir que se salga de su vida, pues en ella es donde tiene que vivir y encarar y resolver sus problemas.

Recordemos ahora la acertada opinión de Collingwood, sobre que la diversión ( salir del mundo real), debe canalizar las cargas emocionales de manera que se descarguen en el mismo campo y no interfiera en la vida práctica. Lo que busca el "teatro de la era científica", el teatro brechtiano, es cargar la mente de ideas políticas para que sean descargadas en la vida práctica, Hay que reconocer la indiscutible influencia que Brecht ha tenido y tiene actualmente, y reconocer asimismo el poder propagandístico del teatro. Esto se refleja en las características del concepto que de la vida

exhiben los dos grandes sistemas sociales. En el uno el esfuerzo se dirige a difundir lo imaginario, y lo político-realista es subversivo (hay político-idealista, en el fondo realista, realista-simbólico, como "Un enemigo del pueblo"). En el otro sistema, lo político-realista- y, desde luego, adicto- es lo que se difunde, y lo imaginario e idealista es lo subversivo. No es éste dilema sólo del teatro, sino de toda manifestación cultural de hoy día. Pero habrá que anotar que en las épocas de tensión libertaria o de agitación política, se vuelve sistemáticamente, durante noventa años, a representar una obra de factura simbólico-realista, airada, sí, rencorosa, pero no de propaganda directa y crudo realismo partidario; volvemos a referirnos a "Un enemigo del pueblo". Debemos anotar también un significativo fenómeno de - condescendencia: en los regímenes represivos el nombre de - Ibsen es respetado y el simbolismo tolerado; lo cual da otra forma de escapismo.

## VI.- EL TEATRO ACTUAL

Resultaría vana pretensión hacer siquiera una breve reseña de tema tan complejo. Como sobre el asunto existe abundante literatura donde estudiarlo extensa y detalladamente, se intentará sólo una rápida visión aventurando unas notas sobre su derrotero y porvenir bajo el signo específico

de nuestro objeto: establecer si también son básicas y válidas las ideas de Ortega y Gasset sobre un teatro tan proteico y de tan rápida evolución.

Se plantea una cuestión previa: si la esencia y condiciones del teatro definidas por Ortega conducen a resultados aplicables al género, éstas deben hallarse en todas sus manifestaciones. Si sólo se hallan en algunas- (lo que implica evolución y cambio y resultará de gran interés práctico establecer hasta qué punto)- quiere decir, o bien que no eran aquellas la índole y naturaleza del teatro, o bien que éste, en cierto sector propio, las ha transformado sustancialmente; o, por el contrario, es únicamente un subproducto artístico. Parece contradictorio plantear la premisa "si hay cambio" al lado de la afirmación de que este cambio existe y que debe señalarse hasta qué punto. Lo que interesa saber es si este cambio es radical, si estamos ante un teatro totalmente diferente- no en su forma externa, que ésta sí, lo es en gran medida, sino en su contenido sustancial-, o si el teatro de ahora está estrechamente vinculado a su inmediato antecedente. A veces no muy inmediato, sino antiguo: no es la primera vez que se señalan -Esslin entre otros- contenidos del absurdo y la paradoja en Shakespeare ("Medida por medida", "Los hidalgos de Verona"), parodias del lenguaje poético ("El sueño de una noche de verano"), y prosaícos ("Troilo y Cresida"). En la novela, Joyce es uno de los

precursores del absurdo, que pasa al teatro especialmente con Beckett e Ionesco.

Se puede hacer una afirmación: el teatro moderno y su evolución hacia el de ahora se halla en la obra de tres autores del siglo pasado y principios de éste: Ibsen, Strindberg y Pirandello. Brecht es el paso final.

Es sobradamente conocido el recorrido ciclo de Ibsen desde el idealismo puro al idealismo religioso, pasando por el romanticismo, el realismo, el subjetivismo y el simbolismo, lo que significa que con su poderoso espíritu, su exquisito sentido ético, su honestidad intelectual, su lirismo, y su capacidad pasional contenida por el decoro a que obliga una mente espiritualizada, abrió brechas en todas las posibilidades del teatro. Esas cualidades personales le permitieron no sólo analizar, sino fustigar a la sociedad de su tiempo tratando de cambiarla.

El mundo desesperado de Strindberg es el de los impulsos irracionales, el de los instintos; la relación hombre-mujer -su predilección temática- es siempre para él un choque enigmático y doloroso. La pareja humana está conformada por dos prisioneros que no pueden vivir juntos pero tampoco separados (en la novela, por ejemplo, "A orillas del mar libre", "Autodefensa", y en el teatro, entre otras, "Padre", "La señorita Julia", "Acreeedores") . El hombre es el fantasma de sí mismo, y cuando intenta hacerse real -

pese al esfuerzo que haga termina ahogado siempre por los fantasmas de los demás. Nada tiene solución, porque el fantasma humano lleva consigo una enorme carga de culpa indefinida e inconspicua que contamina fulminantemente a quien simplemente la avizora, pues el simple hecho de conocer contagia el mal en sus múltiples formas. Sólo no conociendo es posible la inocencia. Y la inocencia y no conocer son otras tantas formas de ser fantasma. Una insignificancia perdida en la delicada trama del espíritu puede constituir una esencia trágica; la mayor violencia puede ser un acto de regeneración. Los oscuros motivos infrapsíquicos, motores de la actividad humana, están en su obra como nervios dilacerados por la pinza del disector. Lujuria, venganza, ansia de poder, avaricia, codicia, envidia parecen ser el alimento del fantasma humano. Pero tal vez Strindberg, presentando estos abismos de la naturaleza humana haya querido demostrar que si se da el tumbó inverso se encontraría el ideal del ser humano real: el que no se alimenta de los siete pecados capitales. Es el tumbó del incrédulo que ha vuelto a creer.- Strindberg es realismo violento.

Pirandello lleva al teatro no la angustia de vivir, sino la angustia de verse vivir, las ideas y pensamientos de la mente del hombre como espías de sí mismo, el sentirse doble espiritualmente contra la unidad física que se es, o, en caso límite, "uno, ninguno y cien mil". Es un realista, dice Nicoll (88), cuyo realismo pone en cuestión el hecho mismo

de la realidad". El tiempo, por tanto, es otra preocupación pirandelliana, pues entra también en la combinación. Según Guerrero Zamora (89), Pirandello "llega al teatro por caminos puramente intelectuales". Esto influye en su estilo, en su diálogo fuertemente intelectualizado, y algunas veces difícil, en el que algunas fases del proceso mental se omiten porque se aceptan como supuestos en el desarrollo del pensar. La realidad objetiva, vuelve a decir Guerrero Zamora (90), si existe, es para Pirandello incongnoscible, puesto que está constituida por nuestra representación mental de ella, y esto es engañoso. El mundo de Pirandello tiene que ser, por fuerza, con tales ingredientes, un mundo de contradicciones, puesto que una de las mayores preocupaciones del hombre que se ve vivir es cómo los demás le ven vivir. Cree Ortega que "Seis personajes en busca de autor" es el primer drama de ideas que se ha compuesto, y, en este último tiempo - tiempo (1,925; el drama es de 1,921), el único que provoca la meditación del aficionado a la estética del drama. (91)

Resumen: Ibsen o la sociedad y el hombre que necesitan reforma; Strindberg o el irracionalismo incontenible; Pirandello o el desconcierto de la mente en torno a la realidad incognoscible. En ellos hunde las raíces el teatro de ahora. Lo que como arte tenga de acierto o degradación es asunto para la crítica específica.



Pero ya el héroe de la dramática anterior, los personajes legítimos - legítimos en el sentido de héroes y personajes de la dramática aristotélica- se aseman, desde Esquilo pasando por Shakespeare, a un fondo insondable, desconocido, a menudo desesperante, a un mundo donde todo es contradicción y angustia, indecisión e inutilidad, negativa y vacío. Pero había esperanzas, idealismo, creencias, confianza. Su punto crítico según Brustein (92), es la desintegración espiritual, 'sentido' con el que podría decirse que se inicia el teatro moderno.

El cambio científico y social es violento hasta el punto que son muchos los que consideran que la tecnología - anuló al espíritu, y de esa especie de disociación o disloque evidente arrancan todas las angustias e inseguridades de nuestro tiempo. En cierto sentido, al denunciarlas, los dramaturgos tratan de que el hombre se aplique a la reordenación de su caótico mundo. Los procedimientos de sátira, acometidas y censuras son utilizados indistintamente en tal momento. El propio Brustein (93), recogiendo unas ideas de Yeats y de Donne, dice que "la imagen de la sociedad moderna es la de una mazmorra -gris, sucia, miserable, repulsiva- donde el hombre trabaja sin fin, en una atmósfera envenenada, cumpliendo tareas humillantes". Ciertamente, el hombre en soledad en un mundo que pretende ser colectivista y comunitario, es una trágica paradoja que aflora en casi todo el teatro actual,

exceptuando el político de combate, que se esfuerza en demostrar que la unión hace la fuerza; verdad que los dos grandes sistemas demuestran enérgicamente. De alguna manera se siente a Nietzsche en su alegoría del hombre solitario que se levantará y forjará un pueblo con los propios hombres como dioses. No sería extraño que, en el fondo, esta idea alimente a muchos de los nuevos dramaturgos. Hay quienes opinan -aunque no se haya estructurado esta opinión como manifiesto de -- "grupo"- que estas ideas son las únicas merecedoras de llevarse a la práctica, y no las de reordenar al mundo por procedimientos simplemente administrativos. Destruir, como decía Bakunin, es también construir.

Se puede dudar de que el adelanto técnico necesariamente anule al hombre si al mismo tiempo se le proporcionan los medios de liberarse. Pero lo cierto es que "el arte dramático no se identifica con la realidad, sino que más -- bien se desarrolla en un plano paralelo. (...) El dramaturgo moderno es esencialmente un rebelde metafísico" (94) Y el propio Brustein recuerda una frase de T.S. Eliot en "Asesinato en la catedral": "La humanidad no puede soportar demasiada realidad". (95).

Pero afirmar tener razón los que se irritan por la estupidez, la mediocridad, el egoísmo, la cobardía, la codicia, la falsedad y demás pecados de quienes se creen elegidos. - El desprecio y el combate son las únicas salidas. Hay quie-



nes incluyen un odio irracional en estos ingredientes de lucha. No es posible el término medio que tanto repugnaba a -- Nietzsche. Mas el desleque del medio social obliga a que el arte dramático utilice simbolismos que no todo el público entiende, y la crítica, que a veces se expresa con claridad no llega a ese espectador al que las obras van destinadas? .- El aparato censorio las tolera en esta forma porque sabe que se van degradando. "Debe quedar en claro -dice Brustein-que el realismo dramático moderno es un subterfugio" (96). En efecto, es problema permanente, tanto de la Estética como del artista, hallar el nexo entre las imágenes poéticas y sus correspondientes formas reales.

El teatro moderno, desde Ibsen, es un teatro de profunda protesta, admonitorio, de advertencia. Con él concurren, casi hasta hoy y casi paralelas, otras formas degradadas -teatro de boulevard, teatro burgués, que virtualmente han desaparecido ya- dando paso al llamado del absurdo, y, el último término de este recorrido es el francamente político, exactamente de combate, en sus formas más o menos incisivas: protesta, denuncia, testimonio, etc.

Nos enfrentemos, pues, al teatro del absurdo. Si el hombre pierde el contacto y la relación con sus creencias religiosas, si pierde la fe en sí mismo y en los demás, si se cierra el camino a su fin trascendente o simplemente a su felicidad en la tierra, es evidente que se encontrará encarando-



do a un mundo vacío, estará solo frente al tiempo y la muerte, sin valores éticos en que apoyarse, ahogado por la angustia metafísica, y su propia libertad llegará a ser su propia prisión. Este es el absurdo.

Dos son los caminos que ha seguido el teatro para llegar al denominado del absurdo. Hay un tercero, que es parte de uno de ellos, al menos en su reflejo, y que ha sido confesado por algunos de los autores: los sueños, aunque éstos han sido siempre factores de la creación artística.

Extraemos de las afirmaciones de Martin Esslin -- (97) las que importan a nuestro objetivo final. "El retorno al lenguaje como instrumento de expresión de los más profundos niveles conceptuales (...) el retorno a las primitivas formas no verbales del teatro en el uso ritual". Ambos como elementos puros. Actitudes, proliferación de objetos, movimiento y sonido. Se pueden incluir los artificios surrealistas y los medios mecánicos de la escena. Es, pues, una actitud "antiliteraria", como dice el propio Esslin. El aprovechamiento de todo lo marginal del teatro. El sinsentido, la falta de lógica, el insuflar caprichoso en las palabras un significado que no contienen según el uso, o repetir las hasta vaciarlas del significado más simple y directo -- (98); las asociaciones de ideas contradictorias o antojadizas --(a veces hay un significado filosófico en estos funambulismos verbales, y de hecho se pretende que tengan un profundo significado)--; las asociaciones infantiles desprovis-

tas de preocupaciones semánticas, el comportamiento irracional, etc. Y por otro lado todas las posibles habilidades del actor como atleta, danzarín, saltimbanqui o marioneta. Los grandes bufos del cine mudo fueron maestros de este último aspecto - así como de la mímica- y se puede considerar a los de la comedia del arte como maestros del primero.

Hay algo más: 1ª, la expresión objetiva de estados psicológicos, muchas veces realmente ininteligibles. (Artaud opinaba que el teatro debía abandonar la psicología y cambiarla por algo que induzca al trance) (99); y 2ª, lo grotesco presentado en serio para poner ante los ojos del público la inconsistencia de la vida, la rutina esclavizante y el sometimiento al automatismo degradante. Expresar esencias más que apariencias, -como quería el surrealismo - aun a trueque de sobresaltar estrepitosamente al espectador, como lo hacen Apollinaire e Ionesco, cada uno a su turno, haciendo al teatro más real que la realidad, precisamente porque el teatro no debe ser copia de la realidad". "La aparente absurdidad de todos los dramas de Ionesco -dice Wellwarth (100) -es, de hecho, un intento de cruzar los límites de la realidad, acceder a una ultra-realidad que con su mera existencia ridiculice por contraste la realidad cotidiana contra la que protesta". Se denomina técnica de la paradoja.

Quizás haya otro concepto de lo paradójico, pero



nos parece encontrar en Nietzsche esta idea de la paradoja y la ultra-realidad. (101): "La esfera de la poesía no está situada fuera del mundo, como fantástica imposibilidad de una mente de poeta; aspira a ser justamente lo contrario, la expresión franca de la realidad, y, por consiguiente, tiene que deshacer las reglas de esa pretendida realidad del hombre civilizado".

Hay, pues, en la dramática, un teatro literario, en el que el lenguaje conserva todo su valor, y un teatro antiliterario en el que el lenguaje ocupa un lugar secundario o menos que secundario. Artaud no pedía la supresión del lenguaje hablado, sino sólo cambiar su papel y reducir su posición. (102) Según Esslin (103), "el teatro del absurdo, al llevar el mismo esfuerzo a las imágenes concretas del escenario, puede ir más allá de la poesía, haciendo caso omiso de la lógica, el pensamiento discursivo y el lenguaje. La escena es un medio multidimensional; permite el empleo simultáneo de elementos visuales, movimientos, luz y lenguaje. Es, por tanto, particularmente apta para la comunicación de imágenes complejas a base de interacción en contrapunto de todos estos elementos". Elementos que Grotowski rechaza en su 'teatro pobre' por ser adventicios al propio teatro. El (104) quiere un público que se ponga en contacto consigo mismo a través de la representación y que el actor sea un real instrumento del teatro, capaz de sustituir él mismo al sonido, la utilería, el escenario. La misma atracción quiere ejercer



el del absurdo, pero por el procedimiento de despojarlo de sus ilusiones y que sienta el horror de su situación y pueda liberarse. Aquí no hay conceptos intelectuales, sino intención de despertar imágenes poéticas; lo cual es a veces muy difícil porque casi siempre se trata de excesivas subjetividades, complicadas además por su estructura circular, ya que termina por donde han empezado o por su final de pirotecnia escenográfica. Como nada hay aparentemente hilvanado, el secreto parece estar, para el espectador, en virginizarse hasta el punto de no inniservir su raciocinio con su visión y recibir esas imágenes tan intuitiva o caprichosa - mente como fueron creadas. Brecht, como hemos de ver, tiene una opinión radicalmente distinta; y Ortega rechaza de plano todo efecto automático en el arte.

El teatro del absurdo, como el teatro brechtiano, ambos en distinta medida, necesitan de un público al que se le hayan limpiado los condicionamientos - y reflejos condicionados? - de su educación y gusto anteriores. De lo contrario habrá una resistencia casi violenta a este teatro, - que, sin embargo, corresponde a un proceso contemporáneo, tiene indudables valores y muchísimos desaciertos.

La visión caricaturesca no exige necesariamente la paralela deformación del idioma. Los "esperpentos" del Valle Inclán pueden ser un ejemplo; en ellos el idioma se enriquece por nueva valoración de las palabras y sus asocia --



ciones, no estorbando la presentación de las realidades contorsionadas o distorsionadas a la esencia poética: la faz irónica o visión degradadora que señala Díaz Eluja. (105).- Brecht es otro de los que utiliza un lenguaje poético -pesado lo duro de sus planteamientos- perfectamente inteligible y variado.

Gracias a los antecedentes ya añejos que se han señalado y a los muchos estudios dedicados a él, el teatro del absurdo ofrece suficiente perspectiva para juzgarlo. Es posible que pronto sea un ciclo cerrado, pero con ligeras brechas por las que se deslizarán los autores tardíos que siempre ha habido en todas las épocas para todas las formas artísticas. El hombre no puede mantenerse eternamente en la incertidumbre; no se le puede decir que es inútil cuanto haga por liberarse y se le estimule a que se libre, insistiendo otra vez en que es irredimible.

En cuanto a su porvenir, sobre este teatro hay -- opiniones cerradas y opiniones abiertas. A las primeras corresponde la de Pablo Neruda, a quien se le encomendó el Mensaje Mundial del Día del Teatro en 1971. Dice, entre otras cosas: "Nos aburre el absurdo como los antiguos folletines, y el realismo se murió de viejo. ¡Atención! ¡Que no salga de su tumba! Me atrevo, sin embargo, a pensar en lo que compartiremos todos: un teatro simple, pero no simplista; crítico, pero no inhumano; un teatro sin limitaciones que avance como

un río de los Andes, imponiendo sus propios límites". (106)

Se pregunta Weissman (107), cuya opinión pertenece a las abiertas: "¿Han sido tan desalentadores nuestros experimentos sociales, políticos y científicos, como soluciones de la salvación del hombre, que esta generación se ha refugiado en el descubrimiento de la verdad dentro de ella misma? ¿Esperan sus miembros que pueda lograrse una fraternidad global cuando la Humanidad ofrezca soluciones de coexistencia que reconozcan que las interioridades psíquica y emocional de todos los hombres son también iguales?" Weissman - considera al dramaturgo como de naturaleza rebelde ante los convencionalismos del mundo y opina que "es posible imaginar que las mejores contribuciones del teatro de vanguardia se fundirán con lo mejor del teatro moderno y del clásico en una sola y armónica forma de arte". (108).

Pero hay otra vanguardia, la del teatro político, urgente, de tremenda objetividad frente al subjetivismo del absurdo, de cruda y directa realidad. Bertolt Brecht es la figura más eminente de este teatro. Para él, como para los autores del teatro del absurdo, el mundo se está haciendo inhabitable y el hombre no se da perfecta cuenta de la condición en que vive, a la que le lleva su inercia; pero no culpa al mundo ni a la íntima condición humana - al menos directamente- sino a la pésima estructura social. (109) "A la Sociología -dice- le corresponde liquidar el teatro ac-



tual". (110) Brecht se manifiesta enemigo de irracionalismos de todo género y se apoya firmemente en una premisa racionalista: el mundo puede cambiar puesto que está en constante transformación; el hombre también puede cambiar puesto que es transformable en la relación con su mundo. Para él, el problema es de libertad y no de metafísica. Si hay posibilidad de cambio todo debe mirarse científicamente, y el marxismo es la solución. Debe, pues, practicarse un teatro consiente con estas premisas. "Brecht no pretende ser renovador de la forma en el teatro, sino renovador del teatro y de la función del teatro" (111). "La nueva dramática debe tener carácter documental y la técnica debe ser objetiva" (112).

Durante veinte años, desde 1918, la primera postguerra, Brecht experimentó y afirmó su estilo y forma; ha buscado en todos los teatros del mundo - de ahí su múltiple temática adaptada a sus formas personales-, y ha defendido su revolución estética. Resumida en pocas palabras: mostrar la realidad- la del momento en general- aunque sea de soslayo y no permitir al espectador que se emocione con lo que tiene de emotivo el teatro, sino ponerlo en disposición de comprender y, sobre todo, de juzgar. (113) No le interesa de mostrar, pues sabe, a pesar de todo, y aun haciendo intensa política, que el escenario no es tabladorillo de plazuela; le interesa mostrar. (114).



Pero combina intención, realidad y fantasía. En "El círculo de tiza caucasiano", que sucede en un Cáucaso de fantasía, el tema es que la propiedad sólo puede fundarse en el trabajo. A veces su crítica es muy sutil: en "Galileo Galilei" no ataca a la Iglesia ni a la Inquisición -cosa fácil y que otro autor menos sagaz que él haría - sino que "les muestra" frente a Galileo. O contra. Eppur si muove. "Las situaciones -dice el propio Brecht - deben presentarse como - simples fenómenos". (115)

El teatro de Brecht es fundamentalmente dialéctico. La generación de postguerra comenzó la introducción del punto de vista dialéctico, que comenzó a actuar al aceptarse la realidad y sus tendencias, lo cual implicaba la negación de las formas teatrales de entonces. Al carecer de bases no dialécticas, todo lo anterior se derrumbaba. "Se trataba de probar la sensatez de lo real" (116). "Madre Coraje" es un dechado del género: allí no se plantea problemas sociales; se viven. No emplea dialéctica verbal, sino de acción y situación. El diálogo político casi no existe en su teatro político; pero respeta los medios propios del arte y aplica con seguridad el lenguaje según las necesidades. Ya se sabe que muchas de sus obras tienen el tinte de un juicio -tanto en el sentido judicial como en el lógico- y emplea en ellas los estilos verbales apropiados, polémico y didáctico, igual - que el estilo belicoso cuando presente hombres en lucha. A



veces, ciertas de sus frases tienen valor de consigna, pero es esto lo que quiere justamente.

Ya en 1932 comenzó en Berlín, con Brecht precisamente, el teatro llamado de agit-prop, iniciado con grupos proletarios, que, con escasa evolución pero con multiplicidad de nombres, constituye una nueva forma de espectáculo teatral. El fondo temático es el mismo: la lucha social; sus denominaciones, particulares: político, social, de combate, de agitación y propaganda, de denuncia, testimonio, documento, etc. Aquí y allá surgen grupos inestables cuyo vario heterogéneo interés incluye una no pequeña dosis de afán de notoriedad y no genuino interés social. La historia de los letítimos grupos de lucha social está demasiado llena de asperezas y dificultades para que puedan sobrevivir sin el aliento de una decisión de rígida disciplina. No pueden contentarse entre éstos --ya que no son de lucha, sino sólo de propaganda-- los confesionales, oficiales o casi oficiales, --tentáculos de un mismo pulpo.

La característica general de este teatro es obvia: tema socio-político manejado con energía o rudeza expresivas; su estética oscila entre Brecht y Artaud, por razones asimismo obvias. Más que actores necesita seres humanos actuantes -- y a veces muñecos o títeres gigantes, --esa arma de dos filos --, pues con ellos se puede hacer y decir muchas cosas; no es teatro literario, pero tampoco antilite -



rario; y su finalidad es la misma que su principio: lucha y agitación social para cambiar orden y sistema. Como es natural, las actuaciones de este teatro tiene que contar con la tolerancia de ese orden y sistema; lo cual no es ya cuestión estética, sino administrativa.

De este teatro, después del de Brecht de su primera época y de su famoso Berliner Ensemble, son dos las manifestaciones más importantes: norteamericana una, mexicana la otra. (117)

El llamado teatro radical en EE.UU. de Norteamérica, que lo desarrollan varios grupos con notoria pero sin la misma estridencia, es, sin duda, un teatro de posiciones definidas, consecuencia del medio y sus circunstancias: la violencia de la guerra de Vietnam excita la violencia de sus críticos; el problema racial y la lucha por los derechos civiles, estimula asimismo la constancia de sus ataques; desde el punto de vista meramente teatral implica una crítica y rechazo francos del teatro burgués, por la doble razón de lo que éste significa como espejo del sistema y por las de estética antes apuntadas. No se dan iguales circunstancias en otros países, aunque haya cierta similitud entre ellos; son los EE.UU. de Norteamérica los que atraen hacia sí la más furibunda diatriba por representar uno de los hitos del proceso histórico actual y aparecer siempre como nación que busca su bienestar y felicidad en métodos agresivos, ya sean

de violencia bélica o de presión económica. En estas condiciones, un teatro igualmente agresivo parece una lógica consecuencia. Lo que en tiempo de Ibsen se representaba para advertir, y lo que Brecht muestra para inducir, aquí se convierte en imágenes y actitudes cargadas de vituperio, reprobación, fustigamiento y censura, acusación y, si es necesario, se llega al insulto. El teatro en calles y parques es otra, también lógica, consecuencia del contexto general. Ya seres humanos, ya muñecos- como el "Bread and puppet" - este teatro vive, por lo común, de lo que sus miembros ganan en otras actividades, aunque también reciben donativos de algunas asociaciones.

El itinerario ideológico -señalado desde el origen- parece que sólo puede tener un fin, considerados el contenido político contra la estructura social y el contenido estético revolucionario contra la estética burguesa: o muere como teatro y triunfa como política, o permanece en lucha constante - con las variantes circunstanciales que se presenten - lo que significaría triunfar como teatro y fracasar como política. Desgraciadamente, aquí como en el comunismo y en el nazismo, las labores de la brega han hecho que se pierdan talentos que habrían sido excelentes dramaturgos. No obstante, como arte que se produce libremente, tiene esencias del teatro de siempre: imaginación, fantasía, realidad, intención purificadora, entretenimiento y enseñanza, y el impulso para re-



plantear los problemas humanos en cada estremecimiento de la sociedad.

El teatro caposino, de California, pero formado por Mexicanos pertenecientes a las llamadas "minorías marginadas" esta entregado a las luchas de reivindicación. Hay en la zona sur norteamericana más de cinco millones de imigrantes declarados clandestinos. Las cifras son de mil novecientos sesenta.

Este teatro, llamado también Teatro Chicano, bilingüe (al ser bilingüe el público puede presentarse al gringo hablando inglés y al chicano español matizado con vocablos vernaculares, lo que permite una buena representación del enfrentamiento psicológico y cultural), que había nacido con la sólo intención de la lucha y la denuncia, y que, por tanto, su estética no era mas exigente que sus propias necesidades escenográficas -pues un simple tablado y carteles colgados al pecho de los actores en los que se indicaba quienes eran, constituía toda su otillería; que su contenido textual, literariamente considerado, era innecesario, ha ido introduciendo, en su evolución, un mayor aliento y contenido: ideales de raza, identidad cultural como pueblo, su antigua cultura y su futuro (no como colonia sometida, sino como pueblo independiente), a los que se añade el contenido mítico ancestral, lo cual, gravitando desde lejos, ayuda a su cohesión. Teatro político esencialmente, contiene

también elementos de revolución estética; es popular por esencia y presencia, y tiene la virtud de no creer que logre el triunfo al día siguiente, pero siente a fondo su misión primaria: la unidad espiritual, base de cualquier futuro. (118).

#### VII.- CONFRONTACION FINAL

Pocas palabras son tan necesarias para terminar, revisando ahora si las ideas de Ortega sobre las artes - y el teatro particularmente - se aplican en todas ellas, o son -- aplicables en partes e con ajustes y adaptaciones de unas y otras. Se deduce de esto que no es posible una superposición coincidente de calce, porque la posición de Ortega -hay que destacarlo pues interesa - sólo es teórica en tanto corresponde al observador estético, y lo que el pensador deduce como válido para un arte y un tiempo determinados puede cambiar, y, efectivamente cambia, al moverse las partes al compás de las corrientes culturales. Tal sucede con la pintura, la literatura, la música; y el teatro. Pero todas tienen un núcleo esencial inalterable: sonidos, masas y colores, hechos y seres humanos en pugna o en simple actividad. Las formas de esta esencialidad son lo que cambia. (119)

Hemos aplicado en nuestra revisión del teatro y su problemática los principios metodológicos orteguianos anunciados en el epígrafe III de este Capítulo: el objeto tea -

tro y sus circunstancias, y el teatro y sus diversos momentos históricos; lo que nos ha facilitado la perspectiva adecuada en cada caso. Aceptado el valor de la teoría de la metáfora, y asimismo la solidez de la idea de que "no hay metáfora poética sin descubrimiento de identidades efectivas", tendremos que aceptar, según lo registrado sobre las características del teatro actual, que, excepto una cierta proporción del teatro del absurdo, el resto de él encaja perfectamente en casi todas las normas o características expuestas por Ortega. (120)

Pero interesa aún volver por un momento al Ortega de la Deshumanización del arte: "En arte es nula toda repetición". Aparecen estilos en la historia de las artes engendrando formas diferentes en cada género. Pero se agotan, como ha sucedido con el teatro romántico-naturalista (121) Y Ortega juzga venturosa aparición de una nueva sensibilidad capaz de descubrir nuevos yacimientos estéticos. "Si se analiza el nuevo estilo -dice- se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1ª, a la deshumanización del arte; 2ª, a evitar las formas vivas; 3ª, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4ª, a considerar el arte como juego, y nada más; 5ª, a una esencial ironía; 6ª, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7ª, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna. (122).



A la vuelta de algunos años, los puntos 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup>, han sido totalmente separados de la lista, y el de "ahora" lo humaniza de nuevo, -en el teatro al menos,- mezcla con todo las formas vivas, y le concede una tremenda trascendencia social.

Lo sentimental en el arte -apliquémoslo al teatro- es un contagio que no es de orden espiritual, sino mecánico, y debe proscribirse; el sujeto, en este caso, no goza del arte, sino de sí mismo, ya que el placer estético debe ser perspicaz, inteligente y motivado. Es, pues, necesario el distanciamiento de Brecht, que Ortega también defiende. (123)

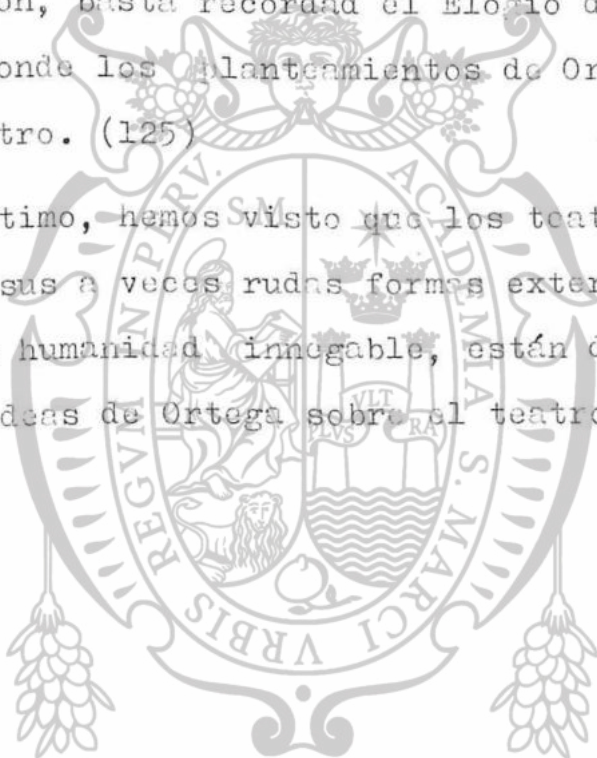
Sí hay, entre Brecht y Ortega, una discrepancia notable, que ya hemos anotado oportunamente: al escapismo de éste se opone la inmersión en la realidad de aquél; al traslado del campo real al campo sentimental del segundo, se opone la permanencia en la realidad del primero. No obstante, la técnica brechtiana es de transparencias de realidades, aunque una realidad transparente a otra realidad. Ortega niega que el teatro deba tener carácter documental, mientras que Brecht impone el "fenómeno", que no deja de ser, en gran parte, el del anterior teatro realista (Ibsen, Strindberg). No obstante, Ortega y Brecht están de acuerdo sobre el problema del público: ambos lo desean informado, limpio de resabios sentimentales, inteligente, capaz del puro placer estético mental. Marcuse (124), cree más en el poder demostrativo



del teatro de Brecht -enfilado hacia los efectos sociales - que trata de conseguir- que en las alharacas de ciertos vanguardistas y beatniks, tan populares y atractivos.

En cuanto a las actitudes, proliferación de objetos, movimientos, saltos de danzarinos y otras características de algunas piezas del teatro del absurdo, su ironía, su casi improvisación, basta recordad el Elogio del Murciélago para ver hasta donde los planteamientos de Ortega se cumplen en este teatro. (125)

Por último, hemos visto que los teatros radical y chicano, pese a sus a veces rudas formas externas, y excepto el sentido de humanidad innegable, están dentro de los ámbitos de las ideas de Ortega sobre el teatro.



## CONCLUSIONES

- 1.- Pese a haber tratado repetidamente los temas estéticos - entre ellos el del teatro- Ortega y Gasset nunca ordenó sus ideas a manera de sistema, consecuente con su posición perspectivista y su método de la dialéctica de la razón viva, que permiten la apertura a toda nueva experiencia y su situación en el contexto histórico. Esto hizo posible su intuición de muchas de las aportaciones del teatro actual.
- 2.- La teoría orteguiana de la metáfora parece ser el hilo conductor para vertebrar sus ideas estéticas generales y, por tanto, su aplicación al teatro.
- 3.- La metáfora y los sueños parecen tener una estrecha correspondencia en cuanto a procedimiento, elaboración y resultado; ambos se encuentran en las estructuras de la dramaturgia.
- 4.- La construcción de la pieza dramática es un procedimiento metafórico global en el que las realidades se superponen, transparecen y toman aspectos simbólicos bajo los cuales la identidad se mantiene. La metáfora universal corporizada es el juego del actor y el personaje, que se niegan mutuamente pero se identifican.

5.- El arte, en general, y de diversos modos, es una actividad escapista. En el arte dramático hay una rebeldía instintiva contra el principio de realidad, que se cumple incluso en el teatro realista.

6.- El teatro actual, producto de metáforas y sueños, o de realidades hostiles y antagónicas, puede incluirse, -- excepto la restricción de carácter circunstancial a algunas de sus obras, en la teoría general que hemos estudiado.



NOTAS

- 1.- No es este el lugar adecuado para establecer una discusión al respecto; pero tanto en los "Los fracasados" como en "El hombre y sus fantasmas" y "El devorador de sueños", el influjo directo parece patente; e incluso adopta y acepta, en 1924, la teoría o insinuación expuesta por G. Marañón ("LA EDAD CRITICA", Madrid, 1918), de la intensexualidad de Don Juan. En el tiempo es un sueño", evidente construcción a base de la relatividad y recurrencia del tiempo y de las pre-nociones, también se sintió atraído por estos temas entonces incipientes en la literatura dramática. Nada de esto implica que Lenormand no haya sido un estimable dramaturgo. - José María Monner Sans en sus obras "EL TEATRO DEL SIGLO XX" y "PIRANDELLO Y SU TEATRO", enfoca brillantemente estos fenómenos. (Ed. Losada. Buenos Aires, 1947). Cpts. X - XI.
- 2.- "EL TEATRO MODERNO. Conferencias de Arrás de 1957" Eudeba.- Buenos Aires. 1967. Nina Gurfinkel, ponente sobre "La política teatral rusa y el realismo", es quien recuerda esta frase de Ostrovski. Pág. 204.
- 3.- Albert Camus, o la honradez desesperada, como lo define Charles Moeller ("LITERATURA DEL SIGLO XX Y CRISTIANISMO")- Cremos, Madrid, 1960 - también consideró el teatro como efectivo medio de propagación y muchas de sus ideas-madre las ha expuesto en sus piezas. No obstante, son las que no tienen intención política - y como tal pasajera para los efectos históricos de la literatura dramática - las piezas -

suyas que han permanecido.

- 4.- "LAS ESTETICAS DE VALLE INCLAN", por Guillermo Díaz Plaja.- Ed. Credos, Madrid, 1965. P. 151.
- 5.- Crea Juan Antonio Gaya Nuño - "EL ARTE EN SU INTIMIDAD" Ensayistas Hispánicos Aguilar, Madrid, 1957 - que, por ejemplo, el "bodegón" es un género eterno. Pág. 191.
- 6.- Raymond Cogniat, "LES DECORATEURS DU THEATRE", Librairie Théatrale, París, 1957. Se percibe en este trabajo, tanto en el texto como en la recopilación de grabados y fotografías, no sólo el nivel a que ha llegado la estética escénica, sino también la preocupación por resolver problemas plásticos que jamás se habían encarado. Ciertamente que los medios técnicos de maquinaria y luces ofrecen al artista plástico innúmeras posibilidades en el teatro, pero desde el punto de vista pictórico ha logrado un ritmo nuevo y original durante esta mitad del siglo.
- 7.- Cuestión colateral. El eterno problema entre texto y montaje, o, por usar las palabras de Ortega, entre literatura y espectáculo ha llegado rápidamente a un punto conflictivo.- El autor imagina un "ambiente" para su obra; pero el director es el primero en imponer "su interpretación" de ese ambiente, empujándose por ambos lados la evolución del teatro. Es cuestión de esperar para ver quién tenga razón a la larga. Este es uno de los aspectos de la llamada crisis del teatro.
- 8.- Para Ortega y Gasset casi todas las artes occidentales eran

pura ruina en 1946: las instituciones políticas, el teatro, los cuadros de Picasso, la música de Stranwinsky de esos años, la economía, etc. (Idea del teatro, pág. 30).

- 9.- "EL TEATRO EN LA ACTUALIDAD". Siefried Melchinger. Ed. Gala tea, Buenos Aires, 1958. pág. 60.
- 10.- Jerzy Grotowaki. "TEATRO LABORATORIO" Ed. Siglo XX, Barcelo na, 1970. Dice, en efecto,: "Tampoco queremos que el espec tador vaya al teatro para distraerse después de un trabajo agotador. Exigimos que el espectador lleve consigo una au tóntica necesidad espiritual, y que desee verdaderamente po nerse en contacto consigo mismo a través de la representa ción. Necesitamos un espectador que no se quede en un ele mental estadio de integración síquica, en una pequeña esta bilización espiritual, que no permanezca al grupo de los que saben lo que es bueno y lo que es malo y que no dudan nunca. Tampoco el Greco, Thomas Mann o Dostoyewshi se diri gen a él, sino a quien vive el proceso infinito de su pro pia creación, cuya inquietud no es vagamente general, sino que está dirigida hacia la búsqueda de la verdad sobre sí mismo y sobre su misión en la existencia". Págs. 59 - 60.
- 11.- "FAUSTO". Prólogo en el teatro: "Pero, ante todo, haced que pasen muchas cosas. Viene a mirar la gente, y lo que más de sea es ver".
- 12.- Platón. "DIALOGOS", Fedro.: "La vista es lo que más estimu la nuestra imaginación, pues es el más agudizado de nues -

tros sentidos, si bien no puede distinguir la sabiduría". -  
Es indiscutible el mutuo refuerzo que se dan la vista y el-  
oído, que en el teatro están tensos y activos.

- 13.- Georg Lukács. "ESTETICA". Ed. Crijalbo. Barcelona, 1966. -  
Vol. 2 pág. 303.
- 14.- Friedrich Durrenmatt. "PROBLEMAS TEATRALES". Ed. Sur. Bue -  
nos Aires, 1961. pág. 17.
- 15.- Henri Gouhier. "LA OBRA TEATRAL". Eudeba. Buenos Aires, -  
1961.
- 16.- Juan David García Bacca. "POETICA" de Aristóteles. Edicio -  
nes de la Universidad Autónoma de México. 1945. p. XXXVI.
- 17.- Louis Jouvet. "LE COMEDIEN DESINCARNE", Flammarion, París, -  
1956. En unos extraordinarios papeles inéditos que Louis -  
Jouvet dejó, y que el edito Flammarion recogió bajo el nom-  
bre "Le comédien désincarné", coincide ampliamente con mu -  
chas de las ideas de Ortega y habla del escenario como el -  
reino de las metamorfosis, como un fugaz reflejo del paraí-  
so perdido, y el hombre espectador se convierte en objeto -  
de su propia meditación metafísica.
- 18.- Se refiere a la obra "NUESTRO PUEBLO" en la cual el escena-  
rio, vacío prácticamente, cambia el ambiente en el tiempo y  
el espacio, sólo por la especial disposición de los simples  
enferes que se tienen a mano, pero sobre todo por la fuerza  
evocadora e imaginativa del diálogo. Algo similar ha hecho-

Augusto Defresne en "LA ISLA DESIERTA", extraordinaria muestra de las posibilidades de utilización imaginativa del material común de la escena, al mismo tiempo de la capacidad del teatro para revelar las profundas áreas de sedimentación del espíritu.

Por su parte, Dilthey dice que "Los personajes obtienen primero vida independiente en el poeta en virtud de una propiedad, aún oscura de la vida anímica, que podemos observar en el sueño. Luego obtiene una segunda existencia en la fantasía del espectador. Esta forma un carácter, con un nexo de procesos que en sí no podría subsistir, cuando subraya los rasgos esenciales desde puntos energicamente acentuados por el interés sentimental y esfuma los demás en la penumbra. Así se produce la apariencia poética de toda una realidad".- (Poética Pág. 197).

- 19.- Jean Duvignaud. "EL ACTOR" Ed. Taurus. Ensayistas de Hoy. - Madrid, 1966.
- 20.- Ramón Pérez de Ayala. "LAS MASCARAS". 4a. ed. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1940. Pág. 162, dice: "Precisamente, ese mal llamado inventar y falsificar es lo que, en términos de arte, se denomina crear. La creación artística no se concibe que sea copia mecánica de la realidad exterior, ni la realidad artística es tal realidad por doblarse meticulosamente a imitar la realidad exterior. La realidad artística es una realidad "sui generis". Las obras de arte son reales o no lo son, viven o no viven, en virtud de un don peregrino de-

que está dotado el verdadero artista, el don de crear, que no porque se ajusten o aparten del modelo imitado. Para juzgar de la realidad de una obra no necesitamos cotejarla con el modelo, ni siquiera se nos ocurre de primera intención - que haya podido tener modelo. La realidad artística es una realidad superior, imaginativa, de la cual participamos con las facultades más altas del espíritu, sin exigir el parangón con la realidad que haya podido servirle de modelo e - inspiración; antes al contrario, rehuimos ese parangón, que anularía la emoción estética y concluiría con la obra de arte, o la reduciría a un tedioso pasatiempo. Se figura Usted (aquí pone Pérez de Ayala su finísima ironía) - que para gozar de la realidad artística del cuadro de Rafael, titulado "El desposorio de la Virgen", por ejemplo, necesitamos conocer personalmente al Padre Eterno y a los santos y personajes que aparecen en la pintura?. Puede usted creer que para juzgar de la realidad artística de Velásquez nos sea imprescindible que vuelvan a la vida y se echen a pasear por el Museo del Prado, para nuestro particular beneficio, reyes, - príncipes, princesas, meninas, bufones, jayanes, y tanto - hombre y mujer, de toda condición, como Velázquez pintó?. Y para juzgar de la realidad artística de la música. Qué término de comparación buscaría usted?".

- 21.- Esta expresión de Ortega, de 1946, y que anda en nebulosa - en su mente desde 1910, cuando palabra y concepto de "des - realización" comienzan a definírsele, la aplica también - Gouhier en 1958. Gouhier toma muchas definiciones de la fi-

lososfía de Bergson, con la que está familiarizado, y la esencia de la de Gabriel Marcel, a la que parece totalmente adscrito. - La coincidencia con las expresiones de Ortega es harto palmaria Dice Pirandello en "Uno, ninguno y cien mil" que ¡cada realidad es un engaño!. No puede esto tomarse en sentido absoluto. El engaño, si acaso, es de nuestros sentidos, nuestros juicios, nuestras percepciones o nuestra voluntad; porque, de lo contrario, - lo inverso, - cada engaño es una realidad - resultaría cierto. - La ficción no puede ser tomada como realidad sino de manera convencional. La realidad artística, tantas veces y de tantas maneras vapuleada, es una realidad que se sale de la lógica común - sin faltar a la lógica propia. Es una realidad imaginativa, como dice Pérez de Ayala. Es una realidad que se "desrealiza por neutralización recíproca para dar lugar a la imagen". En "Así es, si así os parece", anterior a "Uno, ninguno y cien mil", Pirandello - prescindiendo del contenido autobiográfico, o quizá por él, que pueda haber intervenido directamente en su proceso-creador - plantea esta realidad-ficción, esta realidad-apariencia, desde un ángulo no tan absoluto. No era entonces "cada realidad es un engaño", sino la realidad que por permanecer oculta o vista de manera distinta por cada uno, perturba de tal modo - que se hace desconocida, indescifrable, y queda sólo en apariencia, distinta para cada uno que la ve. Este juego de realidad e irrealdidad trasciende la propia creación literaria como tal y - preocupa al creador frente a su criatura, la vitalidad de ésta, independiente ya del acto creador. Y es algo más que un juego literario. es el intento de explicarse la existencia de uno mis

mo. Sin este afán de explicación no tendría objeto la preocupación de la muerte. Obsesión en algunos casos. Charles Moeller - (loc. cit. Vol. I. pág. 55) dice al hablar de esta obsesión en Camus: "Si rehusa el principio mínimo de una esperanza trascendente es porque estima más noble vivir sabiendo que el mundo es mortal". Convicción que puede llevar a la desesperación. Pero - en el sentido de comprender la realidad imaginativa de quien ha ya soñado al ser humano, y este intento de fusión o confusión - del personaje real con el imaginario - esencia del arte dramático, y en definitiva, del teatro - tiene su elocuente manifestación en Unamuno ("NIEBLA"), Pirandello ("Así es, si así os parece", "Enrique IV", "Seis personajes en busca de autor"), Gantillon ("Maya"), aunque es esta última haya algo más que un intento de evasión de la realidad: la ilusión como necesidad permanente del espíritu humano. El "no ser Hamlet el hombre que fue y que el espectador deje de ser el hombre real que es", tal vez tenga su mejor expresión artística en Pirandello. En "Seis personajes en busca de autor" (1917), hay una especie de ósmosis - permanente entre los personajes, los actores y el autor, todos entes de ficción sucesivamente unos para otros, y todos entes de la realidad unos para otros. En "Enrique IV" (1921), esto no está más fuertemente establecido entre el personaje histórico, la ficción que de él hace el caballero durante un carnaval, la ficción forjada en historia por la locura, la ficción - reproducción de la realidad - que aconseja el médico, y, por último la ficción de los actores contra-haciendo las realidades históricas, pretéritas. Dónde están y cuáles son las realidades y-



las ficciones, puesto que el tiempo se ha detenido para alguno, se finge su detención por otros y pasa inexorablemente para todos?. Esta no correspondencia del tiempo para cada mente viva, por muy perturbada que esté alguna de ellas, es uno de los puntos de mayor interés y que establece un eje traslaticio de giro de la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad.

- 22.- Jean-Paul Sartre. "LO IMAGINARIO". Ed. Iberoamericana. Buenos Aires, 1948. pág. 298.
- 23.- C.Ä. Lessing. "LAOCOONTE". Ed. El Ateneo. Buenos Aires, 1946. pág. 56.
- 24.- Kenneth Macgowan. "LA ESCENA VIVIENTE". Eudeba. Buenos Aires, 1968.
- 25.- Samuel Selden. "LA ESCENA EN ACCION". Eudeba. Buenos Aires, 1960, pág. 110.
- 26.- Moritz Geiger. "ESTETICA". Ed. Argos. Buenos Aires, 1946. pág. 94.
- 27.- P.-u. Touchard. "APOLOGIA DEL TEATRO". CGFE. Buenos Aires, 1961. pág. 10.
- 28.- Ch. Baudouin. "PSICOANALISIS DEL ARTE". Ed. Psiqué. Buenos Aires, 1955. pág. 225.
- 29.- F. Schiller. "CARTAS SOBRE LA EDUCACION ESTETICA DEL HOMBRE". Espasa-Calpe. 1945.



- 30.- R. C. Collingwood. "LOS PRINCIPIOS DEL ARTE". PCE, México-  
1,960. pág. 80.
- 31.- G. Bally. "EL JUEGO COMO EXPRESION DE LIBERTAD". PCE, Méxi-  
co, 1965.
- 32.- Antonin Artaud. "EL TEATRO Y SU DOBLE" Ed. Sudamericana. -  
Buenos Aires, 1964. pág. 50.
- 33.- Erich Fromm. "EL MIEDO A LA LIBERTAD". Ed. Paidós. Buenos-  
Aires, 1958.
- 34.- Dice Goethe por boca de Wilhelm Meister ("WILHELM MEISTER"  
la misión teatral de Wilhelm Meister' Libro V. Cap. X): "E-  
sas misteriosas y complicadas criaturas de la Naturaleza -  
mueven en sus dramas (se refiere a Shakespeare) al modo -  
de relojes cuya esfera y tapa fueran de cristal que mostra-  
sen según su albedrío el curso de las horas, pudiéndose re-  
conocer al mismo tiempo las ruedas y resortes que los mue-  
ven". No pueden expresarse mejor los recursos técnicos de-  
Shakespeare y sus psicologías: pensamientos, actos y su -  
propia gestación.
- 35.- E. Gordon Craig.- "DE L'ART DU THEATRE", Librairie Theatra-  
le. París, 1950. pp. 99-100.
- 36.- En este sentido, Goethe insinúa un camino para el estudio-  
de un personaje. En el capítulo VII del Libro VI de 'La mi-  
sión teatral de Wilhelm Meister', éste "Cogió la obra y pú-  
sese a repasarla con el sólo objeto de ver si descubría al



gún indicio moral del carácter de Hamlet con anterioridad a la muerte de su padre, y no tardó en creer haberlo encontrado". Etcétera. En el Capítulo XII del Libro IV de 'Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister', amplía estos detalles. Y dice, entre otras cosas: "Una gran acción asignada a un alma que no está a la altura de ella". En realidad, todo el "ciclo" está salpicado de las opiniones de Goethe sobre Shakespeare, y especialmente sobre "HAMLET", que tanto había estudiado.

37.- J.D. Wilson. "EL VERDADERO SHAKESPEARE". Eudeba. Buenos Aires, 1964. p. 83.

38.- E.J. Clemente, ensayista argentino admirador de Ortega, dice, en efecto: "La estética de la razón vital no es visible en la bibliografía de Ortega como volumen independiente y clasificable. El filósofo español poco se ha ocupado de darle cauce unitario a sus frecuentes meditaciones sobre la belleza; prefirió dejarlas sembradas a lo largo y a lo ancho de su extensa obra. Tal vez por creer que así la fructificación fuera menos cerrada, más fecunda. Sin embargo esta dispersión caudalosa y comprensión cabal" (...) - aunque la estética de Ortega sea una estética suelta, espontánea, escapada de sus manos, este entusiasmo no la hace solitaria: posee una vértebra filosófica que fragua las entrelíneas". "ESTETICA DE LA RAZON VITAL". Ed. La Reja. - Buenos Aires, 1956. pp. 9-11. Este libro, con una pequeña introducción, recoge las frases de Ortega, dispersas en al



gunas de sus publicaciones referentes a temas estéticos, - dejando que el lector los "goce" a su manera.

- 39.- Herbert Read.- "ORIGENES DE LA FORMA EN EL ARTE". Ed. Proyección. Buenos Aires, 1967. p. 179.".. además rehuía deliberadamente de todo formalismo, cosa que no gusta al crítico académico y ni siquiera el editor comercial. Ortega se negó siempre a encerrar su pensamiento vital en el marco rígido de un sistema y desde el primero al último de sus escritos se mantuvo abierto a la diversidad y complejidad de la experiencia".
- 40.- "El filósofo se pregunta qué clase de objetos es la fundamental. Un sistema filosófico es el ensayo de reedificar conceptualmente el cosmos partiendo de un cierto tipo de hechos que se consideran los más firmes y seguros". J.O.G. "Papeles... Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1950. p. 308.
- 41.- Dice J.M. Castellet, "LECTURA DE MARCUSE" Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 9: "Es imposible, por otra parte, estudiar el pensamiento de Marcuse aislándolo del contexto histórico cultural del que ha salido". Y, pp. 36-37: "... sus ideas rehuyen esquemas tradicionales (...) es un pensador 'reactivo' que obedece casi siempre a estímulos externos".
- 42.- J.O.G. "Musicalia" OC. II-245. Refiriéndose a la música romántica dice: "En cierto modo, pues, gozamos no de la música, sino de nosotros mismos (...) oímos la romanza en fa, - pero escuchamos el íntimo canto nuestro" (Año 1921). Ya en



el Propósito anunciamos que se anotarían los años de las producciones orteguianas a los efectos de localizar sus ideas estéticas a base de la Teoría de la metáfora, que, en cierto modo, también anda dispersa en sus escritos.

- 43.- Ejemplos: "MAYA", de Simón Gantillon; muchísimos poemas de Mallarmé, que derivan a la poesía pura desrealizada.
- 44.- J.O.G. "La deshumanización del arte" OC. III- 358. (1925).
- 45.- H. Marcuse. "EL HOMBRE UNIDIMENSIONAL". Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 107. Marcuse se refiere, como freudiano, a la sublimación y desublimación sexual. No creo necesario aclarar que lo sexual, lo erótico, tiene sentido ambivalente.
- 46.- Bertolt Brecht. "ESCRITOS SOBRE TEATRO". Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970. Vol. I, p. 96 pass. No creo necesario ir a comprobar la nota de Brecht citando a Freud. Pero sí la similitud, casi exactitud, aunque pormenorizada en su desarrollo, de pareja idea de Ortega. (IT. pp. 51-57). Compárese también esta expresión del propio Ortega: "Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque lo salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia. Vuelve a ser símbolo del arte la flauta mágica de Pan, que hace danzar a los chivos en la linde del bosque". "La deshumanización del arte". OC. III-384. (1925).
- 47.- H. Marcuse. "EROS Y CIVILIZACION". Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969. p. 140. No hay que olvidar que Marcuse ve todo o-

casi todo a través del prisma marxista. La realidad humana-antagónica, y la consecuente huída hacia el arte, tiene también caminos directos que pueden establecerse claramente: - los pintores españoles, hermanos Zubiaurre, Valentín y Ramón, eran sordomudos. Sólo la vista ponía en contacto sus facultades superiores con el mundo. Por la vista, la pintura, se escapaban del mundo hostil y antagónico, pero se metían en él y lo metían dentro de sí.

48.- No es éste, naturalmente, todo el problema de "Casa de Muñecas", sino que existen otros en la obra: la tolerancia al acceso de la mujer a las decisiones familiares; la determinación arrebatada del abandono del hogar que hace Nora, y cuya advertencia es la presencia del Dr. Rank, etc., "Espec-tros" es la forma artística de esta advertencia. No obstante aquella aparente insubsistencia, "Casa de Muñecas" contiene suficientes elementos como para ser utilizada en la forma tendenciosa que se desea, característica que puede observarse en las grandes producciones de la dramática: Hamlet, Romeo y Julieta, Coriolano, etc.

49.- J-P Sartre. "SAN GENET COMEDIANTE Y MARTIR". Ed. Losada. - Buenos Aires, 1967. p. 457.

50.- J.O.G. "Ideas sobre la novela". OC. III-390-91. (1925).

51.- J.O.G. OC. I-352; III-175, 391 pass.

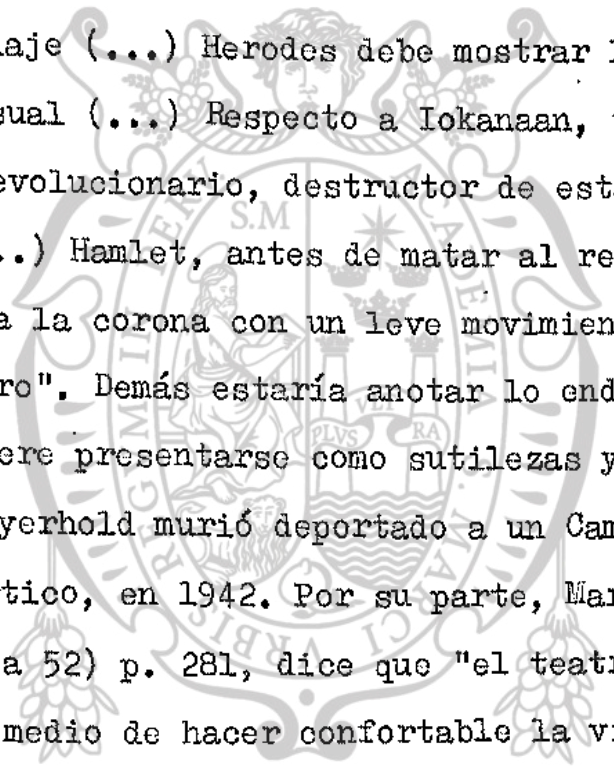
52.- Podemos considerar, sin grandes lagunas o errores, tres épocas en el teatro moderno, señaladas especialmente por su in-

fluencia en la dramática y en la técnica teatral: de Ibsen a Pirandello - 1850 - 1930; de Pirandello a Brecht - 1950; y de Brecht hasta hoy. Se asienta en la primera Alfred Jarry, como sembrador del vanguardismo, y se abre la de hoy - como John Osborne, 'el joven iracundo'. El teatro llamado del absurdo, que se gesta lenta y solapadamente desde el Renacimiento, "una vuelta a viejas, e incluso, arcaicas tradiciones", como dice Martin Esslin ("EL TEATRO DEL ABSURDO", Ed. Seix Barral, Barcelona, 1966.p.243), se injerta como espectáculo habitual a partir de 1950; y el teatro político de combate, el "agit-prop", que comenzó en Berlín, pero tímidamente, en 1932, desde 1952.

- 53.- J.O.C. "Meditaciones del Quijote". OC. I-366. (1914).
- 54.- J.O.C. "El sentido histórico de la teoría de Einstein". OC. III-236 (1924, y el antecedente en "El Espectador" en 1916)
- 55.- Es interesante sobre este aspecto el capítulo titulado 'El origen del drama burgués' en "HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE" de Arnold Hauser. Vol. II, págs. 255 y sgts. Ed. Guadarrama, Madrid, 1968.
- 56.- J. Plejanov. "CARTAS SIN DIRECCION. EL ARTE Y LA VIDA SOCIAL". Ediciones en lenguas extranjeras. Moscú, 1958. p. 169. Hago esta anotación sin ninguna ironía puesto que registro un hecho histórico. Si es cierto o no que la historia se repite, ello será culpa de la historia que no nuestra.



57.- V. Meyerhold.- "TEORIA TEATRAL". Ed. Fundamentos, Madrid, - 1971. pp. 92-92 pass. "Ni que decir tiene - asegura - que - únicamente en nuestros días, un teatro revolucionario puede ser representativo de la mayor de las revoluciones". Meyerhold está convencido de que la manera de interpretar un actor es repercusión de procedencia de su clase social. "El intérprete de Salomé se inspirará involuntariamente en la Corte de los Romanov para mostrar la sensualidad perversa de su personaje (...) Herodes debe mostrar la figura de un déspota sensual (...) Respecto a Iokanaan, tronará como un verdadero revolucionario, destructor de esta sociedad corrompida (...) Hamlet, antes de matar al rey, dejará caer de su cabeza la corona con un leve movimiento de su fina espada de acero". Demás estaría anotar lo endeble de todo esto, que quiere presentarse como sutilezas y son ingenuo sectarismo. Meyerhold murió deportado a un Campo de Concentración del Artico, en 1942. Por su parte, Martín Esslin (op. cit. en Nota 52) p. 281, dice que "el teatro no debe ser solamente un medio de hacer comfortable la vida del burgués, debe asustarlo, convertido en un niño" Compárese esta declaración, relativamente suave, con las de Meyerhold y Brecht. Este último quiere que el espectador sea a la vez ingenuo y bien informado e instruido; instruido, se sobreentiende, en las doctrinas marxista y comunista. En cuanto a la declaración de Esslin lo decimos con pena - creemos que esto de "asustar" al burgués, es una de tantas vaciedades que se dicen al respecto.



- 58.- J. Plejanov. Op. cit. p. 47.
- 59.- Bertolt Brecht. Op. cit. p. 116.
- 60.- Ibid. p. 59.
- 61.- J.O.G. OC. I-454 (1909).
- 62.- Ibid. OC. VI - pp. 256-263 (1914)
- 63.- Ibid. OC. II-387-91. (1924)
- 64.- Ibid. OC. III-372 (1925)
- 65.- J.O.G. IE (1946)
- 66.- Ibid. OC. Escultura: VI-254; Poesía (es su unidad estética-fundamental); Pintura: I-451; III-358-362-366-268; Música:-- III-370; II-238-254.
- 67.- S. Freud. OBRAS COMPLETAS. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, - 1948. Vol. I pp. 253-254.
- 68.- Ibid. pp. 512-534. Diremos de pasada que mucho del teatro - de vanguardia, del absurdo, está basado en sueños y sustentado por ellos.
- 70.- Ibid. p. 565 pass.
- 71.- Ibid. p. 398.
- 72.- Ibid. p. 401.
- 73.- Ibid. p. 425.
- 74.- Ibid. p. 415.
- 75.- H. Gordon Craig, Op. cit. p. 178, decía. "Hay más de una a-



nalogía entre el descubrimiento del arte del teatro y el del Polo. Ambos están en lo desconocido; en uno y otro caso tenemos ciertos indicios del lugar probable en que haremos el descubrimiento; uno y otro están envueltos en misterio y son, creo, el asiento mismo del misterio y de la belleza.

76.- J. Doat. "TEATRO Y PUBLICO". Ed. Compañía General Fabril.- Buenos Aires, 1961. p. 82.

77.- Ibid. p. 84.

78.- J.O.G. OC. III-356 y sigts. Qué diremos - se puede añadir por nuestra parte - de la división política del público actual? Ya hemos hablado de la pasividad-acción en el Capítulo Primero.

79.- Bertolt Brecht. Op. cit. pp. 157 y sigts. Hace el desarrollo pormenorizado de la técnica de la extrañación o distanciamiento. En cierto modo, ya Artaud había profetizado esto.

80.- J.O.G. OC. II-246 (1921).

81.- V. Meyerhold. Op. cit.

82.- Bertolt Brecht. Op. cit. p. 114 y pass. "Lo que es natural debe asumir los aspectos de lo extraordinario. Sólo de este modo pueden revelarse las leyes de causa y efecto". Apoya esta opinión Marcuse (Op. cit. p. 96), así como la de que los hechos reales del mundo contemporáneo pueden pro -

sentarse si se cumple la condición de hacerlos como sujetos a cambio.

- 83.- Ibid. p. 144 y sigts. Es realmente interesante el capítulo de esta obra que trata del problema entretenimiento-enseñanza, y que es la base inicial, con la destrucción de la identificación, de la tan conocida teoría del distanciamiento.
- 84.- F. Nietzsche. "ORIGEN DE LA TRAGEDIA". Ed. Poseidón. Buenos Aires, 1949. pp. 91-92. "...la afirmación de que Eurípides llevó al espectador a la escena, capacitándolo así al mismo tiempo verdaderamente para opinar sobre el drama (...) para ponerlo en condiciones de juzgar". Brecht, que incluso afirma que el público debe ser juez de la moral, estudia su posición a propósito de un comentario a "Santa Juana de los mataderos", de una manera sorprendentemente sugestiva. (Op. cit. pp. 99-101.
- 85.- Bertolt Brecht. Op. cit. El distanciamiento como técnica -- cae fuera de nuestro propósito actual. Ya se indicó el interés que tiene para el profesional y el aficionado al teatro (Nota 79). Y para la información y preparación previa del público en materia de dialéctica pp. 45-46.
- 86.- R. Brustein. Op. cit. p. 293. El estudio general que hace Brustein de Brecht es sumamente interesante.
- 87.- Bertolt Brecht. Op. cit. p. 54.
- 88.- Allardyce Nicoll.- "HISTORIA DEL TEATRO MUNDIAL". Ed. Agui

lar, Madrid, 1964. p. 643.

89.- J. Guerrero Zamora. "HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO". J. Flors, ed. Barcelona, 1961. Vol. II, p. 177.

90.- Ibid. p. 195.

91.- J.O.G. OC. III-376. Es interesante reproducir exactamente - las palabras de Ortega, porque dicen mucho al respecto, tanto del teatro como de las ideas del filósofo: "No obstante sus tosquedades y la basteza continua de su materia, ha sido la obra de Pirandello, "Seis personajes en busca de autor", tal vez la única en este último tiempo que provoca la meditación del aficionado a la estética del drama. En ella un claro ejemplo de esa inversión del tema artístico que procuro describir. Nos propone el teatro tradicional que en sus personajes vemos personas y en los aspavientos de aquellos la expresión de un drama "humano". Aquí, por el contrario, se logra interesarnos por unos personajes como tales - personajes; es decir, como ideas o puros esquemas. Cabría afirmar que es éste el primer drama de ideas, rigurosamente hablando, que se ha compuesto. Los que antes se llamaban así no eran tales dramas de ideas, sino dramas entre pseudo-personas que simbolizaban ideas. En los "Seis personajes.." el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado; en cambio, asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que se articulan en la mente de un autor. El intento de deshumanización es clarísimo y la posibilidad de lograrlo queda en es-

to caso probada. Al mismo tiempo se advierte ejemplarmente la dificultad del gran público para acomodar la visión a esta perspectiva invertida. Va buscando el drama humano -- que la obra constantemente desvirtúa, retira e ironiza, poniendo en su lugar -- esto es, en primer plano -- la ficción teatral misma, como tal ficción. Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto más manifiesto su-textura fraudulenta.

92.- R. Brustein. Op. cit. Considero este libro admirable como fundamental para comprender el teatro moderno.

93.- Ibid. p. 18.

94.- Ibid. p. 19

95.- Ibid. p. 313.

96.- Ibid. p. 26.

97.- M. Esslin. Op. cit. p. 244.

98.- Se pregunta Wellwarth ("EL TEATRO DE PROTESTA Y PARADOJA", Ed. Lumen, Barcelona, 1966, p. 84),. Quién usa innecesariamente la misma palabra de cada cuatro que emite?

99.- A. Artaud. Op. cit. p. 35.

100.- G.H. Wellwarth. Op. cit. p. 81.

101.- F. Nietzsche. Op. cit. p. 74.

102.- A. Artaud. Op. cit. p. 75.



- 103.- M. Esslin. Op. cit. p. 307.
- 104.- J. Grotowski. Op. cit. p. 61.
- 105.- G. Díaz Plaja. Op. cit. p. 223 pass.
- 106.- Revista "PRIMERA ACTO" Madrid. Nº. 131. Abril, 1971.
- 107.- Ph. Weissman. "LA CREATIVIDAD EN EL TEATRO". Ed. Siglo XXI. México, 1967. p. 237.
- 108.- Ibid. p. 240.
- 109.- Bertolt Brecht. Op. cit. p. 15.
- 110.- Debe anotarse que esta expresión de Brecht es de 1927 y que más tarde dió a su teatro un vaivén idealista.
- 111.- J. Desuché. "LA TÉCNICA TEATRAL DE BERTOLT BRECHT" Ed. Oikos-tau, Barcelona, 1966. p. 57.
- 112.- Bertolt Brecht. Op. cit. p. 56. Brecht hace notar que este nuevo sentido del teatro se debe a los trabajos del novelista Döblin. (Alfred Döblin, vigoroso prosista, según Klabund - "HISTORIA DE LA LITERATURA", Ed. Labor. Barcelona, 1937, p. 353 - es autor, entre otras obras, de "Los tres saltos de Wang-lun", un noble espíritu que se revela contra la miseria en el paisaje de una China imaginaria, y "La plaza de Alejandro de Berlín", historia de un vendedor ambulante).
- 113.- Vid. supra Nota 84.
- 114.- Se ha dicho que este tipo de teatro elimina la catarsis,-

uno de los puntos fuertes del teatro llamado dramático o aristotélico por los brechtianos. Aunque nunca se llegó a un acuerdo completo sobre el verdadero significado que Aristóteles dió a la "catarsis", el juicio, tanto como la emoción, puede ser purificador. La vía mental, tanto como la emocional, es capaz de librarse de contenidos perturbadores; y se podría decir que quien llega por la reflexión a desembarazarse de elementos que trastornan su conciencia tiene más mérito que quien lo logra por impulsos sentimentales. Tal vez el "principio de la antítesis" de Darwin, que Plejanov reproduce incompleto y para aplicarlo a las costumbres, sea aplicable a un conocimiento más profundo de este fenómeno purificador. Prescindiendo de la forma dogmática y parcializada de Plejanov, no cabe duda que es acertada la invocación de dicho principio. Pero en el teatro siempre hay un doble, una contradicción: puede conseguir su efecto tanto a través de la compasión como de la crueldad de los espectadores.

115.- Bertolt Brecht. Op. cit. p. 45.

116.- Ibid. pp. 52-53.

117.- No queremos tocar el punto del dogmatismo para no perjudicar el simple registro de los hechos. El teatro colombiano - Enrique Buenaventura - y peruano - Víctor Zavala - son las manifestaciones más significativas de este teatro en Sudamérica por lo que tienen de características nacionales, populares y contenido profundamente humano.

- 113.- Revista "PRIMER ACTO" Nos. 131-135-144-145. Madrid, Abril, 71, Agosto 71, Mayo 72, Junio 72. Teatro del momento, su noticia está todavía especialmente en revistas.
- 119.- Damos por sentado que el teatro, en sí mismo, no ha cambiado. Recordemos el aserto de Lukács (vid. supra Nota 13).
- 120.- Consideramos que a la cabeza del teatro del absurdo pueden colocarse "Esperando a Godot" de Beckett, "Las sirvientas" de Genet, "La visita de la vieja dama" de Dürrenmatt, "Don Juan o el amor a la geometría" y "Biografía" de Max Frisch, "El montacargas" de Harold Pinter; aunque algunas de ellas se adscriben al absurdo sin serlo del todo, sino más bien al de la paradoja, como cree Wellmerth.
- 121.- Consideramos el naturalismo como una forma más que nada externa y degradada, muy distinta de la internidad del realismo, donde caben los elementos sociales, históricos y éticos de toda obra dramática estimable, perfectamente compatibles con el idealismo.
- 122.- J.O.G. OC. III-360.
- 123.- Ibid. id. 363-9. Vid. también OC. II-246 y nota 80.
- 124.- H. Marcuse. "EL HOMBRE UNIDIMENSIONAL". Op. cit. p. 100.- La obra de Bertolt Brecht conserva la "promesse de bonheur", contenida en romances, canciones y dulce hogar, lealtad y amor, convirtiéndola en fermento político. Sus-

personajes cantan paraísos perdidos e inolvidables esperanzas. (...) Y las canciones resultan llenas de crueldad y dolor, explotación y engaño y mentira. Los engañados cantan su decepción, pero aprenden (o han aprendido) sus causas, y sólo aprendiendo estas causas (y cómo enfrentarse a ellas) recuperan la verdad de sus sueños".

125.- J.O.G. OC. II-319.



## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografía citada.

- A. Artaud. "EL TEATRO Y SU DOCTRINA". Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1964.
- Allardyce Nicoll. "HISTORIA DEL TEATRO MUNDIAL". Ed. Aguilar. Madrid, 1964.
- Ch. Baudouin. "PSICOANÁLISIS DEL ARTE". Ed. Psiqué. Bs. As. 1955.
- G. Dally. "EL JUEGO COMO LA EXPRESIÓN DE LA LIBERTAD". F.C. B. México, 1965.
- R. Erustein. "LA REBELIÓN EN EL TEATRO". Ed. Troquel. Bs. As. 1970.
- B. Brecht. "BREVUARIO DE ESTÉTICA TEATRAL" Ed. La Rosa Blindada. Bs. As. 1963.
- T. Brecht. "ESCRITOS SOBRE TEATRO" Ed. Nueva Visión. Bs. As. 1970.



- J. Bronstein. "LUTTE ET RECONCILIATION. Essai sur la manifestation du réel dans l'art". Alcan. Paris. 1926.
- R.C. Collingwood. "LOS PRINCIPIOS DEL ARTE", F.C.E. México 1960.
- J.M. Clemente. "LA ESFERICA DE LA RAZON VITAL", Ed. La Reja. Buenos Aires. 1956.
- J.H. Castellet. "LECTURA DE MARCUSE", Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969.
- J. Desuché. "LA POETICA TEATRAL" de Bertolt Brecht. Ed. Oikos-tau. Barcelona, 1964.
- G. Díaz Plaja. "LAS ESFERICAS DE LA ACADEMIA INCLAN". Ed. Gredos. Madrid, 1965.
- M. Dürrenmatt. "PROBLEMAS DE LA POETICA". Ed. Sur. Bs. As. 1966.
- W. Dilthey. "POETICA" Ed. Losada. Bs. As. 1945.
- J. Doat. "TEATRO Y POEMICO". Ed. General Fabril. Bs. As. 1961.
- M. Messlin. "EL TEATRO DEL ABSURDO". Ed. Seix Barral. Barcelona, 1966.
- E. Fromm. "EL MIEDO A LA LIBERTAD". Ed. Paidós. Bs. As. 1953.
- S. Freud. "OBRAS COMPLETAS" Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 1943.
- J.A. Gaya Furió. "EL ARTE DE LA INFIMIDAD" Ed. Siglo XX. 1957.



- J. Grotowski. "TEATRO LABORATORIO". Ed. Siglo XX. 1970.
- J.W. Goethe. "OBRA COMPLETA". Ed. Aguilar. Madrid. 1944-45.
- H. Gouhier. "LA OBRA TEATRAL". Eudeba. Bs. As. 1961.
- J.D. García Bacca. "LA POETICA DE ARISTOTELES". Ed. U.A.M. México, 1945.
- R. Geiger. "ESTETICA". Ed. Argos. Bs. As. 1961.
- H. Gordon Craig. "DE L'ART DU THEATRE". -- Librairie Theatrale. París, 1950.
- J. Guerrero Sanora. "HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO". -- Ed. J. Flors. Barcelona, 1961.
- A. Hauser. "HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE". -- Ed. Guadarrama. Madrid, 1963.
- J. Jacquot, y colaboradores. "EL TEATRO MODERNO". Eudeba. -- Bs. As. 1957.
- Klabund. "HISTORIA DE LA LITERATURA". Ed. Labor. Barcelona 1957.
- G. Lukács. "ESTETICA" Ed. Grijalbo. Barcelona, 1966.
- G. H. Lessing. "LAOCOONTE". Ed. El Ateneo. Bs. As. 1946.
- B. Melchinger. "EL TEATRO EN LA ACTUALIDAD". Ed. Galatea. -- Bs. As. 1953.
- K. Macgowan. "LA ESCENA VIVIENTE" Eudeba. Bs. As. 1968.
- H. Marcuse. "EL HOMBRE UNIDIMENSIONAL". Ed. Seix Barral. -- Barcelona, 1969.



- H. Marcuse. "EROS Y CIVILIZACION". Ed. Scix Barral. Barcelo\_  
na, 1969.
- V. Meyerhold. "TEORIA TEATRAL" Ed. Fundamentos. Madrid, 1971.
- Platon. "DIALOGOS". Ed. J.B. Bergua. Madrid, 1932.
- A. Pérez de Ayala. "LAS MASCARAS". Ed. Espasa-Calpe. Bs. As.  
1940.
- "PRIMER ACTO". Revista de teatro. Madrid.
- A. Read. "ORIGENES DE LA FORMA EN EL ARTE". Ed. Proyección-  
Buenos Aires. 1967.
- J-P. Sartre. "SAN GEMET COMEDIANTE Y MARTIR". Ed. Locada. -  
Buenos Aires. 1967.
- J-P Sartre. "LO IMAGINARIO". Ed. Iberoamericana. Bs. As. -  
1943.
- B. Selden. "LA ESCENA EN ACCION" Eudeba. Bs. As. 1960.
- F. Schiller. "ARTICULOS SOBRE LA EDUCACION ESTETICA DEL HOMBRE  
Espasa-Calpe. Bs. As. 1945.
- A. Schopenhauer.- "EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACION"  
Ed. Tor. Bs. As. 1945.
- P.A. Touchard. "APOLOGIA DEL TEATRO". C.G.F.E. Bs. as. 1961.
- K. Vossler. "ALGUNOS CARACTERES DE LA CULTURA ESPAÑOLA". Eg  
pasa-Calpe. Bs. As. 1962. 4a. edic.
- J.D. Wilson. "EL VERDADERO SHAKESPEARE". Eudeba. Bs. As. -  
1964.
- G.E. Wellwarth. "TEATRO DE PROTESTA Y PARADOJA". Ed. Tumen,

Bs. As. 1966.

Ph. Weissman. "LA CREATIVIDAD EN EL TEATRO". Ed. Siglo XXI. México, 1967.

Bibliografía Consultada.

- G. Brandes. "LAS GRANDES CORRIENTES DE LA LITERATURA EN EL SIGLO XIX". Ed. Losada. Bs. As. 1946.
- K. Chejov. "AL ACTOR". Ed. Constanza. México. 1959.
- J. Duvignaud. "SOCIOLOGIA DEL TEATRO" F.C.E. México. 1966.
- J. Duvignaud. "EL ACTOR". Ed. Taurus. Madrid. 1966.
- D. Diderot. "PARADOJA ACERCA DEL COMEDIANTE". Ed. Aguilar. Madrid. 1964.
- J. Hessen. "TEORIA DEL CONOCIMIENTO". Ed. Revista de Occidente. Madrid. 1932.
- H. Gouhier. "LA ESENCIA DEL TEATRO". Ed. Carro de Tespis.- Bs. As. 1956.
- E. Ionesco. "NOTAS Y CONFERENCIAS" Ed. Losada. Bs. As. 1966.
- F. Jovet. "LE COMEDIEEN DESINCARNÉ". Flammarion. París. - 1956.
- G. Marañón. "LA EDAD CRITICA". Madrid, 1918.
- J.M. Monner Sans.- "EL TEATRO DEL SIGLO XX". Ed. Columba.- Buenos Aires, 1954.
- J.M. Monner Sans. "PIRANDELLO Y SU TEATRO". Ed. Losada. - Buenos Aires. 1947.

J. M. Monner Sans. "PANORAMA DEL NUEVO TEATRO", Ed. Losada  
Buenos Aires, 1950.

Ch. Moeller. "LITERATURA DEL SIGLO XX Y CRISTIANISMO" Ed.-  
Gredos. Madrid, 1960.

K. Stanislawski. "UN ACTOR SE PREPARA". Ed. Constanca. Mé-  
xico, 1963.

Bibliografía Complementaria.

M. Glukman. "E. IONESCO Y SU TEATRO". Cuadernos del Centro  
de Investigaciones de Literatura Comparada. U-  
niversidad de Chile. 1963.

H. N. Guglielmini. "EL TEATRO DEL DISCONFORMISMO". Ed. No-  
va. Bs. As. 1967.

J. Grotowski. "HACIA UN TEATRO POBRE". Ed. Siglo XXI. Méxi-  
co. 1971.

J.G.F. Hegel. "ESTETICA". Espasa-Calpe. Bs. As. 1946.

G. Marcel. "EL MISTERIO DEL SER". Ed. Sudamericana. Bs. As.  
1953.

C.R. Morteo. "TEATRO DADA". Ed. Barral. Barcelona, 1970.

G. Serreau. "HISTORIA DEL NUEVO TEATRO" Ed. Siglo XXI. -  
1967.

O. Weininger. "SEXO Y CARACTER". Ed. Losada. Bs. As. 1945.

J. Willet. "EL TEATRO DE BERTOLT BRECHT". C. G. F. M. -  
Bs. As. 1963.



