Idea del teatro

de José Ortega y Gasset

Por Antonio Tordera

Ideas sobre el teatro y la novela

de
José Ortega y Gasset

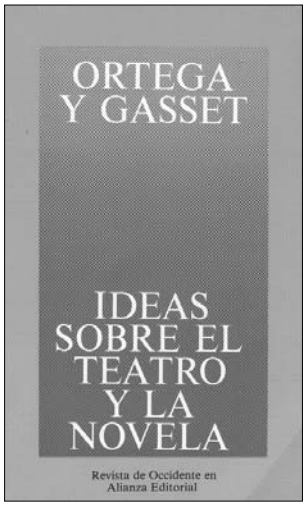
Edición:
Alianza Editorial

El hecho de que, como libro recomendado, pueda ser extraño que proponga la *Idea del teatro*[1] de Ortega y Gasset es indicativo de la peripecia de este ensayo. En efecto, este libro, —que en su composición no es tal, como luego veremos—, se nos antoja interesante para la historia de nuestro teatro, en su dimensión teórica, y sin embargo no sería exagerado decir que actualmente no llama la atención, tanto para ser leído como para ser estudiado, al menos por lo que de importancia histórica posee.

Sería excesivo extendernos, en el marco de esta sección de la presente publicación, en las posibles causas de la citada situación. Pero apuntaremos dos, y de distinto orden. Por un lado, la obra intelectual y biográfica (quiero decir que también política) de Ortega ha experimentado altibajos en la apreciación del público. En un inicio, —primeras décadas del siglo XX—, deslumbró su capacidad filosófica tras sus años de formación, y en este sentido «ave rara», alemana, y en un país que si puede exhibir grandes pintores (de Velázquez a Goya y Picasso, por ejemplo), grandes dramaturgos (de Lope o Calderón a Valle-Inclán, etc.), en su historia anda escaso de destacados filósofos. Poco después, y todo lo matizable que se quiera, su papel en pro de la República fue importante, aunque el devenir histórico de la misma que dio lugar, finalmente, a la sublevación militar que propició la Guerra Civil, replanteó la posición política de Ortega, acabando por marchar al extranjero, en concreto Argentina y Portugal, de donde regresó a España en 1946. Pero su reincorporación a la vida española, no exenta de claroscuros en su actuación política, si bien fue vista como claudicación por los exiliados republicanos, no fue aceptada clamorosamente por los ideólogos del franquismo, recordándole en público y en la prensa el haber formado, junto a Marañón y Pérez de Ayala y en 1931, la Agrupación al Servicio de la República.

Este apretado retrato biográfico que, como hemos dicho, merecería un mayor y más profundo análisis, es sólo un atisbo de la recepción de Ortega hoy, recepción dividida entre la adhesión de quienes, de un modo u otro, se consideran sus discípulos y un más amplio desinterés, cuando no rechazo o crítica, por ejemplo ejemplificada en el libro de Gregorio Morán, *El maestro en el erial* (1998). Sería interesante, aunque en otro lugar, ahondar en estas cuestiones, pero ahora me centraré, teniendo en cuenta a los lectores de esta revista, en otro conjunto de causas o factores del descuido por *Idea del teatro.* Y todos esos motivos pienso que están en su contenido, en la perspectiva que sobre el teatro adopta Ortega y Gasset en este libro y que en resumen, como de inmediato expondremos, suponía una apuesta por el teatro como texto en el escenario, cosa difícilmente aceptable por los expertos universitarios del teatro, dominada como estaba la Universidad española de los años 50 por el enfoque filológico del teatro, por la investigación del teatro como hecho exclusiva o prioritariamente literario.

1 Incluido en Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela,* n.º 19 de Obras de José Ortega y Gasset, colección editada por Paulino Garagorri. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1995.



Antes de entrar en el meollo del concepto de teatro de Ortega y Gasset conviene, siquiera sea brevemente, describir las circunstancias que dieron lugar al libro. Y aquellas fueron las de pronunciar una conferencia en el ciclo sobre historia del teatro que el periódico *O século* organizó en Lisboa, lo que Ortega lleva a cabo en abril de 1946. Aproximadamente unos veinte días más tarde, y cuando ya Ortega está considerando regresar a España, la ocasión en público se presenta con la invitación de pronunciar una conferencia en el Ateneo de Madrid, que reinicia sus actividades como el ágora libre de ideas que había sido. Ortega retoma el asunto del teatro y vuelve a disertar con parecido guión a la conferencia lisboeta. El acto es un éxito de público y aunque Ortega lo prologa con una ambigua exaltación, que ha sido objeto de críticas en los últimos tiempos, de la salud histórica de España («digo histórica, no pública», acota Ortega), eso no excluye, como antes hemos apuntado, que al conferenciante se le recuerde, en la prensa, su pasado republicano.

Dejemos pues que cada uno, y en especial los historiadores, juzgue al Ortega activista político. Y centrémonos en los contenidos de un libro que recomendamos leer a los estudiosos y profesionales del teatro.

Y lo primero que hay que señalar es que el texto de la conferencia lo anuncia Ortega como *Idea del teatro.* Una abreviatura, pues en el breve espacio de una disertación su autor se centra en lo que piensa como esencial del arte teatral, esto es, el teatro como «un cuerpo orgánico compuesto de dos órganos que funcionan el uno en relación con el otro: la sala y el escenario», lo que da lugar, pues, a dos realidades, la espacial de sala y escenario, y la humana de público y actores.

Esta afirmación definitoria que prioriza la «representación» o espectáculo, permite al filósofo adentrarse en las profundidades del hecho de la representación en su sentido escénico pero también conceptual, problema tan cercano a la problemática filosófica tan interesada por los procesos de conocimiento de la realidad.

Fragmento de *Ideas sobre el teatro y la novela* de José Ortega y Gasset

El actor interpreta el papel. Este es el momento «arte» del teatro. Problema curioso, y que confirma la doctrina de mi conferencia, el actor tiene que desaparecer como quien es tras el personaje. Pero, a la vez, es él quien sostiene a éste, a quien lo presenta y realiza. No hay, pues, en el teatro un Hamlet hay sólo esa extraña e irreal criatura que es un Hamlet-Irving, un Hamlet-Garric, un Hamlet-Zacconi, un Hamlet-Sarah Bernhardt. ¿En qué sentido queda dentro de Hamlet conservada la individualidad del actor? La cosa es bien clara: el actor es instrumento donde «*l'on joue Hamlet*». Queda, pues, la persona del actor bajo el personaje, como si éste fuera, de un lado, la decisiva realidad que tenemos delante (una realidad que hemos visto, que es una irrealidad) pero, a la vez, como consistiendo en una pura forma abstracta que necesita ser encarnada en un hombre real —el actor—. Esa forma abstracta pero, no obstante, «realidad» última en el escenario que es Hamlet, a fuer de abstracta necesita ser concretada, como en una fórmula algebraica las letras a, b, c, necesitan ser sustituidas por números precisos. El Hamlet de Shakespeare no tiene nariz, ni talla ni timbre de voz, ni gráfica gesticulación. Al leer el poema dramático de Shakespeare queda a cuenta del lector «ponerle» con su fantasía todo eso. En realidad sólo vagamente se le pone y, tal vez, en esa vaguedad imaginativa de la lectura es como la figura poética de Shakespeare logra su máximo valor y eficacia. Pero —¡ahí está!— hay otro placer distinto del propiamente poético: es el dramático, el del arte escénico. Y éste consiste en que Hamlet queda completamente precisado como forma corporal, voz y gesticulación. Esto es lo que el actor «pone» en la forma abstracta que es la idea de Hamlet. Es su estilización teatral. Y el actor es eso un estilo, en el mismo sentido que un escritor, hablando de los más diversos temas es un único y genuino estilo. Y al leerlo no sólo nos gusta ver tratados esos temas por el sentido y valor que cada uno por sí tiene sino verlos tratados con el estilo de tal autor. Parejamente nuestros abuelos iban a ver a Irving «hacer» Hamlet o Romeo o Edipo.

A eso se entrega Ortega en el resto de su disertación, pero sin abandonar el territorio y el lenguaje del teatro, culminando, por ejemplo, en la definición del teatro como «la universal metáfora corporizada», pues eso es el teatro, «la metáfora visible»; recuperando así, y para el teatro, su preocupación filosófica por la metáfora, expuesta y reflexionada en tantos artículos y ensayos de Ortega, como es sabido.

Igualmente proyecta sobre el teatro, con similar rentabilidad explicativa, su concepto de razón vital como articuladora de la Historia. De este modo, el personaje realiza el proyecto dramatúrgico a lo largo de la obra teatral como un «hacerse», un algo que hay que hacer, una tarea, y no como una cosa.

Estas dos ideas me parecen suficiente argumento para animar a leer este texto, pero lo justificaré más claramente o de manera más cercana a los intereses del profesional del teatro, esto es, sin insistir en la reflexión filosófica que guía el lenguaje de Ortega.

En primer lugar, considerar como lo esencial del arte teatral, esa relación orgánica (espacial y humana) entre actores y espectadores, no sólo corresponde, según nuestra opinión, con lo que de hecho ocurre y es el teatro, sino que viene a coincidir, sin que sea necesario decir que Ortega se adelantó a su tiempo, con los enfoques actuales del teatro en su dimensión teórica y de su análisis, pero sobre todo es una muestra, «a la española», allá por los años 50, que sintoniza con los grandes creadores del teatro, sean Grotowski, Brecht o Brook, pero también con autores, directores y actores, cuyo trabajo, dramatúrgico o actoral, tiende a desarrollarse en relación con el público, bien sea para halagarlo, para conmocionarlo o para transformarlo, que en esto hay muchas actitudes sobre el sentido del teatro.

Y en segundo lugar, cuando Ortega habla de la peripecia del personaje y la obra como un hacerse en el escenario, un proceso, sin duda está hablando de lo mismo que preocupa a autores y actores cuando se plantean el proyecto dramatúrgico, los primeros escribiéndolo y los otros «haciéndolo». Es decir, la elaboración del personaje como un proceso frente a unas circunstancias que lo van desvelando.

El discurso de Ortega y Gasset se centra en esa realidad «a dos bandas», que se produce durante el espectáculo. Y ese es el núcleo que decidió exponer en el breve tiempo de una conferencia.

Por eso la subtitula *Una abreviatura,* y por eso más tarde, y decidiendo su publicación, algo que no llegó a hacer en vida, redactó unos Anejos que completasen lo que siempre reclama el estudio completo del teatro, a saber, la simultánea consideración del arte teatral como un organismo complejo de diversos componentes. De ahí que el Primero, *Las máscaras,* se adentre en tan fascinante mundo como es el de los orígenes del teatro y su condición primigenia de fiesta; el Segundo sobre el *Teatro, género literario* reivindicando el mutuo encaje que presenta la literatura dramática y la escena. Y el Tercero, un brevísimo exordio *Sobre el futuro del teatro,* reclamando la reforma y restauración del teatro, que si quiere reconquistar su efectividad debe potenciar, con la complicidad del público, el valor fabulador y fantástico de su escena.

¿Qué hubiera sido de la historia de nuestro teatro si la *Idea del teatro* se hubiera leído más en su momento? Al menos la pregunta es pertinente para teóricos, expuestos al análisis teatral y para los amantes del teatro.

Por eso recomendamos este libro, que en la edición que sugerimos concluye con un suculento artículo, o mejor dicho crítica teatral, de 1935 a propósito de un estreno del *Tenorio:* «La estrangulación de Don Juan». ■

Visita nuestra web
www.aat.es