

ORTEGA Y GASSET Y SU IDEA DEL TEATRO

PILAR SÁENZ

The George Washington University

Ortega se plantea el problema de qué es el teatro en su ensayo *Idea del teatro*, al que subtitula *Una abreviatura*, es decir, compendio y resumen de este vasto tema. También en el subtítulo podemos colegir una intencionalidad de algo escrito con brevedad, con prisa. Todas estas acepciones caben dentro de la circunstancia en que el pensador español escribe su breve ensayo. El texto fue preparado para ser presentado en una conferencia dada en Lisboa en 1946, repetida unas tres semanas después en Madrid, con motivo de la reapertura del Ateneo Literario y Científico madrileño desde la terminación de la guerra civil española con la victoria del general Franco.

El texto, recogido en la segunda serie de las *Obras completas*, fue primero publicado, en versión no definitiva, en la *Revista Nacional de Educación*. Parece quedar de manifiesto que Ortega tenía intención de expandir el desarrollo del tema en la existencia de un Anejo I que quedó en forma manuscrita hasta su inclusión en las *Obras completas*, también hay un Anejo II, asimismo incluido en las *Obras completas* y que procede de una digresión que el autor eliminó de la conferencia. Hay también los Anejos III y IV, de los que tan sólo queda una alusión en la conferencia, recogida en el texto publicado, y que parece estar reducida a la existencia de unas notas sueltas que los compiladores de la obra última orteguiana se proponen publicar ulteriormente. Hubiera sido de desear que Ortega hubiera llevado a cabo su intención de volver sobre el tema para llevar a cabo lo propuesto en ese nunca publicado Anejo IV, supuesta ojeada instantánea sobre el porvenir del teatro, tratándose de quien en los años de la década de 1920 había sido teorizador de la novela, «género moroso».

El ensayo que nos ocupa ahora, así como su primer anejo, tienen interés primordialmente por su contenido doctrinal pero también porque allí encontramos en síntesis ideas orteguianas: el espectador y su función de ver; el perspectivis-

mo y la doctrina del punto de vista; la metáfora; el mundo como ubicación de la circunstancia. Nos parece que ello no podría ser de otra manera. Ése es un momento de síntesis en la vida y en la obra de Ortega y Gasset. Ha vuelto a España después de un largo peregrinar, tras una ausencia de diez años, e imparte su conferencia en el Ateneo de Madrid, lugar donde dió sus primeros pasos de conferenciante, y donde no había vuelto a poner los pies desde hacía 25 años. Ortega se siente ahora viejo y cansado. A pesar de que algunos críticos, como su discípulo José Gaos, consideren a este último Ortega falto de originalidad, para otros es más bien el Ortega metódico. Para nosotros este ensayo sobre el teatro, dentro de su brevedad, tiene un carácter de síntesis de temas primordialmente orteguianos.

Ortega explora con su auditorio la idea del teatro dentro de la premura de tiempo que imponen los límites de una conferencia. Recuerda a sus lectores que el teatro, en la acepción a considerar, no se limitará solamente a la obra poética, es decir, a las obras dramáticas de los grandes dramaturgos. Va a considerarse el teatro como una manifestación integral, dentro de la que están comprendidas naturalmente las obras poéticas, pero también inseparablemente unidas a ellas, los actores que las representan, la escena en que se ejecutan y el público que las presencia (VII, 450).*

Ya en 1921, en el ensayo orteguiano *Meditación del marco*, queda esbozado lo que veinticinco años más tarde, y en las postrimerías de su obra, desarrollará en forma más completa y amplia en *Idea del teatro*. Observaba Ortega entonces que la función del marco es ostentar el cuadro, y su eficacia se cifra no en atraer la mirada sobre sí, sino en condensarla, en vertirla en el cuadro. Una vez traspuesto el marco, todo en el cuadro es pura metáfora; todo allí es de una existencia meramente virtual (II, 310-311). La otra de arte, encerrada en el marco, es una apertura de irrealidad, abierta en nuestro contorno real; es una isla imaginaria, rodeada de realidad por todas partes. El marco es el aislador, es el objeto neutro que aísla una cosa (la realidad) de otra (la irrealidad), es la frontera de ambas regiones.

También observaba entonces Ortega que, como el marco, el escenario teatral tiene mucho de ventana. La obra de teatro es un agujero de idealidad perforado en la realidad humana. El escenario viene a ser el marco, la comedia viene a ser el lienzo y ambos son representación, metáfora, trampolín a un mundo de evasión. La comparación, hasta ese punto tácita, entre la función del marco que encierra el lienzo y el escenario que enmarca la obra, se hace explícita cuando Ortega nos dice que «La bota del telón es el marco de la escena [que] dilata sus anchas fauces como un paréntesis dispuesto para contener otra cosa distinta de las que hay en la sala». Al descorrerse el telón el *hinterland* imaginario de la es-

* Las citas en el texto remiten al volumen y páginas correspondientes de la edición de *Obras completas de ORTEGA Y GASSET* (Madrid, Revista de Occidente, 1966-1973).

cena deja al descubierto el espacio donde «empieza el otro mundo, el irreal, la fantasmagoría» (II, 313).

Vuelve Ortega sobre el tema en *Idea del teatro*, donde partiendo del vocablo teatro y de su acepción lingüística *fuerte*, empieza a considerar ese sentido *fuerte*, es decir concreto, de la palabra, por ser el más preciso y tangible. Así el punto de partida es el teatro como edificio, con su estructura determinada, con su esquema arquitectónico definido. Ahora bien, el teatro, edificio, es un espacio acotado, con una forma interior que refleja su finalidad. En su disposición, Ortega descubre tres dualidades: dualidad espacial, humana y funcional, y todas ellas está interrelacionadas.

Básicamente el teatro, espacio interior, el «dentro», está dividido en dos espacios: uno, la sala donde estarán los espectadores; otro, el escenario, donde estarán los actores. He aquí la primera dualidad: el espacio teatral, cuerpo orgánico, con dos órganos que funcionan con relación mutua, y que son la sala y la escena. Aquí tenemos la dualidad espacial.

Si la simple forma espacial nos descubre la dualidad espacial sala-escenario, la dualidad humana nos acota la presencia del público en la sala y la presencia de los actores en la escena. El público, es decir, los espectadores, están allí en un lugar lleno de asientos, sentados, sin hacer nada, para ver. Los segundos, los actores están en la escena, en el espacio vacío, activos, actores, para que se los vea. La dualidad humana queda manifiesta en quién está y dónde está; el espectador en la sala; los actores en la escena.

Finalmente observa Ortega una tercera función doble en el teatro. A la dualidad espacial sala-escenario, y a la dualidad humana público-actores, se suma una dualidad funcional, la del «ver y el ser visto», porque los espectadores están en la sala para ver, y los actores están en la escena para ser vistos.

El conjunto de esas tres dualidades sirve al filósofo Ortega para llegar a la definición más completa del teatro como «edificio que tiene una forma interior orgánica constituida por dos órganos —sala y escenario— dispuestos para servir a dos funciones opuestas pero conexas: el ver y el hacerse ver» (VII, 455).

La función primordial del teatro para Ortega no es tanto la palabra como la visión, el espectáculo, el hecho de poner ante la vista de los espectadores, o miradores, la palabra en acción. El teatro para Ortega, más que género literario, es género visionario, de la visión. De ahí también que el teatro, en su acepción *fuerte*, concreta, sea esencialmente el lugar donde se va para ver.

Ya a lo largo de los años 1916 a 1934 Ortega se ha presentado como espectador universal en sus ocho volúmenes de *El Espectador*. Al embarcarse en la serie define su propósito como un intento de manifestar ideas, comentarios y teorías presentados con el carácter de peripecias y aventuras personales del autor (II, 11). Allí afirma que se trata de una acotación de una parte de sí mismo para la contemplación; es un intento de ver el mundo como es (II, 16). Ortega tiene un propósito para la serie que habrá de constituir *El Espectador*, siendo su

primera intención la búsqueda de la pura visión, de la teoría, dirigiendo sus esfuerzos a un público de amigos del mirar, de lectores meditabundos, sin prisa, deseosos de repensar lo leído. La segunda intención se manifiesta en su especular, en su mirar, porque lo que quiere ver es el fluir de la vida ante él (II, 18).

Apuntado queda el concepto de punto de vista, antecedente de su perspectivismo, cuando en la introducción a *El Espectador* se plantea el problema de la dualidad «verdad y perspectiva», y considera que para mirar el mundo en su verdad es imprescindible el punto de vista individual. Observa que la realidad, situada fuera del individuo, sólo puede captarse en su totalidad a través de las múltiples percepciones individuales.

La verdad, la realidad, el universo, la vida, tienen una serie de facetas correspondientes a la captación individual, al punto de vista del individuo a través del cual se ve un aspecto real del mundo. Pero observemos que en esta captación de la realidad, el sentido que se ejerce es el de la visión, y el sujeto que lo ejerce es el espectador. En su idea del teatro, Ortega pone énfasis en el aspecto visual —el ver y el ser visto del teatro—; ya no se trata de captar la realidad sino de evadirla, de divertirse, es decir, de verse en el mundo metafórico del «como si». Si en el espectador de 1916 presenta su visión de la realidad, en 1946 el espectador en el contexto de la idea del teatro también tiene una visión con la que se adentra en la irrealidad, consiguiendo así el dominio de la irrealidad.

Observa Ortega en su análisis del fenómeno teatral que lo que vemos en el teatro es la fusión extraordinaria de lo real con lo irreal, es decir, del actor y su personaje, de las cosas —decoraciones— y personas —actores—, a través de las cuales «transparentan» otras cosas (VII, 458), incluso llegando a que lo irreal haga desaparecer lo real e inmediato. Ahora bien, si el mundo real desaparece tras algo representado en su lugar, nos encontraremos con una imagen, una transfiguración o metamorfosis, una metáfora. Lo que vemos en el teatro es un mundo imaginario, hecho imagen cuyo carácter figurativo es aplicable tanto al escenario, lugar único transformado en múltiples espacios gracias a la decoración, como el actor, encarnando múltiples seres humanos. Escenario y actor vienen a ser la «universal metáfora corporeizada», y el teatro, la metáfora visible (VII, 459).

En este punto nos parece oportuno hacer un poco de historia. Ortega repetidamente ha dedicado páginas a desentrañar la naturaleza de la metáfora, indicio claro del interés que por el problema siente el pensador español. Ya en 1924, dentro de la serie de *El Pensador*, dando un enfoque lingüístico al problema, manifiesta que la forma más sencilla de metáfora se encuentra en el mero dar nombre a las cosas primero, y después el de dar nombre a un fenómeno nuevo para lo cual se toma una voz conocida a la que se da una nueva acepción. La etimología del término resulta iluminadora: metáfora proviene de los términos griegos μετα + φερω = llevar más allá. La metáfora es, pues, una transposición, el paso de un sentido a otro sin abandonar el primero. Observa Ortega la natura-

leza intelectual de esa duplicidad significativa. De donde se deduce que la metáfora es no sólo un medio de expresión, sino también un medio de intelección, un procedimiento intelectual. Así pues, la metáfora no sólo es una transposición deleitosa (poesía), sino que, por la duplicidad de su significación aporta un conocimiento de realidades (II, 390-391).

Una vez descubierta la naturaleza de la metáfora, en *La deshumanización del arte* (1925) encontramos formulada su función. Se observa que la metáfora crea lo imaginario entre las cosas reales y de esa forma facilita la evasión. Se trata de una actividad mental para suplantar una cosa con otra, para huir de la realidad inmediata (III, 373).

Ortega vuelve sobre el tema en sus últimos escritos. En su *Ensayo de estética a manera de prólogo* (¿1940?) encontramos una síntesis de las doctrinas ya expuestas anteriormente. La metáfora aparece definida como el medio por el cual el genuino objeto estético se revela en forma viviente; el mecanismo de la metáfora consiste en formar un nuevo objeto en oposición al objeto real; en esencia, para que haya metáfora el nuevo objeto tiene que conservar el molde mental del objeto real; su universalidad estriba en el hecho de que cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo (VI, 257-261). Finalmente, en el texto orteguiano que ahora nos concierne, es decir, en *Ideas del Teatro*, encontramos la metáfora en su forma visible, corporeizada.

Ortega ha encontrado un nuevo medio de observar y plasmar la metáfora en la forma visual que proporciona el teatro. De esa forma ha materializado a la imagen dándole cuerpo: ha apresado la irrealidad en forma visible. En la metáfora chocan las dos realidades: el ser y el como ser; ambas se desmaterializan y de su aniquilamiento resulta la irrealidad. La metáfora se corporeiza en la realidad ambivalente de actor-personaje; en un constante «como si» donde se neutraliza esa ambivalencia. El resultado es el predominio de lo irreal, de lo imaginario, de la pura fantasmagoría a la que se suma una adquirida dimensión real, visual, corporeizada.

Ya en 1914 Ortega observaba en el teatro la posibilidad de adentrarse e incorporarse a los dominios de lo irreal en sus *Meditaciones del Quijote*, cuando en su capítulo sobre el retablo de Maese Pedro entra en la mecánica psicológica del lector que a su vez sigue a don Quijote, espectador del retablo. La escena que muestra Maese Pedro es frontera de dos regiones del espíritu. Una, hacia dentro, es del dominio de lo imposible; la otra, hacia afuera, es el aposento en que se representa el retablo, con sus espectadores entre los que se encuentra don Quijote. Pero éste a su vez, con aposento, retablo y el mundo irreal en el contenido, son parte de otro retablo más amplio aún que el de Maese Pedro, que es el libro cervantino.

El carácter esencial del teatro —observa Ortega— es su poder de creación de irrealidad (VII, 465). El espectador recibe esa irrealidad, se hace partícipe de

ella y así sale de sí mismo, de la vida habitual y real para entrar en el mundo de la farsa.

Ortega ha dado un nuevo paso. Ha proyectado el mundo del teatro dentro de la vida del individuo, que es «tener que ser, queramos o no, en vista de unas circunstancias determinadas» (VII, 467). Volvemos así a un punto doctrinal orteguiano clave, encerrado en su famosa fórmula doctrinal «yo soy yo y mis circunstancias». El hombre, prisionero en la realidad circunstancial a la que está irremediabilmente encadenado, sólo puede evadirse de ella entrando en una órbita del mundo de lo irreal. Lo consigue por medio de un hacer que lo libera a través de la evasión, del escape, por un traerse a sí mismo desde este mundo físico en que vive a otro mundo irreal. Ese traerse a sí mismo es un distraerse, una diversión, un juego en el que no hay nada de frivolidad. Solamente a través de la diversión del juego, el hombre puede evadirse de su circunstancia, de su aquí y de su ahora, y de esa forma le es posible liberarse.

Observa Ortega que de todas las maneras posibles de evadirse, la más noble se consigue por medio de las bellas artes, por ser la más perfecta forma de evasión. Dentro de las bellas artes, el teatro posee en el grado más alto el don de dar al hombre las posibilidades de evadir su cotidianidad, y de conseguir la realización de la irrealidad por medio de la frase.

El verdadero valor del teatro, para Ortega, consiste en hacer que el hombre —espectador— salga de su ser habitual para participar en el mundo de la escena, que no existe, y que por no existir es un *Ultramundo*, una *Ultravida*.

Quedaría por averiguar el verdadero veredicto de Ortega acerca del porvenir del teatro, pero su prometido Anejo IV nunca apareció en sus obras completas porque nunca fue escrito. Solamente tenemos indicios de que Ortega no esperaba mucho del género en el porvenir, siendo sus planes dedicarle solamente una ojeada instantánea (VII, 472), de los que explícitamente parece ser no ha quedado más que unas hojas sueltas. Por lo que respecta al teatro de su tiempo, no siente por él gran entusiasmo, hallándole falto de altura e incapaz de provocar en el espectador una mágica «metamorfosis» o «transfiguración» (VII, 471).