

MÁSTERES de la UAM

Facultad de
Filosofía y Letras /
16-17

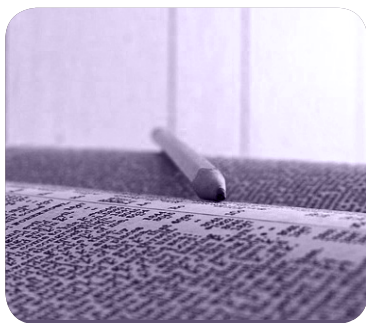
Pensamiento Español
e Iberoamericano



Campus Internacional
excelencia UAM
CSIC+



**Miguel de Unamuno y
José Ortega y Gasset:
en torno al teatro**
Yingying Guo





*MIGUEL DE UNAMUNO
Y JOSÉ ORTEGA Y GASSET:
EN TORNO AL TEATRO*

MÁSTER UNIVERSITARIO

PENSAMIENTO ESPAÑOL E IBEROAMERICANO

ESTUDIANTE: YINGYING GUO

TUTORA: GEMMA GORDO PIÑAR

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

JULIO 2017

Índice

Introducción	3
1. Contexto histórico	7
Un bosquejo breve del teatro en España y en Europa de finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX	7
2. EL TEATRO EN MIGUEL DE UNAMUNO	9
2.1 Advertencia	9
2.2 Historia, concepto, esencia y función del teatro	10
2.3 Análisis, comentarios y juicios unamunianos sobre el teatro	15
3. EL TEATRO EN ORTEGA Y GASSET	26
3.1 Advertencia	26
3.2 Sistema de valores – trabajo, deporte y juego	27
3.3 Concepto y esencia del teatro	30
3.4 Función y origen del teatro	33
3.5 Análisis, comentarios y juicios orteguianos sobre el teatro	39
4. SIMILITUDES ENTRE UNAMUNO Y ORTEGA EN RELACIÓN AL TEATRO	46
4.1 Similitudes en concepto, esencia, función e historia del teatro	46
4.2 Similitudes en análisis, comentarios y juicios del teatro	47
5. DIFERENCIAS ENTRE UNAMUNO Y ORTEGA EN RELACIÓN AL TEATRO	49
5.1 Diferencias en concepto, esencia, función e historia del teatro	49
5.2 Diferencias en análisis, comentarios y juicios del teatro	50
6. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES	53
BIBLIOGRAFÍA	57

Introducción

Para empezar, me gustaría exponer mis sinceros agradecimientos a todos mis profesores de nuestro máster universitario en *Pensamiento Español e Iberoamericano* por su paciencia, su profesionalidad, y sobre todo, por su amor inmenso y generoso por lo que enseñan e investigan; el cual me conmueve e ilustra de forma profunda. Han sido, pues, las asignaturas excelentes en las que nos hemos formado como estudiantes del pensamiento hispánico en esta facultad.

Se trata de un campo interesante, en nuestro caso, aun más, puesto que se estudia ya desde un punto de partida intercultural. Si eligiera un tema como el que más me interesa dentro de todo lo que he aprendido en la Autónoma, debería mencionar dos figuras imprescindibles en nuestras clases, y en la historia española, sin duda alguna, Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset.

¿Por qué me interesan ellos más que todos los demás? Si me preguntan, la respuesta sería muy fácil, puesto que fueron dos grandes hombres de España, uno de la Generación del 98, otro del 14, y ambos famosos, eruditos e influyentes. No obstante, si yo hago esta pregunta a mí misma, diría algo más ambiguo que la respuesta anterior, porque desde mi punto de vista, sea el intercultural o sea el ajeno, vale mucho la pena que el pensamiento unamuniano y el orteguiano sean reconocidos fuera de España, de Europa, de América, sobre todo, en China por mis compatriotas. Por tan poco que conozco en lo referente al tema, simplemente me parece que lo contrario sería una gran pérdida en todos los sentidos. De ahí que brotó el interés mío.

Y quisiera dar las gracias con todo corazón a mi tutora, profesora Gemma Gordo Piñar, quien me sugirió este tema, que trata de una comparación del concepto Teatro en Unamuno y Ortega, la cual me resultó fascinante. Como el propio Unamuno dice en su escrito *La vida es sueño*, “conócela, además comparativamente – que es la mejor manera de conocer bien una cosa...”¹, a mí me parece que no hay un método mejor como la comparación para comprender el pensamiento de estos dos escritores tan

¹ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Escelicer, Madrid, 1966, V3, p.994.

extraordinarios de España.

En segundo lugar, la metodología que utilizo para este Trabajo Fin de Máster es sencilla, ya que trata de una serie de análisis del texto, tanto de Miguel de Unamuno como de Ortega y Gasset. Tras un recorrido por las obras completas de ambos autores, he seleccionado en la medida de lo posibles los textos vinculados al tema teatro. Adjunto la lista de las lecturas que he hecho para este trabajo:

Por parte de Unamuno:

<i>Artículo: La regeneración del teatro español</i>
<i>Artículo: Ibsen y Kierkegaard</i>
<i>Artículo: Sobre Don Juan Tenorio</i>
<i>Artículo: El zorrillismo estético</i>
<i>Artículo: Don Juan Tenorio</i>
<i>Artículo: La vida es sueño</i>
<i>Artículo: Teatro de teatro</i>
<i>Artículo: Las señoras y el teatro</i>
<i>Artículo: De vuelta al teatro</i>
<i>Artículo: Impresiones de teatro</i>
<i>Artículo: Teatro y cine</i>
<i>Artículo: Hablemos de teatro</i>
<i>Obra de teatro: El hermano Juan o el mundo es teatro</i>
<i>Artículo: La vida es sueño (reflexiones sobre la regeneración de España)</i>
<i>Artículo: Don Marcelino y la Esfinge</i>

Por parte de Ortega:

Libro: <i>Idea del Teatro</i>
Libro: Meditaciones primera de <i>Meditaciones del Quijote</i>
Artículo: <i>Dos teatros</i>
Artículo: <i>La estrangulación de Don Juan</i>
Artículo: <i>Ideas y creencias: la creencia como poesía: el triangulo y Hamlet</i>
Artículo: <i>Divagación sobre el barbero de Sevilla</i>
Artículo: <i>El sentido deportivo de la vitalidad</i>
Artículo: <i>Máscaras</i>
Artículo: <i>Sobre el futuro del teatro</i>
Artículo: <i>Teatro, el género literario</i>
Artículo: <i>Una función de gala</i>
Artículo: <i>La pedagogización de Hamlet</i>
Artículo: <i>O século</i>

En tercer lugar, en mi opinión, no es justo realizar mi trabajo sin mencionar las investigaciones anteriores. Así, me resulta que es fundamental citarlas lo primero; empezaré a partir del lugar donde terminan en cuanto al tema, la comparación del concepto teatro en Unamuno y Ortega. De ahí que, he encontrado un texto escrito por el señor Tomás Salas, titulado *Unamuno y Ortega: una pequeña polémica sobre Teatro*, publicado en la Revista *Espéculo* en el año 2007. Se trata de un ensayo, cuya tesis se enfoca en dos textos, un artículo unamuniano, *Teatro y cine*, y otro orteguiano, *Elogio del Murciélago*. A principios del siglo XX, hubo una polémica que provocó un espectáculo ruso, llamado el Murciélago, el cual fue muy nuevo y diferente al antiguo teatro, llamado por Ortega como *teatro al uso*. Al leer el texto de Ortega, Unamuno se puso a escribir citando palabras orteguianas, refutándolas, e indicando en su artículo que lo esencial del teatro es la parte literaria, las palabras. Al final del ensayo, Tomás Salas concluye lo siguiente: “*hay, pues, dos concepciones del arte y la literatura. En*

Unamuno el arte como método de conocimiento, conocimiento filosófico, que es como decir personal; en Ortega el arte separado de la vida, como una isla... no es posible la confusión."² De ahí que me gustaría ampliar y profundizar en esta pequeña polémica de las percepciones teatrales de Unamuno y Ortega, con los textos alistados más arriba, a fin de recolectar detalles no complementados todavía y llenar un poco el hueco en cuanto sea posible que han dejado en lo referente al concepto teatro.

Por último, aunque intento realizar mi TFM de una forma adecuada y grata, siempre me es inevitable cometer errores, malentender una u otra cosa. Así que, quisiera darles mi agradecimiento, a mi tutora y a los profesores del tribunal por su paciencia, su tiempo, y sobre todo, por la comprensión y corrección.

² Salas, Tomás, *Unamuno y Ortega: una pequeña polémica sobre Teatro*, Revista Espéculo, Número 36, 2007.

1. Contexto histórico

Un bosquejo breve del teatro en España y en Europa de finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX

Es consabido que el teatro de España ha vivido una larga historia, y sin duda alguna, grande y brillante desde cualquiera perspectiva. De acuerdo con el historiador teatral Sr. Ruiz Ramón, se remonta el nacimiento del teatro español al siglo XV. Al transcurrir la trayectoria histórica, se observa que de la *Generación de los Reyes Católicos* el teatro español avanzó a lo del Siglo de Oro, y de allí evolucionó al barroco, al neoclásico, al romanticismo, al realismo y al naturalismo, entre otras corrientes. Entre tantos dramaturgos españoles, siempre se destacan figuras como Lope de Vega y Calderón de la Barca del siglo de Oro, José Echegaray y Enrique Gaspar del siglo XIX, Jacinto Benavente, Ramón del Valle-Inclán y García Lorca del siglo XX.

En la primera mitad del siglo XIX dominaba el estilo del romanticismo en toda Europa, ya que tanto la Revolución Francesa como la Revolución industrial provocaron un cambio estético frente al clasismo del pasado. Con el paso del tiempo, en la segunda mitad del siglo, el gusto artístico y la sensibilidad popular cambiaron y se inclinaban más al realismo y al naturalismo, así que la trayectoria del teatro en general seguía con la corriente dominante.

Mientras en Europa la irrupción del teatro naturalista representó una renovación, y los dramaturgos y directores extranjeros como Henrik Ibsen, Konstantín Stanislavski estaban dirigiendo el teatro europeo (que se alejó del realismo del siglo XIX e incluyó todo tipo de novedades escenográficas), el teatro español parecía quedado un poco atrás en las normas decimonónicas.

A principios del siglo XX empezó el teatro español con nuevas características, tales como que se volvió cada día más comercial y se dirigió cada vez más al público de clase media, con el dramaturgo representativo Jacinto Benavente. Fue el único escritor dramático de la Generación 98, considerado como el padre del teatro español

del siglo XX, y ganó el Premio Nobel en 1922. Por supuesto, no sería justo no mencionar aquí también el teatro poético representado por Carlos Arniches y el teatro renovador de García Lorca y Valle-Inclán, quienes fueron contemporáneos de Jacinto Benavente.

Como el tema de este Trabajo Fin de Máster principalmente pone el foco en el concepto teatro en Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset, dos hombres significativos de la cultura y la historia española, esta facción, el contexto histórico, tanto de España como de Europa, sólo sirve para referir al lector un poco del ambiente concerniente de esa época, a fin de que nos metamos con facilidad en el pensamiento tanto del Rector de Salamanca como del filósofo madrileño, al respecto al teatro.

2. EL TEATRO EN MIGUEL DE UNAMUNO

2.1 Advertencia

A fin de conocer el concepto de teatro en Unamuno, nos es fundamental siempre acordarnos de su estilo, que es paradójico y dialéctico, y su característica como de un autor, que es prolífica y volcada a muchos géneros. Tomando estos puntos en cuenta, me gustaría enfocarme en dos temas en esta fracción, EL TEATRO EN UNAMUNO, consistentes en, por un lado, historia, concepto, esencia y función del teatro, y por otro lado, análisis, comentarios y juicios de Miguel de Unamuno sobre el teatro y unas obras dramáticas concretas.

En el primer tema, se trata de una serie de teorías unamunianas en el aspecto de una breve historia del teatro e intenta presentar la idea que tiene Unamuno sobre el teatro, como concepto, esencia y función por medio de artículos suyos relativos. En el segundo, y también el último, la parte más densa e importante, se exponen opiniones propias de Unamuno sobre cómo debe ser el teatro, y sus juicios sobre unas obras determinadas.

Antes de entrar en el tema, queda una cosita sobre la que me gustaría hacer una pequeña explicación con unas palabras más. Pues, sin duda, es sabido que don Miguel de Unamuno fue un gran erudito, que conoció muy bien la literatura de España, y de afuera. Por lo tanto, es fácil encontrar rasgos de comparación o citas y divagaciones en su texto mencionando obras de autores europeos que conozco poco. En este sentido, se me imponen dos dificultades para aclarar la idea unamuniana sobre el concepto teatro, una lingüística, que se puede superar de alguna forma, otra cultural e histórica, que requiere más tiempo y fuerza para vencer. Así que, en la segunda parte de este capítulo, el intentar sacar juicios unamunianos de sus artículos, que fueron muchos y dispersos al mismo tiempo, me hace sentir como si buscara el camino dentro de la niebla. Es decir, si triunfo en encontrar el camino correcto para la salida con tiempo limitado, colectando reflexiones de Unamuno, me es inevitable perder el paisaje alrededor que me oculta la niebla, por ejemplo, ideas

y críticos unamunianos sobre unas obras europeas que conozco poco, sean notables o sea sutiles.

De ahí que, aunque es mi propósito que yo consiga elaborarlo bien, siempre en este Trabajo Fin de Máster se encuentran unas deficiencias.

2.2 Historia, concepto, esencia y función del teatro

En ojos de Unamuno, *“es una perogrullada lo de que el teatro precediera a la dramaturgia, como la oratoria a la retórica y a astronomía los astros.”*³ Pues, al conocer el concepto de teatro en Unamuno resulta muy importante siempre tener esta frase en cuenta.

En lo referente a la historia del teatro, se destacan dos palabras claves en el pensamiento unamuniano, popular y erudito. Dice Unamuno, *“la vida toda del teatro español se concentra en el juego y la lucha entre el elemento popular y el erudito, lucha que acaba por el triunfo del primero, bien que modificado, y no poco, por el segundo.”*⁴ De acuerdo con Miguel de Unamuno, el teatro español, que surgió de representaciones escénicas, desde su origen lleva la característica popular, sea religiosa o profana. *“En el pueblo se conservaron vivas las tradiciones y las fuentes vivas literarias, de la vida dramática coetánea sacaba la suya el drama. Por ministerio del pueblo revivió el teatro a lozana vida.”*⁵ Desafortunadamente, fue a finales del siglo XIV, en que tuvo lugar el ataque del eruditismo durante los reinados de Enrique II, Juan I y Enrique III, por el cual el teatro se inclinó a alejarse del pueblo, y se puso al lado de la epopeya, dejando de ser popular. Luego se volvió el teatro español hacia lo popular en tiempos de los Reyes Católicos y más hacia lo nacional.

Remontando toda la historia del teatro español, para don Miguel de Unamuno, ¿qué es el teatro? Pues, *“el teatro es, en efecto, la expresión más genuina de la conciencia colectiva del pueblo; nace con la épica y lírica populares, cuando aún se ostentan éstas en unidad indiferenciada, y lleva a escena la vida dramática del pueblo,*

³ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Ob. Cit., V1, p. 890.

⁴ Idem, p. 892.

⁵ Idem.

sus tradiciones y la gloria de su historia.”⁶ En este sentido, el teatro en Unamuno, el teatro verdadero, debería ser soportado por el elemento popular cuya fuerza contribuye a la grandeza dramática. Además, el teatro siempre es colectivo.

Desde el punto de vista de Unamuno, *“el drama era hijo del pueblo y productor de grandes ingenios, que no éstos de él. Lo grande, lo glorioso y profundo aquí fue el drama, no el dramaturgo.”*⁷ Lo que los dramaturgos hacían fue extraer lo popular del pueblo, las tradiciones, la gloria, la grandeza, pero vivas.

En ojos de Unamuno, dos grandes dramaturgos españoles, sin duda alguna, fueron Lope de Vega y Calderón de la Barca. Sin embargo, sus éxitos no tuvieron la misma causa. De ahí Unamuno nos presenta dos conceptos bien diferenciados, el popular y el nacional. Para el pensador vasco, la magnitud de Lope de Vega se debe a la popularidad de sus obras, mientras que la de Calderón a la nacionalidad. Para Unamuno, Lope de Vega, si se puede decir así, fue más ilustre que Calderón, porque nuestro autor está más del lado de lo popular. En su escrito, elogió al dramaturgo madrileño, diciendo *“Lope de Vega todopoderoso, poeta del Cielo y de la Tierra, ídolo del pueblo, héroe verdadero, arte él mismo.”*⁸ Pues, cabe preguntar ¿en qué consiste la diferencia entre lo popular y lo nacional, y por qué éste es más inferior que aquél para Unamuno? Explica nuestro autor bilbaíno, que *“en Calderón lo nacional domina a lo popular y aun lo ahoga, la conciencia refleja a la espontánea; simboliza a su casta, no como Lope en su contenido todo, sino más bien en sus caracteres diferenciales; el yo reflejo colectivo sofoca mucho al pueblo espontáneo.”*⁹ Claro, con todo esto, Unamuno no quiere decir que en obras de Lope no se observa nada de lo nacional o de Calderón, nada de lo popular, sino que éste o aquél ocupa un lugar arbitrario en sus dramas. Por ahí que, para Unamuno, en el caso del teatro, lo espontáneo y el popular son mucho más ricos que lo reflejo y lo nacional. No obstante, es incuestionable que las obras dramáticas de Calderón fueron increíblemente monumentales, puesto que tanto el popular como el nacional son *“mil*

⁶ Ídem, p. 893.

⁷ Ídem, p. 894.

⁸ Ídem.

⁹ Ídem.

veces más grandes que los infortunios de cualquier adúltera vulgar.”¹⁰ Es interesante e imprescindible a la vez distinguir que popular no es lo mismo que nacional. Nos explica Unamuno la diferencia, diciendo:

“(…) el pueblo es en esencia cosmopolita, y lo nacional, cuando más, forma de lo popular, forma representativa de caracteres diferenciales, individuales... El héroe popular de nuestro teatro es Lope, el nacional, Calderón; aquél más rico, más espontáneo y más inorganizado; éste más pobre, más reflejo y más preciso.”¹¹

En fin, regresando a la historia del teatro español, Unamuno concluye indicando a Lope de Vega como la cumbre del teatro español, y desde allí va en decadencia hasta su presente.

Ya se ha dicho que el teatro es colectivo, que brotó del pueblo. Para don Miguel de Unamuno, el coro también es un elemento de importancia.

“(…) el coro era en el drama antiguo compacto, indiferenciado, verdadera masa homogénea, en que a lo sumo se dibuja embrionaria oposición de semi-coros. Luego, a medida que la vida individual toma significación y relieve dentro de la colectiva, con el individualismo social creciente, desciende el coro a la comparsa y acúsase más el relieve de los protagonistas, del protagonista al cabo, que suele llegar a ser uno.”¹²

Al juicio del rector vasco, lo que vale más es el coro de masa, de muchedumbre, no el coro que evolucionó hasta un montaje de personajes. En este sentido, el coro, representativo del teatro, construye la esencia colectiva del éste.

Además de tener la diferencia entre el popular y el nacional en la cabeza, nos propone Unamuno otro par de conceptos por distinguir, que es elemental también para entender el concepto de teatro, el pueblo y el público. Declara el autor vasco diciendo *“el público no es sino parte del pueblo y la más artificiosa de él, apenas es pueblo; el público no representa a la totalidad, no es representativo ni mucho menos.”¹³* Es decir, ya en su época Unamuno propuso que no era el pueblo quien iba a ver el teatro, sino el público era quien lo pagaba. Así que condujo tal fenómeno de que el público *“va al*

¹⁰ Ídem, p. 905.

¹¹ Ídem, pp. 904-905.

¹² Ídem, p. 905.

¹³ Ídem, p. 897.

teatro a hacer la cocción y ver caras bonitas, a reírse y olvidar luego aquello de que se rió; todo latigazo moral le corta los horrores de la digestión."¹⁴ Y este fenómeno social, aleja al teatro de su función, así piensa nuestro pensador bilbaíno.

Pues, el arte, todo arte, arte verdadero, en algún sentido, no envejece, puesto que lleva en sí mismo la función docente. Dice Unamuno, "*el teatro es docente, escuela de costumbres por ser espejo de ellas, y para enseñar al pueblo hay que aprender primero de él, como para domar a las fuerzas naturales precísase primero someter a su estudio la mente.*"¹⁵ En otras palabras, el teatro no es más que un medio, una forma, hasta una realidad en que se ve el pueblo y se conoce a sí mismo.

En este sentido, aparte de ser popular, "*chapuzarse en pueblo, plasma germinativo, raíz de la continuidad humana en espacio y tiempo, sustancia que nos une con nuestros remotos antepasados y nuestros lejanos contemporáneos, fuente de toda fuerza,*"¹⁶ el teatro ha de vincularse siempre con la moralidad, porque el ser humano mismo la lleva en sí mismo. Pues, es el hombre quien contempla la realidad y formula la tesis relativa en su cabeza. Dice Unamuno, "*el fondo verdadero de la tesis es la moralidad. Sostener que el teatro ha de ser amoral (ni moral ni inmortal) en sí, es sostener que el verdadero universo, el que llevamos en el alma, el universo psíquico, es amoral.*"¹⁷ Así que, el teatro creado por el artista, con una moralidad, sea buena o mala, no puede ser amoral, puesto que de tal manera pierde su sentido real. Así que la moralidad puede también considerarse como la esencia del teatro.

¿Qué carácter tiene la moralidad del teatro, ya que es inherente de éste? De acuerdo con nuestro autor vasco, la moralidad ayuda a liberar pasiones del hombre. Nos ofrece un ejemplo, escribiendo que "*artistas ha habido que se han libertado de alguna obsesión perniciosa trasladándola a obra artística, así se purificaba Goethe.*"¹⁸ En este sentido, el teatro, o decir en mayor medida, el arte, todo tiene la función de servidor del hombre, como una salida de la moralidad regida por la realidad.

¹⁴ Ídem, p. 897.

¹⁵ Ídem, p. 901.

¹⁶ Ídem, p. 898.

¹⁷ Ídem, p. 901.

¹⁸ Ídem, p. 902.

Ya hemos tenido claros la historia del teatro español, el concepto del teatro, dos esencias suyas y la función del mismo. No obstante, resulta necesario conocer dos pares de nociones más, a fin de comprender el teatro en Unamuno de manera más completa, que son drama y espectáculo, señora y mujer.

Empezando por el primer par de conceptos, drama y espectáculo no suenan como dos términos peculiares, o que el pensador los designa nuevos significados. Mejor dicho, se tratan de dos componentes del teatro. Sabido e indiscutible es que la diferencia entre drama y espectáculo consiste en que aquél principalmente se oye, como obra literaria, y éste principalmente se ve, como representación. Al parecer, no son más bien que dos integrantes separables, pero al juicio de Unamuno, *“el drama es siempre espectáculo, pues hasta quien lo lee a solas se imagina y ve interiormente la acción, vale más llamar a lo malo del espectáculo, a lo que en él se sobrepone al drama – y se le sobrepone porque le es pegadizo y externo –, pantomima.”*¹⁹ De ahí que, para Unamuno, drama y espectáculo, se mezclan porque son asociados por la función, porque al ver una obra teatral, el oído o la vista no juega solo. No obstante, se distinguen entre los dos, por todo el mundo, no por su empleo, sino por el receptor del teatro. Es decir, el drama lo categorizan dentro del marco de un destinatario particular, mientras que el espectáculo lo ponen al lado del público colectivo.

Siguiendo con el segundo par de conceptos, señora y mujer. Sin duda, hombre y mujer forman parte del pueblo, y también una parte de éste, el público. Desde el punto de vista de Unamuno, señoras o damas, construyen nada más que una variedad de mujeres, un grupo del público. Y *“una de las capitales preocupaciones de la señora es ocultar la espontaneidad nativa de la mujer y es aparentar, no ya virtud, como pudibundez.”*²⁰ Apunta nuestro pensador luego que las señoras, o llamadas damas, hacen más estragos que todos los demás en lo humano, porque ellas son nada más que prisioneras de la vanidad, de la decencia. De ahí que esta forma de ser de señoras hacen daño al teatro, porque siendo el público el receptor del teatro, no favorecen a obras grandes, por ejemplo, las obras citadas anteriormente, las populares y espontáneas, sino

¹⁹ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Ob. Cit., V7, p.702.

²⁰ Ídem, p. 698.

al revés, dan retroalimentaciones a producciones vulgares, las que les hagan llorar o reír, y desde luego les conviertan en actrices fuera del escenario.

Ahora bien, finalizamos este primer tema con el último factor que considera importante don Miguel de Unamuno para el teatro, que es la economía, el fondo del problema de la literatura, el arte y la ciencia. Indica Unamuno diciendo *“la economía es la lógica material, la fe el ideal de toda cuestión.”*²¹

Es comprensivo que en la época de Lope, le pagaba el pueblo más con honor y fama que dinero, porque la ración material se lo otorgaba los reyes o los grandes de España. Igual funcionaba el artista. Sin embargo, al transcurrir el tiempo, la sociedad iba evolucionando, y la estructura económica cambió por completo. En el momento de Unamuno, es el público el que paga; en este sentido, es el mismo que determina el futuro de una obra literaria o espectacular, al mismo tiempo, del artista. Ley de la oferta y la demanda, nada más ejerce predominantemente en el mercado. *“El arte se hace industrial y huelen a leguas sus producciones a manufacturas.”*²² De ahí que el teatro, una forma del arte, desde hace cuánto tiempo se puso a asociar con la razón económica de manera inesperable, por una sencilla causa, que el artista, como cualquier hombre, necesita ganar para vivir. Por lo tanto, cómo es posible producir obras tan grandes como las de Lope o de Calderón, ya que la sociedad de la economía le hace el arte en nada más que una profesión. Dice Unamuno, ya son *“quienes se dedique a hacer dramas, novelas, poemas, sinfonías o cuadros como quien se decía a construir zapatos o sillas.”*²³ Pues, la especialización, en ojos de Unamuno, significa un peligro, una amenaza, hasta una muerte para el arte, gracias a su mecanismo eficiente, a costa de una gran pérdida de la espiritualidad y la espontaneidad.

2.3 Análisis, comentarios y juicios unamunianos sobre el teatro

En el primer tema, ya hemos conocido unas nociones muy imprescindibles para entender el gusto unamuniano sobre el teatro, por ejemplo, popular y nacional, público

²¹ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Ob. Cit., V1, p. 908.

²² Ídem, p. 909.

²³ Ídem, p. 909.

y pueblo, drama y espectáculo, señora y mujer, economía, etc.

Ahora bien, para nuestro autor bilbaíno, ¿qué debería ser el teatro, si éste es la expresión más genuina de la conciencia colectiva del pueblo como precitado anterior? Está claro el papel docente que juega el teatro, o mejor dicho, al menos, éste debe asumir tal responsabilidad, según Unamuno. Por ende, el espejo que es el teatro mismo debe reflejar la realidad. Sin embargo, ¿la realidad es tan real como creemos? Si la vida es un sueño, ¿qué sentido tiene el teatro que presenta una y otra vanidad de vanidades? Para Unamuno, si la vida es sueño, la docencia debería seguir en el ensueño. Indica Unamuno,

*“Despertar a quien duerme. Así se titula una comedia de Lope de Vega, y por mi parte he dicho y repetido cien veces que la decimoquinta obra de misericordia es despertar al dormido. ¿Para qué? Para que sueñe la realidad. Y esto aunque la realidad sea, como es, un sueño. Lo malo es que el dormido no sueñe, sino duerma, en la más profunda inconciencia.”*²⁴

De ahí sale una palabra clave del pensamiento unamuniano, la conciencia, puesto que es tan notable y célebre la intención de las obras de Unamuno de contagiar la conciencia a los demás. Si la vida es sueño y la muerte es vela, lo peor nos es dormir sin soñar, y lo que propone don Miguel es querer soñar y soñar cuanto mejor, cuanto más posible. Así que, lamentablemente, al juicio de Unamuno, *“en no pocos lugares de esta nuestra España, la vida es siesta o es modorra.”*²⁵ Es decir, lo peor que posiblemente ocurre sucede en España, el dormir en sueño sin soñar la realidad, sin conciencia.

Hasta aquí ya tenemos una conclusión que sirve como premisa, que consiste en que el teatro tiene que asumir la responsabilidad docente sin importar qué realidad es la propia vida. Y esto es indudable, para Unamuno, porque vivir una vida consciente es fundamental.

Ahora bien, desde este punto de partida educativo, nos dirige a otra palabra clave del pensamiento unamuniano, la inmortalidad. En el artículo *Las señoras y el teatro*,

²⁴ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Ob. Cit., V3, p. 998.

²⁵ Ídem, p. 995.

Unamuno menciona a Luis Eguílaz y Antonio de Trueba; éste, un escritor y poeta, y aquél, un dramaturgo de gran fama en el siglo XVIII, que fue olvidado en el siglo XIX. A juicio de Unamuno, *“para mi paisano Trueba, una de las supremas pruebas de la bondad de un escrito literario era que hiciese llorar al lector.”*²⁶ Y no son de mucha diferencia las obras de Luis Eguílaz. Según don Miguel, creaciones literarias de este tipo, no consiguen la inmortalidad.

*“Mediocres poetas y que son justamente olvidados muy pronto nos hacen llorar con sus composiciones y viven durante siglos otros que nos hacen sentir, aunque no llorar. Porque el sentimiento no se reduce a las lágrimas, ni es lo mismo precisamente que la sentimentalidad y la sensiblería.”*²⁷

Además, les hacen llorar al público, no al pueblo, sobre todo, a las señoras y damas que persiguen la pudibundez. En este sentido, para esta variedad de mujer, el teatro se convierte en un campo de deporte. Piden contenidos superficiales, no fuertes, como algo que les puedan dar puñetazos, contagiar y conmover, algo que resulte difícil de entender y digerir. Al contrario de obras de este carácter, son las populares, nacionales, espontáneas, reflejas, las docentes y profundas, las como de Vega y de Calderón, que perduran décadas y décadas, siglos y siglos, son éstas verdaderamente inmortales y auténticas.

De ahí que se puede observar claramente que Unamuno tiene la preferencia del teatro en el aspecto de la inmortalidad, y ahora seguimos con su gusto en lo referente a la forma, drama o espectáculo, o mejor dicho, particular o colectivo.

Don Miguel manifiesta en su escrito *Impresiones de teatro* que no iba casi nunca al teatro y que los leía cuando algún drama se hizo exitoso o se presentó muy celebrado, en vez de verlo representar. Como opina Unamuno, es el público que va a ver el teatro, y así, el público como el arte, se hace profesional y artificial. Bajo el ambiente colectivo, por un lado, *“público en gran parte del que llamaría profesional, maleado por la frecuentación del teatro y que va más que a oír la obra a verla, y más que a verla a ver al actor, y más que ver a éste a compararle con aquel otro a quien otra vez vio en el*

²⁶ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Ob. Cit., V7, p. 697.

²⁷ Ídem.

mismo drama o comedia.”²⁸ Por otro lado, el público va al teatro, siempre en la noche, después de horas de jornada fatigosa, sale de casa y va al teatro para tomar un descanso ayudando la digestión de cena. Sumiendo todo precitado, se puede concluir que el público, especialmente las señoras, no anhelan y desean nada más que alimentaciones ligeras y superfluas. En otras palabras, tal necesidad determina que el espectáculo, los actores, las comparaciones juzgadas se impongan al drama mismo, a la parte que debe ser oída.

Don Miguel cita una frase de un melodramaturgo francés, diciendo:

“(...) en el teatro lo que hay que buscar es situaciones y nada más que situaciones, que la técnica teatral culmina en prepararlas que al llegar una situación emocionante lo mismo da que el personaje diga una cosa que otra, pues el que llora no oye. Y hay veces que el drama se convierte en pantomima.”²⁹

Por lo cual, el teatro va de mal a peor, puesto que el público va cada vez pidiendo más espectáculos por el estilo después de ser receptores de dramas hueros, y al final obras como tales acaban por la exageración de las mismas. Como concluye Unamuno, *“hay enfermedades, - no digamos todas, como parecía poner el pobre Nietzsche -, que piden al enfermo, no su remedio, sino su tósigo.*”³⁰

Sin duda, se puede deducir que Unamuno está al lado del drama, en vez de a favor del espectáculo colectivo y artificioso. Si bien en el pensamiento unamuniano, la tarea de educar al público ocupa el primer lugar, lo que vale más, consiste en la recepción del destinatario, destinatario particular. En este sentido, lo que más Unamuno valora no es más que el contenido. Declara Unamuno mismo, *“después de esas noches seguí soñando en un teatro sencillo, lo más sencillo posible, desnudo, sobrio, en que lo que se ve ayude y sirva a los que se oye.*”³¹ De ahí se puede contemplar que el teatro ideal para nuestro pensador no es del estilo de su momento, sino del carácter de unos siglos pasados, sin importar en gran medida la decoración, la escena, incluso los actores, ya que la imaginación es suficiente y capaz de materializar un espectáculo perfecto en la

²⁸ Ídem, p. 702.

²⁹ Ídem, p. 707.

³⁰ Ídem, p. 705.

³¹ Ídem.

cabeza, a fin de cumplir la tarea verdadera del teatro – la educación. Y la educación eficaz siempre se lleva a cabo en unidad individual, hombre por hombre, a todo un hombre, sin importar la forma, sea colectiva o particular.

Ahora bien, enterado de que el pueblo es diferente al público, cuyo gusto no pide más que obras insustanciales, Unamuno nos indica lo que desea el pueblo. De acuerdo con nuestro autor, además de la excedencia de decoraciones escénicas gracias a la viva y vigorosa imaginación que tiene el pueblo, tampoco necesita de obras de originalidad o novedad porque al pueblo le interesa más la vida. De ahí nos percatamos de otra palabra clave del pensamiento unamuniano, la vida. *La verdad no es una cuestión lógica sino de vida*, explica Unamuno diciendo: “*el pueblo es como el niño: quiere que le cuenten el cuento que ya se sabe de memoria, que le reciten el romance conocido. Y goza en corregir al cuentista o al recitador cuando se sale de su papel. Y así es la vida.*”³² Para Unamuno, en la ideología que adquiere el pueblo en la cabeza sobre la vida misma, la repetición es el factor dominante y en la historia transcurrida, es consabido que no hay nada nuevo bajo el sol. Nada es de originalidad ni de novedad, como para Unamuno, nada humano le es ajeno. El teatro que sirve como un espejo de la vida cuya sustancia es la reproducción, ha de reflejar la repetición, así son la tesis y la realidad del teatro para don Miguel de Unamuno. Y eso es justamente lo que está exhortando nuestro pensador al final de su texto, *Hablemos de teatro*, que son palabras siguientes: “*que tanto pedagogos como demagogos, guidores de niños y de pueblos, aprendiendo de aquellos a quienes tratan de enseñar, aprensan el cuento que hay que contar a diario y dejen el hastío de la vida, que pasa al quedarse, que se renueva al repetirse...*”³³

Hasta aquí, sacamos la idea de lo que Unamuno opina sobre cómo debe ser el teatro, el inmortal y verdadero para el pueblo, en contra del pasajero y falso para el público. Ahora bien, seguimos teniendo que conocer los problemas que Unamuno piensa sobre el teatro de su momento.

Ya entendemos que son grandes las obras dramáticas populares y nacionales en

³² Ídem, p. 719.

³³ Ídem, p. 720.

ojos de Unamuno. Al respecto a su época, nuestro pensador declara el mayor mal del teatro consiste en *“la difusión hipertrófica del género chico y la vacuidad de éste.”*³⁴ Como ya he explicado, es el público que pide este tipo de obras dramáticas, y también se debe mucho a la causa económica. Lo denomina Unamuno a este mal de teatro o a este fenómeno como *teatro de teatro*, porque *“formánse los autores dramáticos en el teatro u a él sacan el mundo teatral; es el teatro teatro de teatro, una muerte...”*³⁵ Así que, el teatro de teatro no es nada más que una copia, un cromó, que cada vez más pierde su vigor, porque la fuente del mismo no está viva. Y de tal manera conduce que tanto escritores como públicos más críticos se envuelven en un mundo cada día más artificial y teatralizado y cada vez menos verdadero, hasta que se acaba por la hipérbole insalvable.

Frente el teatro de teatro, Unamuno pide que *“no han de reservarse las tablas a la glorificación de la mal disfrazada vulgaridad de carácter, a esa vulgaridad que campea en las comedias de costumbres.”*³⁶ Y, además, nuestro pensador cree que sería bueno introducir el teatro extranjero de ideas, no de vulgaridad, a fin de ayudar a España a recuperar su gloria del teatro y despertarle la tradición dramática.

Por ejemplo, de obras extranjeras, dramas de Ibsen. ¿Qué opina don Miguel de Unamuno sobre frutos del dramaturgo noruego? Pues, expone en el artículo *teatro de teatro*, mencionando que *“la ventaja de Ibsen, es que, por no haber en su país arraigada tradición teatral, ha podido llevar al teatro, no un extracto de éste, sino la vida misma.”*³⁷ Igualmente, Unamuno sostiene que está la teología de Kierkegaard en la raíz de la dramaturgia de Ibsen, que se presenta más religiosa que estética y ética, de acuerdo con la teoría kierkegaardiana sobre tres instancias del estadio de la existencia. Así que, los teatros de Ibsen sin duda son de ideas, no de vulgaridad, que se profundizan en preocupaciones más humanas. Como se ha referido anteriormente, a Unamuno le vale más el contenido, el drama, si no el espectáculo colectivo, ni la forma. Dice nuestro autor vasco de Ibsen, *“no he de hablar de su estilo, pues, ni de su técnica. No sé qué*

³⁴ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Ob. Cit., V1, p. 895.

³⁵ Ídem, p. 896.

³⁶ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Ob. Cit., V7, p. 694.

³⁷ Ídem.

tal es su técnica teatral, ni me importa saberlo.”³⁸ De ahí transparenta el gusto de nuestro pensador. Desde el punto de vista unamuniano, Ibsen en este sentido es mucho más que un dramaturgo, un escritor, un literato, sino más bien, consiste en un hombre bien fuerte, ya que nadie es más fuerte que quien está solo. Mientras el público, sobre todo, señoras y señores, busca la verosimilitud en el teatro, Ibsen se pone al pie a solas como todo un héroe. Concluye con las críticas propias don Miguel sobre Ibsen y Kierkegaard a finales de su texto, diciendo la vida de Ibsen *“fue un poema dramático de bravía independencia, así como la de Kierkegaard, su maestro, había sido un poema trágico de heroica soledad.”*³⁹ Porque la soledad sirve como el refugio, y no hay nada más humano que existe para Unamuno que el destino individual del hombre y la vida misma.

De acuerdo con don Miguel, aparte del fenómeno fatal como el teatro de teatro, construye la penetración del psicologismo en el teatro la otra cuestión de su época. ¿En qué consiste el problema? Piensa Unamuno que *“la psicología en su grado y su fase actual desindividualiza, muestra en vez de almas (complejos concretos de estados de conciencias) tejidos de fenómenos anímicos y, sobre todo, nos presenta el hombre promedio típico, a verdaderas abstracciones. No a realidades concretas.”*⁴⁰ Es fácil de comprenderlo porque esta idea encaja con el pensamiento unamuniano, al que siempre le importa el hombre de carne y hueso; en vez de un modelo típico cuya característica es teórica y vaga, ya que pierde lo sustantivo a búsqueda del prototipo. Por ende, nuestro autor bilbaíno expone su propuesta, indicando que en el teatro lo que hay que existir no es nada más que psique, alma, en vez de la psicología, ni el psicologismo.

Seguimos con las opiniones propias de Unamuno sobre unas obras concretas, por una parte, sobre el teatro espectacular, por otro lado, sobre el teatro textual.

Ya hemos mencionado que don Miguel raramente solía ir al teatro. No obstante, en el texto *De vuelta del teatro*, declara que *“rompiendo un viejo hábito de no salir de*

³⁸ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Ob. Cit., V3, p. 291.

³⁹ Ídem, p. 293.

⁴⁰ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Ob. Cit., V1, p. 902.

casa por la noche, fui hace poso seis noches consecutivas al teatro, a ver representar al excelentísimo actor Tallaví.”⁴¹ Conforme a la narración, en seis días el autor ha visto seis dramas, que fueron *Hamlet, Magda, Los espectros, El adversario, Tierra baja y La loca de la casa*. Dentro de las obras, a Unamuno le gustó más *Hamlet*, el cual gustó menos al resto, es decir, el público. Porque nuestro pensador presta atención al teatro textual, parte del oído, mientras el público favorece al espectáculo, ignora monólogos y diálogos, y así que se aburre oyéndolo. Y no le resulta difícil de entender que al público le gustó más *Los espectros* porque la mayoría del público prefiere ver cómo el actor representa un paralítico en escena, que para Unamuno “*ello constituye, sin duda, arte, pero arte pantomímico, no arte dramático.*”⁴² No intenta omitir el peso que tiene en sí el actor, es decir, Unamuno no supone que el actor funciona como un marioneta del dramaturgo, sino por la parte suya crea personajes. Sin embargo, hay que dar cuenta de la situación del entonces época,

“(…) *tal sucede en todos aquellos en que hay algún personaje caricaturesco o pantomímico – que es casi lo mismo en todos, aunque con mayor o menos intensidad en éste que en aquél –, por algo de lo externo de ella, no por la carne, sino por el traje del espíritu, por algo que se expresa en gestos, modos de vestir, interjecciones, giros especiales de frase, etc.*”⁴³

Se impone el teatro espectacular al teatro textual, y el personaje tipo al hombre de carne y hueso. Aún peor son obras de artificio que no lleva ni comedia ni tragedia dentro, como *El adversario*, “*en que no pasa nada, ni dentro ni fuera, y en que todo parece moverse en un mundo de fantasmas que hablan una lengua completa convencional.*”⁴⁴ En resumen, por explicaciones de Unamuno, se puede entender que por la parte del actor, el público prefiere a los cómicos, porque están más al lado de la pantomima, y por la parte del teatro, siempre busca obras que les impresionan demasiado, o mejor dicho, por las cuales se dejan llevar.

En cuanto al ámbito textual, nadie puede olvidar una figura tan imprescindible

⁴¹ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Ob. Cit., V7, p. 702.

⁴² Ídem, p. 708.

⁴³ Ídem.

⁴⁴ Ídem, p. 709.

para el teatro español como Don Juan Tenorio. Y es natural que don Miguel proponga sus juicios sobre este personaje de mucha fama cuando habla del tema.

Quizás, nadie duda de la popularidad y la supremacía de *Don Juan Tenorio: Drama religioso-fantástico en dos partes* de José Zorrilla, el poeta y dramaturgo. Antes de penetrar en el juicio unamuniano de la obra y el personaje, primero don Miguel nos lleva a conocer su opinión sobre el *zorrillismo estético*. En ojos de nuestro pensador, la poesía de Zorrilla no puede llegar a la universalidad, puesto que dicho éxito no se logra rechazando las diferencias, sino más bien ahondando en ellas. Además, Unamuno sostiene que tanto palabras como metáforas usadas por Zorrilla son comunes y corrientes, las de siglos, que aun son masivas, pero no lleva en sí una riqueza estética, así que, “*la poesía de Zorrilla es, estéticamente, superficial. Estéticamente, decimos. No que carezca de profundos pensamientos filosóficos, lo cual es evidente, pues lo que podría llamarse el pensamiento zorrillesco, es de una vulgaridad aplastante.*”⁴⁵ No obstante, obras zorrillescas adquieren su mérito, aunque no sea estético. Un matiz destacado y al mismo tiempo muy unamuniano consiste en que nuestro autor confiesa “*en Zorrilla, que tiene, repito, un gran valor artístico, pero sobre todo un valor representativo, atrae aquí sobre todo los defectos.*”⁴⁶ Pues sí, un valor docente, enseña y refleja y de allí nos aprendemos.

Ahora bien, regresamos a Don Juan Tenorio, el personaje que se plasma en muchas versiones dramáticas. Hubo una polémica concerniente, mencionada por Unamuno en su texto *Sobre Don Juan Tenorio*, en torno a la identidad del protagonista, italianidad o españolidad. Gracias al libro *La leyenda de Don Juan* de Víctor Said Armesto, el autor está convencido de que Don Juan es absolutamente un español, y quizá más, un gallego. Sin ponerse de total acuerdo con Víctor, quien describe que Don Quijote y Don Juan pueden simbolizar la España antigua, el Rector de Salamanca propone su personal crítica hacia la figura, diciendo “*Don Juan me es profundamente antipático, y lo creo pernicioso para nuestro pueblo. Es incalculable el daño que nos hacen los viejos Don*

⁴⁵ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Ob. Cit., V3, p. 1001.

⁴⁶ Ídem, p, 1003.

*Juanes arrepentidos.*⁴⁷ Como juzga don Miguel de Unamuno, el tenorismo es horrible, porque favorece y promueve la propaganda de la ociosidad y el antojadizo. En otras palabras, patrocina el gusto público por la vacuidad del espíritu, ya que Don Juanes “*no son, como Werther, víctimas de los anhelos de su corazón, sino que lo son de la vaciedad de su inteligencia.*”⁴⁸ Pues es nada más un mozo español que mata su tiempo persiguiendo doncellas con la finalidad de escaparse de reflexiones profundas. En este sentido, Don Juan Tenorio, nunca puede ser considerado como un personaje de ejemplo, como un guiador del pueblo. Lo curioso es que al final del texto, Unamuno sugiere un caso de que los dos, Don Quijote y Don Juan se encuentren uno al otro. Nos describe el autor que es Don Juan quien va a seducir a la sobrina de Don Quijote, y al final del encuentro acabará éste y quedará Don Juan arrepentido, casado con la mujer para que le cuide a él cuando sea mayor. Al juicio de Unamuno, Don Quijote debería servir como el modelo, modelo bueno para educar al pueblo, mientras Don Juan, es, sin duda alguna, malo y nocivo para el español. Concluye nuestro pensador, diciendo “*Don Juan vive y se agita mientras Don Quijote duerme y sueña, y de aquí muchas de nuestras desgracias.*”⁴⁹

¿Cómo sería un Don Juan Tenorio ideal para don Miguel de Unamuno? El mismo dramaturgo compuso una obra relativa, titulada *El hermano Juan o el mundo es teatro*, que representa justamente el mito del Burlador, de manera propia, como lo llama el Rector de Salamanca, *vieja comedia nueva*.

Pues, en esta obra dramática de don Miguel, Don Juan se nos plasma desde una perspectiva muy distinta a otras, pero muy al estilo unamuniano, puesto que se percata de factores característicos de todas obras unamunianas, por ejemplo, la muerte, la conciencia, el *yo el otro*, y la vida es sueño. Esta vez, dentro de la niebla de su creador, Don Juan se da cuenta de que él no es nada más que una representación que se le designa, que *nace muerto* pisando las tablas. Pues, en la escena V del acto segundo, Antonio indica que tanto Juan como Elvira “*los dos estáis soñando... Algo peor: representado*

⁴⁷ Ídem, p. 329.

⁴⁸ Ídem, p. 330.

⁴⁹ Ídem, p. 331.

una pesadilla... Los dos estáis jugando al escondite, pero no como en vuestra común niñez. Aquel juego era vida; éste es representación. Esto no es juego; es deporte. Y en este deporte vas, Juan, sembrando desdichas, acaso íntimas tragedias, por tu mundillo.”⁵⁰ Pues, se arrepiente, logra a ser el *otro* más que un títere, y se vuelve al Hermano Juan del Burlador. Declara el protagonista, antes de morir, diciendo “*¡somos nada menos que todo un teatro! La literatura hecha carne.*”⁵¹ Pues, en este retablo de fantasmas, Juan Tenorio escapa de su papel designado, y consigue el otro, que su destino “*no fue robar amores, no, no lo fue, sino que fue encenderlos y atizarlos para que otros se calentaran a su brasa...*”⁵² Así que, cumple su misión docente como guiador, y de ahí que alcanza su inmortalidad, aun no por tener hijos suyos. Éste trata de un Don Juan Tenorio que desea don Miguel de Unamuno, un hombre de carne y hueso, de energía que pueda contagiar la conciencia de los demás. Tal como el escritor vasco pone la advertencia, después de citar un fragmento de Kierkegaard al principio de su vieja comedia nueva, “*para examen de conciencia, dedicado a sus contemporáneos.*”⁵³

⁵⁰ Unamuno, Miguel, *Obras Completas*, Biblioteca Castro, Madrid, 1996, V3, p. 513.

⁵¹ Ídem, p. 537.

⁵² Ídem, p. 540.

⁵³ Ídem, p. 465.

3. EL TEATRO EN ORTEGA Y GASSET

3.1 Advertencia

A fin de conocer el concepto de teatro en Ortega, nos es fundamental construir un esquema de forma ordenada, que debería incluir cuatro partes, consistentes en valores orteguianos vinculados al teatro, concepto, esencia, función y origen del teatro y análisis, comentarios y juicios sobre el Teatro y unas obras concretas. Es decir, esta fracción, El TEATRO EN ORTEGA, principalmente se enfoca en estos cuatro temas imprescindibles.

Antes de empezar el texto principal, me gustaría ocupar unos párrafos más para poner unas explicaciones sobre este esquema planteado y unas ideas más acerca de esta parte:

En primer lugar, para entender qué es una cosa para una persona, en nuestro caso, el teatro para el filósofo Ortega y Gasset, sería ridículo separar el objeto del sujeto, es decir, de su sistema de valores. Sabido es la frase célebre del nuestro pensador, *yo soy yo y mi circunstancia*, por ende, no tendría sentido si extraemos el teatro orteguiano de su concepción sobre la vida misma. De ahí que me resulte trascendental iniciar mis investigaciones desde un conocimiento orteguiano sobre el hombre y la vida.

Tanto concepto y esencia, como función y origen del teatro, que se presentan como el segundo y el tercer tema, constituyen el núcleo de este capítulo. Y son partes las que explican causas de que el teatro sea así como ahora lo contemplamos y lo necesitamos. Diría que se trata de un recorrido histórico y religioso con la mirada hacia atrás, el cual encaja bien en el pensamiento orteguiano para esclarecer el sentido de la existencia del teatro a lo largo de miles años.

En el cuarto tema, también el último de este capítulo, se trata de exponer análisis, comentarios y juicios de Ortega y Gasset a través de unos artículos escritos acerca de ciertas obras teatrales concretas. Por ende, se puede observar unos criterios orteguianos, y por ahí exponer las críticas sobre lo bueno o lo malo del teatro.

Ahora bien, tras un vistazo general a las obras completas de Ortega y Gasset, me

he encontrado con unos materiales relativos a estos cuatro temas mencionados. No son, pues, muchos recursos los que he encontrado y estudiado, pero con todo esto intento ofrecer una visión acerca del teatro en Ortega y Gasset lo más completa posible. Al respecto me parece muy justo el punto de vista orteguiano, la perspectiva, y fascinante la idea suya del héroe, porque espero que lo que he descubierto sean todas las perspectivas de Ortega, aunque conozco que la verdad no puede ser así. No obstante, ya con esta posibilidad y esta ilusión, de veras siento siempre una alegría y una pasión por el proyecto que estoy realizando aquí y ahora.

3.2 Sistema de valores – trabajo, deporte y juego

Sabido es el dicho de Ortega, *la vida es lo que hacemos y lo que nos pasa*. Y también destacan especialmente los conceptos en el pensamiento orteguiano de vocación, proyecto, quehacer... todos relacionados con la vida, entendida como la realidad radical. En el artículo *El sentido deportivo de la vitalidad*, Ortega nos indica el significado y la importancia incomparable de la vida misma, diciendo: “*vivir, es cierto, tratar con el mundo, dirigirse a él, actuar en él, ocuparse de él... De entre todos los fenómenos ninguno puede interesarnos tanto como la vida misma, que en nosotros llevamos y nosotros somos.*”⁵⁴

Resulta natural que aún sigan pensando en el conflicto entre la vida y la ciencia, pareciendo como lo irracional contra lo racional, ya que no ha dejado de pasar a lo largo de la historia. Y fue aún menos lo que podemos imaginar en la época de Ortega y Gasset, porque fue la época en que tuvieron lugar el desarrollo emergente de la ciencia y la tendencia popular del darwinismo. No obstante, nuestro filósofo nunca aceptó tal contradicción absoluta entre estos dos términos, y hasta propuso su propia teoría, la razón vital.

Pues ¿en qué fallan el darwinismo y el contraste entre la vida como lo irracional y la ciencia como lo racional? Sin duda alguna, el darwinismo se funda en el núcleo conocido, la adaptación al medio. Vivir luchando, o luchar viviendo, tiene una sencilla

⁵⁴ Ortega y Gasset, José, *Obras Completas*, Taurus, Madrid, 2004, Tomo VII, pp. 821-822.

finalidad, que es esforzarse por no morir, por no desaparecer, por simplemente existir. Por lo demás, las ideas darwinistas evolucionaron hasta que se propuso que la trayectoria histórica, sin diferencia, también estuvo sometida a la adaptación utilitaria. Concluye Ortega,

*“(…) de aquí la interpretación económica de la historia que proclamó Carlos Marx. Según ella todos los hechos – el derecho como la religión, la ciencia como el arte – son meros resultados de una sola actividad primaria: la económica. La solución que el hombre daba en cada época a sus necesidades, el estado de su técnica, de sus instrumentos de producción decidían todo lo demás.”*⁵⁵

Para Ortega, todo esto fue falso, porque la utilidad no ocupó un lugar de primacía en la historia de los orígenes de muchísimas cosas y hechos como creíamos, por ejemplo, el arco, la domesticación de animales, el traje y entre otros; porque *“llama insignificante a la vida primaria y creadora porque es inútil y sólo tiene ojos para los fenómenos secundarios de la adaptación.”*⁵⁶ Apunta nuestro pensador, *“en todo origen, señores, está la gracia y no la justicia o la necesidad.”*⁵⁷

Cabe preguntar, antes de la consideración utilitarista, ¿por cuál motivo surgieron cosas y hechos mencionados? Por acá, Ortega nos ilustra con palabras de Karl Bücher en su obra *Trabajo y ritmo*, manifestando su posición similar. Es decir, para Ortega, en el juego se forma la técnica, la cual se convierte a lo útil; el juego precede al trabajo, igual como el arte a la producción útil.

Por lo demás, nos hace dudar ¿la ciencia es tan verdadera como creemos? Y ¿lleva en sí misma la propiedad tan científica como aceptamos? Ortega nos ilustra, diciendo:

“(…) el biólogo de laboratorio dice que no posee un conocimiento experimental de lo que es la vida: sólo conoce hechos parciales de ella. Sin embargo, todas sus investigaciones han sido dispuestas y premeditadas partiendo de una idea previa sobre la vida que, sin antecedente de liberación, encuentra en sí mismo. Luego al irse haciendo en su espíritu los resultados parciales de su labor experimental, se

⁵⁵ Ídem, p. 823.

⁵⁶ Ídem, p. 826.

⁵⁷ Ídem, p. 831.

incorpora en él, también deliberada y como espontáneamente, una silueta íntegra, una noción completa de la vida que es, unas veces, la misma de que partió, otras veces, una nueva idea insospechada.”⁵⁸

Por lo tanto, en palabras orteguianas, “*es indubitable: el triángulo y Hamlet tienen el mismo pedigree. Son hijos de la loca de la casa, fantasmagorías.*”⁵⁹ En este sentido, la ciencia no adquiere un punto de partida como verdad radical, sino más bien empieza con la imaginación, la cual para Ortega consiste en el órgano principal del aparato intelectual del ser humano. Y éste no es cuestión de la voluntad, ya que no podemos elegir entre imaginar o no, sino más bien lo que hacemos es seleccionar cuál fantasía la imaginamos. Como el dicho de Sartre, *estamos condenado a ser libres*, para Ortega, “*el hombre está condenado a ser novelista.*”⁶⁰

Ahora bien, volvemos la vista de la ciencia a la vida misma. Echando un vistazo al recorrido de la historia, dice Ortega, “*no vemos la miseria y la lucha obligada por el existir – antes bien asistimos a un despliegue de riquezas inexhaustas...*”⁶¹ Para nuestro filósofo, “*la vida es puro esfuerzo y energía que se gasta... y en ese esfuerzo vital distinguimos dos formas.*”⁶² De ahí que nos presentan el trabajo y el deporte, dos conceptos fundamentales para entender la vida en ojos orteguianos.

¿Qué significados tienen estos dos vocablos desde el punto de vista del filósofo madrileño? En palabras breves, el trabajo es la representación del esfuerzo obligado por necesidades, mientras el deporte, es el esfuerzo realizado por íntimo impulso, libérrimo e innecesario. En resumen, se tratan de dos formas sustanciales de la actividad vital.

Se me ocurre una pregunta, si el juego precede al trabajo, ¿dónde está su lugar en la vida? Para no confundirnos, Ortega nos da la respuesta, diciendo:

“(…) *el juego es propiamente un nombre sólo aplicable a la actividad infantil. En el adulto el juego no es esfuerzo sino descanso y diversión. Se detiene donde lo penoso comienza que es precisamente donde empieza el deporte. Le faltan todos los atributos*

⁵⁸ Ídem, p. 820.

⁵⁹ Ortega y Gasset, José, *Obras Completas*, Ob. Cit., Tomo V, p. 680.

⁶⁰ Ídem, p. 681.

⁶¹ Ortega y Gasset, José, *Obras Completas*, Ob. Cit., Tomo VII, p. 832.

⁶² Ídem.

de éste: *entrenamiento disciplina, riesgo – en suma, seriedad y gravedad.*”⁶³

Por ende, tanto el trabajo como el deporte, constituyen dos maneras del esfuerzo, de la actividad vital, mientras el juego, al revés, representando su opuesto, se destaca por ser relajante y entretenido.

3.3 Concepto y esencia del teatro

Al profundizar en el libro *Idea del Teatro*, se nos revela el velo del teatro y su esencia. Para empezar con este descubrimiento, lo primero es conocer qué es el teatro.

Para Ortega, “*la cosa Teatro, como la cosa hombre, es muchas, innumerables cosas diferentes entre sí que nacen y mueren, que varían, que se transforman hasta el punto de no parecerse...*”⁶⁴ Así que, para otorgar una definición clara al término teatro, nos es imprescindible conocer su ser, la Idea, o la verdad del teatro, como la llama el propio Ortega.

Sin embargo, desde la perspectiva del filósofo madrileño, toda la realidad tiene dos caras, o sea, dos aspectos de sí misma, que son “ser en forma” – condición perfecta y “ser ruina”. Por lo tanto, tanto el teatro como otras realidades deben ser definidas de acuerdo con su “ser en forma”. ¿Por qué es obligatorio ser *en forma*, y no la *ruina*? Así nos explica el autor. El filósofo no intenta deshuesar la parte *ruina* de su verdad, la cual forma una parte de ésta, sino que para él la *ruina* y el *en forma* cumplen distintas funciones en la historia humana. Pongámonos de acuerdo con el pensador, que la historia evoluciona mientras produce sin cesar y circularmente tanto el esplendor como la decadencia. “*Es un viaje entre las ruinas del egregio.*”⁶⁵ Así que, la *ruina* sirve para que nazcan cosas, otras y nuevas, para que el ser humano la contemple, la sienta, sirviendo *como gas lacrimógeno*, mientras tanto, el *en forma* se encarga de revelarnos la Idea de las cosas.

Así que, inevitablemente, extraer el teatro *en forma* del inmenso proceso histórico

⁶³ Ídem, p. 833.

⁶⁴ Ortega y Gasset, José, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 64.

⁶⁵ Ortega y Gasset, José, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Ob. Cit., pp. 67-68.

dramático constituye el primer paso que se da hacia la verdad suya. A su parecer, en el momento de Ortega, “*está en ruinas casi todo, desde las instituciones políticas hasta el teatro, pasando por todos los demás géneros literarios y todas las demás artes.*”⁶⁶ Gracias a esto, se ve obligado a echar la mirada hacia atrás, a las grandes épocas, por ejemplo:

“(…) *el siglo V en Atenas con sus miles de tragedias y sus miles de comedia, con Esquino, Sófocles y Aristófanes; los finales del siglo XVI y comienzos del XVII con el teatro inglés y el español, con Ben Johnson y Shakespeare, con Lope de Vega y Calderón, y luego, en sus postrimerías, con la tragedia francesa, con Corneille, con Racine y la comedia de Marivaux; con el teatro alemán de Goethe y Schiller; con el teatro veneciano de Goldoni y la Commedia dell’Arte napolitana; en fin, tengamos a la vista todo el siglo XIX, que ha sido una de las grandes centurias teatrales.*”⁶⁷

Se trata de obras extraordinarias que han existido en nuestra cronología, y de ahí cabe reflexionar por sus seres, ¿qué son exactamente estas creaciones?

A lo largo del tiempo transcurrido, ya nos acostumbramos quedándonos con la idea de que el teatro es un género literario, una rama del arte lingüístico. Sin embargo, la realidad es mucho más que esto, ya que “*lo literario se compone sólo de palabras – es prosa o verso y nada más.*”⁶⁸ La aceptación inconsciente de la dicha percepción como un tipo literario y el dominio de dicho uso nos hacen ir olvidando el significado más simple y trivial del teatro. Ir al teatro, es decir, el Teatro, en primer lugar, consiste en un edificio, una estructura, una construcción.

A fin de conocer la segunda definición del teatro, la más profunda, tenemos que pasar por tres dualidades espaciales y funcionales de esta significación como un edificio. Naturalmente, en un espacio existe su separación. En el caso del teatro, “*la misión de la arquitectura es construir, frente al fuera del gran espacio planetario, un dentro.*”⁶⁹ Y este *dentro*, está dividido en dos partes, la sala donde se sitúan los espectadores y la escena donde se representan los actores. Nos dirige a su segunda

⁶⁶ Ídem, p. 69.

⁶⁷ Ídem, p. 60.

⁶⁸ Ídem, p. 76.

⁶⁹ Ídem, p. 73.

dualidad – la humana. La dualidad espacial conduce a la segunda de la gente, que separa los dos protagonistas del teatro. Estos dos cuerpos, la sala y la escena forman un organismo completo, donde los actores desempeñan su papel activo y el público lo pasivo. En cuanto a esto, lo llama Ortega la tercera dualidad, que *“el público está en la sala para ver y los actores en la escena para ser vistos... algo puramente funcional: el ver y el ser visto.”*⁷⁰ Gracias a estas tres dimensiones duales, hemos llegado con Ortega desde la primera definición del teatro como un edificio hasta la segunda y la tercera, en el sentido de su función: *“el Teatro es un 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.”*⁷¹

Como ya he declarado, el teatro no es un género literario, ni un arte de meras palabras, sino más bien un tipo de espectáculo. Así que adquieren un peso bastante considerable la representación de actores, la decoración escénica... entre otros. Claro, la palabra o la dramaturgia constituye el soporte de toda la obra dramática, como Ortega dice, *“tiene en el Teatro una función constitutiva, pero muy determinada... es secundaria al espectáculo.”*⁷² En una palabra, para Ortega, lo más valioso del teatro consiste en la representación. Son los actores que completan el espectáculo, en el sentido de que representen a otros personajes dejando de ser ellos mismos. Podría ser la profesión más extraña de la historia, como describe Ortega, que se gana la vida no por trabajos hechos o productos logrados, sino por una serie de acciones encubiertas. No obstante, haciendo un recorrido histórico, se puede descubrir que eso no es nada raro en la vida humana. Pues los actores son las personas que llevan “máscaras”. Porque no pueden sencillamente dejarse o hacerse desaparecer a sí mismos y tienen que convertirse en otros instantánea y directamente. El personaje que se representa necesita de la persona que le representa como un columna. El personaje del teatro es abstracto y esqueleto, es un estado que falta ser rellenado por el actor. Por lo tanto, el actor debe tener suficiente consciencia de negar su propia realidad parcialmente y, a la vez,

⁷⁰ Ídem, p, 75.

⁷¹ Ídem.

⁷² Ídem, p, 76.

construir el personaje. En este sentido, la persona que representa niega su ser verdadero y deja de ser real, mientras el personaje que constituye tampoco es real, porque lo que se puede hacer es aproximarse infinitamente a éste. En este sentido, el espectáculo adquiere una característica bastante fundamental, que es la irrealidad. “*Metamorfosis es el Teatro, prodigiosa transfiguración,*”⁷³ como define Ortega. En resumen, indagamos el ser del teatro desde esta perspectiva y llegamos a que “*el escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible.*”⁷⁴

La esencia de la representación trata de ser una metáfora, un no ser, sino un *como-ser* (en palabras de Ortega), una irrealidad, que nos lleva a conocer otro ser del teatro, que es lo más recóndito, la fantasmagoría.

3.4 Función y origen del teatro

Cabe preguntarnos ahora, ¿si el teatro como género literario ya nos es suficiente porque podemos leerlo en casa, en cualquier sitio, de día o de noche, por qué y para qué necesitamos ir al teatro? Y ¿si la lectura no es suficiente para nosotros, qué buscamos en el teatro? Pues, sin duda, nos debería ofrecer algo que no se da por la palabra sola.

De ahí, Ortega nos propone un punto de partida bien cotidiano, que nos despierta reflexiones, el uso vocabulario *salir de casa e ir al teatro*. Esto implica que el teatro es un lugar adonde ir, diferente a casa. Pero ¿en qué sentido está la diferencia, solamente se refiere al espacio? La respuesta es no. Nuestra casa es el símbolo de la vida, de la cotidianidad y la realidad, mientras, por el contrario, el teatro es donde se produce la representación, donde surgen la metáfora corporizada y la fantasmagoría. La salida de casa al teatro, no es sencillamente un pasillo entre dos lugares regulares, sino más bien figura una entrada de la cotidianidad al mundo irreal.

Aquí entramos en la visión orteguiana respecto a la vida, y nos hace preguntar ¿por qué nos tenemos que salir de la realidad diaria y a qué nos escapamos? Dice Ortega:

“(…) *eso que somos – la vida – no nos la hallamos dado nosotros, sino que nos*

⁷³ Ídem, p. 80.

⁷⁴ Ídem, p. 81.

encontramos con nosotros mismos. Vivir es hallarse de pronto teniendo que ser, que existir en un orbe imprevisto que es el mundo, donde mundo significa siempre este mundo de ahora. En este mundo de ahora podemos con cierta dosis de la libertad ir y venir, pero no nos es dado elegir previamente el mundo en que vamos a vivir... Vivir es tener que ser, queramos o no, en vistas de unas circunstancias determinadas... Nos ha sido dada, pero no nos ha sido dada hecha, sino tenemos que hacerla, hacérsela nosotros, cada cual la suya.”⁷⁵

En este sentido, el intento humano por escapar de la realidad se encaja con la filosofía orteguiana – la vida es un quehacer, es una futurición. La existencia precede a la esencia, y los seres humanos tenemos la libertad de elegir y tenemos que hacerlo y repetirlo porque no nos queda otro remedio:

“La vida es un omnímodo hacer. Y todo ello en lucha con las circunstancias y porque está prisionero en un mundo que no ha podido escoger. Este carácter que tiene cuanto nos rodea de sernos impuesto, queramos o no, es lo que llamamos “realidad”. Estamos condenados a prisión perpetua en la realidad o mundo.”⁷⁶

Así que la realidad que la vida nos impone es dura y pesada. Aunque tenemos la libertad de elegir cada paso que efectuamos, ésta no es un albedrío absoluto. El mundo se constituye como un cuadro, y todos los hombres somos libres dentro de este cuadro y no podemos salir de esa realidad antes de la muerte. Vivir es verse obligado a hacer, a repetir elegir, a encargarse de la pesadumbre innata; vivir es el yugo que el mundo o la realidad nos sobrepone. En cuanto a la verdad de la vida, la filosofía orteguiana no es pesimista en ningún sentido. El hombre, por supuesto, tiene la capacidad de adaptarse a las distintas circunstancias, además, de crear nuevas realidades al mismo tiempo. De este modo, nos salvará la fantasmagoría de la pesada existencia por medio de entrar en un mundo irreal:

“Entonces estar en él, ser en él equivaldría a convertirse uno mismo en irrealidad. Esto sí sería efectivamente suspender la vida, dejar un rato de vivir, descansar del peso de la existencia, sentirse aéreo, etéreo, ingravido, invulnerable, irresponsable, in-

⁷⁵ Ídem, p. 90.

⁷⁶ Ídem, pp. 91-92.

existente.”⁷⁷

Pero, ¿es estable la alucinación que inventa el teatro y cómo funciona éste en realidad? Como hemos llegado a que tanto el actor que representa el personaje como el personaje representado por el actor son irreales, que ambos niegan a sus seres propios mientras los conservan de forma parcial, el espectáculo, cuya esencia es farsa, trata de un movimiento entre dos seres. Consiste en una actividad inestable, cuyo convencedor depende tanto del actor como del receptor.

Ortega nos expone unos ejemplos relativos. El primero se trata de un caso en la segunda parte de *El Quijote*, que sucede entre Don Quijote y el Maese Pedro. El titerero con su retablo logra llamar la atención pública y el alma del caballero, y le hizo ser convencido de que la escena imaginaria fuera nada menos que el mundo verdadero. Por lo tanto, Don Quijote desenvainó su espada y provocó un completo daño al establo para salvar a los protagonistas. El segundo caso fue un hecho ocurrido en la historia, que un payaso intentó advertir al espectador con la noticia urgente de que el teatro estaba encendiendo y ordenó a todos que salieran de inmediato. No obstante, al público no le convenció y al final causó una tragedia que hubiera ser evitada. A través de estos dos casos, se puede contemplar la magia de la farsa y qué tipo de consecuencias podría conducir. La fantasmagoría, como un flujo de succión, contiene una fuerza grande, de cautivar al espectador, hacerle sentir ingrátido, seducirle a creer la credibilidad de lo irreal, en el caso de que la farsa sea estupenda.

Como hemos llegado a conocer que para Ortega la vida es una pesadumbre y el teatro es una salida de la cotidianidad a fin de buscar el alivio, el ser de teatro no es nada más que una fantasmagoría artificial, es decir, un juego. Ortega dice, “*el juego es la más pura invención del hombre; todas las demás le vienen, más o menos, impuestas y preformadas por la realidad. Pero las reglas de un juego – y no hay juego sin reglas – crean un mundo que no existe.*”⁷⁸ Así que, podemos categorizar el teatro como un tipo de juego, una creación con sus propias reglas. El juego es una herramienta, como el caso de teatro, que tiene la función de soportar al ser humano y hacerle aguantar y

⁷⁷ Ídem, pp. 92-93.

⁷⁸ Ídem, p. 93.

superar todos los disgustos y desdichas de la vida seria. El juego es un entretenimiento y una distracción. Como destaca Ortega y Gasset por su valor, *“la diversión es algo consustancial a la vida humana, no es un accidente, no es algo que se pueda prescindir.”*⁷⁹

En la actualidad, no es curioso que nos encontremos con alguien que no le interese ningún juego, pues son gente que nos parece prudente, y que dedican la mayoría de su tiempo a asuntos ortodoxos en el sentido material o utilitarista. No obstante, para Ortega, *“no es frívolo el que se divierte, sino el que cree que no hay que divertirse,”*⁸⁰ porque no son bastante conscientes y sensibles frente a la verdad de la vida. Esta necesidad de divertirse está determinada y situada en el hombre, que se puede remontar hasta épocas muy antiguas, como señala Ortega y Gasset, la griega, pues se hereda de generación en generación, y forma parte de la cultura.

De acuerdo con la finalidad de la diversión como una salvación humana de la cotidianidad pesada, se puede clasificar los juegos en diversos niveles. Dice Ortega, *“la forma menos perfecta es el juego de naipes; el bridge, por ejemplo... La forma más perfecta de la evasión al otro mundo son las bellas artes... porque consiguen, en efecto, libertarnos de esta vida más eficazmente que ninguna otra cosa.”*⁸¹ Por ende, el ser del teatro consiste en ser la misma del juego, de la distracción y de la diversión, que todas estas son herramientas para cumplir un fin común, que trata de crear un mundo fantasmagórico, salvarnos y enviarnos a la metamorfosis en que nos quedamos con el alivio y el consuelo. Por allá, nos captura la felicidad mundana a que siempre aspiramos como hombres de carne y hueso. De ahí, la función del teatro.

Pues, la historia del teatro, se puede encontrar en muchos libros, que se remonta con facilidad a un origen histórico. No obstante, en cuanto al teatro en Ortega, el más importante es la prehistoria del teatro donde podemos sacar el origen de máscaras.

Dice Ortega, *“es un hecho que la farsa existe desde que existe el hombre. A lo que propiamente llamamos teatro han precedido – en largos y profundos milenios de la*

⁷⁹ ídem.

⁸⁰ Ídem.

⁸¹ Ídem, p. 94.

primitiva Humanidad – otras formas de la farsa que podemos considerar como el pre-teatro o la prehistoria del Teatro.”⁸² Según nuestro actor, esta prehistoria del teatro se remonta a la época griega, al festival de Dionysos. No es difícil sacar una conclusión si echamos la mirada a la historia transcurrida, de que todos los teatros se vinculan con cultos o ritos religiosos, incluido el griego.

Sin embargo, cabe destacar las características propias de la religión griega, que resulta muy distinta en comparación con otras primordiales, por ejemplo, la cristiana. Por un lado, deben tomar en cuenta que la griega es más bien una religión popular, como se puede observar en el culto a Dionysos, que consiste en una actividad ritual de forma colectiva. Trata de una serie de creencias que unen diversos pueblos helénicos entre quienes conviven la vida comunitaria en el sentido religioso y rinden cultos a sus dioses. Por otro lado, el festival lleva en sí mismo un carácter difuso y natural, no teológico. Además, gracias a la forma de la comunidad griega, realizan las actividades religiosas de manera grupal homenajeando a dioses porque antes de todo ellos consisten en deidades del Estado. Esto constituye la peculiaridad de la religión griega a diferencia a otras, porque es el pueblo, el Estado que tiene una serie de creencias compartidas en común. Por último, es una creencia desde arriba hacia abajo, quitando la personalidad. Declara Ortega, “*a esto acto de comunicar el hombre con dios mediante la asistencia a un ceremonial colectivo religioso llamaron los griegos Theoría – contemplación. La Theoría es, pues, el parangón griego de la oración cristiana.*”⁸³

Así, conocemos el teatro griego, primero como un producto religioso. Es una actividad ceremonial, con toda seguridad en la época griega, echando su raíz en los cantos y danzas cuya finalidad es rendir el culto a Dionysos, el Dios de la Naturaleza, sobre todo reconocido como el Dios del vino. Es curioso que podamos coincidir la finalidad del teatro como hemos concluido anteriormente con la característica del Dios del vino. Pues, el vino, la clase más antigua de alcohol, representa una salvación perfecta de la cotidianidad pesada desde épocas remotas hasta hoy en día. El alcohol, es el estupefaciente perfecto.

⁸² Ídem, p. 89.

⁸³ Ídem, p. 101.

Durante el festival de Dionysos, todos deshacen su rutina cotidiana y se entregan a los placeres, al culto colectivo. Hasta que “*se cerraban los tribunales, la prisión por deudas estaba prohibida durante los festivales, hasta se libertaban de los cárceles los presos, a fin de permitirles participar en la común festividad...*”⁸⁴ Nos suena algo increíble, pero fue la realidad creativa de un ultramundo que queríamos escapar de la habitualidad. Cabe destacar que era una ceremonia religiosa con características tanto ultramundanas como humanas. Por una parte, no se cesan dramas, comedia y tragedia, durante días consecutivos, mañana o noche. Estos periodos de placer sin fin son como sueños difíciles de sostener. Por otra parte, “*la estatua de Dionysos era llevada al teatro y colocada frente al escenario de suerte que el dios pudiese gozar del espectáculo juntamente con sus devotos.*”⁸⁵ Estos procedimientos permitían que inserte una semejante realidad que tiene la vida ordinaria con el mundo ilusorio, donde aspiramos sin sentirnos el propio peso. Es una intriga, una mimesis, una trasplantación entre las dos dimensiones cuyo objetivo dirige a un área construcción del ultramundo con mayor similitud posible al nuestro, pero sin la gravitación que nos arrastra la vida habitual. Intentaban crear un paraíso, una mejor versión del mundo en que estamos realmente. Es otro, por eso es superior.

Luego, nos apunta Ortega, pues el sueño también es otro mundo. “*Pero en el sueño el hombre está dormido. Sería preferible tener sueños despierto. Esto se logra con estupefacientes. El sueño despierto es la embriaguez.*”⁸⁶ Se trata de un nivel ajeno, ya que no es cuestión de este mundo real y aquel ultramundo ilusorio, sino que consiste en una experiencia de trasmundo. “*Tiene, pues, la clara percepción de haber transitado a otro mundo, con la peculiaridad de que el tránsito es instantáneo, sin intermisión y en este sentido, sin camino. Es un salto, un brinco - no un pasar con continuidad de un mundo al otro...*”⁸⁷

En fin, la vida habitual nos impone cadenas de cosas por aguantar, hacer, tomar precaución y entre otros. Hace falta un escape, y éste estaba en el culto dionisiaco en la

⁸⁴ Ídem, p. 101.

⁸⁵ Ídem, p. 102.

⁸⁶ ídem, p. 109.

⁸⁷ Ídem, pp. 109-110.

época griega, que se puede considerar como la prehistoria o el génesis del teatro. Porque lo dionisiaco representa el descuido, el deleite sin limitación. Este dejarse llevar y aquello quitarse todo lo complementario es un regreso, lo que queda es una existencia sin carga; no sabe nada de la conciencia y el quehacer o el proyecto que debe cargar en su vida. El escape es la liberación. Así que podemos observar que en la vida humana literal y prácticamente hacen falta los dos extremos para equilibrar nuestro peso, que son “orden y desorden, seriedad y di-versión, razón y enajenación.”⁸⁸

No obstante, ¿todo esto qué tiene que ver con la máscara?

Durante el festival, “*Dionysos se presenta con una máscara puesta o en la mano.*”⁸⁹ ¿En qué consiste el papel de una máscara? Su función nos resulta clara, con toda seguridad, que es el ocultar la realidad y el fingirse como otra. Pues, en el mundo o la realidad, entre la ilimitada posibilidad y el contado tiempo que tenemos, llamado por Ortega y Gasset, la imponentia y la onnipotencia del hombre, nos provoca siempre una aspiración incesable de ser otro que no somos todavía. El otro significa otra realidad superior, que podría ser algún día gracias a la probable imponentia, o en la imaginación. En palabras orteguianas, “*el hombre tiene un destino metafórico, que el hombre es la existencial metáfora.*”⁹⁰ La metáfora es la única manera de convertir el ser en un *como-si* ser, mientras tanto, la máscara se considera como un tipo material de la metáfora.

De ahí que, nos revela Ortega la función y el origen del teatro.

3.5 Análisis, comentarios y juicios orteguianos sobre el teatro

Ahora bien, continuamos con la parte más subjetiva de nuestro filósofo, que se enfoca en su opinión, gusto y preferencia sobre el teatro y unas obras concretas.

En primer lugar, por los párrafos anteriores ya es sabido que para Ortega el teatro de su época no está en su forma, sino le parece la ruina. Pues, ¿por qué falló el teatro de su entonces? En la opinión de Ortega, la crisis teatral de su época consiste en que la nueva sensibilidad pública presente es muy exigente y escéptica. Es decir, no se creía

⁸⁸ Ídem, p. 114.

⁸⁹ Ídem, p. 123.

⁹⁰ Ídem, p. 129.

en nada. Tanto el espíritu incrédulo como la falta de la farsa suficiente dirigen la crisis del teatro de la época de Ortega. Así que para restaurarlo, en opinión de Ortega, “*es preciso reconquistar la efectividad de la fantasmagoría.*”⁹¹

Además, el teatro, como ya precitado, no es sólo un género literario, puesto que la representación juega un papel bastante significativo. Al juicio de Ortega, el teatro tiene dos caras como una moneda, que mutuamente cada una completa a la otra. Las dos caras, incuestionablemente, son el escénico y el literario. La parte literaria presenta incompleta, ofrece justamente la posibilidad de ser rellenada por medio del arte escénico, por los actores y las disposiciones teatrales. El teatro literario es abstracto en el sentido relativo al teatro escénico.

Es indudable que el literario provoque al lector el interés y le formule una serie de sensaciones o impresiones propias y ambiguas, mientras el teatro escénico la concreta de maneras distintas, que llamamos la interpretación. “*La interpretación consisten en añadir a la obra dramática todo lo que a ésta le falta, en llenar sus deliberados huecos.*”⁹² Es natural que consideremos la interpretación teatral como el arte. Vemos al actor representar el personaje en el escenario, sentimos lo que expresa con su traje, su gesto y sus palabras, sumergiéndonos en el ambiente de múltiples decoraciones dramáticas, y de ahí pensamos y juzgamos la interpretación que nos propone este o aquel actor. Como analizamos anteriormente, la representación es un arte de conjunción y creación procurada, cuya intención tiene que ser ocultada frente al espectador. Como Ortega nos señala, “*no hay, pues, en el teatro un Hamlet, hay sólo esta extraña e irreal criatura que es un Hamlet-Irving, un Hamlet-Garric, un Hamlet-Zacconi, un Hamlet-Sarah Bernhard.*”⁹³ No se puede encontrar una interpretación igualitaria, aun de un mismo actor, por diferencia de figuras personales, experiencias particulares y muchos más factores. En este sentido, el teatro escénico se trata de un arte momentáneo y fugaz, mientras el literario resulta permanente. Como dice Ortega, “*el actor es eso – un estilo, en el mismo sentido que un escritor...*”⁹⁴

⁹¹ Ídem, p. 136.

⁹² Ídem, p. 132.

⁹³ Ídem.

⁹⁴ Ídem, p, 133.

No debemos olvidar que la esencia que nos dirige del teatro a la fantasmagoría está en el arte de la interpretación, es decir, en la parte del actor. Por lo tanto, el factor elemental es la convencionalidad en diversas dimensiones. Sin ésta, el teatro pierde su ser de manera radical. Así que, desde el punto de vista orteguiano, el teatro no puede jamás perder su magia de fantasmagoría, y la representación de actores y la decoración escénica son decisivas para la convencionalidad. En otras palabras, el teatro tendrá su momento en forma si conserva bien su esencia y ejerce bien su función como analizamos en párrafos anteriores.

Ahora bien, a fin de conocer el gusto y la preferencia de Ortega en lo referente al teatro, no se puede extraer el objeto de la circunstancia, es decir, por ejemplo, al teatro de España. Porque, como indica nuestro filósofo, el teatro español es diferente al teatro francés.

Pues, ¿en qué consiste esta desigualdad? Primero, al juicio de Ortega, la audiencia del teatro en Francia y España es totalmente diferente. En el caso del teatro francés, el espectáculo es para la aristocracia, mientras el español es mucho más popular, frente al clasicismo francés. Así que el contenido del teatro resulta inevitablemente desigual. Como Ortega dice en *Dos Teatros*:

“(...) el trágico francés procura, sobre el cañamazo de una historia muy conocida y que por sí misma no interesa, destacar sólo tres o cuatro momentos significativos... Los sucesos le sirven sólo para plantear ciertos problemas íntimos. Autor y público se complacen no tanto en las pasiones de los personajes y sus dramáticas consecuencias como en el análisis de esas pasiones... En el fondo, el teatro francés es una contemplación ética y no un apasionamiento como el nuestro.”⁹⁵

Segundo, el teatro español ha adquirido una característica mucho más dramática en el sentido literal. Comparado con el francés, el español se destaca por la abundancia dramática de aventuras y peripecias, de pasión y vitalidad, en la cual arde el fuego y revela la fuerza natural. En cuanto al teatro francés, se observa que normalmente la representan con prudencia, entretanto el español con entusiasmo. Todo esto no se

⁹⁵ Ídem, p. 26.

independiza de la correspondiente audiencia. La aristocracia francesa pertenece al tipo discreto, cuyo enfoque está en la ejemplaridad, como señala Ortega, “*un tipo ejemplar de reacciones, un repertorio de gestos normativos ante los grandes casos de la existencia.*”⁹⁶ En lo referente al español, el espectador mayoritario es la gente común y corriente, quien busca la liberación de la vida cotidiana y pesada y aspira del teatro emociones y pasiones que les faltan en la habitualidad. Por lo tanto, el teatro español se presenta todo lo contrario al francés, porque “*lo orgiástico, el abandono, es característico de lo popular en todo orden.*”⁹⁷ Pues, consiste en dos tipos de audiencia, que formulan dos modos del teatro.

Por lo tanto, la tragedia francesa tiene que ser contemplada con cierta frialdad y distancia, que es reflejo, lo que pide para ser una aristocracia, mientras tanto, el teatro español imparte el abandono y la orgía, que arrebatan al público en la imaginación. Pues, ¿cómo sería la forma adecuada para gozar de un teatro español? Aquí nos da la respuesta Ortega, “*para ver la masa espléndida de nuestro teatro, no conviene abrir muchos ojos, como quien persigue la línea de un perfil, sino más bien entornarlos, con gesto de pintor, con el gesto de Velázquez mirando a las meninas, a los enanos y a la pareja real.*”⁹⁸

Hasta acá, están las opiniones orteguianas sobre el teatro, o sea, cómo debe ser el teatro y su futuro, cómo debe contemplar un teatro español. En lo siguiente, vamos a conocer unos comentarios de Ortega en lo referente a obras concretas, a partir de dos artículos, *La estrangulación de Don Juan* y *Divagación sobre el barbero de Sevilla*.

Empezamos con *Don Juan Tenorio*, que en ojos de Ortega, ésta es un teatro excelente, un tesoro de tan pocos que tienen los españoles. Aunque nuestro filósofo nunca se consideró a í mismo un nacionalista, sí declaró que siempre fue nacional. O mejor dicho, en palabras propias de nuestro filósofo:

“(…) *nada español me es ajeno; toda forma parte de mí; más, por lo mismo, tengo que amar y rendir culto a lo que está bien en España, que es muy poco, y odiar*

⁹⁶ ídem.

⁹⁷ Ídem, p. 27.

⁹⁸ ídem.

todo lo que está mal, que es el resto. Y una de las cosas que están bien, verdaderamente bien, es esta maravilla de Don Juan Tenorio.”⁹⁹

Pues, lamentablemente, a Ortega no le satisface el espectáculo del señor Calvo en esta obra teatral como un orgullo de España, porque “*entienden por representarlo ocultar los consonantes y el ritmo octosilábico y el encanto prosódico de cada palabra española entre los pliegues de sus capas mal terciadas.*”¹⁰⁰ Siendo nacional como Ortega, está furioso con la representación del señor Calvo, y considera que la versión del Señor Calvo destruye los versos y el drama y además hace daño al tesoro nacional. Y desde luego, ir al teatro, para Ortega, no es sólo para oír, sino también, o en el sentido más importante, para ver.

Desde el punto de vista de Ortega, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, sin duda, es un éxito cuyo mérito se debe a su característica popular. ¿Cómo consiguió Zorrilla que su obra se volviera tan famosa y querida? Explica nuestro filósofo, diciendo:

*“Zorrilla lo escribió en broma, es decir, sin pretensión de hacer una obra personal que le conquistase un más alto rango en la jerarquía de los poetas. Al contrario, para escribirla aflojó todas las cuerdas de sus liras; en vez de azucar su inspiración hacia lo alto, la dejó caer cómodamente, abandonada a su propio peso; en suma, tuvo la voluntad de no hacer nada particular, de vulgarizarse.”*¹⁰¹

La intención, o mejor dicho, el punto de partida de Zorrilla, se corresponde al destinatario del teatro, la gente como el público, cuya necesidad es buscar algo en común de los españoles. ¿En qué consiste lo compartido entre los españoles? Para Ortega, es la simpatía hacia el sinvergüenza, la desesperación previa, la papanatería que todos llevan dentro, pedantes e ingenios.

Pues, ¿a qué más se debe la popularidad del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla? En primer lugar, la simplicidad y el primitivismo. “*Zorrilla ha querido aquí operar con un mínimo de la literatura: más que un drama, es un escenario que se ha rellenado de versos.*”¹⁰² Pues, los versos, son unos de los más antiguos del ser

⁹⁹ Ortega y Gasset, José, *Obras Completas*, Ob. Cit., Tomo V, p. 380.

¹⁰⁰ Ídem, p. 381.

¹⁰¹ ídem, p. 383.

¹⁰² Ídem, p. 384.

humano, que son primitivos como el pueblo. Así que, en el caso de Don Juan Tenorio de Zorrilla, los versos recitados juegan el papel decisivo. Por ende, es comprensible que le choca tanto a Ortega cuando *“Zorrilla hace de la prosa verso, y el señor Calvo deshace la faena de Zorrilla, volviendo a poner el verso en prosa.”*¹⁰³ En segundo lugar, el éxito consiste en que el tema de Don Juan desde hace cuánto tiempo ya es popular. La obra de Zorrilla no intenta proponer una creación nueva de la trama donjuanesca, sino trata de realizar *“un retorno a la imagen más tradicional, más convencional y tópica de la leyenda.”*¹⁰⁴

Es popular porque Zorrilla intentó hacerlo popular con herramientas adecuadas y le ofreció al público popular; porque la figura es conocida por todos, es la consabida. Concluye Ortega con palabras siguientes, *“lo que con vaga expresión suele llamarse alma de un pueblo es, en términos más precisos, el conjunto de lo consabido, el acervo de comunes experiencias. Y siempre me he quejado de que los españoles consabemos muy pocas cosas; por eso vivimos en atroz dispersión.”*¹⁰⁵ De ahí que, literalmente, la representación del señor Calvo está estrangulando a Don Juan, que en realidad está estrangulando el alma del pueblo español.

Por ahí continuamos con el teatro *El barbero de Sevilla*. Desde el punto de vista de Ortega, *El barbero de Sevilla* consiste en un excelente drama con toda seguridad. Saltamos por su demiurgo Beaumarchais, quien compuso esta obra que fue *a su modo un escape del mundo*, y fijamos nuestros ojos en la opinión de Ortega y Gasset. Dice nuestro filósofo, *“en el fondo creo que toda la trama de El Barbero es real.”*¹⁰⁶

¿Por qué? Porque *“estos personajes de gestas vivos, inquietos y maliciosos nos convencen de realidad. ¡Ah! Sí: esto es la vida, la vida es algo pasmosamente agradable y risueño: es algo gracioso y entretenido.”*¹⁰⁷ Es que queremos una vida tal como la de *El Barbero*, real pero irreal, por supuesto. Porque *“de manera que los cuatros actos que hemos visto, oído o leído han sido compuestos con el exclusivo objeto*

¹⁰³ Ídem, p. 386.

¹⁰⁴ Ídem.

¹⁰⁵ Ídem.

¹⁰⁶ Ortega y Gasset, José, *Obras Completas*, Ob. Cit., Tomo VII, p. 12.

¹⁰⁷ Ídem, p. 12.

de cantar la juventud y ensalzar todas sus locuras: el amor, la fantasía, el atrevimiento, la imprevisión.”¹⁰⁸ Son estas razones las que nos atraen esta obra teatral, ya que consiste en justamente lo que faltan a los españoles, quienes son tan graves en su cotidianidad, que *nos morimos*, como dice Ortega y Gasset.

Resumiendo los dos capítulos en que presentan las ideas relativas, en lo siguiente presentan las similitudes y las diferencias de ambos pensadores en torno al teatro, que cada capítulo está dividido en dos partes, una en concepto, esencia, función e historia del teatro y otra en análisis, comentarios y juicios del teatro y unas obras dramáticas concretas.

¹⁰⁸ Ídem, p. 14.

4. SIMILITUDES ENTRE UNAMUNO Y ORTEGA EN RELACIÓN AL TEATRO

4.1 Similitudes en concepto, esencia, función e historia del teatro

Por un lado, ni Unamuno ni Ortega niega que el teatro sea una forma de arte, una producción de creación, que tiene su propio valor en la vida humana. Además, el teatro no se independiza de sus rasgos esenciales, tanto los colectivos como los populares. En la opinión de don Miguel, el teatro siempre ha sido una actividad comunal desde su génesis, extrayendo ideas del pueblo. Mientras tanto, de acuerdo con Ortega, el teatro, desde el principio se representa de manera colectiva, al destinatario popular.

Por otro lado, aunque es reconocida la separación entre el drama y el espectáculo del teatro como el conjunto, ambos pensadores coinciden en su unión coherente de las dos partes. Es decir, el teatro, como un órgano, se completa por unir dos piezas e ilustrar con su vigor verdadero, pese a que se puede analizarla por cada una.

Por lo demás, ambos autores reconocen que en la historia, sea española o universal, siempre ocupa su lugar lo religioso en el teatro. Para el rector de Salamanca, el tema dramático se categoriza en lo profano o lo religioso. Mientras, desde el punto de vista orteguiano, el teatro brota de la religión griega, la cual se diferencia de otras, como el catolicismo. Asimismo, tanto Unamuno como Ortega, reconocen que Lope de Vega y Calderón consisten en dos grandes dramaturgos españoles, y desde su época, el teatro español iba en su camino de decadencia.

En la función del teatro, aun cuando proponen dos teorías ajenas, ambos coinciden en un empleo común, que es el libertador. Como opina don Miguel, el teatro ayuda a liberar pasiones del hombre, de la moralidad regida por la realidad. Entretanto, al juicio de Ortega, el teatro impulsa al hombre que se libere de la vida cotidiana.

Otro punto común consiste en que tanto Unamuno como Ortega y Gasset creen que la realidad no es una sola. En ojos de Unamuno, divide al público del pueblo, a las señoras de la mujer, distingue lo popular y lo erudito. Mientras tanto, en el pensamiento

orteguiano, como cualquiera realidad, tiene dos caras. En el caso de nuestro tema, una es el teatro en su forma, otra, en su ruina. El teatro en la ruina, no consigue menos valor que en su forma, puesto que aquél nos hace sentirlo y contemplarlo a fin de que nazcan cosas nuevas luego. En este sentido, la ruina lleva en sí un cargo reflejo, docente y educativo, como en el pensamiento unamuniano, sirve de guiador para algo.

4.2 Similitudes en análisis, comentarios y juicios del teatro

En lo referente al teatro de su siglo, ambos escritores coinciden en que el español estaba sufriendo una crisis grave y estaba en la ruina. En otras palabras, tanto Unamuno como Ortega apuntan en sus escritos los mismos problemas del español de ese entonces. Por la parte de obras dramáticas, ambos piensan que no producen creaciones magnas en la España de su periodo o, al menos, mucho menos que en el pasado, sobre todo que en el Siglo de Oro. Por parte del público, notan las mismas sensibilidades, que los espectadores se volvían cada día menos satisfechos con los teatros. Observan que el público solía ir al teatro en la noche buscando una digestión después de la cena, así en este sentido, la actividad se convertía en un paseo cuya característica es la ligereza. Además, se observa que entre el teatro y el público era cada vez más difícil de establecer una relación profunda y refleja, puesto que el receptor se ponía cada día más sospechoso y las obras menos convencedoras. Coinciden en descubrir tales fenómenos y también el gusto del público que prefiere cosas divertidas, exageradas y superfluas.

Igualmente, tanto Unamuno como Ortega, se percatan del gusto del pueblo, que pide nada novelesco. Desde el punto de vista de ambos autores, al pueblo español le gustan la repetición y algo que tiene todo el español en común. Por ejemplo, ambos indican que Don Juan Tenorio es una figura fundamental para el teatro español, como Don Quijote para la novela suya. Se trata de un personaje famoso y conocido por todo el pueblo español, es lo compartido entre todos en su historia y su cultura. El protagonista es destacadamente representativo, de tan pocos que se encuentra en la esfera dramática española.

Pese a que los dos pensadores mantienen la discordia en la función del teatro, no

niegan el papel y el puesto indispensable que tiene en la vida humana. Dicho en mayor medida, ambos pensadores sostienen un punto de partida común, que la vida es el inicio de sus reflexiones. Para Unamuno, la verdad no es cuestión lógica sino de vida; para Ortega, la vida es la realidad radical. En este sentido, no parecen de forma absoluta incompatible la posición unamuniana y la orteguiana. Porque éste menciona en su artículo *Dos teatros*, que el teatro francés busca una contemplación ética, si no un apasionamiento como el español. Pues, es el *sinvergüenza*, la desesperación previa y la gravedad que todo el español lleva dentro de sí. Y aquél, el rector de Salamanca, don Miguel de Unamuno, lo que quiere llevar a cabo es despertar la conciencia. Quizás, la propuesta unamuniana trata de despertar la conciencia española de temperamentos tales como este *sinvergüenza* (en palabras de Ortega), esta desesperación previa y esta gravedad que lleva en su corazón que late lentamente.

5. DIFERENCIAS ENTRE UNAMUNO Y ORTEGA EN RELACIÓN AL TEATRO

5.1 Diferencias en concepto, esencia, función e historia del teatro

Respecto al concepto del teatro, para Unamuno, se trata de la expresión más genuina de la conciencia colectiva del pueblo; para Ortega, consiste en un edificio donde el espectador oye y ve mientras el actor representa la obra. En este sentido, el teatro de don Miguel se inclina más al espejo del humano, mientras el de Ortega es más bien un lugar donde la gente va y se va. Así que, se observa de ahí que el rector de Salamanca presta más atención al contenido, si no a la forma o la técnica, el teatro textual, mientras nuestro filósofo madrileño, presta más atención en la función práctica, el teatro espectacular. Como declara el autor vasco en su texto, no solía ir al teatro, y prefería leer la obra en casa, de ahí que es comprensible que Unamuno haya dedicado más tiempo y esfuerzo en el análisis de teatros dramáticos, entretanto, Ortega y Gasset, ha reflexionado más en la parte representativa, la cual considera que va a satisfacer la necesidad innata del hombre.

En cuanto a la esencia suya, para Unamuno, se trata de las características, como la colectividad y la moralidad; para Ortega, el teatro es nada más que un juego cuya sustancia constituyen la metáfora, la fantasía y la metamorfosis. Al respecto de la función, para nuestro pensador vasco, el teatro, como cualquier arte, debe desempeñar el papel docente, que educa y guía al pueblo; para nuestro filósofo madrileño, si el teatro es un juego, ha de asumir su responsabilidad para entretener al público, ofrecerle la diversión y salvarle de la cotidianidad y la pesadumbre.

Aunque los dos escritores no apuntan la misma trayectoria histórica del teatro en sus escritos, ya que uno presta más atención al teatro español, otro, más al teatro general, se puede observar que en la visión de don Miguel, la génesis del teatro español está en la raíz popular y nacional, del pueblo, y en la historia luchó entre la corriente erudita y la popular, que la última ganó al final; mientras al juicio orteguiano, el teatro se remonta

a la época griega, en que el elemento religioso está dominante, religioso no en el sentido católico. En este sentido, el teatro unamuniano es el espejo de la realidad, entretanto, el orteguiano, desde su origen ya carga la máscara en su coherencia, es decir, la irrealidad, la farsa.

Además, desde el punto de vista unamuniano, la evolución del teatro ha ido a peor, caracterizándose en su momento por un mayor énfasis en la cuestión económica. Ley de oferta y demanda, el gusto y la necesidad del público. Porque el artista no es nada menos que un hombre y necesita ganarse la vida. Sin embargo, en opiniones orteguianas, la diversión es obligatoria para el ser humano, y resulta natural que la busque en el teatro, que desde su génesis no tuvo nada que ver con la utilidad materialista.

En cuanto a la vida misma, por un lado, le preocupan a don Miguel de Unamuno la vida esta que tenemos, y la vida de más allá. Así que presta atención a la inmortalidad y universalidad de obras dramáticas, y también a la realidad de la vida. Ocurre muchas veces en sus escritos el tema que la vida es sueño. La propuesta unamuniana consiste en que aun cuando la vida sea sueño, hay que seguir el proyecto, despertar la conciencia. Mejor dicho, promover que el hombre duerma soñando conscientemente, aun en el ensueño. Por otro lado, la preocupación orteguiana está en el mundo que estamos, nada más en esta vida que es la realidad radical. Pues, divide la actividad vital en dos modos, trabajo y deporte, y añade el juego en el marco de la vida. Para Ortega, el sueño no es diferente al teatro, que se trata de otro mundo también. El alcohol, especialmente, en su prehistoria del teatro, el vino, sirve de estupefaciente, para que el hombre sueñe despierto. Al ser humano el teatro le es refugio donde se sumerge en el placer, el sueño, podría ser igual que el mundo irreal.

5.2 Diferencias en análisis, comentarios y juicios del teatro

Respecto a los problemas concretos del teatro español de ese entonces, Unamuno propone que son la difusión exagerada del género chico y la vacuidad de éste, el teatro de teatro y la penetración del psicologismo que provoquen la crisis; entretanto, Ortega opina que tanto obras dramáticas menores como el público sospechoso conducen a la

situación fatal del teatro español. Así que, para el rector de Salamanca, es necesario introducir y estudiar dramas magníficos extranjeros como los de Ibsen, y echar la mirada hacia atrás, retomar las tradiciones populares y nacionales para su renacimiento; mientras, en ojos de Ortega, deben reconquistar la efectividad de la fantasmagoría, recuperar el crédito del teatro, perfeccionar el teatro como un *como-ser*.

Pese a que ambos coinciden en que tanto el drama como el espectáculo asumen su papel insustituible en el teatro como un conjunto, cada uno tiene su preferencia. Es decir, de acuerdo con el autor bilbaíno, si ya la función es educativa, ha de dominar la parte dramática, en otras palabras, el teatro textual; y en la visión de Ortega y Gasset, con un propósito de jugar y divertir, el teatro debe enfocarse más en cómo construir un mundo irreal que le presenta al espectador como real para conseguir la verosimilitud. Así que, la propuesta orteguiana pone más peso en el teatro espectacular.

Por lo tanto, para don Miguel de Unamuno, el teatro auténtico debe ser docente y popular o nacional, y así inmortal. Respecto a lo vulgar, que era dominante en su época, no cuenta en la historia. Piensa que grandes dramaturgos, literatos, escritores, no son grandes por producir obras magnas sino al revés, porque ellos construyen como portadores o medios que extraen ideas espontáneas y reflejas del pueblo; asimismo, para Ortega, la función divertida tiene la primacía de todo, la cual trata de la raíz vital del teatro.

Al final, llegamos a la diferencia entre Unamuno y Ortega en torno al protagonista de José Zorrilla, Don Juan Tenorio. Ya mencioné en la parte *Similitudes*, que ambos reconocen su puesto fenomenal en el teatro español, sin embargo, cada uno de los dos sostiene una idea muy propia y peculiar en este aspecto. En opiniones unamunianas, Don Juan Tenorio es bien representativo, pero no se trata de más que un mal ejemplo, que mal guía y educa al pueblo por preconizar virtudes fatales. Hasta que don Miguel de Unamuno compuso una vieja comedia nueva, titulada *El hermano Juan*, en que Don Juan se da cuenta de la maldad de su papel que representa, luego se arrepiente de esto y se convierte en un hermano, un fraile para ayudar a sus prójimos. Este don Juan, se trata de un protagonista bueno y ejemplar en la ideología unamuniana, un hombre de quien podemos aprender. Pues, desde el punto

de vista de José Ortega y Gasset, ya es suficiente que tenga todo el español un personaje en común, porque el mismo es un tesoro, un oro, un orgullo, que le puede unir al pueblo español. Él mismo ya es la cultura española. De ahí que, si la finalidad del teatro es nada más que divertir al hombre, entretenerle y liberarle de la realidad, esta figura que se sustenta a sí misma, compartida por toda la sociedad española ya es perfecta para su misión. Por lo tanto, lo que le pone a Ortega insatisfecho no consiste en la trama ni en el carácter del protagonista, sino la representación fatal del actor, porque él arruina los versos populares y primitivos, los cuales ofrecen mayor diversión al espectador.

En una palabra, lo que busca don Miguel de Unamuno en el teatro es un *debe-ser*, mientras, lo que favorece Ortega y Gasset no es nada más que mantener el *como-ser* del teatro.

6. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES

Ahora bien, llegamos a la parte final de este Trabajo Fin de Máster, conclusiones de las comparaciones de los capítulos anteriores, entre Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, en torno al teatro, y desde luego, unas reflexiones mías sobre el tema.

Se observa de manera manifiesta que las similitudes del concepto teatro entre los dos pensadores son menos y más débiles que las diferencias que presentan, sin embargo, a mi parecer, no se trata de una desigualdad radical e incompatible.

En el primer lugar, no se puede negar las semejanzas del pensamiento acerca del teatro en los dos autores, que incluyen una serie de elementos igualitarios, por ejemplo, colectividad, popularidad, libertador y entre otros. En el segundo, ambos se percatan de las mismas sensibilidades y fenómenos sociales de la época a que pertenecieron. Es decir, ambos han sido igual perceptivos de la realidad que estaba pasando en España, por ejemplo, el gusto del público, la crisis del teatro español, etc. En este sentido, tanto Unamuno como Ortega y Gasset coinciden en concebir hechos objetivos y presentarlos de manera imparcial. De ahí, surgen las diferencias del concepto teatro entre los dos hombres que brotan de la interpretación, la parte subjetiva.

En otras palabras, aunque el rector de Salamanca y el filósofo madrileño proponen sus teorías propias y distintas respecto al concepto, esencia e historia del teatro, no se diferencia tanto como en el sentido de su función. Si indagamos por el teatro, el teatro mismo en ambos pensadores lo estudiamos cosificado, como una cosa, excluyendo su finalidad, las visiones de los dos autores se pueden encajar y complementar, ya que la orteguiana se enfoca en el teatro espectacular, y la unamuniana, en el teatro textual. Sin embargo, si analizamos a ambos autores desde el punto de partida de la función, no podemos saltar del sistema de valor de cada uno, sobre todo, en cuanto a la vida. En este sentido, la interpretación de ambos pensadores en torno al teatro surge de la concepción propia.

Desde el punto de vista de Ortega y Gasset, Unamuno podría ser un frívolo, puesto que menciona en su texto que el hombre que no sepa divertirse no es suficiente sensible

o consciente de la verdad de vida. Pues, a mi parecer, existe otro caso que podría dar una explicación. No es frívolo don Miguel de Unamuno, sino que es demasiado fuerte y firme. De acuerdo con Ortega y Gasset, el ser humano no aguanta para siempre la pesadumbre del día a día, así que necesita de una salida por la cual se libera de la gravitación. Por seguir esta interpretación, pues, ¿no existe un hombre que conozca bien el mundo que está y tenga la conciencia y el valor suficientes para soportar tal realidad? A mi juicio, si existen personas como tales, contará a don Miguel de Unamuno entre ellos. Además, ¿cómo juzga Ortega a los artistas que se dedican la mayoría del tiempo a las bellas artes, quienes se sumergen en el mundo irreal y fantástico e intentan escapar de la realidad cotidiana? ¿Son héroes como Ortega señala en su *Meditaciones del Quijote*, cuyas vidas consisten en una interminable resistencia a la tradición, a lo recibido, en un querer creador de nuevas realidades? En este sentido, desde el punto de vista mío, la propuesta de don Miguel de Unamuno, la misión docente puede ser definitivamente considerada como un debe-ser, un querer-ser, una perspectiva futurista, mientras la visión de Ortega en torno al Teatro de su periodo trata de un reflejo práctico, un ser actual, un ser del momento. De ahí que, a mi juicio, no son nada incompatibles de manera radical las interpretaciones de ambos pensadores respecto al teatro, sino que constituyen dos fases de la realidad, de la vida, ya sea humana o dramática, puesto que entre la posición orteguiana y la unamuniana, están la posibilidad del tránsito y la construcción de un proyecto, desde el ser actual hasta el ser ideal.

Por lo demás, en mi posición, la polémica sobre el tema del teatro entre Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset tiene un significado mucho más que el teatro mismo, ya que tal discordia del punto de partida se refleja en muchos más sectores y se presenta muy aplicable en explicar problemas de la sociedad de nuestra era, que es un mundo capitalista y materialista. Por ejemplo, en la sección del cine. Por poco que conozco, sobre todo en EE.UU y ahora en China, el mercado cinematográfico está sufriendo lo mismo que el teatro español padeció en la época de Unamuno y Ortega.

A decir con detalles, el público prefiere películas exageradas y emocionantes, que le atacan con impresiones excesivas. En este caso, podemos entender el hecho de que son películas de acción, de terror, y especialmente las producciones de Hollywood que

logran mucho éxito en las taquillas. Sin embargo, al juzgar las películas de cada año, destacadamente, sometimos a la autoridad del Premio de la Academia, el Premio Óscar. Y por su historia de tantos años, se nota que mayoritariamente los grandes trofeos no se otorgan a producciones que ganan en el mercado, sino más a películas de tema profundo, de tesis, más suave en el efecto visual, pero no menos dinámicas en provocar reflexiones hondas. Así que, de ahí nos representan dos elementos rivales, pero no opuestos en su raíz. Se puede imaginar que don Miguel de Unamuno tomaría la posición del premio Óscar, de películas de arte, mientras Ortega y Gasset se pondría al lado del mercado, de películas comerciales, sosteniendo que la misión del cine consiste en divertir al público.

Igual que en China, por el momento, el público muestra un mayor gusto que el pasado hacia programas de telerrealidad y de entretenimiento. Pues, de acuerdo con las interpretaciones orteguianas, las que me parecen muy convincentes, el hombre chino necesita cada día más de la diversión y la distracción de la vida cotidiana, porque la alta velocidad del desarrollo económico le va volviendo más como un medio que un fin, y le pesa tanto que los programas tales como comida rápida pueden aliviar al hombre. Ha de liberarse del yugo de la era, por pocos momentos que sea, y así busca el alimento que le aligera en series del entretenimiento y la telerrealidad, los que crean un mundo imaginario a través de transformar y modificar la realidad verdadera.

Además, lo que me gustaría exponer al final de esta parte es concluir declarando o limitando el teatro estudiado en este Trabajo Fin de Máster bajo el marco de la España. Aunque en ambos pensadores, hallan unas ideas sobre la historia del teatro en general y críticas sobre obras dramáticas extranjeras, que están citadas en capítulos anteriores, por ejemplo, opiniones sobre las obras de Ibsen en don Miguel, y diferencias entre el teatro francés y el español en Ortega y Gasset, me parece más acertada poner una restricción por dos razones. Por primero, el enfoque del concepto teatro en los dos autores está en el español, y por segundo, en cada pueblo vive una trayectoria histórica distinta del teatro, y en el caso de China, no apareció el teatro como un tipo literato hasta la dinastía Ming. Así que, pongo estas palabras al final para que sirva de una pequeña declaración y complementación.

Hasta aquí, se concluye este Trabajo Fin de Máster con una idea mía. Pues, a mi parecer, tanto Unamuno y Ortega aprecian al héroe, el héroe de la vida, de la realidad. Sin embargo, el rector de Salamanca mantiene un punto de partida siempre íntimo, y a la vez sólido y valiente, porque él mismo es todo un hombre, todo un héroe, como un pensador. Él no cambia de posición de despertar la conciencia de los demás, insiste en construir un debe-ser teatro; mientras tanto, José Ortega y Gasset, suele sustentar un horizonte más general, y proyectar hacia fuera una visión más comprensiva, que no trata de someter a la realidad como tal, sino más bien justificarla y ordenarla, como un filósofo. En este sentido, desde una perspectiva filosófica, le importa más pretender transparentar la realidad primero, que es el inicio para una carrera larguísima.

BIBLIOGRAFÍA

1. ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas*, Taurus, 2004, Tomo V y VII.
2. ORTEGA Y GASSET, José, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1995.
3. ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Cátedra, Letras Hispánicas, 2005.
4. RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, 2011.
5. SALAS, Tomás, *Unamuno y Ortega: una pequeña polémica sobre Teatro*, Revista Espéculo, Número 36, 2007.
6. TORRENTE BALLESTER, G, *Teatro Español Contemporáneo*, Ediciones Guadarrama, 1968.
7. UNAMUNO, Miguel, *Obras Completas*, Escelicer, 1966, V1, V3 y V7.
8. UNAMUNO, Miguel, *Obras Completas*, Biblioteca Castro, 1996, V3.