

ORTEGA Y GASSET
Y EL TEATRO NUEVO

Por JOAQUÍN MONTANER

I

Quería dedicar unas páginas a la ilustre memoria de don José Ortega y Gasset, y repasando los autógrafos, cartas y apuntes que acerca de sus conversaciones y obras conservo, saltaron a mis ojos unas notas antiguas que me parecen interesantes y de mucha actualidad. He logrado ordenarlas y ponerlas al día; y quede redicho que ni me propuse remontar las legendarias sirtes, ni pienso — como decía el poeta sastre del siglo xv — crecer el mar con las gotillas del Duero.

Se refieren estas notas al teatro: porque se produce la casualidad de que a Ortega y Gasset se deban en España las mejores y más hondas sugerencias para una nueva tendencia teatral; y de que, a pesar de tratarse de un pensador nada aficionado al teatro, fuese su maravillosa y limpia mano la que disparase la más aguda y

certera flecha contra el blanco, muy denegrido por cierto, del teatro habitual. En 1921, hace treinta y cuatro años, Ortega y Gasset publicó un interesante estudio en *El Espectador*, tomo IV, titulado «Incitaciones. - El elogio del "Murciélagos"». «El Murciélagos» era aquel famoso espectáculo que unos artistas rusos habían presentado en París el año 20, y que se anunciaba por entonces en Madrid. Consistía en una serie de escenas muy breves y del más vario carácter: bailes, canciones, coros, cuadros plásticos, bufonadas. «Viene a ser este espectáculo — decía — el hermano menor, humorístico y perdidamente romántico de las famosas danzas moscovitas; al menos, tiene con ellas una dimensión común: el efecto que produce en el público occidental.» Es importante la definición, porque la suma de sus elementos es lo que don José elogia y preconiza como punto de arranque para su fórmula de teatro nuevo: el Teatro fantasmagórico. ¿Cómo llega a esta fórmula?

Ortega y Gasset creía demasiado, quizá, en el efecto del espectáculo teatral sobre el público. Antes de los bailes rusos, y del «Murciélagos», muchos espectadores occidentales no sabían qué cosa era verdaderamente un espectáculo. El teatro corriente, los espectáculos tradicionales no les satisfacían. Y el secreto de la bondad, de la

gracia del espectáculo teatral es, precisamente, esta satisfacción. «Aunque cada una de estas danzas, en su singularidad — escribía — nos parezca fracasada, salimos del teatro satisfechos, al revés de lo que nos acontece con los espectáculos tradicionales. Del drama, comedia u ópera al uso, salimos siempre descontentos, aunque no podamos reprochar nada a la obra que acabamos de presenciar. Lo insuficiente del viejo arte teatral es el género mismo, y lo acertado en estos ensayos rusos es su carácter genérico.» «El perfil de nuestros deleites — añadía — es acaso nuestro más verídico perfil. El gran pensador y artista cree esto más significativo de lo que a primera vista puede parecer. Para él ensueños e ideales emanan directamente de nuestra intimidad y son su auténtica manifestación. Pocas cosas definen tan bien una época como el programa de sus placeres. A la manera que los sacerdotes de un dios fenecido, asistimos sin fe a espectáculos supervivientes que hicieron las delicias de nuestros abuelos, pero no son para nosotros más que una penosa obligación. Yo desconfío mucho de quien no es leal con sus propios placeres..., el animal enfermo suele perder, antes que nada, su afán placentero...»

No adelantemos más. El fácil espectador del universo que era el insigne don José Ortega y

Gasset no lo fué del teatro. Desde 1900 a 1921 ningún espectáculo al uso, drama, comedia u ópera, pudo contentarle. Ni los grandes dramas, representados en el mundo, ni las óperas clásicas, ni las de Wagner, ni Mozart, ni Musorgski, ni Rimski Korsakoff, ni Borodine, ni el teatro moderno de Ibsen, ni el de Tolstoi, ni el de Hauptmann y Sudermann, ni Maeterlink, ni D'Annunzio, ni Cocteau, ni los grandes intentos teatrales y realizaciones de los maestros alemanes, rusos y franceses, le pudieron conmover: ni Gordon Craig, ni Reinhardt, ni Antoine, ni Lugné-Poe, ni Fuch, ni Rouché, ni Appia, ni Stanislavsky, ni Meyerhold, ni Habima, ni Evreinoff, ni Piscator, ni Shaw, ni Pirandello, ni Valle Inclán. El espectador era demasiado exigente con sus gustos. ¿Sólo los ballets, el Murciélago y la Chauve-Souris? ¿Por qué? Nos produce la sensación de que asistimos más que a la arbitrariedad de las ideas, a la insinceridad de las palabras sonoras, o a la inexperiencia teatral. ¿Es posible tanta intransigencia? No es posible más que de un manera: no habiéndose sentido nunca espectador. Don José — descubramos su secreto — era sólo un lector silencioso del teatro. Y un lector demasiado inteligente.

Esta sencilla aclaración justifica sus posiciones intelectuales frente a él, y sus teorías mag-

níficas y dogmáticas acerca de su porvenir. «Po-
seemos excelentes clínicos, y detestables espec-
táculos, inventamos analgésicos nuevos, pero no
diversiones.» «El Murciélago resume, en cierto
modo, lo que va a ser la edad naciente». ¿Cómo
había de ser ese teatro fantasmagórico que pre-
conizaba nuestro admirado amigo?

II

El nuevo arte de teatro es lo que queda del
viejo, cuando se elimina del todo lo que no es
teatro; por tanto, todo lo que le sobra. Ésta
es la fórmula esencial de Ortega y Gasset.
Perfecta, admirable fórmula, si no encerrase
una grave dificultad: saber concretamente qué
es lo que hay que eliminar, qué es lo que «no
es» teatro, qué es lo que en realidad sobra.
Lo que sobra y lo que falta, lo que expresa y
lo que no expresa, y el cómo debe expresarse
cuando se intente expresarlo, ha dado origen
a todas las teorías filosóficas, estéticas, de los
innovadores teatrales contemporáneos. Las me-
nores discrepancias de apreciación, de inter-
pretación, de idealidad, de irrealidad han cons-
tituído escuelas y ensayos completamente dis-
tintos.

Para Ortega y Gasset sobra, nada menos — bien claro lo afirmó —, que el teatro mismo. Hoy — decía — un hombre capaz de percibir las calidades superiores de la obra dramática, goza de ésta íntegramente sin necesidad de verla representada. «El teatro actual — insistía — es, para un público selecto, claramente innecesario, porque el placer que propone se obtiene con menos riesgo y esfuerzo mediante la lectura». Como ejemplo citaba el caso de *Hamlet*. «Tendido en mi cuarto — escribía —, los pies junto a la chimenea, puedo gozar del Hamlet en la integridad de sus valores esenciales; cuanto hay en él de calidades sublimes se realiza plenamente en la lectura de sus palabras. Hamlet es un texto». A base de *Hamlet*, nuestro ilustre crítico levantaba unos párrafos ingeniosos y espléndidos. Pero esta negación de los actores y del público, vértices, con la obra, del triángulo teatral, no se origina por el caso excepcional del célebre drama de Shakespeare, donde nada es plástico y todo «es exquisitamente íntimo». Se produce con todas las obras teatrales: «en la obra teatral al uso, todo lo que hay de verdadero valor puede ser íntegramente gozado mediante la simple lectura, sin necesidad de ir al teatro, y lo que éste añade es, en el mejor caso, superfluo, innecesario, inesencial». Lo que

añade el actor le parece a Ortega también «en el mejor caso inesencial». «Para una sensibilidad educada es, decididamente, un estorbo».

No sé lo que un amigo del teatro puede contestar a esto. Es como gozar de una corrida de toros por un tratado de tauromaquia, o por una reseña periodística. En el teatro, para que lo sea, y como sea, tiene que existir la representación, que es la vida de la acción. Gordón Craig, el gran innovador inglés, el formidable director de *Hamlet* precisamente, idealista, llegó incluso a sustituir al actor por supermarionetas; pero no a negar el hecho, la realidad básica del teatro con sus tres factores. Galdós, que antes que novelista y dramaturgo glorioso fué un adelantadísimo crítico, se anticipó a responder a Ortega en 1885, en sus estudios curiosos acerca de *El arte interpretativo*. Escribía que el actor, «sin darse cuenta de ello, colabora en la producción dramática...». «Entre el "Hamlet" de Jarrick y el que hace hoy Irving hay grandes diferencias. El "Ricardo III", de Kean, es una creación propiamente suya, que nadie ha podido imitar. El "Mercader de Venecia" hace reír o causa terror, según el intérprete. Es común decir de un actor que crea tal o cual personaje. Pues si lo crea es que no existe o existía tan sólo como un bosquejo, cuyas líneas acentúa la en-

carnación escénica.» ¿Puede darse mayor claridad de visión del teatro?

Aun concreta más, Galdós: «Los críticos que sólo ven estas cuestiones de una manera abstracta recomiendan que se escriban las obras sin acordarse para nada de los actores. Esto es muy bonito para dicho, y aunque teóricamente no se puede contradecir, en la práctica resulta un disparate. Tengo para mí que las obras capitales del arte dramático han sido escritas para determinados histriones. Molière y Shakespeare sabían, desde que ideaban un drama o comedia, quién lo había de representar. Hombres muy metidos en los rincones del teatro, imposible que trazaran sus obras en abstracto, como principiantes que sueñan que han de bajar los ángeles del cielo a dar vida a sus creaciones.»

Pues lo mismo ocurre con el público. Pero esto repugnaba al alto sentido crítico del gran pensador.

III

Leer una obra de teatro y rechazar su representación sistemáticamente es prescindir del público; es negar el teatro en su esencia. Es necesario el público, ese público que somos todos. Y esa opinión inexorable, fulminante, de to-

dos y que no es nunca la de cada uno, es la que se impone, la que produce el buen éxito y el fracaso. El buen éxito y el fracaso, en todas las artes, es la sanción del público, pero en la dramática es la sanción inmediata, instantánea, irreflexiva, dada o negada por impresión, y al propio tiempo irrevocable. Individualmente se acepta la novedad. La masa, la colectividad, tarda bastante en aceptarla. Y es que la emoción colectiva, como dice Galdós, será siempre un misterio. Por esto han fracasado generalmente las reformas en el teatro.

En el libro se habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se quiere, y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre. He aquí el olvido fundamental de Ortega al negar el actor, intermediario entre la obra y el público. «Una vez que el autor pone lo que en su personaje hay de singular e interesante, sólo queda a cargo del actor lo que hay de genérico e insignificante en la figura. ¿No sería más acertado prescindir de esto?» Sería prescindir del público, y los ojos y los oídos de todos, el todo de todos, es necesario.

El propio Ortega y Gasset, en su estudio acerca del Silencio, lo impone: «cada cual posee un ángulo visual diferente que excluye otros modos de ver y, por tanto, le ciega para ciertas

facetas de los hechos. Sólo la integración de muchos puntos de vista enfocados sobre un mismo tema arrancan a éste su plena fecundidad.» La expresión verbal es indispensable, y la creación verbal de la obra dramática es el actor.

Según don José, la obra escénica debe consistir primordialmente en un suceso plástico y sonoro, no en un texto literario; que sea un hecho insustituible ejecutado en la escena. «Entonces — decía — no tendremos más remedio que salir de casa para ir al teatro, so pena de renunciar a un placer intransferible.» Tenía fe — y la tenemos muchos — en el advenimiento de una nueva inspiración escénica, que renovará en nosotros el sentido de los espectáculos. Al tiempo que las demás artes — sobre todo música y pintura — parecen tener cerrado el horizonte de las grandes innovaciones, el teatro se halla en el albor de su más gloriosa jornada. En síntesis, es el único arte que hoy tiene franco el porvenir. ¿Cómo y de qué manera? Galdós reconocía un hecho de decadencia dramática: personas «muy razonables» que hace años se entusiasman viendo un drama sentimental, sostienen ahora que bastantes emociones tienen con las que proporcionan los sucesos diarios de la vida y los negocios, y que no van al teatro a ver miserias, dolores y agonías. Y esta evolución en

la estética es tan general y evidente, que no hay medio de defenderse contra ella. Ortega y Gasset coincidía y apuntaba la medicina redentora. «No admitamos — decía — que la boca del telón abra ante nosotros un gran bostezo para hablarnos de negocios, para repetir lo que en su pecho y en su cabeza lleva el público: sólo nos parecerá aceptable si envía hacia nosotros bocanadas de ensueño, vahos de leyenda. Los artistas jóvenes, en lugar de perderse por callejones de problemática salida, deben dedicarse a crear el nuevo teatro, en que todo es plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa. La pintura no tiene tema más fecundo que la decoración escénica, «donde todo está por inventar». (Perdón: ¿Y Benois, y Korowin, y Bakst, y Gonstcharowa, y Jakuloff, y Reinhardt, y Habima, y Meyerhold, y Costeau, y tantos más? Cosa pareja acontece con los músicos y los poetas. Pero, para lograrlo, el actor ha de transformarse. Ha de convertirse en mil cosas: ha de ser «acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su arte una metáfora universal»).

Hace treinta y cuatro años, cuando don José escribía estos lúcidos ensayos, casi nacía el cine y no existía la televisión. No era, pues, lo de ahora ni lo que habrá de ser. El teatro cuenta dos mil y seiscientos años de vida, y quizás en-

tonces llegó a existir esa metáfora. El preclaro escritor y filósofo murió callando muchos secretos de muchas cosas. Entre ellos — y en estas divagaciones acerca del teatro nuevo — la explicación del porqué dejaron de cantar y bailar los coros clásicos. En esa explicación se hallaba quizás el auténtico origen de la verdadera metáfora universal.