

Ni la Moral Biomásica de Valverde llega en su frío realismo a una afirmación de tan banal y frívola crueldad. Perdida la ingenua inocencia, sabemos que los animales tienen de máquina ingeniosa lo mismo que el buen salvaje de persona decente o bondadosa.

Releyendo ahora, cuarenta años después, los bien avenidos textos de prolo-

guista y prologado, vuelven a oírse, como en las sierras de antaño, la ladra del corzo, la berrea del venado, el latir de la rehala, el gañido del puntero herido por un navajero aculado, el viento en la pringosa jara cervuna, el alcornoque o la encina... Pocas y magistrales obras conservan parejo poder evocador.

LA DOCTRINA DRAMÁTICA DE ORTEGA

ORTEGA Y GASSET, José: *La Idea del Teatro y otros escritos sobre teatro*, estudio y edición de Antonio Tordera. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. 318 p.

FELIPE GONZÁLEZ ALCÁZAR

ORCID: 0000-0003-0992-6275

El sábado 4 de mayo de 1946 a las 19'30, Ortega se reencontró con su público español en un lugar emblemático y significativo: el Ateneo madrileño de la calle del Prado. Recuperada la institución y el nombre de la misma para la vida cultural española –después de la Guerra Civil incluso se convirtió en Aula de Cultura de la Falange– el primer acto de la reinauguración iba a ser una conferencia titulada: *Idea del Teatro. Una abreviatura*. La idea del tema expuesto partió en su origen, para un público distinto, de una iniciativa del diario portugués *O Século*, que quiso celebrar el centenario del Teatro Nacional de Doña María con un ciclo de conferencias sobre la evolución y el espíritu del teatro en Portugal. Tuvieron lugar en los salones del diario lisboeta entre abril y mayo de 1946. El primer

conferenciante, José Ortega y Gasset, filósofo español residente en Lisboa desde 1942, fue presentado con un relieve excepcional y tanto los testimonios previos a su alocución del 13 de abril como los posteriores confirmaron el éxito y la gran acogida que tuvieron sus palabras. Escapándose del planteamiento historicista del ciclo, Ortega propuso una meditación sobre la naturaleza y el ser del teatro. Ya fuera por iniciativa de Pedro Rocamora, director de Propaganda del gobierno franquista, o del mismo Ortega, lo cierto es que el tema y el contenido, incluso el título, de la conferencia portuguesa del mes anterior se repitieron en el Ateneo con algunos arreglos necesarios, en las referencias internas a hechos, lugares y expresiones lusas transformadas ahora en españolas, así como el acompañamiento de una introducción específica para el nuevo acto. Allí se incluirían, preparadas por escrito de antemano, las polémicas expresiones sobre el “horizonte despejado” de España y su “indecente salud” –salud “pública” o “política”, según lecturas (ésta última la del manuscrito conservado en la Fundación José

Cómo citar este artículo:

González Alcázar, F. (2009). La doctrina dramática de Ortega. Reseña de “La Idea del Teatro y otros escritos sobre el teatro”. *Revista de Estudios Orteguianos*, (19), 211-216. <https://doi.org/10.63487/reo.535>

Revista de
Estudios Orteguianos
Nº 19. 2009
noviembre-abril



Ortega y Gasset)–, el “vocablo generalísimo” y la salida airosa, “con garbo”, para torear los retos a los que se exponía la sociedad en aquella posguerra.

Las circunstancias políticas y la repercusión de las palabras de Ortega, toda vez que se trataba de su regreso público a la patria, tenían una honda significación. Suponía para el filósofo y su familia calibrar hasta dónde iba a ser posible ese regreso, si contenía las seguridades necesarias para desarrollar sus iniciativas plenamente o como en efecto sucedió, si en virtud las condiciones generales no iban a permitirle liberarse del control a que fueron sometidas sus actividades. Las reacciones de la prensa, dirigida por el gobierno, y las conversaciones con personalidades más o menos cercanas al poder, terminaron por convencerle de que no era prudente dejar de residir oficialmente en Portugal. El gobierno, por su parte, deseoso de ocultar su pasado apoyo al Eje, quiso darse un barniz aperturista y se limitó a hacer creer que “dejaba hacer” pero no pudo ni quiso ir más allá. Ortega seguía siendo para muchos sectores extremistas el “instigador intelectual” de la venida de la República con su famoso artículo sobre la *dictablanda* de Berenguer y sus iniciativas posteriores. Por tanto, culpable de un trágico error, cuanto menos.

Todo lo que rodea a esta conferencia, desde el motivo del tema elegido hasta la escenificación en el salón de actos, se ve envuelto en una vorágine interesada de debate y controversia. Para unos era la prueba del nueve del colaboracionismo de Ortega y su traición al exilio tras la marcha de Argentina, la “deserción” en palabras de Guillermo de Torre. Para otros, un intento de provocar una trans-

formación interna de la Dictadura, de ayudar a socavarla o “decolorarla”, según Jordi Gracia, idea también compartida por Zamora Bonilla en su labor de biógrafo, sin bien con otros matices. En muchos, cercanos a la intimidad de Ortega, se insiste en la necesidad de comprobar *in situ* las posibilidades de influir en el Régimen. José Luis Abellán, recogiendo testimonios de Miguel Ortega, nos recuerda que a pesar de la presencia de autoridades y personalidades importantes en la España del momento, la frialdad de la acogida personal y el debate suscitado por sus palabras produjeron en Ortega una depresión tan honda que le mantuvo inactivo durante los diez meses siguientes. Prueba del interés que sigue despertando este debate en su cariz vital son los documentos que Eve Giustiniani adjunta al texto de su itinerario biográfico sobre las dos conferencias de Ortega en los números 14/15 de la *Revista de Estudios Orteguianos* (2007, pp. 43-92).

Las circunstancias externas acompañan con su cicatera insistencia cualquier iniciativa textual relacionada con la *Idea del Teatro*. Texto, no sólo conferencia, también problemático. Contamos, más bien recordamos, todo lo anterior a manera de marco introductorio a la magnífica edición que el profesor de la Universidad de Valencia y catedrático de Teoría e Historia del Teatro, Antonio Tordera, acaba de publicar en Biblioteca Nueva. Como responsable de la misma, añade una introducción, que vale por un ensayo, de 155 páginas incluyendo una amplísima bibliografía actualizada y anotaciones referenciales y explicativas a todos los textos, con inclusión de noticias de prensa y acertadísima documen-

tación. Esta publicación reposa sobre el bisel destacado de *Idea del Teatro*, el punto de mayor interés, intensidad y desarrollo del pensamiento de Ortega en materia dramática, al que se complementa con todos los textos que acerca del teatro y de crítica teatral escribió el filósofo según la actual edición de *Obras completas* (de 2004 a 2009, hasta el momento, con el reciente tomo IX) publicadas por la editorial Taurus y la Fundación José Ortega y Gasset, incluido el tomo VII (2007), primero de inéditos sobre el que pudo trabajar Tordera. A pesar de que Ortega afirme que no es gran aficionado al teatro y que no acude con asiduidad a las representaciones, lo mismo que dirá de las corridas de toros, lo cierto es que puso mucho interés, por lo menos en los años más incidentales de la Vanguardia, en intentar conocer y experimentar personalmente la renovación en las artes escénicas. Por ello, a pesar de tratarse de textos relativamente breves en medio de una producción extensísima, Ortega escribió sobre dramaturgia desde su juventud y utilizó muy a menudo símiles y referencias al universo dramático en muchos otros escritos sobre Estética, Política o Arte en general, demostrando un amplio conocimiento y numerosas lecturas, así como una no confesada, o más bien negada, asistencia a espectáculos teatrales. Tordera compila específicamente sobre teatro los escritos siguientes: "El poeta del misterio" (1904), "Notas de Berlín. Función de gala en Berlín" (1905), "Shylock" (1910), "Meditación del marco" (1921), "Elogio del *Murciélago*" (1921), "La estrangulación de *Don Juan*" (1935), *Idea del Teatro. Una abreviatura y sus Anejos* (1946), y el inédito de juven-

tud "Divagación sobre *El barbero de Sevilla*" (c. 1904). Quedan fuera, en palabras del editor, los textos inéditos que pudieran aparecer en los tomos VIII al X de la serie actual de *Obras completas*, que de momento no añaden ningún escrito relevante, y las Notas de Trabajo.

El texto más significativo y complejo de este número de la colección *Clásicos* de Biblioteca Nueva es, sin lugar a dudas, *Idea del Teatro*. Y lo es incluso por motivos puramente editoriales. La primera vez que se conoció el texto, aparte de las conferencias, resúmenes de prensa y de la emisión de Radio Nacional de España en el caso de la versión madrileña, tuvo lugar con la publicación de un amplio resumen en la *Revista Nacional de Educación* (año VI, segunda época, 62, pp. 9-32), en el número de noviembre de 1946. Pese a estar dirigida por el mismo Rocamora, de la Dirección de Propaganda, a la sazón también presidente del Ateneo, que invitó a Ortega a dar su conferencia en España, fue publicada sin permiso del filósofo. Motivó además una queja del propio conferenciante, que en carta fechada el 22 de agosto de 1946 indicaba claramente al presidente del Ateneo que no daba el *placet* para su publicación, solamente permitiría un extracto de ella. Además, añadía una afirmación relevante: "Recuerdo haber dicho a usted que habría de publicarse primero formando un libro con anejos que son indispensables". No es posible, por haberse perdido la grabación de Radio Nacional, saber si el texto publicado era una versión taquigráfica o tomada de aquella grabación. El hecho es que hubo de editarse póstumamente por primera vez en 1958, en el tercer volumen de *Obras inéditas*. De todo ello avisa Tordera

en su estudio introductorio, señalando los diversos materiales que quedan de *Idea del Teatro*: desde el manuscrito original para Lisboa, su versión taquigráfica de época con cambios para la lectura española, los testimonios de prensa y los anejos. Para la edición de 1958 el texto fue completado con varios anejos de mano de Ortega: una introducción manuscrita no usada en Lisboa titulada "*O Século*" y un texto tan extenso como la conferencia titulado "Máscaras". A esto se añade una copia mecanografiada con correcciones de Ortega de la conferencia y de parte del anejo "Máscaras" y las hojas manuscritas de la introducción para Madrid. La edición posterior de Paulino Garagorri en 1977, ya en *El Arquero*, contiene dos notas de trabajo, "Teatro, género literario" y "Sobre el futuro del teatro", que pasan a ser dos nuevos apéndices. Esa edición de Garagorri, conteniendo fundamentalmente el texto leído en Madrid, es decir, con los cambios específicos y notas al pie del autor para que se entendieran algunos términos y lugares portugueses, la introducción para el Ateneo y los anejos que ya he citado, es el texto que el profesor Tordera decide como base para su edición. Justifica su elección al considerar que la edición de 1977 presenta el modelo más general y completo del proyecto que pensaba Ortega para un libro sobre el teatro que no llegó nunca a escribir. Tordera, que tuvo a su disposición los fondos custodiados en el Archivo de la Fundación José Ortega y Gasset, prefiere como él mismo escribe "ir hacia atrás", es decir, desde la versión publicada por Garagorri en 1977 (p. 149), ir reconstruyendo para información de los lectores los cambios desde el manuscrito

original. Y lo hace incluso completando el final de "Máscaras" con las anotaciones manuscritas que Garagorri no incluyó en ninguna edición, y que permiten testimoniar que Ortega estaba pensando todavía en los espectáculos vanguardistas de su juventud al escribir en 1946: "Realismo mágico. Irrealismo. Belleza, acrobatismo, balletismo. Reforma de la boca del escenario".

Tordera cumple los criterios de una edición crítica, si bien hubiera sido preferible elegir el último documento que Ortega dejó preparado de esta conferencia, el manuscrito mecanografiado con correcciones autógrafas como se ha hecho en el tomo IX de la edición de la serie actual de *Obras completas*. De alguna manera, nada hay de raro en dar fidelidad a la edición de Paulino Garagorri, responsable hasta hace poco de la fijación de los inéditos publicados de Ortega. Objetamos, sin embargo, que *Idea del Teatro* ha sido de nuevo editada en 1982 por Garagorri, con correcciones y que ésta podría haber sido con mayor justicia la base de la publicación de 2008. Además, algunas de las anotaciones no textuales superan lo estrictamente informativo. Por otro lado, tarea en la que Antonio Tordera se muestra pródigo, copioso y altamente clarificador, permitiendo *respirar* al texto. Manejando fuentes y testimonios directos e indirectos, sumándole su hondo conocimiento del teatro en cuanto espectáculo y género literario, provocando en el lector propuestas y aventurando explicaciones a algunos interrogantes que dejan traslucirse tras las expresiones orteguianas. También, y me parece un acierto, recurriendo a referencias personales, como la descripción en nota 78 (p. 232) del café

A Brasileira do Chiado por boca de Ángel Crespo. Todo ello acompañado de una bibliografía secundaria actualizada y oportuna, casi detallista. Sin embargo, como decíamos, hay ocasiones en que las anotaciones *regañan*, amablemente, a Ortega, tal vez pidiéndole que hubiera sido una persona nacida en los años 80 del siglo XX y no, como es su caso, del XIX. Por su parte, la especulación política acerca de la introducción madrileña, plena de datos y variantes de prensa, sin llegar a ser tan forzada como la que ofreció Pino Campos al considerar la edición no autorizada de 1946 en tanto base para una interpretación a la contra, casi paródica, ha tenido aquí la mala suerte de aparecer la debatidísima expresión desactivada al colarse una errata, enemiga siempre de toda buena intención y cuidado, como se demuestra en cada página de este libro, y leerse “indecente saludo” (p. 218). Me he detenido demasiado tal vez en un sólo texto, bien que central –bisel le llamábamos arriba–, desatendiendo a los demás. Hecho que no sucede, ni mucho menos, en la edición de Tordera, que mima todos los escritos de Ortega sobre teatro por igual con el propósito de conducir al lector a una generalizada impresión de la importancia que tuvo para él la experiencia dramática.

Y esa experiencia denota desde la juventud más extrema de Ortega un conocimiento profundo, inducido si se quiere por su formación humanística pero pronto interiorizado. Se manifiesta en su asistencia a estrenos dramáticos y a espectáculos “ópticos” como recuerda el profesor Tordera, a medio camino entre lo popular y lo experimental. Una vida plena que le acerca a toda experiencia

artística posible, como el montaje de *El Murciélago*, posiblemente visto en París, como un modelo de representación total alejado de la formalidad del edificio de un teatro y casi emparentado con los orígenes rituales de la representación dramática, en la cual lo religioso y lo profano, la actuación, el baile y la canción se daban la mano. También acerca de la formación profesional de los actores supo Ortega fusionarse con su época, pidiendo mayor naturalidad, presintiendo la ruptura con una tradición declamatoria que el cinematógrafo y el nuevo teatro experimental de los años 60 acabó por desterrar. Así pues, llegado el punto de reflexionar sobre una “idea del teatro”, inmerso en un mundo nuevo, intranquilo por su presente y su futuro, y también por la manera en que se explicaba lo que había sido su pasado, Ortega ingresó en la teoría dramática a través del punto de vista, de la fenomenología de la representación teatral. Desde la disposición formal (el teatro es forma) externa, a través del plano presente en ambas conferencias de un teatro *alla italiana* o con ámbito en T, el teatro representa en nosotros una idea basada en el espacio. El escenario, como el marco de un cuadro, dispone un modo de “forma interior”, de sustancia, que hay que llenar. Tordera explica magníficamente las dualidades que Ortega ve, como espectador, desplegadas ante su patio de butacas: la espacial entre sala y escenario, la que hay entre espectadores y actores, la funcional entre la acción de mirar y ser vistos. Evidentemente, la forma de la sala implica un escenario tradicional que separa y une a la vez de manera determinada: ante una escena enfrentada los límites son precisos y

nunca envolventes como en otro tipo de salas más propias de teatro experimental, con ámbito en X por ejemplo. La idea, en que Tordera no quiere insistir demasiado para no alejar a Ortega de la pura teoría teatral, consiste en que las dualidades se presentan como oposiciones en la forma de ver la realidad, heredadas del Idealismo alemán y vueltas al debate filosófico a través del Existencialismo. Ortega piensa siempre como un filósofo, ya trate de teatro o de deporte. La idea aporta más al perspectivismo que a la teoría teatral pero ambas cuestiones radican en una manera de educar el punto de vista. En el teatro se mira para intentar ver en el viejo juego de lo real-ideal y de lo real-verdadero e ideal-ficticio, con todas las derivaciones que se quiera. Visiones del mundo que juegan a ser realidades en nuestra mente. Ello implica, como afirma Tordera, un proceso de metamorfización múltiple: de lo que ocurre en el escenario a lo que pasa en el patio de butacas, del espectáculo al conocimiento sensible. Un proceso que llama fantasmagoría.

La importancia que el editor concede a "Máscaras" clarifica aún más el elemento de irrealidad mezclado con la realidad hasta casi suplantarla, tanto en la reflexión sobre el origen en los ritos orgiásticos y dionisíacos del teatro como en la presencia de los sueños. En ambos casos, la suspensión de la realidad se superpone a la manera de ver la realidad y a su manejo. De todos modos, insiste Ortega, el teatro es fundamentalmente "farsa", el *homo ludens* de Huizinga aquí citado, combinada con un rito religioso, propio del pensamiento primigenio. De

ahí las festividades griegas, las Leneas y las dos Dionisias. La cuestión específica del teatro lo acerca al sentir de la vida, a su fluencia natural. Solamente se disocia en lo que tiene de rito organizado: nos disponemos a "ir a lo irreal", salimos de casa para poseer esa experiencia fenomenológica de ver el mundo de lo irreal —nunca habla de lo ficticio— como si fuera metafóricamente real. Las máscaras de los actores demuestran la forma palpable, visible y simbólica de esa metamorfización.

El profesor Tordera ha decidido con justicia que los textos dramaturgicos de Ortega merecían una introducción puramente teatral, de doctrina dramática. Quedan fuera de esta reseña algún aspecto que el editor se permite señalar y que Ortega solamente apunta sobre la restauración de un determinado modo de entender el teatro. Nada parecido ciertamente a los vanguardistas posteriores además de atado, si se quiere, al distanciamiento marcado por la estructura de una sala que divide en dos mundos diversos lo real y lo imaginario. A mi entender, lo específico del espectáculo precisa de esa dúplice oposición para llegar al punto esencialmente lúdico en que la manera de ver condiciona el acercamiento al objeto y su posesión intelectual. En definitiva, la doctrina de Ortega sobre el teatro merecía esta atenta, avisada y muy completa edición. El respeto y la puesta en común del conocimiento de Antonio Tordera contribuirán, es imperativo afirmarlo, a una nueva valoración de esta debatida, en muchos ámbitos, *Idea del Teatro*.