

Las relaciones entre la filosofía y el teatro constituyen un tema que se puede encarar de diversos modos más o menos conocidos. Por una parte, resulta fácil partir de los trágicos griegos y enlazarlos con Aristóteles, para luego desgranar la serie de conexiones que la historia misma nos brinda. Por la otra, es por todos conocido el hecho de que filósofos como Gabriel Marcel y Jean Paul Sartre, para no mencionar más que dos autores contemporáneos, han volcado buena parte de su filosofía en obras teatrales. Y no entramos en análisis como el de quienes intentan mostrar la estructura dramática de algunos diálogos platónicos, como los conocidos tres actos del Parménides. Más que repetir ideas ya sabidas y expresadas con toda precisión y elegancia por autores de primera línea, mi pretensión se reducirá a reflexionar sobre una experiencia vivida por toda persona que haya tenido alguna relación con el teatro. No descarto, ni desprecio, muy por el contrario, todas aquellas respetables elaboraciones. Sólo intento ceñirme a la consideración de aquello que puede resultarnos más cercano y comprensible.

Esta experiencia cotidiana consiste en que "vamos al teatro a ver una representación". ¿Qué significa la frase "vamos al teatro a ver una representación"? En ella podemos encontrar, no sólo cuál es el sentido propio del teatro, sino también cuánto hay de filosófico en la realización teatral. Por esto, me permitiré ir desmenuzando la expresión para señalar algunos, porque todos sería imposible, de los elementos que incluye.

"Vamos al teatro". Podría parecer extraño el que hagamos hincapié en este "vamos", y, sin embargo, constituye una de las características más notables de esta forma artística. No es necesario un excesivo esfuerzo para señalar obras de arte que se pueden guardar en la propia casa, para contemplarlas en el momento en que cada uno lo considere oportuno o adecuado, para exhibirlas ante amigos, conocidos, o curiosos, y aun para utilizarlas de esa manera que Alfonso Reyes denominó "ancilar", es decir, supeditarlas a otros usos o a otras finalidades ajenas por completo al carácter estético de tales producciones. Un cuadro, una pintura, una obra escultórica, están ahí, como una cosa más, a la espera de la intención estética de quien se proponga contemplarlos. O están ahí para satisfacer objetivos que nada tiene que ver con el arte. Pueden resultar un adorno, o una muestra de posición social, o constituir una manifestación de snobismo. Es posible dar carácter "funcional" a las compo-

siones musicales, aun cuando deberíamos discutir el sentido de esta funcionalidad. Pero para ver la obra teatral hay que "ir". Debemos cortar el ritmo de nuestras actividades cotidianas, y cumplir con la exigencia de prepararnos. El teatro nos obliga a una cierta actitud de peregrinación, de ponernos en situación, de buscar aquello que queremos ver, de disponernos en un ámbito específicamente preparado para ello, a la contemplación de la obra.

¿Qué significado tiene este "vamos"? Simplemente el desgajarnos de la "lucha por la vida" para entrar en un universo diferente, pero, además, este plural "vamos" adquiere un doble sentido, social y ritual. El teatro no es nunca un hecho individual, sino un hecho de grupo. No se puede montar, desarrollar, o simplemente contemplar un espectáculo teatral en forma individual y aislada. Así como el elemento fundamental de la representación escénica en el diálogo, también lo es en la estructura global que integran actores y espectadores. Podría objetarse que los espectadores, si dejamos a un lado algunas manifestaciones muy particulares, no dialogan, ni entre sí, ni con los actores. Su actitud es la que los sociólogos llaman una "relación hombro a hombro", es decir, uno al lado del otro y todos orientados hacia un punto de atracción común. Pero esto mismo nos está indicando que hay una "comunidad" entre todos ellos y con los personajes. Esa relación dialógica es mucho más estrecha que la mera comunicación exterior que, en la vida cotidiana, desarrollamos por la palabra expresa. Cuando tal comunidad se rompe, o no se realiza, la obra de teatro fracasa, la representación se pierde, el espectáculo se hunde.

Estos mismos elementos, el ir hacia, romper con lo habitual, estructurarse en grupo, estar orientados hacia la acción que se desarrolla organizadamente en el centro de atención, forman parte del andamiaje externo del rito. Sin embargo, el rito es mucho más que todas las preparaciones externas. Tiene el carácter de un gesto sagrado que se repite siguiendo reglas estrictas, tiene una intención, y significa un modo de participación total. Esto nos lleva a señalar un aspecto del teatro que, no por sabido es menos destacable: su origen religioso. La tragedia griega, primera forma estructurada de obra teatral, se organiza a partir del culto dionisiaco; su mismo nombre lo recuerda, puesto que significa "canto de los machos cabríos", reminiscencia de la danza que ejecutaban bailarines vestidos como sátiros, es decir, esos personajes mitológicos mezcla de hombre y macho cabrío. Pero, más allá de su origen, la tragedia tenía un componente religioso en su estructura misma, con su ritual de entradas y salidas, danzas y contradanzas, diálogos y reflexiones cantadas por el coro. Y no menos religioso era su contenido. Personajes que no constituyen para nosotros más que referencias literarias, acciones que nos resultan sólo paradigmáticas, eran para el espectador griego auténticos ingredientes religiosos. Prometeo, Edipo, Electra, Orestes, son mucho más que personajes de ficción. Se establecen como verdaderos modelos de la dimensión religiosa que todo hombre posee. Y que los griegos lograron plasmar en obras de grandeza inigualable. Similar proceso encontraremos en el nacimiento del drama moderno, que comenzó como un juego sagrado en el marco imponente de las iglesias medievales. Y si en toda obra teatral se juega de alguna manera con el destino humano, se pone también sobre el tapete, de modo inevitable, por activa o por pasiva, la vivencia religiosa del hombre. Me limito a solicitar la observación de cuantos han tenido oportunidad de asistir a representaciones

teatrales. El ambiente, los gestos, los preparativos, el silencio, hasta el aplauso, o el clímax a que puede llegar (al que debe llegar) la obra en escena, todo reclama una interpretación ritual y religiosa.

En el "vamos" de nuestra frase inicial hemos encontrado tres elementos: la separación de lo cotidiano, la comunidad de vivencias, y el carácter ritual. Pero vamos "al teatro". Nuestro alejamiento del trajín diario no se realiza a partir de un "desde", sino mirando a un "hacia". No importa de dónde salgamos, lo importante es el hecho de que debemos dirigirnos al "teatro". Esta palabra puede designar cualquiera de los múltiples y diferentes tipos de construcciones que sirven para el fin escénico. Pero todos ellos cumplen idéntica función: encuadran, enmarcan y encierran el ámbito particular en el que se desarrolla el espectáculo. El teatro aísla de toda injerencia exterior, tanto a la representación escénica y a sus participantes, como a los espectadores que la presencian. El continente material tiene, en este caso, todas las características y finalidades que Ortega y Gasset atribuía al marco en su ya famosa meditación. Pero hace mucho más, porque el marco de un cuadro señala o apunta la separación de la obra artística y el medio ambiente; el teatro, en cambio, la realiza efectivamente. Aísla, en el más pleno sentido de la palabra, a quienes participan de la función teatral. Es decir, establece una verdadera isla estética en medio de la corriente vital del ámbito físico y social que lo rodea. En él se cumple acabadamente la característica de "insularidad" que constituye un rasgo específico de lo estético. La pintura, la escultura, la obra arquitectónica, o poética, exigen un aislamiento psíquico y espiritual, pero difícilmente nos separan físicamente de nuestras circunstancias. Y el estar inmersos en el espacio y el tiempo de las cosas y los hombres, implica siempre una importante limitación, aun psicológica, en nuestra capacidad de "abstraernos", es decir, separarnos, de cuanto nos circunda, para acceder al universo de la obra de arte. Entrar (porque para asistir al espectáculo escénico hay que "entrar" de un modo u otro en el mundo del teatro), significa internarnos en un tiempo y un espacio con sentido propio, con leyes distintas de las que rigen de puertas afuera, e inclusive con relaciones causales que no se corresponden con las del mundo exterior.

Y hemos ya en el interior del teatro. Hemos entrado para "ver". Porque el gesto teatral es "para ver", es *espectáculo*, algo que nos llama a ver, a poner nuestra alma en los ojos, y los ojos en la escena. Pero, ¿qué significa "ver"? En términos generales del idioma, podemos formar la gradación ver - mirar - contemplar. El ver parecería llevar la peor parte, por cuanto indica la mera recepción de las imágenes, como algo en lo que para nada interviene nuestra atención o voluntad. Mirar significa ya la acción de dirigir la vista hacia algo, o prestar atención a lo que vemos. Y contemplar es detener la mirada en el objeto visto, en actitud estática y, podríamos decir, extática. Pero "ver" significa, también y especialmente en este caso, la orientación general de nuestra persona en un sentido preciso de carácter vivencial. La obra de teatro es "espectáculo", está destinada específicamente a "ser vista", a desarrollar una situación en la que el espacio y el tiempo **son visuales**, en la que las relaciones e interacciones deben verse, en la que los ojos, no sólo los del cuerpo sino también los del espíritu, dirigen y abarcan el acontecer teatral. Este ver es el que los griegos llaman "theoría", y exigían tanto para la con-

templación de la obra estética como para la comprensión de la realidad. De allí que entre el acto artístico y la reflexión filosófica medie a veces sólo un imperceptible hito que ha de trasponerse sin más para pasar del uno a la otra. Henry Bergson sostenía que la única verdadera aproximación a la metafísica es la poética.

Las afirmaciones anteriores nos introducen de lleno en una cuestión que ha surgido desde siempre en todas las consideraciones acerca de la actividad artística: ¿por qué el artista se expresa en la forma en que lo hace? ¿No sería mucho más simple y comprensible una exposición, oral y escrita, pero racionalmente desarrollada, de aquello que quiere decir? La más elemental y directa contestación a esta pregunta sería: porque no puede. Aun si aceptáramos, con Benedetto Croce, que el arte no es más que un capítulo de la lingüística, deberíamos señalar que el "idioma" estético no tiene correspondencia con ninguna de las demás expresiones lingüísticas. El gran problema de todo artista, como el de todo metafísico, es el de que necesita expresar lo inexpressable. Aunque quizá la afirmación anterior no sea correcta. Porque deberíamos aclarar: "lo inexpressable para el lenguaje nocional". Esto exige una pequeña aclaración. No pretendo desarrollar ninguna teoría estética, cosa imposible en el espacio del que dispongo, ni, mucho menos, una teoría del conocimiento. Sólo indicaré algunos hechos, casi triviales, que muchas veces no se toman en cuenta. Nuestra relación cognoscitiva con las cosas se suele dividir en dos órdenes: el plano del conocimiento sensible y el plano del conocimiento intelectual. Percibimos sensorialmente las cosas, o las comprendemos racionalmente. Nuestro lenguaje está, todo él, estructurado en función de estos dos tipos de relación. Inclusive, mucho de nuestro lenguaje nocional copia las situaciones del conocimiento sensible. Así "vemos" una razón o una conclusión, por más que en semejante operación no intervienen para nada los ojos. "Tenemos la impresión" de que hay algo equivocado en determinado razonamiento, aunque ninguna impresión sensorial entre a formar parte de dicha experiencia. Pero nos importa señalar la limitación intrínseca que padecen tales tipos de interrelación con la realidad. Nuestros sentidos están limitados a la captación de lo presente, material y concreto; nuestro entendimiento no ve más que lo universal, inmaterial y abstracto. Pero, ¿eso es todo? ¿No tenemos, acaso, vivencias de cosas que no entran en ninguna de estas dos categorías? ¿Dónde queda todo aquello que Pascal denominaba "el orden del corazón"? Sin entrar en el ámbito del conocimiento místico, la gran piedra de escándalo para todas las teorías intelectualistas, podemos ver con facilidad que hay muchas formas del "conocimiento" imposibles de encuadrar en el estrecho esquema sentidos - entendimiento. Ya sea que hablemos de intuición, éxtasis, contemplación, nos estamos siempre saliendo del esquema. Y, para quedarnos en experiencias simples y cotidianas, tenemos toda la gama de situaciones que se presentan en el llamado "conocimiento del amor". Basta una breve reflexión para ver que la captación que tiene una madre de los estados de su hijo, o el amante de la persona amada, no se resuelven en impresiones, conceptos, o razonamientos inconscientes. Son una verdadera y real forma específica de conocimiento. Más aún, son una más profunda compenetración con el otro, que sobrepasa sin medida todas las especulaciones de la razón. Se lo puede denominar conocimiento por connaturalidad, conocimiento real,

comuni3n con el otro, o como se quiera. En todos los casos el resultado es el mismo: estamos ante algo distinto. Y este algo distinto no puede ser abarcado por las reglas y las expresiones del lenguaje nocional. El hecho es tan antiguo como el hombre, y el problema no es nuevo. Plat3n ponía este conocimiento por contemplaci3n en el pináculo de todas las formas cognoscitivas. Clemente de Alejandría se refería a la "gnosis" más allá de la especulaci3n filos3fica. Toda la mística nos habla de ese conocimiento oscuro y luminoso a la vez, en el que la raz3n se pierde y sólo queda en pie la comprensi3n del alma. Para no alargar innecesariamente esta lista, que podría llenar páginas, me limitaré a mencionar la parábola de Animus y Anima que tan magistralmente desarrollara Paul Claudel: Animus, el entendimiento, no puede comprender a Anima, que sólo alcanza la plenitud de la uni3n con su amante secreto cuando Animus está ausente.

El acto artístico es un "ver" porque sólo existe en funci3n de captar lo que el entendimiento no puede comprender, es decir, lo que entendimiento no puede abarcar. La acci3n teatral no se deja reducir a presentarnos una situaci3n que podemos analizar histórica, psicol3gica, o sociológicamente. Si a esto se limitara su funci3n, estaría de más y resultaría muy pobre en relaci3n con otras formas de expresi3n. Aquello que da raz3n de ser al teatro es la presencia, por debajo y por encima del texto y de los gestos, o mejor, a trav3s de ellos, de una "situaci3n" que pone en juego, de alguna manera, el destino del hombre, su modo de ser, su existencia, su realidad, su carácter de persona. Esta presencia de lo más profundamente humano del hombre es lo que venimos a ver al teatro.

Una peregrinaci3n, en conjunto, de carácter ritual, en la que nos salimos de lo habitual, para ver. ¿Para ver qué?; una representaci3n. Vamos al teatro a ver una representaci3n. Lo que el teatro hace no es presentar, sino re-presentar. Representar es presentar de nuevo. Lo que equivale a decir que nos muestra algo que ya había estado presente de alguna forma. ¿Quiere esto decir que el teatro se limita a reproducir lo que ya habíamos visto en otra parte? Un naturalismo a ultranza respondería afirmativamente a esta pregunta. Pero ello significa desconocer el verdadero sentido de la representaci3n. La acci3n teatral representa al hombre, a la acci3n humana. Pero no a esta acci3n humana particular, sino a *la* acci3n humana. Quienes se mueven en la escena no son personas sino personajes, y su actuaci3n se rige, no por las normas de la verdad histórica, sino por las exigencias de la verosimilitud. En el teatro no importa lo que de hecho es, sino lo que, de un modo u otro, debe ser. Muchas situaciones reales son, a la postre, inverosímiles. Y en la escena no cabe la inverosimilitud. La ficci3n debe ser más verdadera que la vida, tal como lo señala el personaje de Pirandello en "Seis personajes en busca de un autor". Lo que representa el teatro es lo humano del hombre, lo que podemos encontrar de paradigmático en determinadas situaciones, o en ciertos actos, o en personalidades prototípicas. El individuo real está limitado a sus propias características particulares que lo hacen irrepetible, pero también impiden que sea "hombre" sin más. El personaje teatral es un modelo humano que salta por sobre las fronteras del tiempo, del espacio y de las circunstancias particulares para proyectarse a lo universalmente válido. La acci3n teatral no es una pura acci3n individual y determinada, que no tiene más valor que

el que pueden concederle sus participantes. Es una situación humana que se independiza de las particularidades para convertirse en algo que vale para todo ser humano. Si el arte presenta lo universal del espíritu encarnado en la particularidad de su situación, esto rige de manera especial para el teatro.

La representación teatral nos exige compenetrarnos, por la contemplación, de lo más humanamente humano que puede presentar el hombre. Aun cuando, como en el caso de Ionesco, el personaje llegue a parecer tan desdibujado que ni nombre propio tenga. Lo tremendo de tal caracterización está dado por el hecho de que refleja y manifiesta una pavorosa y profundamente válida situación existencial del hombre. Y entonces la paradoja del personaje sin nombre propio se resuelve en la presencia de una situación humana cuya captación no podemos eludir. Es probable que la mejor descripción de la teatralidad inherente al ser humano esté dada por "La fábula del hombre" del humanista español Luis Vives. En ella aparecen todos los seres del cosmos cumpliendo sus respectivos papeles de modo claramente definido y establecido. Sólo el hombre se metamorfosea permanentemente, sin atenerse a ninguna actuación previamente determinada. Cuando los dioses invitan a este fabuloso personaje a la mesa del Olimpo, y le piden que se saque la máscara, se encuentran con que aparece "descarado", razón por la cual también la máscara tiene que ser invitada al banquete divino. Es inevitable mencionar, en este punto, que la palabra "persona" proviene, según la más aceptada de las etimologías, de la máscara del actor. Y que el famoso psicólogo Gustavo Jung asimilaba persona y máscara. Casi nos sentiríamos tentados de afirmar que el hombre se realiza más cuanto más "actúa" (y otra vez se nos cruzan las palabras de la vida y del teatro). El hombre llega a ser más él mismo cuanto mejor asume su propio personaje.

El "vamos al teatro a ver una representación" se nos ha manifestado como un acto ritual y comunitario que nos saca del mundo anodino de lo cotidiano para llevarnos a asumir más nuestra propia humanidad en la contemplación de lo humano representado en la escena. Que no es otra cosa que una forma vivida de realizar lo que intelectualmente intenta la filosofía. No en balde Aristóteles afirmaba de la tragedia que es más filosófica que la historia.

OMAR ARGERAMI