

Comisión o eje temático: Teatro y filosofía

Título: "Martin Buber y el mundo del teatro"

Resumen: Desde su más temprana juventud como estudiante universitario en Viena, Martin Buber demostró interés por el mundo teatral. Prontamente este interés se manifestaría en la redacción de ensayos y su incursión en el mundo de la dramaturgia con el drama "Elías, un auto sacramental". Su vinculación al teatro también influiría decididamente en su derrotero filosófico, guiándolo hacia una concepción dialógica de la existencia.

Datos personales del autor: José Pablo Ducis Roth. Es profesor en letras egresado de la UNLP. Se desempeña como docente en las cátedras de Estética I de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y de Literatura Española Moderna y Contemporánea de la Universidad del Salvador.

Martín Buber y el teatro

Introducción:

Si bien Martín Buber ha trascendido en el mundo intelectual por su filosofía existencialista-dialógica, el tema estético es continuamente abordado en su obra. Este abordaje es realizado generalmente de un modo oblicuo, lo cual es consonante con su característica asistematicidad de pensamiento. Sus reflexiones estéticas se conectan de uno u otro modo con su filosofía del diálogo. De hecho, el arte es concebido de un modo trascendente, ya que supone el diálogo o encuentro del artista/receptor con la obra y de los receptores entre sí. “Toda la poesía tiende al drama”¹, sentencia un personaje de *Daniel*, obra escrita por Buber en 1913. “Todo el arte tiende al drama”- podría haber sentenciado. Porque el arte, como el drama, vive del diálogo.

Cuando Martín Buber regresa en 1896 a Viena, su ciudad natal, no tarda en ponerse en contacto con el mundo artístico vernáculo. Es por ese entonces que Buber descubre la poesía y el teatro, experiencia que signaría el derrotero de su pensamiento filosófico. Desde ese momento, la vida de Buber se vería vinculada de un modo o de otro al mundo teatral. A comienzos de siglo, como miembro activo del *Movimiento para el Renacimiento Judío*, Buber se dedica a promover el teatro. Traduce del idish al alemán una obra de David Pinski y emprende la escritura de una serie de obras dramáticas que nunca superarían la etapa fragmentaria de composición. Más tarde, en Florencia, escribe sus primeros

¹ Citado por Friedman, Maurice en *Martin Buber and the theater*. U.S.A: Funk and Wagnalls, 1969; p.20. La traducción es nuestra.

ensayos teatrales. El año 1913 lo encontraría embarcado en la co-fundación de la Unión Dramática junto a Emil Strauss, Jakob Hegner y Paul Claudel, institución que promovía la producción de obras clásicas.

La vida y la obra de Martin Buber se hallan vinculadas en lo profundo con el mundo del teatro. Será objeto de este trabajo reflexionar en torno a algunas ideas dramáticas del pensador judío, conectándolas con su filosofía dialógica.

1) Teatro y diálogo:

Desde joven, Buber demostró su afición por el teatro, iniciándose en la lectura de textos dramáticos, pero es el encuentro con la palabra viva, pronunciada, actuada y confrontada escénicamente lo que le abre una nueva perspectiva. Buber descubre así el carácter oral del discurso, el discurso del hombre dirigido al hombre. Escribe el filósofo acerca de esta revelación: “Cuando en frente de mí se levantaban las cortinas del teatro y me era posible ver los sucesos del enfrentamiento dramático circunscriptos a un aquí y un ahora, la palabra, la palabra humana pronunciada con exactitud me penetraba, en el más real de los sentidos”²

Maurice Friedman, el gran difusor de la obra buberiana, señala que la verdadera palabra es siempre discurso, esto es, una palabra cuyo significado sólo puede obtenerse de la comprensión de la relación, de la consideración de que un enunciado es dicho por un hombre dirigiéndose a otro hombre, a un *Tú*, en un contexto determinado. Según Friedman, el descubrimiento de la palabra viva en el ámbito del teatro pronto se le convirtió a Buber en luz para comprender fenómenos

que excedían el marco estético. Señala Friedman que es en este camino que “Buber desarrolló su filosofía de la ‘palabra’, la palabra hablada, el discurso como suceso y el suceso como discurso, el mundo como palabra y la existencia humana como dirigirse al otro y recibir su respuesta. El discurso oral en oposición al discurso escrito es el gran descubrimiento o redescubrimiento de la vida de diálogo”³. La visión dialogal de la vida desarrollada en *Yo y Tú* (1922) es entendida por su biógrafo como una proyección de las intuiciones iniciales brindadas por el teatro.

Una recorrida por los ensayos buberianos tempranos, comprueba la pertinencia de las afirmaciones de Friedman. Escribía Buber en su artículo “El drama y el teatro”: “En el cuento, la parte dialógica no cumple más función que la exigida para el desarrollo de la trama, mientras que el drama se vale de ella en cada cuadro”⁴. Es decir, la esencia del drama reside en su carácter eminentemente dialógico, de tal forma que la idea misma de drama reclama la del diálogo. Pero lo dialógico en el teatro no se reduce al cruce de palabras. Para Buber, el verdadero teatro -que en él se identifica con el clásico- supone el diálogo entre distintos tipos de hombre, el agón de una ley vital y otra ley vital. Anotaba en 1929: “En materia de teatro, estar en lo cierto, tener la razón, no basta ni importa; este hombre está constituido de esta manera y aquel hombre de esta otra manera; este hombre tiene una voluntad determinada y el otro una voluntad opuesta (...) Póngalos en una

² Idem; pp. 3 y 4. La traducción es nuestra.

³ Friedman, Maurice. *Encuentro en el desfiladero. La vida de Martin Buber*. Buenos Aires: Planeta, 1991; p. 146.

⁴ Buber, Martin. *Ensayos sobre la crisis de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Raíces, 1988; p. 261.

situación compartida y el drama, la obra teatral está realizada. Prometeo no está en lo justo contra Zeus, pero tampoco Zeus está en lo justo contra Prometeo”⁵.

Creemos importante remarcar aquí el voto buberiano por un diálogo y un enfrentamiento teatrales que, lejos de terminar imponiendo una cosmovisión única o una armonización de las voces discrepantes, nos pone en contacto con la complejidad de un mundo en la que los monólogos no cuentan, porque la verdad representada no puede ser abarcada por una sola voz jerarquizada. El discurso verdadero nace de la tensión, había declarado Buber en 1923. De hecho, la verdadera tragedia supone para él un conflicto en el que “cada uno es lo que es”, originándose lo que él llamaría “diferencia” (*difference*). Aquí se puede rastrear uno de los tantos puntos de contacto entre la obra del filósofo judío y la de Michail Bajtín, cuya entronización crítica de la obra de Dostoyevsky acuñó para la teoría literaria el concepto de polifonía textual.

2) Buber y el espacio escénico:

En 1913 Martin Buber colabora en el festival teatral llevado a cabo en Hellerau con un ensayo titulado “El problema del espacio en escena”. En él, se reflexiona acerca del tratamiento que el espacio escénico debería recibir en las producciones dramáticas, alejándose Buber en este punto de las concepciones modernas del uso del escenario. Nuestro pensador hace partir su análisis del modo en el que el hombre se relaciona con el mundo: por un lado, el mundo es para el hombre algo cercano, una realidad de la cual participa; por otro, un ámbito inaccesible, cuya esencia se le escapa. El autor de *¿Qué es el hombre?* traslada luego este hecho a

⁵ Idem; p. 269.

la esfera del arte. Escribe: “El verdadero sentimiento artístico, como todos los sentimientos plenos, es polar. Nos transporta al interior de un mundo al que no podíamos entrar. Pero una vez que vivimos dentro de él y que nos parece que nada puede ya alejarnos, todavía lo debemos reconocer como una distancia siempre remota”⁶. Como un anticipo de lo desarrollado en *Yo y tú*, texto en el cual se presenta al hombre como un ser oscilante entre dos modos de relación - a saber, el Yo-Ello y el Yo-Tú -afirma en este ensayo que la ley de nuestra existencia es vivir la polaridad de un mundo que nos incluye con familiaridad, a la vez que nos aleja con extrañeza.

Desde su visión, el drama moderno ha pervertido el sentido espacial del espectador al ignorar la polaridad de la relación establecida entre el hombre y el mundo. Buber insiste en la *desacralización* del espacio escénico operada por las producciones coetáneas. Queremos destacar el término “desacralización”, ya que Buber se encarga de recordarnos el origen ritual del teatro, su vinculación al hecho religioso. En este sentido, el espacio escénico debería conservar la lejanía propia de lo sacro, la lejanía del espacio litúrgico del cual el hombre participa, pero con los pies descalzos. Señala el ensayista judío: “Si la experiencia del espacio escénico es genuina, seremos conscientes de que no podemos entrar en dicho espacio aunque lo recorramos. El escenario podrá levantarse a pocos metros de nosotros ,(...) podremos ciertamente pisar sus tablas, pero jamás pisaremos el espacio escénico, por el hecho de que este espacio es de una especie distinta al

⁶ Friedman (1969); p.75. La traducción es nuestra.

nuestro y es habitado por una vida cuya densidad es distinta a la nuestra”⁷. Esta densidad del espacio escénico se relaciona -como sugeríamos más arriba- con el espacio sagrado, incluso con la inaccesibilidad propia del espacio mítico señalada por Carlos García Gual. Contrariamente, el drama moderno se propone aniquilar y devastar esta concepción del espacio: lo aniquila cuando con las avanzadas técnicas escénicas crea la ilusión de que el espacio escénico es una continuación del nuestro; lo devasta, cuando imita descaradamente formas antiguas surgidas bajo el signo de un espíritu radicalmente distinto al nuestro.

Buber no deja de reconocer que en todos los tiempos la producción teatral apeló a determinados elementos materiales para acondicionar el espacio escénico. Los mismos griegos conocieron el decorado, aunque en proporciones mínimas. Los aportes técnicos -parece decirnos Buber- no son censurables. Lo censurable es la voluntad artística de recrear un detallado espacio que pretenda competir en realismo con el nuestro o que se piense una mera prolongación de él. El arte escenográfico de los griegos buscaba tan sólo indicar los ámbitos en los que se desarrollaría la escena y los cambios de lugar, operando de un modo sinecdótico. El arte dramático moderno desconoce lo simbólico y busca representar totalidades. Según Buber, este nuevo teatro “no se satisface con detalles en dos o tres dimensiones. Quiere transformar el espacio escénico en un espacio ‘real’ y arrancar de este modo a la experiencia escénica de su polaridad necesaria”⁸.

⁷ Idem; p. 76.

⁸ Idem; p. 79.

La solución a estas cuestiones reside para Buber en la creación de un espacio escénico que respete la polaridad del espacio del mundo, proponiendo a los juegos de luces como recurso a ser explotado por la dramaturgia moderna en la generación de la deseada distancia.

3) Elías, un auto sacramental:

En 1956 Buber compone *Elías, un auto sacramental*, texto que se publicaría en alemán en 1963. Pero el deseo de escribir un drama sobre el profeta data de comienzos de siglo. Por ese entonces publica dos poemas vinculados a Elías y su prédica profética hace eco en sus *Discursos sobre el judaísmo*. Aquí cobra importancia la dura apelación de Elías al pueblo: “¿Hasta cuándo van a andar rengueando de las dos piernas?” (1 Rey. 18, 21). Esta apelación es también central en la obra teatral de 1953, en la cual el hombre es concebido como atravesado por una dualidad o tibieza que no le permite consagrar enteramente su vida a Yavé. Como le reprocha en el drama el personaje de Elías a Ajab: “Tú has asesinado, tú y esa ramera de Jezabel. Aunque tú eres peor que ella: porque ella adhiere con todo su cuerpo a Baal, pero tú llevas el nombre de Dios en tus labios y a veces en tu mente y a pesar de ello caes preso de la codicia. ¡Pobre de ti, Ajab, hijo de Omri! Dios te ha pesado y te ha hallado demasiado liviano”⁹.

Un ensayo buberiano recogido en *El bien y el mal: dos interpretaciones*, es afín a lo desarrollado en el auto sacramental de 1963. Allí Buber definirá el bien y el mal en la tensión bíblica establecida entre Yavé y Baal. Comenta el filósofo judío: “En ‘Imágenes del bien y del mal’ yo he señalado que el mal propiamente dicho es

la afirmación y el fortalecimiento de la propia indecisión para con el Dios que demanda decisión, dando un sí y un no al mismo tiempo”¹⁰. De este modo, la maldad consistiría en la incapacidad de decidirse por Yavé y en concebir la vida del pueblo como escindida por dos esferas incomunicadas: la religiosa y la social, entregándose alternativamente a Baal y a La Voz que llama. Dios quiere la totalidad del hombre. Fiel a la aspiración de integridad jasidista, Buber vuelve sobre esta idea en “Los dos focos del alma judía”: “En este diálogo (...) el hombre puede sólo contestar a Dios con la totalidad de su existencia, a través de la forma en que vive lo dado. La enseñanza judía de la totalidad de la vida es el otro lado de la enseñanza judía de la unidad de Dios. Como Dios no sólo otorga espíritu al hombre, sino la totalidad de su existencia, desde los niveles más bajos hasta los más altos, el hombre no puede cumplir la obligación de su asociación con Dios a través de una actitud espiritual (...), se requiere la vida íntegra, cada una de sus áreas y cada una de sus circunstancias”¹¹.

Elías es propuesto en la obra de 1963 como el modelo de hombre que enfrenta La Voz -personaje que representa al Dios único- y mantiene a lo largo de su vida la actitud de apertura espiritual, actitud privilegiada por Buber para describir la bondad de la criatura. A su vez, La Voz encuentra en la libre cerrazón humana un límite infranqueable: “No puedo obligarte”¹², afirma al inicio del drama. En resumen, en *Elías, un auto sacramental* Buber encarna simbólicamente su filosofía del diálogo, el agón existencial de un hombre entre los hombres, de cara a Dios.

⁹ Buber, M. *Elijah, a mystery play* en Friedman (1969); p. 151. La traducción es nuestra.

¹⁰ Citado por Friedman, M. en “Buber’s Elijah” (en: *Modern Judaism* n° 16, 1996; p. 136).

¹¹ Buber, M. (1988); p. 143.

¹² Buber, M. en Friedman (1969); p. 115. La traducción es nuestra.

4) Bibliografía citada:

- Buber, Martin. *Ensayos sobre la crisis de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Raíces, 1988.
- Friedman, Maurice. *Martin Buber and the theater*. U.S.A: Funk and Wagnalls, 1969.
- Friedman, Maurice. *Encuentro en el desfiladero. La vida de Martin Buber*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Friedman, Maurice. "Buber's Elijah" (en: *Modern Judaism* nº 16, 1996; pp.135-146).
- *El libro del Pueblo de Dios*. Madrid: San Pablo, 1995.