



Unamuno y Ortega: una pequeña polémica sobre Teatro

Tomás Salas

[Localice en este documento](#)

Resumen: Voy a centrarme en este trabajo en un aspecto concreto: la teoría del teatro. Me detengo en un pequeño roce polémico expresado en dos textos: un artículo orteguiano, “Elogio del Murciélago”, luego recogido en la colección de ensayos *El Espectador* y un artículo de Unamuno, que se titula, expresivamente “Teatro y cine”.

Palabras clave: Unamuno, Ortega, dramaturgia, teatro

La relación intelectual entre Unamuno y Ortega es de naturaleza compleja y en ella se mezclan la mutua admiración, las patentes diferencias de edad, formación y carácter y el factor común de ser los dos más cimeros intelectuales del siglo XX español. (Y cuando digo “intelectual” me refiero más a la figura social, a la proyección pública -inmensa en ambos casos- que al carácter de pensador o escritor.) Desde su juventud, en la que Ortega entonces joven estudiante en Margurbo escribe al Unamuno, que ya es una figura consagrada, y le cuenta sus intimidades personales y sus inquietudes intelectuales, hasta el sentido artículo que le dedica con ocasión de su fallecimiento, la suya fue una relación rica y fructífera.

Voy a centrarme en este trabajo en un aspecto concreto: la teoría del teatro. Me detengo en un pequeño roce polémico expresado en dos textos: un artículo orteguiano, “Elogio del Murciélago”, luego recogido en la colección de ensayos *El Espectador* y un artículo de Unamuno, que se titula, expresivamente “Teatro y cine”.

¿En qué consisten los argumentos de estos dos textos? El artículo de Ortega es la descripción, elogiosa como indica su título, de un espectáculo ruso llamado El Murciélagu, consistente en escenas breves y variadas con danzas, música, ballet, que se había estrenado en París y que, en el momento de escribir Ortega, se anunciaba en Madrid. Para él esta obra es ejemplo del nuevo tipo de teatro que apunta, frente al antiguo, que está en franca decadencia. Para Ortega, lo que llama “teatro al uso” (pág. 129) puede ser gozado por el receptor con una simple lectura. “El teatro actual es, para un público selecto, claramente innecesario, porque el placer que propone se obtiene con menos riesgo y esfuerzo mediante la lectura. Consecuencia: el teatro es hoy la quinta rueda del carro” (pág. 130). Frente a este teatro, propugna el ejemplo de El Murciélagu y de un teatro en que esté presente “la fantasía, la musicalidad y el sentido cromático” (pág. 130). Unamuno quiere distanciarse de forma intencional de las ideas de Ortega, al que califica de “ingenioso y sutil” (pág. 711); no está falta de ironía la afirmación de que Ortega “pasa ahora por una fase de cinematografía, de buscar el espectáculo y la danza y la juglería” (*sic*) (pág.714). Para Unamuno, por el contrario, la parte sustancial, importante del teatro es la intelectual y verbal. “Nosotros creemos (...) que va a ser la reacción contra el exceso del cine y de lo cinematográfico lo que va a resucitar el drama, el drama hablado, aquel en que lo esencial es lo que se dice, la palabra” (pág. 712). Para Unamuno lo que está en el fondo de esta cuestión es la distinción drama leído / drama representado, que lleva a la distinción entre lo auditivo y lo visual. Evidentemente, Unamuno se inclina por un teatro verbal, leído, en el que la palabra juegue el papel fundamental. En otros textos suyos incide en la misma idea. En un artículo de 1913 escribe: “No voy casi nunca al teatro. Cuando un drama o comedia alcanza gran éxito y es muy celebrado lo leo, pero no voy a verlo representar” (pág. 706). Esta preferencia por lo verbal viene de su concepto del teatro, que quizá queda bien definido con el título de la obra de Iris M^a Zavala *Unamuno y su teatro de conciencia*; en efecto, para él el teatro, como los otros géneros, es un vehículo para expresar sus inquietudes personales y filosóficas. Unamuno postula un teatro esencial, despojado de todo elemento superfluo, de eso que llama “perifollos de ornamentación escénica”; una dramaturgia que afronta directamente los problemas humanos que, para Unamuno, son fundamentalmente problemas religiosos y de conciencia personal. Este texto de un artículo de 1899 creo

que resume bien lo que Unamuno piensa sobre el tema: “Ahora han dado en decir que el teatro de ideas no es para nuestro pueblo, y es opuesto al de sentimientos. ¿Cómo si el sentimiento pudiese exteriorizarse por otro modo que por ideas! Lo que hay es que gran parte de nuestro público -no digo de nuestro pueblo, que es otra cosa- repugna los que llamaríamos sentimientos intelectuales, porque ni siente la inteligencia ni entiende el entendimiento. No tiene más que instintos”. El texto es característico de Unamuno, tanto en los detalles estilísticos (juegos verbales, paradojas) como en las ideas expresadas. Hoy quizá nos resulte anticuado, pero en su tiempo el llamado *teatro de ideas* supuso un aire renovador, frente al teatro anquilosado y conformista que se hacía a la sazón. Sin embargo, la expresión *teatro de ideas* parece llevarnos al terreno del racionalismo, del intelectualismo; y nada más lejos de la actitud de Unamuno como pensador y escritor. Para don Miguel el teatro - y la literatura- tiene que tratar de ideas. Esto es: no debe ser un lujo superfluo, un diversión de la que puede prescindirse, sino algo que sea útil a la vida (del creador o del receptor); útil, entiéndase, en un sentido más amplio que en el del estrecho utilitarismo. No obstante, afirmado esto, se hace necesaria una matización: las ideas no son para Unamuno un valor en sí, no le interesa elucidar *la verdad* en general y en abstracto, sino que le interesa *su* verdad. Para él la verdad a la que se enfrenta es un problema personal, ya que de ella depende nada menos que su supervivencia; en la vida le va algo más que la defensa académica de esta u otra tesis, le va su vida misma. En este sentido hay que entender la equiparación que establece entre ideas y sentimientos, considerándolos, prácticamente, como la misma cosa. Las ideas son el vehículo del sentimiento y el sentimiento es el contenido de las ideas. Unamuno quiere un teatro pleno de unas y otras; es decir, todo lo contrario de un teatro de entretenimiento, de diversión, sentimientos estos que encajarían más bien en lo que Unamuno llama en el texto “instintos”. A la luz de este razonamiento queda claro cuán adecuada es la expresión “teatro de conciencia”, ya que en ésta se incluye tanto un elemento racional, como otro vivencial y personal. No sólo en el teatro (y aquí hablo del autor, no del teórico), sino en toda su producción, esta identificación entre lo intelectual y lo vivencial lleva a Unamuno a un peculiar concepto de la literatura: la literatura como método de conocimiento, como vía de investigación de aquello que más le interesa; esto es, la vida humana; sobre todo, *su* vida y su destino.

Es normal que, a la vista de lo expuesto, Unamuno rechace la concepción de Ortega que -me parece- sólo comprende parcialmente. Para Ortega, el texto, la parte verbal del fenómeno teatral es *literatura*, esto es, precisamente lo que no es teatro. Lo característico y esencial del teatro son lo que podemos llamar los *elementos extratextuales*: música, color, escenificación, decorado, movimiento escénico. Ortega defiende en el artículo discutido este tipo de teatro y piensa que por estos derroteros debe ir el género, en unos momentos de (para él) crisis general de la literatura y el arte. Ahora bien, no se trata, como parece indicar Unamuno, de una ocurrencia ingeniosa, de una fase “cinematográfica” a la que Ortega se apunta como quien se adhiere a una moda pasajera. Se trata, por el contrario, de una doctrina elaborada, que está ya madura en este artículo de 1921, pero que tiene su cristalización más definitiva en el libro *Idea del teatro* escrito más de dos décadas después. Sorprende que después de este tiempo las ideas orteguianas sigan un hilo de continuación y coherencia tales. Apunto los rasgos principales de la teoría orteguiana del teatro, basándome en el texto en litigio, pero teniendo también en cuenta un contexto más amplio que abarca, de forma especial, los textos sobre literatura y arte.

El primer rasgo que destaco es la diferencia entre teatro y vida y el carácter de irrealidad del teatro. Si la función del teatro es repetirnos lo que la vida ya nos da, de poco sirve. En el artículo comentado escribe: “El arte es artificio, es farsa, taumatúrgico poder de irrealizar la existencia. Un arte que se afana por ser tomado como realidad se anula a sí mismo. Salimos de casa para escapar de ella y el teatro nos defrauda presentándonos de nuevo nuestra casa en el escenario” (pág. 32). Arte y vida, pues, han de estar separados, y en el teatro, este límite entre dos mundos

inconexos lo marca el telón. “Tras él empieza otro mundo, el irreal, la fantasmagoría. No admitimos que (...) abra ante nosotros su 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 ensueños, vahos de leyenda”.

Otro rasgo importante es el teatro como espacio colectivo y, por tanto, como arte popular. Ortega dedica una especial atención en *Idea del Teatro* al origen del género, tan vinculado a ritos colectivos de origen religioso; y recuerda como la religión griega, en cuyo seno nace el teatro, es “religión *del* pueblo, *para* el pueblo y *por* el pueblo. De ahí que consista en *culto* y un culto *público* más sustantivamente” (pág. 65). Frente al acto de la lectura que, solitaria o en grupo, es de alguna manera un acto personal, propugnada por Unamuno, el teatro sólo tiene sentido para Ortega en un ritual que es siempre colectivo.

Por último, el carácter de irrealidad del arte no lleva a uno de los conceptos centrales del pensamiento orteguiano: la metáfora. Ésta supone en su obra una serie de problemas amplísimos que nos vamos a abordar. Nos interesa aquí desatacar su carácter de elemento fundamental y primario del hecho estético (la *célula bella*) y, por ello, de irrealización. En este punto, considerando el hecho teatral como hecho metafórico, la teoría del teatro se incluye en una teoría general del arte, ya que la imagen es el elemento fundamental de cualquier manifestación artística. El teatro es *metáfora viviente*, la metáfora que aparece en carne y hueso, encarnada en personas reales que apuntan hacia el mundo imaginario del arte con sus mismos gestos y palabras, con su cuerpo. “El escenario y el actor son universal metáfora corporizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible” (pág. 40). La expresión de una forma admirablemente sintética recoge los dos rasgos más importantes en la definición del género: su entidad irreal, metafórica y, en última instancia, artística; y, por otro lado, su carácter directo, empírico, viviente. No es casual que el artículo comentado termine con esta frase: “Pero es preciso, ante todo, que el actor deje de ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa; mejor dicho, en mil cosas: acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal” (pág. 133).

Por lo tanto, las ideas vertidas en el artículo de Ortega no son unas ocurrencias expresadas de manera ingeniosa, como parece querer decir Unamuno, sino una concepción que se inserta en un cuerpo coherente de ideas. La teoría orteguiana del teatro se inserta en su teoría del arte y, en última instancia, en la teoría de la vida humana.

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. Varias veces repitió aquella afirmación de que o se hace ciencia, o se hace literatura o se calla uno. No es posible la confusión. En Unamuno esta confusión es una de las claves maestras de su obra. Por último, dos concepciones distintas de la figura del intelectual. La expresión casi romántica del Yo en Unamuno, frente al pensador que tiene que buscar las señas de identidad colectivas, en un ejercicio de salvación que no sólo salva a mi Yo, sino también a mi circunstancia.

BIBLIOGRAFÍA

Tanto uno como otro autor acumulan una bibliografía amplísima; aquí me limito a indicar los textos de ambos que cito (aunque he tenido en cuenta contextos más amplios) y dos estudios propios en los que he trabajado el tema.

ORTEGA Y GASSET, José.: “Elogio del Murciélago”, en *El Espectador*, tomo IV, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, págs. 123-133.

- “Meditación del marco”, en *El Espectador*, tomo III, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, págs. 109-118.

- *Epistolario*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

- *Idea del teatro*, Madrid, Revista de Occidente, 1977, 3ª ed.

SALAS FERNÁNDEZ, Tomás : *Los géneros literarios en el ensayo de Ortega: novela, poesía y teatro*, tesis de la Universidad de Málaga. 1993.

- “Notas de estética teatral orteguiana: *Don Juan Tenorio* y el esperpento”, en *Analecta Malacitana*, 1993, vol. XVI, 2.

UNAMUNO, Miguel: “Teatro y cine”, en *Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1967, tomo VII, págs. 710-714.

- “Impresiones de teatro”, en *Ibíd.*, tomo VII, págs. 706-710.

- “El zorrillismo estético”, en *Ibíd.*, 1968, tomo III, págs. 1000-1004.

- “Ibsen y Kierkegaard”, en *Ibíd.*, págs. 289-293.

Notas:

[1] Ver el *Epistolario*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

[2] El texto de Ortega es “Elogio del Murciélago”, en *El Espectador*, tomo IV, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, págs. 123-133; y el de Unamuno, “Teatro y cine”, en *Obras completas*, Madrid, Escelicer, tomo VII, 1967, págs. 710-714.

[3] “Impresiones de teatro”, en *Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1967, tomo VII, págs. 706-710.

[4] Universidad de Salamanca, 1963, tesis doctoral dirigida por Fernando Lázaro Carreter.

[5] *Idea del teatro* tiene su origen en una famosa conferencia que Ortega dio en el Ateneo de Madrid, en 1946, que pronuncia como primer acto público después de volver de su exilio de Lisboa y que causó una gran expectación en el mundo social y cultural de España en aquella hora.

[6] Desarrollo estas ideas de mi tesis de 1933 *Ideas sobre los géneros literarios en el ensayo de Ortega: novela, poesía y teatro*, Universidad de Málaga, *Segunda Parte. El Teatro*, págs. 257-445; y en especial el cap. 3º *Aspectos de teoría del teatro*, págs. 284-323.

[7] “Meditación del marco”, en *El Espectador*, tomo III, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, págs. 109-118; la cita en la pág. 188.

Comunicación al *VIII Simposio de actualización científica y didáctica de lengua española y literatura* de la Asociación andaluza de profesores de español Elio Antonio de Lebrija (Málaga 7-10 febrero 2002)

© *Tomás Salas 2007*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/unamorte.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

