

TEATRO Y FILOSOFÍA EN GABRIEL MARCEL: LA CENTRALIDAD DEL ARTE DRAMÁTICO EN LA PERSPECTIVA DE UNA FILOSOFÍA EXISTENCIAL¹

Theater and philosophy in gabriel marcel: the centrality of dramatic art in to prospect of existential philosophy

Martín Grassi² (Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, USAL Área San Miguel, UCA)

martingrassi83@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo se busca señalar la importancia metafísica del teatro en el marco de la filosofía de la existencia, de Gabriel Marcel. Puesto que una filosofía existencial busca descifrar la verdad de la existencia concreta, en su temporalidad y dramaticidad propias, la experiencia desnuda, que refleja el auténtico teatro, permite una revelación privilegiada del hombre en su ser itinerante. Pero no solo el teatro nos ofrece una puerta para acceder a la existencia en su dimensión de soledad, sino ante todo en su dimensión intersubjetiva y aún trascendente. Por ello, para Marcel, es en el teatro donde la metafísica logra comprenderse y definirse *in concreto*.

Palabras clave: Filosofía existencial, Teatro, Verdad, Intersubjetividad, Trascendencia.

Abstract

In this present paper we will underline the metaphysical importance of theatre in the philosophy of Gabriel Marcel. In so far as an existential philosophy aims to reveal the truth of concrete existence, in its temporality and

¹ Artículo recibido el 06/2012, aprobado el 08/2012.

² Profesor y Licenciado en Filosofía por la Universidad Católica Argentina. Doctorando en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, becado por CONICET, para el proyecto doctoral: "La fidelidad como disponibilidad en la filosofía de Gabriel Marcel". Profesor adjunto de *Historia de la Filosofía Contemporánea* en la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador (Área San Miguel, Colegio Máximo). Profesor adscripto de *Teología Natural* y de *Filosofía de la Religión* en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.

dramaticity, the naked experience reflected by authentic drama makes possible a privileged revelation of man as an itinerant being. However, not only theater offers an understanding of existence in its solitary dimension, but also of its intersubjective and transcendent dimension. That's why, according to Marcel, is in drama that metaphysics can understand itself and define *in concreto*.

Keywords: Existential Philosophy, Theater, Truth, Intersubjectivity, Transcendence.

I. La inteligibilidad de lo concreto

Gabriel Marcel, además de haber sido un filósofo, ha sido también músico y dramaturgo. Pero caeríamos en un error si consideráramos las tres actividades desarticuladamente: por el contrario, las tres se enriquecen mutuamente en una simbiosis profunda. En este trabajo, nos detendremos sobre todo en la importancia metafísica del teatro según Marcel. Como intentaremos mostrar, una filosofía concreta se nutre de la experiencia concreta y existencial del ser humano, y no existe un lugar de aproximación al drama de la existencia humana más apto que el teatro: es allí donde los desafíos existenciales se desnudan y se concretizan en personas de carne y hueso, con una voz y una vida propias. La metafísica y el teatro, pues, se encuentran en un maridaje inquebrantable, al menos en el caso de una filosofía existencial o concreta como la de Marcel, por lo cual, afirma el filósofo: "Sigo persuadido de que es en el drama y a través del drama que la metafísica se comprende ella misma y se define *in concreto*".³

La atención puesta sobre situaciones específicas es definitoria de la filosofía concreta de Marcel, y si la existencia se entiende, ante todo, como ser en situación, entonces la reflexión filosófica no puede separarse del suelo experiencial de la cual surge. El teatro, si quiere constituirse auténticamente, no quiere sino representar personas comprometidas en situaciones definitivas, fuera de las cuales tan solo tendríamos una representación abstracta del

³ MARCEL, Gabriel, *Position et approches concrètes du mystère ontologique*, Louvain-Paris, Nauwlaerts-Vrin, 1949, 67. También: "Car c'est là [en sus textos dramáticos] que ma pensée se trouve à l'état natif et comme dans son jaillissement initial. J'espère faire comprendre plus tard pourquoi il en est ainsi, et comment le mode d'expression dramatique s'est imposé à moi et en quelque sorte conjugué avec la réflexion proprement dite" (*MEI*, p. 29).

hombre.⁴ Por esta razón, el teatro adquirirá una importancia capital, sobre todo en lo que respecta a las cuestiones referentes a la intersubjetividad. Pero, aún más, el teatro como lugar de experimentación, aparece como el modo más idóneo que el hombre tiene de encontrar su lugar único en el mundo, su estilo personal de vivir la vida, puesto que la existencia parece revelarse, en el drama, de una forma irrecusable, en toda su riqueza y miseria, en todo su claro-oscuro.⁵ Pero, para que el teatro pueda dar un acceso genuino a uno mismo, para que pueda representar realmente a la existencia en su situacionalidad dramática, debe constituirse no a partir del concepto o de una idea que se quiera transmitir –lo cual es propio del “teatro de tesis”–, sino que debe surgir de la experiencia existencial misma, de la experiencia de las ligaciones existenciales entre las personas, tal como se presentan en su riqueza pre-conceptual.⁶ En este sentido, hay un lazo íntimo entre el dramaturgo y su obra, puesto que la experiencia existencial se da en primera persona, que no implica necesariamente una referencialidad autobiográfica de las obras dramáticas (al menos en el caso de Marcel), aunque sí implique un camino de conocimiento de sí-mismo, entendido el sí mismo como una unidad existencial dinámica que se intenta aprehender en su desarrollo. De aquí que el drama tenga una cierta preeminencia respecto a la filosofía, la cual no debe entenderse como si desplazara a la filosofía de su tarea irreductible, sino más bien como la preeminencia o la primacía de lo existencial sobre el concepto o lo

⁴ “The experience of what I then called the non-contingence of empirical data [cf. *JM*] eventually led me to reject all formalism and to fix my attention on the definite significance of concrete situations. This provided the foundation for a career in dramatic art as I have always understood it: the representation of persons engaged *in definite situations*, apart from which men could only be represented through tainted *abstractions*. Unknown to me at that time, I began to actualize my basic tendency to combine my philosophical investigations with my theatrical creations” (MARCEL, Gabriel. “My Dramatic Works as viewed by the Philosopher”, en: *Searchings*. New York: Newman Press, 1967, pp. 95-96).

⁵ “From my present vantage point, my theater, to a much larger extent than my philosophical works, appear to relate directly to that unique opportunity, that original gift, whereby every human being is able to find his particular place in the world” (MARCEL, Gabriel. “My Dramatic Works as viewed by the Philosopher”, p. 99).

⁶ Marcel, en este sentido, hace una cierta autocrítica de sus primeras obras de teatro: “Indeed, the concepts play a much more exaggerated role in my first two dramas, *La Grâce* and *Le Palais de Sable*; but from *Le Quatuor...* and *L’Iconoclaste* onwards the actual source of my theater creations was existential bonds” (MARCEL, Gabriel. “My Dramatic Works as viewed by the Philosopher”, p. 101).

objetivo.⁷ En efecto, aun cuando, tanto el teatro como la filosofía, surjan de la experiencia existencial del filósofo y del dramaturgo, Marcel admite que el teatro ha sido el modo más adecuado para llevar a la luz las experiencias vividas, que son inarticuladas e inescrutables en su vivencia misma, aunque no se trate de una luz conceptual, sino más bien de la luz de la revelación misma de la existencia en su concreción, siendo tal revelación la riqueza misma del teatro.⁸

⁷ "I would like to return to my opening question: What is the relationship between me and my work? Without hoping to give an exhaustive answer, I think I can sagely say this: If I have a right to speak of a realization of my own ego in my works, it is only to the extent that this 'I' has gradually discovered the underlying unity of itself that was initially disguised under separated aspects. This unity can only be understood dynamically. I would like to call its dynamism-element 'impetus'. The more we meditate on this unity, the more likely we are to see that it stems from a combination of creative activity itself and a philosophy of creative activity. This is what I have been so often emphasizing over the last ten years: In my works, drama, by and large, definitely takes precedence over philosophy. Still, this does not justify the conclusion that in general my own personal biographical references dominate my dramas. I would even say the contrary is true; such references become less and less evident. At first only a very general theme-field gradually takes shape, which then develops in some way we least likely expect. Consequently, the great events of this tragic period of my history more and more distinctly assume their rightful perspectives" (MARCEL, Gabriel. "My Dramatic Works as viewed by the Philosopher", p. 101).

⁸ "In fact, many of the experiences were least adapted to any abstract operations that would permit me to translate them into clear, direct thought. The fundamental trait of my theater works is that I do make this attempt, however, and this perhaps explains why my plays are so difficult to produce. But by the same token they therefore portray real existence more powerfully than any of my philosophical writing ever could. I am sure when it comes to analysis, a critic or commentator will find himself genuinely more challenged by my plays. In my plays I need not attempt any authentic comprehension; I simply have to confine myself to reporting a course of events more or less faithfully" (MARCEL, Gabriel. "My Dramatic Works as viewed by the Philosopher", p. 102). Tanto en este capítulo como en el resto de la presente tesis, no intentaremos, pues, hacer una lectura filosófica de los dramas marcelianos, si entendemos por ello una transcripción conceptual de las experiencias existenciales en ellas reflejadas. Creemos que el teatro de Marcel, si se separa del teatro de tesis, es reticente a este tipo de transcripción. La lectura o las referencias a las obras de teatro de Marcel serán tan solo invitaciones a sumergirse en el drama existencial en su estado bárbaro o desnudo, que despertará a la reflexión filosófica propiamente dicha. Evidentemente, esto no supone la incapacidad de detectar *tópicos* centrales en las obras de teatro, ni tampoco impugnar cualquier lectura filosófica de estas mismas obras. Lo que queremos subrayar, ante todo aquí, es tanto la irreductibilidad del drama, como la irreductibilidad de la filosofía. Marcel mismo lo afirma de modo contundente: "... nothing is more important for a dramatic work than the absence of definite purpose. A dramatic work must never be written to support an idea that the author wants to hammer into the heads of his audience. The dignity of a dramatic work can only be preserved if the author's rejection of any outside determination of its actual objective is absolute and unconditional" (MARCEL, Gabriel. "My Dramatic Works as viewed by the Philosopher", p. 106). En este sentido escribe Joseph Chenu: "Le théâtre de G. Marcel est écrit pour lui-même, et ceci explique qu'on puisse le lire sans le trouver « philosophique ». Le drame et la métaphysique ne sont pourtant pas sans rapport, et ce n'est pas un paradoxe de dire que leur union est d'autant plus profonde que leur indépendance de départ es plus réel. Dans la mesure où il ne sera pas un simple moyen d'expression pour des idées déjà trouvées, mais une véritable création, le théâtre constituera une expérience philosophique authentique. Il permettra

Marcel considera su obra dramática como la parte de su obra más perturbadora, dado lo desencarnado de la existencia que se presenta en ella. Sin embargo, habría que evitar dos posibilidades a la hora de abordar la obra, tanto filosófica como dramática, de Marcel, que él mismo señala: ni se la puede leer desde el solo teatro, con toda su tragedia y confusión, ni tampoco desde la sola filosofía, como si se tratara de un edificio construido para que sea un refugio cómodo que no le exima del coraje necesario para afrontar los aspectos trágicos e inquietantes de la existencia concreta. El teatro, en efecto, acentúa la desesperación y la tragedia de la existencia hasta un punto inalcanzable para la filosofía. Sin embargo, la desesperación no es el mensaje último del drama marceliano, aunque algunas de sus obras finalicen sin ofrecer ningún tipo de solución esperanzada, como es el caso de *La Chapelle Ardente* o *Le chemin de Crête*, mientras que otras auguren horizontes más luminosos, como *Le monde cassé* o *Les coeurs avides*.⁹ Lo importante aquí, para Marcel, es subrayar que todo filósofo existencial debe reconocer en la existencia paradojas insolubles, y hace mención del término *paradoja* a sabiendas de la importancia capital que este término adquiere en el pensamiento de Kierkegaard.¹⁰ En todo caso, la intención de Marcel es sumergirse en las experiencias más tenebrosas y oscuras de la existencia, sin querer articularlas conceptualmente, sin subsumirlas en soluciones lógicas que ignoran lo trágico.¹¹ La única salida de la desesperación es, primero, la simpatía de quien acompaña la experiencia trágica desde una experiencia vivida análoga, y segundo, que esta experiencia trágica sea sublimada y hecha carne, abriendo el horizonte mismo del amor y de la gracia. Este término de gracia no tiene que ser entendido en Marcel en clave religiosa (aunque tampoco pueda comprenderse como absolutamente a-religioso), sino que debe entenderse como las posibilidades del Ser que se encuentran en las profundidades mismas de la existencia, y que le dan la

de l'existence une appréhension concrète, sans être empiriquement brute, car l'élaboration esthétique dégage déjà l'essence singulière de la donnée initiale en la portant à son acmé. Si toute situation humaine concrète donne prise à la réflexion philosophique, à plus forte raison les situations dont l'élaboration dramatique a fait ressortir la structure" (*Le théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique*. Paris: Aubier, 1948, p. 8).

⁹ Cf. MARCEL, Gabriel. "My Dramatic Works as viewed by the Philosopher", pp. 108-110.

¹⁰ Cf. MARCEL, Gabriel. "My Dramatic Works as viewed by the Philosopher", p. 111.

¹¹ Cf. PA, p. 67.

fuerza necesaria para llevar adelante una existencia con sentido, una existencia consistente, evitando así la desazón y el abandono de sí en el absurdo y la inconsistencia. Volveremos sobre estas reflexiones más adelante, pero lo importante es subrayar que el drama, si bien no puede representar este camino de gracia y redención de la existencia, encuentra modos de acceso concretos a esta experiencia de esperanza, tal como sucede en el final de *Rome n'est plus dans Rome*, *L'Emissaire*, *Signe de la Croix*, o *Croissez et Multipliez*.¹² Se trata, pues, de comprender a la existencia en su complejidad, sin dejarla en los pantanos de la desesperación, ni en las luces fatuas de una esperanza ingenua. El teatro y la filosofía son dos modos de aproximarse a la existencia, y una filosofía existencial y concreta, como la de Marcel, debe abreviar de las fuentes mismas de lo trágico –presentes ante todo en su vertiente dramática–, como también articular, conceptualmente, estas experiencias, sin descuidarlas ni obviarlas, desde una labor filosófica.

En este afán por aprehender la existencia, el teatro de Marcel representa un esfuerzo por impugnar cualquier tipo de dogmatismo –ya sea político, moral o religioso– que pierda lo existencial en lo abstracto de conceptos y sistemas.¹³ La riqueza existencial, el tesoro de una verdad siempre inefable de la existencia, no puede manifestarse en un pensamiento unívoco, que piense desde una sola perspectiva o desde un solo suelo conceptual. La necesidad de una perspectiva plural, en torno al misterio de la existencia, no puede provenir de la filosofía, en tanto que el diálogo filosófico –en el modo paradigmático de Platón– está afectado por un afán dialéctico que supone, que el otro no tiene nada que decir, por ello se lo reduce a un actor pasivo del diálogo que se contenta en dar razón a su maestro. En última instancia, la mayéutica socrática no representa el diálogo con el otro ni “el escuchar” la verdad del otro, sino la imposición lógica de la verdad de uno sobre el otro. El teatro, por el contrario, es esencialmente la invitación a correrse de uno mismo para dar lugar al otro y a su verdad, y así permitir un auténtico intercambio existencial.¹⁴ En efecto,

¹² MARCEL, Gabriel. “My Dramatic Works as viewed by the Philosopher”, pp. 111-112.

¹³ Cf. MARCEL, Gabriel. *Teatro*. Buenos Aires: Losada, 1957, “Prólogo”, p. 7.

¹⁴ “One might be tempted to say that thought, and especially philosophy, has as its goal a many-sided understanding. But I believe, in fact, that this is an illusion, and that philosophy, to the extent that it attempts to elaborate syntheses, risks always to lose contact with the individual as

para una filosofía existencial, de la cual el teatro parece ser la otra cara de esta filosofía, tanto los personajes como las situaciones mismas en las que se mueven son individualizadas, enfrentándose en el diálogo desde la riqueza misma de su individuación. El diálogo filosófico al estilo clásico –como en el caso de Platón o Berkeley– ignora la individualidad de los personajes y de las mismas situaciones, situándose así en un campo de abstracción y universalidad que, lejos de facilitarlos, dificultan el acceso a la riqueza inteligible de lo existencial.¹⁵ Podemos ver en esta invitación a la consideración seria del otro y de su situación, una preocupación similar a la del filósofo judío Franz Rosenzweig, tan importante también para la filosofía del siglo xx.¹⁶

En última instancia, se trata de que la verdad de la existencia pueda manifestarse y, en ese sentido, el teatro parece ser el lugar privilegiado para ello. En efecto, en el teatro asistimos a un lugar en donde la verdad misma parece situarse más allá de toda definición,¹⁷ despertando en nosotros la

such. I think, as far as I can tell, that the reason dialogue held such a magic way over me even as a small child, is that it seemed to confer to its author the magical gift of being at once himself and another person. It is true that there has existed ever since Plato the philosophical dialogue which is absolutely different from dramatic dialogue: dialectic seemed to me to be faulty, to be a sort of dummy, in so far as it is a process used as a means to demonstrate a way of thought that is headstrong and anxious to assert itself. Dialogue as I conceived it then, and as I conceive it to this day, has a completely different nature. It supposes that the author, that the playwright, removes his own personality in some way in order to provide a place for autonomous beings and their intercourse" (MARCEL, Gabriel. "The Finality of Drama", en: *Ramparts*, May 1969. Reimpreso en: Scott, N. A. (ed.). *The New Orpheus: Essays toward a Christian Poetic*. New York: Sheed, 1964. Nosotros hemos consultado este trabajo en el manuscrito mecanografiado a disposición en: <http://gms.lemoyne.edu>, p. 10).

¹⁵ "Au lieu que dans les philosophies de style classique, qu'il s'agisse par exemple de Platon ou de Berkeley, le dialogue s'engageait entre des personnages généralement très peu individualisés, il est parfaitement compréhensible que dans une philosophie de l'existence il en soit tout autrement, et qu'au contraire, dans un théâtre qui est comme l'autre face de cette philosophie, l'individualisation porte non seulement sur les personnages, mais sur les situations dans lesquelles ceux-ci sont engagés, faute de quoi on resterait dans un domaine d'abstraction où la pensée existentielle ne peut trouver place" (*DH*, p. 147).

¹⁶ Cf. "El nuevo pensamiento: Algunas observaciones adicionales a *La estrella de la redención*", en: *Lo humano, lo divino y lo mundano*. Buenos Aires: Ediciones Lilmod, Libros de la Araucaria, 2007, pp. 328-329.

¹⁷ "Une de mes élèves me faisait observer il n'y a pas longtemps qu'on trouve plus d'éléments dans mon oeuvre dramatique que dans mes écrits spéculatifs pour l'élaboration d'une doctrine de la vérité. A bien y réfléchir, cette remarque me paraît foncièrement exacte. Mais y a-t-il là un simple hasard? Il est évident que non. Ne serait-ce pas simplement la confirmation indirecte de ce fait que lorsque nous parlons de la vérité, -comme lorsque nous parlons de Dieu,- nous sommes exposés à parler de quelque chose qui n'est pas la vérité, mais qui n'est qu'un simulacre? Nous retrouvons ici ce terme qui a occupé tant de place dans la précédente leçon. Il faudrait alors penser que la vérité n'est alors peut-être qu'objet d'allusion. Le rôle du drame à un certain niveau consisterait à nous placer dans une certaine situation où la vérité nous serait rendue présente par delà toute définition possible" (*MEI*, p. 68).

reflexión segunda, por la cual el pensamiento intenta recuperar la existencia frente a la ilusión objetivista del idealismo.¹⁸ El teatro, lejos de ser exterior al pensamiento de Marcel, se encuentra en el corazón mismo de su desarrollo en tanto que se ubica en el dominio del *pensamiento pensante*, es decir, un pensamiento creativo que abre horizontes de reflexión, y que no se encierra en las fórmulas ya adquiridas y sistematizadas del *pensamiento pensado* (según la distinción de Maurice Blondel).¹⁹ Es en este sentido que hay que entender el carácter *prospectivo* del teatro.²⁰ Marcel mismo reconoce que teatro y filosofía son dos vertientes inseparables de su única vocación de búsqueda, de la intelección de la existencia, y compara su labor dramática con una napa de agua subterránea que irriga su pensamiento especulativo.²¹ Esta vocación de Marcel se constituye a partir de la conjunción entre su impulso metafísico y la atención por la vida concreta, que le ha brindado tanto el teatro como la música,²² siendo el teatro, en última instancia, un modo de síntesis superior de lo ideal y de lo concreto.²³ En breve, no podemos entender separadamente al teatro y a la filosofía de Marcel, sino que ambos se fecundan recíprocamente

¹⁸ Cf. *MEII*, pp. 66-67.

¹⁹ "J'en ai dit assez, je pense, pour faire comprendre à quel point il peut être faux de considérer mes pièces [dramatiques] comme extérieures au développement de ma pensée. C'est exactement le contraire qui est vrai: mais il faut toujours rappeler, reprenant ici la féconde distinction blondélienne, qu'elles ressortissent du domaine de la *pensée pensante* –non point de la pensée pensée– pour autant que celle-ci est, par sa nature même exposable. Il n'est d'ailleurs pas exclu qu'on retrouve ici également, mais sous une forme très différente, la distinction de Kierkegaard entre communication directe et communication indirecte" (*DH*, p. 10).

²⁰ "...on peut dire que la vision dramatique est prospective, qu'elle anticipe en un raccourci fulgurant sur les démarches ultérieures de la pensée discursive" (*DH*, p. 74).

²¹ "Il est incontestable en effet, bien qu'un philosophe du type traditionnel ait sûrement quelque difficulté à l'admettre, que mon oeuvre dramatique, bien loin de constituer une sorte de compartiment étanche de ma vie, complète indissolublement mes écrits philosophiques, si j'ose dire techniques, qu'ils aient pris la forme du journal ou de l'essai. En réalité, cette oeuvre dramatique participe vitalemment de la recherche dont je puis dire que, depuis l'époque lointaine où j'ai commencé à prendre conscience de moi-même, elle a été ma vocation unique. J'aurai d'ailleurs à y revenir à maintes reprises, car mes pièces encore peu connues aux Etats-Unis, pourraient être comparées à la nappe d'eau souterraine dont les déversoirs, souvent malaisément perceptibles, viennent comme irriguer ma pensée spéculative" (*DH*, p. 18).

²² Cf. *DH*, pp. 37-39.

²³ "Ainsi se précise le projet de G. Marcel: il ne se développe pas avec la rigueur linéaire d'une déduction logique, mais il se déploie et s'explicite en vertu d'une sorte de dynamisme organique pour aboutir à cette idée que le drame doit unir dans une synthèse supérieure l'idéal et le concret, le mouvement nécessaire de la dialectique et l'intime tressaillement d'une situation sentie avant même que d'être pensée" (CHENU, Joseph. *Le théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique*, p. 17-18).

posibilitando el pensamiento de la existencia,²⁴ por lo cual el teatro mismo es, también, una experiencia metafísica fundamental.²⁵

II. El teatro como invitación a ser uno mismo

El teatro de Marcel, pues, nos invita a enfrentar la profunda ambigüedad de la existencia humana a partir de personajes que cuestionan su propia integridad. El abrazo hacia el drama mismo de su vida, siempre claro-oscuro exige una observación permanente. En el enfrentamiento con su propia vida, los personajes no adquieren *soluciones* –y no es tarea del dramaturgo ofrecerlas, si es que quiere escribir un teatro auténtico–, sino que, en todo caso, se encuentran, parcialmente, a sí mismos a la luz del amor de los otros personajes.²⁶ En última instancia, como señala el mismo Marcel, el amor es el tema central de su teatro, y es la clave para articular su obra dramática con sus escritos filosóficos: la verdad de sí es indisociable del medio amoroso en que dicha verdad se revela. En efecto, los filósofos son imprudentes al abordar el conocimiento de sí, del sujeto existente, y pretenden una transparencia ilusoria por la cual el sujeto se aprehende a sí mismo sin más. La encarnación misma – tema central de la filosofía marceliana– impugna esta claridad y transparencia del sujeto. Pero es el teatro, también, quien nos revela sin tapujos este carácter ambiguo y oscuro de toda subjetividad. La posibilidad que nos brinda la obra dramática de encontrarnos a nosotros mismos en la experiencia, plurívoca y

²⁴ “Ni dramaturge philosophe, ni philosophe dramaturge, mais l’un et l’autre. Le lien est ici substantiel. Au point que ses drames ne peuvent livrer leur sens profond à qui manque de discerner en leur centre l’intuition philosophique. Comme d’autre part les réflexions du *Journal Métaphysique* ne prennent leur vraie valeur que référées aux personnages dramatiques sur les lèvres de qui elles se sont d’abord épanouies” (FESSARD, Gaston. “Théâtre et mystère”, en: MARCEL, Gabriel. *La Soif*. Paris: Desclée de Brouwer, 1938, p. 7-8).

²⁵ “... à la manière du savant qui sélectionne dans la nature quelques phénomènes-types, son art de dramaturge a consisté à extraire des événements journaliers les aspects saillants, à les rapprocher, à les combiner, afin que dans le choc de leurs réactions mutuelles se manifeste l’essence véritable de l’irréductible au-delà où l’être et l’avoir ne se détruisent plus. Aussi le drame, qui porte toujours en soi une expérience de vie, apporte en plus pour Gabriel Marcel une réponse à une question proprement philosophique. Sa valeur tragique se doublant d’une valeur dialectique, il devient à la lettre expérience métaphysique” (FESSARD, Gaston. “Théâtre et mystère”, p. 19).

²⁶ Cf. MARCEL, Gabriel. “My Dramatic Works as viewed by the Philosopher”, p. 115.

ambigua, de los personajes, parece tratarse de un amor indirecto por el cual accedemos a la comprensión existencial del personaje y de nosotros mismos.²⁷

La experiencia dramática nos coloca en una posición donde no es posible condenar a nadie, ni tampoco es posible condenar a ninguna situación, sino que nos invita a intentar comprender a una persona o situación y simpatizar con ella, pues absolutamente todos los hombres merecen ser comprendidos y recibir nuestra simpatía (¿acaso somos distintos que ellos?). Hay casos en que un curso de acción implica entender que un juicio es imposible, que no podemos encontrar una solución, sino que en todo caso, debemos mantenernos expectantes y esperar para que la luz que ansiamos aparezca “desde lo alto”. Nadie puede, pues, esperar del dramaturgo unos paliativos que calmen nuestra angustia (reflejada en la de los personajes). Sin embargo, el autor de teatro puede empujar hacia un punto en que la luz aparezca, una luz reconocida por las personas implicadas en la acción dramática, así como también por la audiencia que atiende a la presentación del drama.²⁸ En tanto dramaturgo y crítico de teatro, Marcel admite que el deber, el dominio y el oficio del escritor, de obras dramáticas, no son fáciles de definir. Tal como presenta la responsabilidad del escritor, Rilke; la responsabilidad del dramaturgo no es solo mantener fresca la memoria de lo vivo, sino subrayar su importancia humana. Aún más, afirma Marcel, esta tarea parece reposar principalmente en los hombros del dramaturgo, puesto que escribe no en torno a las cosas sino en torno a las personas. Cada vez que, en la escritura, Marcel se sentía arrastrado al centro de la escena, detectaba un secreto sentimiento de misión, gracias a la cual algunos hombres pudieron sentirse comprendidos e interpretados en la escena, siendo sus actos y sufrimientos los que se

²⁷ “Their secret motivation [la de las obras de teatro] is my impatience with the kind of schematizing that philosophers –and professors of philosophy in particular- find difficult to resist. That is why at the beginning of nearly all my plays there stands a ‘Yes, but...’. It does not reflect a morbid delight in complexity and vagueness, because the obscurity can never exist except in the background; it dares not in any way prejudice the clarity of speech or our choice of a dramatic medium. It is a question of indirect love. It may be seem surprising, but let me quote a saying of Terence that impressed me deeply in my school days: *Nihil humani a me alienum puto* (Nothing human, I believe, is foreign to me)” (MARCEL, Gabriel. “My Dramatic Works as viewed by the Philosopher”, p. 115).

²⁸ Cf. MARCEL, Gabriel. “My Dramatic Works as viewed by the Philosopher”, p. 115-116.

encontraban allí expresados. El éxito de la obra dramática reside, entonces, para Marcel, en esta posibilidad de comunión con los hombres.²⁹

En esta posibilidad de comunión con los otros hombres, el teatro posibilita la elevación reflexiva del espectador, permitiéndole reconocerse en los personajes y, por tanto, reconocer que el encuentro con uno mismo no es separable, en ningún grado, del encuentro con el otro. El *pathos* propio de la auténtica tragedia no supone, pues, un mero colocarse en el lugar del otro saliéndose del suyo propio, sino ante todo un acceso a un nivel más alto de conciencia. Esta elevación no implica necesariamente un ulterior trabajo discursivo en el que se exprese, pues dicha transcripción es inusual. Pero no podría haber elevación sin la experiencia que nos brinda tan manifiestamente el teatro.³⁰ Y esta elevación, creo, tiene que ver con una des-centralización de la subjetividad como unidad cerrada y, por tanto, un acceso al conocimiento de sí en esta apertura al otro. En efecto, por un lado, el teatro exorciza al espíritu egocéntrico, el cual es una mutilación de la experiencia humana que imposibilita el acceso al sí mismo;³¹ por otro lado, el teatro es liberador tanto de las condiciones sociales como psicológicas que se mantienen en la oscuridad del sí mismo, y a las cuales el drama proyecta una luz indirecta, ayudándonos

²⁹ Cf. MARCEL, Gabriel. "My Dramatic Works as viewed by the Philosopher", p. 116.

³⁰ "In a sense, it is truly an encounter which the playwright must bring to life. One might ask whether this encounter is with others or with oneself? Astonishingly indeed this conflict between oneself and another is transcended here. The playwright worthy of this name commands the ability to make the spectator recognize himself in the confrontations of the persons presented to him, and who live before him. And by the same stroke, the spectator is raised to a superior level of being, because in this specially invested spot which is the theater, the barrier, which separates people from each other, finds itself overturned. And thus the spectator is wrenched from himself so to speak. But let us notice that this alone would not be complete. There is, for instance, a superficial and indeed vulgar pathos which implies that one is torn away from oneself. But authentic tragedy sharply differs from this pathos, because it implies, just as much as the going beyond the self of which I have spoken, the arrival to a superior level of consciousness. I stress the fact, however, that this superior consciousness does not necessarily grow into discursive thought: this is extremely unusual indeed. Let me mention that in this respect there is a profound similarity and affinity between the type of theater to which I have myself been devoted and about which I am thinking, and music, which establishes itself on a level much higher than the pure impressions of the senses, but yet cannot be translated into intellectual formulae" (MARCEL, "The finality of drama", p. 12).

³¹ "La vertu propre à cette création [la del dramaturgo], là où elle est authentique, consiste dans l'exorcisation de l'esprit ego-centrique. Mais, demandera-t-on peut-être, la compréhension concrète de soi n'est-elle pas précisément toujours ego-centrique? Je répondrai catégoriquement non; l'égo-centrisme n'est au contraire possible que pour un être qui ne s'est pas effectivement rendu maître de son expérience, qui ne l'a pas véritablement assimilée" (MEII, p. 11).

a alcanzar un estado en el que la personalidad deje de identificarse a sí misma con ese ego inicial, preso de estos condicionamientos.³² Es necesario volver a subrayar que no se trata aquí de que el dramaturgo le ofrezca soluciones a nuestros problemas existenciales, puesto que la idea misma de solución parece ser absurda en estos ámbitos. Se trata más bien de presentar al espectador una especie de espejo mágico en el cual él mismo descubre sus propios problemas y dificultades, de tal forma que promueva en él, por esta mediación del drama, esta conciencia de sí, que en general se encuentra entumecida e inarticulada.³³ Así, la creación dramática –como, en definitiva, toda creación–, en su rol mediador entre el don creador del dramaturgo y las potencias que él mismo trata de movilizar, es una llamada a crear y a crearse.³⁴ Por ello, no se trata solamente de que un *personaje-tipo* presente de forma comunicable y aprehensible una cierta esencia de hombre, sino que la presencia misma de este personaje-tipo lance al espectador una exhortación, no a conocer, sino a *ser*.³⁵

III. La impugnación del “teatro de tesis”

La posibilidad misma de que el teatro sea una ocasión para la recreación de sí, es decir, para el conocimiento y la realización de sí, solo puede ser tal si

³² Cf. MARCEL, Gabriel. “The finality of drama”, p. 14.

³³ “... il n'est certes pas question pour l'auteur dramatique de les résoudre. L'idée même d'une solution dans cette perspective apparaît comme absurde. Il s'agit beaucoup plutôt de présenter au spectateur comme un miroir magique dans lequel il découvre ses propres problèmes, ses propres difficultés, de telle sorte que soit promue en lui, par la médiation du drame, cette conscience qui reste le plus souvent en chacun de nous comme engourdie et inarticulée” (*DH*, p. 143).

³⁴ “La présence dramatique ainsi conjurée devient, si j'ose dire, médiatrice entre le don créateur du dramaturge et les puissances qu'il s'agit de mobiliser. Il n'y a pas en effet de création qui ne soit en quelque manière un appel à créer, à se créer” (MARCEL, Gabriel. “Les Valeurs spirituelles dans le Théâtre français contemporain”, en: *Orientations religieuses, intellectuelles et littéraires*, 25 juin 1937, p. 789. Citado en: FESSARD, Gaston. “Théâtre et mystère”, p. 52).

³⁵ “Car non seulement il faut que le personnage-type présent d'une façon communicable et saisissante une certaine essence d'humanité que nous devons pouvoir retrouver au fond de nous-mêmes et des autres, mais de plus, la présence de ce type doit continuer de « lancer au spectateur une exhortation non à connaître, mais à être » (MARCEL, Gabriel. “Pour un renouveau de la spiritualité dans l'Art dramatique”, en: *Combat*, février 1937). Au sens même que ce mot *être* opposé à *avoir* prend dans la philosophie de G. Marcel: à être, c'est-à-dire à créer, à se créer dans la sphère de cet Au-delà mystérieux qui, dépassant absolument la zone du problématisable, ne se laisse approcher concrètement que par la fidélité créatrice, soutenue par l'espérance et vivifiée par la charité” (FESSARD, Gaston. “Théâtre et mystère”, p. 70).

el drama representa a personas de “carne y hueso”, tan reales como nosotros mismos. El teatro no es una obra filosófica o una argumentación dialéctica, ilustrada por una situación escénica, sino que es, como hemos venido señalando, un modo original de presentar la existencia en su situacionalidad e individualidad con toda su ambigüedad y riqueza. De aquí que Marcel sea absolutamente reticente al llamado “teatro de tesis”, es decir, aquel teatro que es mera expresión de una tesis concebida y representada, y que funciona más como propaganda que como obra artística. La creación dramática debe surgir de un suelo nutricional, que es la experiencia existencial misma, y mantenerse en ese orden de riqueza aún inarticulada conceptualmente, que luego dará lugar a ulteriores desarrollos sistemáticos. El “teatro de tesis” subvierte, en última instancia, este orden de fundamentación.³⁶ Se trata, pues, de dar el primado a la riqueza y el sentido de la situación vivida y experimentada en su unidad global, anterior a cualquier articulación o explicación, anterior a cualquier discurso razonado.³⁷

A mi modo de ver, la función esencial de este arte [el dramático] consiste en llevar a escena seres que sean, si puede decirse, tan seres como sea posible, y cuya libertad y originalidad sean salvadas a cualquier precio. Sólo que esos seres no pueden ser evocados más que en situaciones concretas, precisas, que les den la posibilidad de manifestar lo que son, y hasta, a

³⁶ “...dans la pièce à these que pour cette raison même j’ai toujours eu en exécution, les personnages sont invariablement fabriqués pour illustrer des idées ou pour servir de repoussoir à ceux qui les illustrent. (...) en un sens très profond, nous sommes aussi ce que nous ne sommes pas, il y a comme une ombre portée, et je n’hésiterai pas à dire que chez le romancier ou chez l’auteur dramatique, cette contre-réalité peut devenir comme le sol nourricier de la création proprement dite. Il faut ajouter d’ailleurs que ces personnages, si j’en crois mon expérience, ne peuvent surgir que dans une situation à laquelle ils ont à faire face et que je comparerais assez volontiers à l’ambiance harmonique où, toujours selon mon expérience, se développe une idée mélodique, bien loin que celle-ci apparaisse d’abord nue, pour se prêter à une harmonisation ultérieure et en quelque façon contingente” (DH, pp. 87-88).

³⁷ “Ces grands conflits spirituels [representados en el teatro] ne sont pas inventés ou créés dans le dessein de confronter des idées; « ils sont, avant de s’exprimer, même de se justifier logiquement; le vêtement du verbe et de l’argumentation doit recouvrir sans doute la vie palpitante du drame, mais de façon assez plastique pour qu’on en sente l’intime tressaillement » (MARCEL, Gabriel. «Le Seuil Invisible», p. 7). Il faut attacher à cette phrase une importance capitale, car elle exprime pour la première fois une idée qui sera constante chez Marcel: le drame existe avant de s’exprimer et de se manifester, il se présente d’abord comme un tout senti qui est l’unité globale d’une situation. (...) Comme la notion de situation joue dans la pensée marcellienne un rôle sur lequel nous insisterons longuement, il est important de la découvrir dès le départ. Elle nous apparaît ici comme le fondement concret du drame; elle est un tissu de relations entre personnes qui en devenant conscient devient conflit” (CHENU, Joseph. *Le théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique*, p. 15).

veces, mostrar su realidad más íntima. Pero el dramaturgo no puede dar con fidelidad una experiencia considerada en profundidad más que si logra poner en claro el carácter esencialmente misterioso y esa cierta forma indescifrable de los actos humanos. Me parece que solo bajo esta condición nos podemos reconocer fraternalmente en los personajes que se nos presentan. Y no puede llegarnos del todo más que si nos reconocemos en ellos de alguna manera. Este reconocimiento debe ser un acto libre. Quiero decir con esto que el autor no debe tratar de imponernos una apreciación determinada de los personajes que lleva a escena; sin embargo, es lo que trata de hacer cada vez que se conduce como propagandista. Por excelentes que sean sus intenciones, no pueden ser tomadas en cuenta cuando se trata de una obra de arte. (...) Diría que la probidad del autor dramático consiste en hacer resaltar una ambigüedad que parece como fundada en la estructura misma del ser humano, en las distintas formas y condiciones en que se aparece a los demás y a sí mismo.³⁸

Lo esencial es, pues, el encuentro entre existencias –el único encuentro posible–, y tal encuentro se da en la libertad del reconocimiento mutuo. En la obra dramática nos podemos encontrar con los personajes y reconocernos en ellos siempre y cuando ellos mismos sean seres reales, individuos concretos que viven un drama semejante al mío, en su situación única y concreta, en su esencial ambigüedad y necesario claroscuro. El milagro del nacimiento se recrea de algún modo en el arte dramático, donde el dramaturgo da vida a seres libres, distintos de él mismo, con una autonomía que no se deja violentar. De allí que Marcel hable de una cierta *kenosis* en la creación dramática, en tanto que el dramaturgo se abaja y deja lugar a la libertad de sus personajes, sin avasallarlos con su poder creador,³⁹ por lo cual podría hablarse también de una cierta paradoja en el corazón de la creación dramaturgica por la cual el autor se aliena de algún modo para posibilitar la aparición de un otro,

³⁸ MARCEL, Gabriel. *Teatro*. "Prólogo", p. 8.

³⁹ "I have since frequently emphasized that it is possible to recognize or discern better the characteristic features of a dramatic work from the theological point of view. I am referring to the act by which God the creator is believed to leave a margin of room within which individuals can appear and develop freely. I am convinced that a similar *kenosis* is inherent in the phenomenon one must call the dramatic action" (MARCEL, Gabriel. "The finality of drama", p. 11).

realizando una verdadera *conversión*.⁴⁰ Este respeto por los personajes, por otro lado, se corresponde al respeto por el espectador, al cual, lejos de querer adoctrinarlo imponiéndole una idea, se le invita a participar del drama humano a través de la situación concreta del personaje que vive en la obra.⁴¹

En esta posibilidad de reconocimiento a la que nos abre el teatro, asistimos a la posibilidad de una comprensión del hombre que se eleva por sobre el modo natural de comportarnos respecto a los otros hombres, juzgándolos y tomando partido por alguna de las partes en conflicto. Sobre todo el dramaturgo, en la creación dramática, asiste a la posibilidad de acceder a una justicia superior, que se confunde con la caridad, y gracias a la cual podemos comprender a cada una de las personas en su situación concreta, ser ellos mismos en ese acto, suspendiendo los juicios condenatorios que tan naturalmente nos surgen.⁴² Viviendo, tan profundamente como sea posible, la vida de los otros, la vida de los personajes, podemos acceder a una comprensión cabal de su vida y de su drama, y así reconocernos más íntimamente en ellos, reconociéndolos entonces, como nuestros semejantes,

⁴⁰ “Nommer des êtres qu’on fait parler à la première personne. Quelqu’un qui dit ‘je’ et qui n’est pas moi. Il faut réfléchir un instant à ce paradoxe. Quelqu’un que je suscite, qui dépend de moi, puisque je l’ai conjuré, qui dit ‘je’ et qui n’est pas moi. Comment ne pas voir que... une semblable création présente un caractère démiurgique?” (MARCEL, Gabriel. “Influence du Théâtre”, en: *Revue des Jeunes*, 5 mars 1935, p. 355. Citado en: FESSARD, Gaston. “Théâtre et mystère”, p. 45). “C’est une véritable conversion qu’il lui faut opérer. Il n’y a pas de création dramatique authentique sans une certaine aliénation de soi que le dramaturge effectue en faveur des êtres auxquels il donne la vie” (MARCEL, Gabriel. “Influence du Théâtre”, en: *Revue des Jeunes*, 5 mars 1935, p. 356. Citado en: FESSARD, Gaston. “Théâtre et mystère”, p. 46).

⁴¹ “Il est d’ailleurs important de remarquer aussi qu’il existe une correspondance stricte entre l’attitude adoptée par l’auteur vis-à-vis de ses personnages et le respect qu’il doit avoir pour les spectateurs, ce respect excluant toute idée d’une influence directe exercée sur eux” (DH, p. 10).

⁴² “Les personnages que l’auteur dramatique fait surgir sont multiples; chacun dit ‘je’; il faut donc que par un effort dirigé en sens contraire de notre pente naturelle il trouve moyen de se placer simultanément à un niveau aussi profond que possible de chacun d’eux, qu’il épouse à la fois leurs manières d’être, de comprendre, d’apprécier, qui pratiquement s’opposent et peuvent même se révéler à jamais incompatibles. Dans la vie pratique, je serais vraisemblablement contraint de prendre parti pour l’un de ces personnages contre l’autre, ou de me désintéresser d’eux. Dans l’ordre privilégié de la création dramatique, cette alternative m’est épargnée. Je vais me trouver en mesure d’échapper à chacun de ces systèmes clos, dont l’un sans doute, dans ce que j’appelle la vie réelle, finirait par me happer. Ainsi, en quelque manière, je parviens à m’affranchir de ma condition mortelle; pendant quelques instants, il me sera possible, non pas seulement de respirer plus largement l’existence, mais d’atteindre à une justice supérieure qui ressemble à la charité, qui l’annonce, et qui me permet d’être à la fois les antagonistes, et de les comprendre, et de les surmonter; sans que je sois pour cela nécessairement en mesure d’élaborer une formule énonçable qui permettrait d’exprimer cet acte en une synthèse intelligible” (MARCEL, Gabriel. “Les Valeurs spirituelles dans le Théâtre français contemporain”, en: *Orientations religieuses, intellectuelles et littéraires*, 25 juin 1937, p. 788. En: FESSARD, Gaston. “Théâtre et mystère”, p. 48-49).

como quienes atraviesan el mismo drama que el nuestro: existir. En este reconocimiento profundo con el personaje también se puede descubrir, según Marcel, el signo de una inspiración en el drama, en tanto que el personaje sobrevive en nosotros al modo de una presencia, de un testimonio de humanidad,⁴³ y no al modo de una idea abstracta e impersonal.

IV. La filosofía existencial y el teatro

La filosofía existencial, pues, parece tener una aliada capital en el teatro, puesto que la obra dramática nos ofrece, sin ningún tipo de atenuante, la existencia en su tinte trágico, es decir, en su imposibilidad de realización plena y última.⁴⁴ Ante una filosofía que, por ser abstracta, ignora el drama de la existencia humana, una filosofía existencial tiene como su consigna primera la de desnudar este mismo drama, siendo el teatro un modo privilegiado de revelarla. Sin embargo, puede suceder –y sucede– que la filosofía existencial se convierta ella misma en un sistema abstracto, que ignore la realidad dramática del hombre, y obedezca a principios y supuestos que la terminen llevando al terrible “-ismo” que espera a la vuelta de la esquina de toda reflexión auténtica. De suceder, el teatro mismo, que era aliado de esta filosofía existencial, termina siendo un medio por el cual se transmite este sistema de la existencia ya adoptado, perdiendo la autonomía y la libertad misma de los personajes y, por tanto, perdiendo la existencia misma en su drama concreto.⁴⁵

⁴³ “Le seul signe valable auquel se reconnaît l’inspiration proprement dite c’est la survie du personnage; s’il continue à habiter en nous et avec nous une fois le rideau baissé, c’est vraiment qu’il existe; mais ceci n’est possible que s’il déborde la figure sensible qu’il nous a été donné de considérer, bref s’il est une présence” (MARCEL, Gabriel. “Pour un renouveau de la spiritualité dans l’Art dramatique”, en: *Combat*, février 1937. Citado en: FESSARD, Gaston. “Théâtre et mystère”, p. 69).

⁴⁴ “Une réflexion approfondie sur les données fondamentales de l’expérience humaine nous conduit à reconnaître que le sentiment du tragique a son fondement dans la structure même du réel... Il est de l’essence d’une idée de vouloir se réaliser, de se refuser à rester simplement une idée; et d’autre part, au fur et à mesure que cette idée se réalise, elle se dénature, elle passe dans autre chose qu’elle-même, elle se nie... Si je ne me trompe, le fondement réel du tragique réside dans cette espèce de défaut intrinsèque de l’idée sur lequel seuls jusqu’à présent quelques dialecticiens ont su mettre l’accent. On voit par là le genre de relation qu’il convient d’établir entre les idées de mystère et de tragique” (MARCEL, Gabriel. “Réflexions sur le Tragique”, en: *L’Essor*, n°13, décembre 1921, p. 5. Citado en: FESSARD, Gaston. “Théâtre et mystère”, p. 18).

⁴⁵ “[Las lecciones de esta obra] visent à éclairer un itinéraire sinueux, à retracer les étapes principales d’un chemin qui s’est déroulé sur deux versants qui ne peuvent être considérés séparément: le versant philosophique, le versant théâtral. Au cours de ces dernières années, j’ai

Este peligro de sacrificar la vida a la idea puede verse, para Marcel, en el teatro de Jean-Paul Sartre, aunque señale algunas de sus obras como auténticas obras dramáticas.⁴⁶

Sería un error considerar el teatro marceliano como “teatro de tesis” –más allá del valor artístico que puedan tener sus obras. Si bien el teatro de Marcel busca abrirnos a la experiencia de la trascendencia en el corazón de lo trágico, no se trata de expresar ideas, ilustrándolas escénicamente, sino de conducirnos a lo más profundo del drama humano para descubrir en ese fondo, no una solución, sino una posibilidad de salida, una posibilidad de *respuesta* a los requerimientos de lo trascendente.⁴⁷ En esto, aclara Marcel, se opone

été amené à voir de plus en plus clairement l'intime solidarité entre ces deux aspects de mon oeuvre qui ont été trop souvent considérés isolément. (...) Mais si l'on place dans cette perspective [de una antropología de esencia tecnológica], on s'aperçoit aussitôt que l'intersubjectivité est trahie dans son essence même lorsqu'elle est traduite en un langage d'objet, ou, ce qui revient au même, lorsqu'on fait appel à des catégories comme celle de causalité qui justement ne sont applicables qu'à des objets, et non pas à des êtres ou à des présences. Or, l'expression dramatique est existentielle par excellence, parce que l'être est ici traité comme sujet et éventuellement comme décidant de soi. Ceci n'est d'ailleurs vrai que dans la mesure où le dramaturge est fidèle à sa mission de dramaturge, et ne se comporte pas comme un simple manipulateur ou comme un moniteur de marionnettes qui se contente de tirer des ficelles sans rien pouvoir changer à ses poupées qui sont là avec leur caractère invariable... Il est donc en réalité tout à fait normal que le philosophe existentiel se fasse dramaturge; j'irai même jusqu'à dire que c'est dans le drame que sa pensée s'actualise, qu'elle devient manifeste, non pas seulement pour le public auquel ce drame est destiné, *mais pur lui-même*. Il convient d'ailleurs de souligner l'extraordinaire difficulté que comporte une telle entreprise et les risques auxquels elle est exposée, pour peu qu'intervienne de la part de l'auteur rien qui ressemble à une intention dialectique, à un souci d'endoctrinement. Dans cet mesure en effet, la pensée existentielle dégénère en existentialisme, c'est-à-dire en un système dont l'auteur devient prisonnier. Là, il faut dire avec la plus grande netteté, tout système, tout *isme* quel qu'il soit, ne peut qu'aller à l'encontre de ce qui doit être le souci permanent du dramaturge, celui de laisser les personnages se développer dans leur indépendance” (*DH*, pp. 8-10).

⁴⁶ “I shall take care not to underestimate the merit of Sartre's best plays, especially *No Exit* and *The Dirty Hand*. He has achieved the remarkable feat of reconciling dialectic with life to some extent. And in this achievement, these particular works of his are, in my opinion, perhaps unequalled. But there is the ever-present danger that in the final result, life may be sacrificed for the Idea, as it is in *The Devil and the Good Lord*, and as it also tends to be in his most recent play, the *Condemned of Altona*. For this reason, I should say that Sartre, even in his best works, sets us a dangerous example, because he tempts the man who would imitate him to sacrifice individual beings for the Idea” (MARCEL, Gabriel. “The finality of drama”, p. 19).

⁴⁷ “Il a conservé jusqu'au bout cette idée du théâtre qui serait l'épreuve épurée et dépouillée de la vie. Le tragique, qui demande l'être comme sa condition, montre aussi que l'être est capable de lui résister, que la vie ne se dissout pas à son contact. Si, lentement, patiemment, Marcel a suivi ce cheminement vers ce qu'il y a de plus profond en l'homme, sans pourtant jamais dépasser par aucun subterfuge facile les données initiales de notre condition; s'il s'est acheminé vers une transformation de la situation fondamentale et de toutes les situations limites, il l'a fait sans brutaliser en rien les données initiales, et sans non plus procéder à aucune transmutation de valeurs que l'on pourrait taxer de mauvaise foi. Jamais il n'a cherché à renverser l'ordre admis au départ; jamais il n'a laissé s'affaiblir l'angoisse devant ce qu'il admettait pour tragique. C'est le tragique lui-même, par son propre mouvement, qui découvrirait

también a Sartre, en tanto que la ambigüedad y el drama de la existencia culminan, en este último autor, en un ateísmo dogmático.⁴⁸ En Marcel, en cambio, la existencialidad se juega en el misterio, donde un ser libre intenta aprehenderse a sí mismo, trascendiendo toda situación y actuando de tal modo que la presencia de lo trascendente se hace patente al modo de una exigencia ontológica. El teatro, pues, es testimonio vivo de este misterio.⁴⁹ Creo que es necesario señalar aquí el peligro que el mismo Marcel y sus comentaristas muchas veces corren, cuando interpretan las obras dramáticas desde una argumentación conceptual: si se quiere evitar que el teatro marceliano sea “teatro de tesis”, entonces sus obras tan sólo pueden ser fuentes de reflexión, y no cuerpos doctrinales. Pero la diferencia de actitudes es muy sutil, y por ello el peligro más acuciante.

La búsqueda de Gabriel Marcel intenta hallar el modo en que la existencia, con toda su inteligibilidad, pueda manifestarse en su peso ontológico, trascendiendo las etiquetas y esquemas conceptuales que la violentan por mor de la objetividad. En este sentido, la búsqueda de Marcel es siempre una búsqueda en tránsito, es siempre una búsqueda inacabada e interminable que nos ofrece más una exhortación a proseguir la investigación que un sistema conceptual y objetivo que exprese lo existencial. De allí que

un au-delà sans perdre quoi que ce soit de son caractère menaçant ou angoissant. Pour Marcel, comme pour Claudel, quoique dans un tout autre ton, la joie peut resplendir à l'intérieur de la souffrance” (CHENU, Joseph. *Le théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique*, pp. 226-227).

⁴⁸ “Es sin duda superfluo subrayar la posición fundamental y absoluta que existe entre tal teatro [el suyo] y el de Sartre. No se discutirá que Sartre haya tenido, originariamente, una conciencia lúcida de la ambigüedad interior: pero ella tiende a reabsorberse en un ateísmo dogmático, en cambio aquí es trascendida *en y por* el acto de fe” (MARCEL, Gabriel. *Teatro*. “Prólogo”, p. 9).

⁴⁹ “Ce que je suis? Un être mystérieux dont la présence à soi-même se nourrit des problèmes qu’il transcende. De cet être la donnée fondamentale, c’est de ne pouvoir jamais se donner immédiatement l’être, mais aussi de pouvoir toujours dépasser tout donné. Ou, en d’autres termes qui expriment la liaison de cette nécessité et de cette possibilité, cette donnée fondamentale, c’est de se *représenter* nécessairement en un *conflit* avec lui-même, que son *action* seule peut dénouer en révélant la *présence* même de l’être comme *au-delà*. Qu’on le remarque: tous les termes de cette définition sont susceptibles d’un double sens qui déjà trahit le lien substantiel du théâtre et de la philosophie. En effet, *représentation* signifie à la fois le jeu des personnages sur la scène, et l’objectivation de l’esprit qui devient chose; *conflit* désigne aussi bien l’opposition tragique des sentiments et des devoirs que la relation actuelle de l’objet et du sujet; *action*, le cours des événements qui mènent au dénouement et la décision de l’être qui se donne ou se refuse; *présence de l’au-delà* enfin peut caractériser aussi bien le ressort secret que le drame utilise et révèle, tel le Destin de la tragédie antique, que le ‘mystère ontologique’, objet des méditations du philosophe [Gabriel Marcel]” (FESSARD, Gaston. “Théâtre et mystère”, p. 14-15).

Marcel afirme que “el elemento más importante de mi obra es ignorado a menos que la existencia del *corazón inquieto*, mencionado por San Agustín en sus *Confesiones*, sea claramente reconocido como mi fuerza motivadora desde el principio al fin”.⁵⁰ En este sentido de búsqueda de uno mismo, y de la imposibilidad de una aprehensión unívoca, absoluta y definitiva de la existencia, el teatro se presenta como un acceso incontestable y cuestionador de toda reflexión que quiera constituirse más acá de lo trágico. Así, otro de los elementos claves de la obra marceliana es el de la primacía de los corazones simples y castos en su obra dramática, no en el sentido social, sino en el ético y el religioso. Los personajes complejos y torturados pueden y deben alcanzar un plano que solo es accesible al corazón puro y simple, y a veces por caminos más o menos tortuosos, razón por la cual Marcel admite que se encuentra más cerca de Chekhov y Dostoyevski que de Strindberg. La realización y el conocimiento de sí no pueden darse más que en la apertura y en la disponibilidad, es decir, en el ámbito donde la Luz de la verdad nos arremete sin que pongamos ninguna resistencia a ella. De allí que la verdad y el amor sean inseparables.⁵¹ Siendo el teatro la expresión más contundente de esta implicación, y el modo más eficaz para que los hombres se hermanen en su imposibilidad misma de aprehenderse definitivamente, es decir, que se hermanen en el camino que les es dado recorrer a todos por igual, un camino difícil, arduo, y de ninguna manera lineal, Marcel nos pide a todos aquellos, que estemos interesados en su obra, a no descuidar su vertiente dramática, “puesto que en ellas, más allá de su posible valor intrínseco, se encuentra la única contribución en la que mejor me reconozco a medida que me aproximo al final de mi vida”.⁵²

Bibliografía y Abreviaturas

MARCEL, Gabriel, (*DH*) *La dignité humaine*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964.

⁵⁰ MARCEL, Gabriel. “My Dramatic Works as viewed by the Philosopher”, p. 117.

⁵¹ “Anyone who reads my dramas without prejudice ought to conclude that they preserve the primacy of truth and at the same time they show that a mysterious, hidden bond exists between love and truth, expressed more often by allusion than by clear statement” (MARCEL, Gabriel. “My Dramatic Works as viewed by the Philosopher”, p. 117).

⁵² MARCEL, Gabriel. “My Dramatic Works as viewed by the Philosopher”, p. 118.

_____, (PA) *Position et approches concrètes du mystère ontologique*. Louvain-Paris, Nauwlaerts-Vrin, 1949.

_____, (JM) *Journal Métaphysique*. Paris: Gallimard, 1935.

_____, (MEI / MEII) *Le Mystère de l'être*. Paris: Aubier-Montaigne, 1951, 2 volúmenes: I. "Réflexion et mystère"; II. "Foi et réalité".

_____, *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 1957.

_____, "Au coin de sacrilège" (sobre *Le Diable et le bon Dieu*, de Sartre), en: *Les Nouvelles littéraires*, 26 de diciembre de 1968.

_____, "Deux pièces nouvelles de J.-P. Sartre: *Morts sans sépulture; La putain respecteuse*", en: *Les Nouvelles littéraires*, 10 de noviembre de 1946 (reimpreso en *L'Heure théâtrale*).

_____, "Existentialisme et humanisme, par J.-P. Sartre", en: *J'ai lu*, mayo 1946.

_____, "Existentialismus und Modernes Theater", en: *Wissenschaft und Weltbild*, 9, 1956.

_____, "*Huis-clos* et *La putain respecteuse*, par J.-P. Sartre", en: *Les Nouvelles littéraires*, 21 de mayo de 1953 (reimpreso en *L'Heure théâtrale*).

_____, "*Huis-clos*, par J.-P. Sartre", en: *Horizon*, julio de 1945 (reimpreso en *L'Heure théâtrale*).

_____, "*Huis-clos*, par J.-P. Sartre", en: *Les Nouvelles littéraires*, 26 de abril de 1945.

_____, "J.-P. Sartre: *Les Chemins de la liberté*", en: *La Nef*, diciembre de 1945.

_____, "L'existence et la liberté humaine chez J.-P. Sartre", en: AAVV. *Les grands appels de l'homme contemporain*, Paris, Éditions du temps présent, 1946, pp. 111-170.

_____, "L'idée du drame chrétien dans son rapport au théâtre actuel", en: *Archivo di Filosofia*, 3, 1957, pp. 105-119. Reimpreso en: *Théâtre et Religion*. Lyons: Vittes, 1959.

_____, "*La Nausée*, par J.-P. Sartre", en: *Carrefour*, enero de 1939.

_____, "La tragédie de l'auteur", en: *Les Nouvelles littéraires*, 22 de mayo de 1969.

- _____, “Le Être et le néant, par J.-P. Sartre”, en: *Recontres*, Marzo-Abril 1944 (Reimpreso en *Homo Viator*).
- _____, “Le Mur, par J.-P. Sartre”, en: *Carrefour*, junio-julio 1939.
- _____, “Le Phénomène Sartre”, en: *Temps présent*, 9 de noviembre de 1945.
- _____, “Le Théâtre”, en: *Hommes et mondes*, noviembre 1946, febrero 1947, 1947 (3 números distintos sobre distintos autores).
- _____, “Les Maines sales, par J.-P. Sartre”, en: *Les Nouvelles littéraires*, 13 de mayo de 1948 (reimpreso en *L’Heure théâtrale*).
- _____, “Les Mouches, par J.-P. Sartre”, en: *Les Nouvelles littéraires*, 18 de enero de 1951 (reimpreso en *L’Heure théâtrale*).
- _____, “Les Mouches, par J.-P. Sartre”, en: *Recontres*, 1943 (reimpreso en: *L’Heure Théâtrale*).
- _____, “Les Mouches, par J.-P. Sartre”, en; *Chercher bien*, 1943.
- _____, “Les séquestrés d’Altona, par J.-P. Sartre”, en: *Les Nouvelles littéraires*, 1 de octubre de 1959.
- _____, “My dramatic works as viewed by the philosopher”, en: *Searhings*. New York: Newman Press, 1967, pp. 93-118. Traducción al español: “La vertiente dramática de mi obra vista desde el punto de vista del filósofo”, en: *En busca de la verdad y de la justicia. Seis conferencias a estudiantes universitarios*. Barcelona: Herder, 1967, pp. 9-45.
- _____, “Nekrassov, par J.-P. Sartre”, en: *Les Nouvelles littéraires*, 15 de junio de 1955 (reimpreso en *L’Heure théâtrale*).
- _____, “Réflexions du critique: *Huis-clos, Morts san sépulture, La Putain respecteuse*”, en: *La Revue théâtrale*, febrero de 1947.
- _____, “Réflexions sur les exigences d’un théâtre chrétien”, en: *La Vie intellectuelle*, 31 de marzo de 1937.
- _____, “Réfutation de Sartre”, en: *Ici-France*, 18 de septiembre de 1947.
- _____, “Religion et blasphème dans le théâtre contemporain”, en: *Théâtre et Religion*. Lyons: Vitte, 1959.
- _____, “Sartre and Barrault: The Paris Spotlight”, en: *Theatre Arts*,

febrero de 1947.

_____, "Teatro y Filosofía. A propósito de *Rome n'est plus dans Rome*", en: *Revista Sur*, n°202, agosto 1951.

_____, "The Finality of Drama", en: *Ramparts*, May 1969. Reimpreso en: Scott, N. A. (ed.). *The New Orpheus: Essays toward a Christian Poetic*. New York: Sheed, 1964.

_____, "Théâtre et philosophie dans le théâtre contemporain", en: *Recherches et débats*, septiembre 1952.

_____, "Théâtre et revolution", en: *Les Nouvelles littéraires*, 21 de noviembre de 1968.

_____, *L'heure théâtrale, de Giraudoux à Jean-Paul Sartre: Chroniques dramatiques*. Paris: Plon, 1959.

BELAY, Marcel. "El más allá en el teatro de Gabriel Marcel", en: *Anuario Filosófico*, 38 (2), pp. 521-533, 2005.

CHENU, Joseph, *Le théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique*, Paris, Aubier, 1948.

DUBOIS-DUMÉE, J.-P. "Solitude et communion dans le théâtre de Gabriel Marcel", en: *Existentialism chrétien: Gabriel Marcel*. Paris: Plon, 1947, pp. 269-290.

FESSARD, Gaston. "Théâtre et mystère", en: MARCEL, Gabriel. *La Soif*. Paris: Desclée de Brouwer, 1938, pp. 7-116.

HANLEY, Katherine Rose. *Dramatic Approaches to Creative Fidelity: A Study in the Theater and Philosophy of Gabriel Marcel (1889-1973)*. Lanham, MD: University Press of America, 1987.

KAMIISHI, Manabu. "Création dramatique pour la philosophie de Gabriel Marcel: le vrai soi et l'intersubjectivité", en: *Bigaku: The Japanese Journal of Aesthetics*, 49 (1), pp. 48-59, verano 1998.

_____, "La vérité et le drame dans la philosophie de Gabriel Marcel", en: *Bigaku: The Japanese Journal of Aesthetics*, 52 (2), pp. 29-42, Otoño 2001.

LASCOE, F. J. (ed.) *The Existentialist Drama of Gabriel Marcel*. West Hartford, Connecticut: Mac Auley Institute of Religious Studies, St. Joseph's College, 1974.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. "L'expérience esthétique musicale et la pensée philosophique de Gabriel Marcel", en: *Giornale di Metafisica*, 13 (1), pp. 3-36, Enero-Abril 1991.

MACKINNON, Donald M. "Drama and Memory", en: AAVV, *The Philosophy of GM*, pp. 573-582.

PARAIN-VIAL, Jeanne. *L' esthétique musicale de Gabriel Marcel*, Paris, Aubier, 1980.

PISCIONE, E. "Gli esordi teatrali di Gabriel Marcel", en: *Laos: Rivista de scienze religiose e umanistiche*, Catania, vol. 4, n°2, 1997 (julio-diciembre), pp. 67-76.