

## RELACIÓN ENTRE FILOSOFÍA Y TEATRO EN LA OBRA DE GABRIEL MARCEL

*Mauricio Artieda Cassinelli*

Mauricio Artieda Cassinelli es bachiller en filosofía por la Universidad Gregoriana de Roma y bachiller en ciencias de la comunicación por la Universidad La Sapienza de la misma ciudad. Ha realizado estudios de derecho en la Universidad Santa María de Arequipa. Es miembro del Sodalicio de Vida Cristiana y ha sido profesor de religión católica en distintos colegios de Roma. Actualmente se desempeña como director de Catholic-link.com, un portal católico que ofrece y produce recursos audiovisuales para la nueva evangelización.



Gabriel Marcel (París, 1889 – 1973)

## INTRODUCCIÓN

La producción intelectual de Gabriel Marcel posee dos vertientes fundamentales: La filosofía y el teatro. Estos dos registros son distintos, poseen un método, un objeto y una finalidad propias. La tentación de darles cohesión resulta una empresa arriesgada por dos motivos: o la obra dramática puede convertirse en un “teatro de ideas”, es decir, un teatro de propaganda ideológica, o, por otro lado, la obra filosófica corre el riesgo de jamás elevarse a la universalidad que le es necesaria a punta de centrarse excesivamente en la singularidad de la vida concreta, carácter elemental del teatro. Nuestro autor ha sorteado con maestría este riesgo y sus dos embarcaciones han navegado seguras entre estos dos acantilados por una razón esencial: las dos surgieron naturalmente de la vida misma de su autor. No hubo constricción alguna, ninguna fue un medio para la otra, podemos decir que surgieron en modo independiente y que fueron conociéndose y relacionándose conforme se sucedían las inquietudes humanas de Marcel y buscaban un modo de expresión adecuada. Este proceso de unidad en la diversidad ha llegado al punto en que tratar de entender la una sin la otra sería imposible. Esta es la tesis fundamental de nuestro trabajo.

La obra dramática es la hermana mayor, cronológicamente vino primero y anticipó en la vida de sus personajes temas fundamentales en la obra de Marcel como la fidelidad (en *L'iconoclaste*), la muerte (en *Mort de demain*), la fe (en *Le palais de Sable*), la disponibilidad (en *Coeur des autres*). La reflexión filosófica vendrá después, surgirá como el impulso de dar una respuesta más acabada y sistemática a las preguntas existenciales que brotaban de la vida compleja de sus personajes. Entre las dos, Marcel no ha ocultado nunca su predilección por su obra teatral «pues en ellas escribe el autor mi pensamiento se encuentra en estado naciente y como en su hontanar original»<sup>1</sup>.

El sentido de lo trágico aparece muy temprano en la vida de Marcel con la muerte de su madre (1893) cuando tenía apenas cuatro años de edad<sup>2</sup>. El dolor de este tiempo y la soledad de la vida de hijo único lo lleva a descubrir los primeros indicios de su vocación teatral. Escribe Marcel: «Me inventaba hermanos y hermanas imaginarios que fueron mis primeros personajes»<sup>3</sup>. Sucesivamente la pasión por el teatro

1. Gabriel Marcel, *Journal méthaphysique*, Gallimard, París 1958, p. 29.

2. Marcel afirma que su madre permaneció siempre en su vida como una presencia misteriosa.

3. Gabriel Marcel, *In cammino verso quale risveglio*, IPL, Milán 1979, p. 45.

crecerá con la lectura<sup>4</sup> para a los quince años plasmarse en su primera obra teatral: *La lumière sur la montagne*. Fue también decisivo el servicio a la Cruz Roja que prestó durante la Primera Guerra Mundial. Ahí Marcel entra en contacto personal con un drama humano que lo toca profundamente y que determinará en lo futuro su aproximación existencial a la realidad, al ser humano y a su propia obra teatral.

Lo trágico y misterioso en la vida del hombre concreto, sus relaciones situadas consigo mismo, con los demás y con Dios, son el corazón de las obras teatrales de Marcel. En sus propias palabras: «la exigencia del ser; aquella, la obsesión de los seres tomados en su singularidad, y al mismo tiempo tomados en las misteriosas relaciones que los unen»<sup>5</sup>. Es precisamente aquí, en la “exigencia del ser”, donde se unen teatro y filosofía. El teatro se introduce en la vivencia humana hasta evidenciar el “ser” mientras que la filosofía indaga en el “ser” hasta alcanzar la mayor comprensión que el misterio y sus límites le permitan<sup>6</sup>.

De aquí que podemos trazar dos movimientos para aproximarnos a la obra intelectual del autor, un primer movimiento que va del teatro a la filosofía en busca de categorización de la riqueza que brota de la vida concreta de sus personajes. «Mi reflexión ha sido —escribe Marcel— en gran medida una explicitación. Parece que todo ha ocurrido como si no hubiera acertado sino paulatinamente en tratar como materia de reflexión lo que para mí fuera primero una vivencia»<sup>7</sup>. Y un segundo movimiento que va de la filosofía al teatro en busca de un necesario anclaje a la realidad existencial. Nos dice Marcel: «En y a través del drama es como el pensamiento metafísico se aprehende y se define a sí mismo *in concreto*»<sup>8</sup>. En una carta a Roger Garaudy, Marcel profundiza en este punto: «El teatro es para mí, sobre todo, un instrumento de indagación para usarse fuera de cualquier presupuesto ideológico; en segundo lugar es como un correctivo de las inevitables parcialidades de cada síntesis filosófica»<sup>9</sup>.

4. «Cuando se trataba de teatro era omnívoro, o casi» (Gabriel Marcel, *In cammino verso quale risveglio*, ob. cit., p. 41).

5. Gabriel Marcel, *Filosofía concreta*, Revista de Occidente, Madrid 1959, p. 167.

6. Por ejemplo, el hecho de tener que referirse al misterio del ser siempre en un modo alusivo y no manifiesto, como si lo alcanza el teatro a través del acto de la imaginación creativa (véase Gabriel Marcel, *Teatro. L'evento teatrale*, Edizioni Abete, Roma 1973, p. 15).

7. Gabriel Marcel, *En chemin, vers quel éveil?*, Gallimard 1971, p. 319 en Venancio Mato, *El conflicto entre el amor y la muerte. Estudio de la muerte a través de la obra dramática de Gabriel Marcel*, PUG, Roma 1978, p. 95.

8. Kenneth Gallagher, *La filosofía de Gabriel Marcel*, Razón y fe, Madrid 1966, p. 169.

9. Giancarlo Cinoglossi, *La dimensione religiosa nel teatro di Gabriel Marcel dagli esordi alla conversione*, PUSC, Roma 2003, p. 11.

Lo trágico y misterioso en la vida del hombre concreto, sus relaciones situadas consigo mismo, con los demás y con Dios, son el corazón de las obras teatrales de Marcel.

Marcel ha propuesto una sugestiva metáfora para comprender mejor la relación entre su teatro y su filosofía: «De mi obra diría de buena gana que me parece poder compararse a un país como Grecia, por ejemplo, que comprende una parte continental constituida por los escritos filosóficos, [...] siendo la obra dramática la parte insular»<sup>10</sup>. El sentido de la metáfora es que la obra dramática, en su variedad, se asemeja a la parte insular de un país, a esta solo puede llegarse separándose de la parte continental y sin embargo, las dos conforman una sola unidad. Ahora bien, ¿cuál es la clave para comprender la obra de Gabriel Marcel en su conjunto? Sería imposible dar una respuesta definitiva, sin embargo, dos días antes de su muerte Marcel mismo lanzó una pista: «el secreto está en las islas»<sup>11</sup>.

El objetivo de este trabajo es precisamente el de profundizar en este secreto. Indagar aquel «hontanar original» de donde se ha nutrido su reflexión filosófica. Esta profundización está centrada en el misterio del ser humano que se revela en un modo puro y originario en la vida relacional y concreta de cada uno de sus personajes. En lo práctico, el trabajo intenta explicitar la influencia que ha ejercido la producción dramática del autor en algunos de los temas más importantes de su filosofía.

## TEATRO Y FILOSOFÍA CONCRETA

La reflexión filosófica de Gabriel Marcel está sellada por lo que él mismo ha llamado “lo concreto”. Por esta palabra no podemos entender lo que es meramente extenso o proviene del dato inmediato de los sentidos — al estilo de un empirismo radical — sino simple-

10. Gabriel Marcel, *Le secret est dans les îles*, Plon, París 1967, p. 8 en Venancio Mato, ob. cit., p. 93.

11. Lug. cit.

mente «el carácter situacional de su pensamiento, su antipatía hacia una conceptualización orientada a la generalidad»<sup>12</sup>. En palabras de Marcel lo concreto «es lo que es aprehendido por un yo cuyas facultades no están disociadas»<sup>13</sup>. Precisamente un yo que no se limita al hecho dado, a lo factual, sino que puede captar inclusive las realidades suprasensibles —como el amor, la esperanza, la fidelidad— en toda su riqueza situacional. Marcel, a través de esta aproximación, busca «una filosofía que desconfíe de lo hecho y de lo despersonalizado»<sup>14</sup>.

### La reflexión filosófica de Gabriel Marcel está sellada por lo que él mismo ha llamado “lo concreto”.

Ahora bien, un punto clave es que lo concreto para Marcel no puede convertirse en objeto de nuestro conocimiento porque es una realidad inagotable, «es el punto de nuestra participación en lo inagotable»<sup>15</sup> y como tal, «solo recorriendo y superando el proceso de la abstracción científica podemos captar de nuevo lo concreto y reconquistarlo»<sup>16</sup>. Este camino de superación no puede darse sin introducir la dimensión espiritual del hombre en el proceso de conocimiento. Esto sí, nunca olvidando el modo de ser propio del espíritu humano, la encarnación. Y es precisamente por el hecho de la encarnación en la realidad que conocemos y partimos siempre de lo que es actual, del ser en su singularidad, de lo que se nutre y se sustenta en una experiencia personal e intersubjetiva que no deja de ser por esta razón menos verdadera. La importancia de la experiencia *hic et nunc* del ser situado, ha llevado a Marcel a entender su filosofía «como una perforación, más que como una construcción»<sup>17</sup>, como un indagar en la riqueza de lo real —principalmente de lo humano— y no como un edificio o un sistema filosófico abstracto. La pregunta metafísica cobra un sentido existencial diferente a la luz de estas reflexiones: no es más “¿qué es el ser?” sino más bien “¿quién está aquí?”.

12. Kenneth Gallagher, ob. cit., p. 203.

13. Allí mismo, p. 205.

14. Gabriel Marcel, *Filosofía concreta*, ob. cit., p. 22.

15. Kenneth Gallagher, ob. cit., p. 205.

16. Lug. cit.

17. Gabriel Marcel, *Filosofía concreta*, ob. cit. p. 24.



Gabriel Marcel en los últimos años de su vida.

La pregunta que nos hacemos ahora es: ¿de qué manera la obra dramática de Marcel ha iluminado o contribuido a la elaboración de estas reflexiones filosóficas?

Un recorrido histórico por el teatro marceliano puede ofrecernos unas primeras luces. En el albor de su carrera dramática, influenciado por el neo-idealismo y el neo-criticismo, fruto de sus estudios en La Sorbona, Marcel escribe dos obras de teatro<sup>18</sup> con una tendencia mayor hacia el teatro ideológico<sup>19</sup> de corte idealista. Marcel ha califica-

18. *La Grace* en 1911 y *Le Palais de Sable* en 1912-1913.

19. El teatro ideológico supone el uso del drama como medio de propaganda de una determinada ideología o idea. Está caracterizado por el recurso a monólogos que en su mayoría son abstractos y desencarnados.

do este tiempo de su vida como la tragedia de su pensamiento. Años después, tocado profundamente por sus experiencias de servicio en la Cruz Roja durante la Segunda Guerra Mundial, Marcel redescubre lo trágico de la vida humana y encamina su teatro y la vida de sus personajes hacia un horizonte más existencial, donde busca expresar con realismo la vida y el drama interior del hombre ante el misterio de su propia existencia. Dice Marcel:

«A mi ver, la función esencial de este arte 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. Solo 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 veces, mostrar su realidad más íntima [...]. Quiero decir con esto que el autor no puede 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»<sup>20</sup>.

En esta etapa de paso del teatro ideológico al teatro existencial ya podemos entrever el valor que irá madurando en Marcel del carácter concreto de la existencia.

Otro elemento directamente conectado con el punto anterior serán los personajes que surgirán de este cambio. En cuanto a la forma, podemos decir que el recurso al monólogo abstracto del teatro ideológico es reemplazado por el diálogo personal. Los personajes cobran vidas auténticas, se encarnan en la realidad y dialogan entre sí. Dialogan también con el público puesto que sus situaciones y relaciones apelan, son seres humanos representando la vida concreta: «los personajes existen en el drama como otros tú, no como casos generales; deben preexistir a los pensamientos que expresen; no son nunca marionetas al servicio de un plan abstracto, preconcebido; por el contrario [...] viven dentro de una situación, en la que están a la vez implicados y trascendidos»<sup>21</sup>. Será en el teatro donde Marcel ahondará por primera vez el rol fundamental de la experiencia. Su teatro no desarrolla cualquier experiencia humana, sino solamente aquellas que poseen una carga ontológica y existencial mayor. Lo mismo sucede en su filosofía; para nuestro autor esta debe partir de situaciones y

20. Gabriel Marcel, *Teatro. Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario*, Losada, Buenos Aires 1949, p. 8.

21. Feliciano Blázquez, *La filosofía de Gabriel Marcel*, Encuentro, Madrid 1988, p. 48.

de experiencias, por eso constantemente la encontramos plagada de ejemplos. Nos dice: «el ejemplo es en filosofía lo que el personaje en el teatro»<sup>22</sup>. Un elemento esencial.

**Su teatro no desarrolla cualquier experiencia humana, sino solamente aquellas que poseen una carga ontológica y existencial mayor. Lo mismo sucede en su filosofía.**

En 1937 Marcel afirmaba que: «La espiritualidad en el teatro es, ante todo, la fuerza de la encarnación»<sup>23</sup>. En el misterio de la auténtica creación dramática, Marcel ha experimentado en la vida de sus personajes el peso de su encarnación. Después de creados Marcel ha tomado conciencia de la vida propia que iban cobrando al punto de verse compelido por estos a determinadas resoluciones o actitudes:

«Componiendo mi obra, escribe Marcel he tenido mucho menos el sentimiento de hacer o de construir que de reconocer; me he encontrado en presencia de una realidad tan distinta de mí, tan resistente, que he tenido que renunciar en el curso de la acción a un desenlace proyectado, porque mi personaje se negaba a él; todo sucedía como si él mismo me hubiera dicho: “tú no puedes hacer esto de mí, yo no me prestaría a ello; si persistes, desaparezo”»<sup>24</sup>.

Uno de los ejemplos más queridos por el autor es el caso de Ariadne de la obra *Le chemin de Crête*, un personaje fascinante y ambiguo ante quien Marcel mismo ha reconocido su incapacidad de dar una interpretación “autorizada” de su carácter<sup>25</sup>. Esto nos lleva a entender como en la obra del autor el ser encarnado es un «signo del inviolable peso ontológico de la persona»<sup>26</sup>.

22. Allí mismo, p. 51.

23. Gabriel Marcel, *Combat* 1937, en Gabriel Marcel, *Teatro. L evento teatrale*, ob. cit., p. 16.

24. Gabriel Marcel, *Teatro y filosofía de la existencia*. «Cuadernos de Insula», p. 35 en Feliciano Blázquez, *La filosofía de Gabriel Marcel*, ob. cit., p. 49.

25. Véase Kenneth Gallagher, ob. cit., p. 190.

26. Gabriel Marcel, *Teatro. L evento teatrale*, ob. cit., p. 16.



Esta densidad en el ser que nos ofrece la encarnación de los personajes marcelianos nos invita a tocar el problema de los sistemas, tan opuestos a la filosofía concreta y de los cuales Marcel se consideró siempre un opositor<sup>27</sup>. Un sistema en palabras de Marcel es: «una determinada pretensión de “encapsular el universo” en un conjunto de fórmulas más o menos rigurosamente encadenadas»<sup>28</sup>. En su obra dramática Marcel nos muestra que la realidad, y más aún la realidad de ser encarnado, no es matemática ni verificable sino ambigua y misteriosa. «Cada vez que se han impuesto a mí los personajes escribe Marcel no solo en su relación recíproca sino que también, más profundamente, en cierta situación concreta, he sentido como si dejara atrás todo lo que hubiera podido poco adecuadamente por cierto considerarse como mi sistema»<sup>29</sup>. «El dramaturgo continúa Marcel— 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»<sup>30</sup>. En los dramas de nuestro autor no encontramos una idea que pueda encapsular a sus personajes, cada uno posee una riqueza y una identidad del todo particular e inabarcable. La situación por la cual Marcel se percibe doblegado por la identidad de sus personajes es una experiencia muy importante en todo su desarrollo filosófico; de alguna manera, es la victoria de la realidad sobre el pensamiento, y específicamente, sobre el pensamiento filosófico sistemático y rígido —ese que rápidamente abandonó porque de la confrontación que Marcel mantuvo constantemente con sus personajes, fructificó en él un pensamiento del todo distinto, profundamente respetuoso de la realidad trascendente del ser humano y celosamente antagonista de cualquier reduccionismo “objetivista”. Marcel mismo confirma esta influencia:

«Me doy cuenta, sobre todo hoy, con gran claridad, de que la forma mental del drama consiste en poner en escena sujetos en cuanto sujetos, es decir en su realidad de sujetos, esto ilustró y justificó abundantemente todo aquello que he podido escribir más tarde en un registro puramente filosófico sobre un modo de conocimiento que trasciende la objetividad, aunque sin confinarse a la esfera de la subjetividad inmediata»<sup>31</sup>.

27. Gabriel Marcel, *Filosofía concreta*, ob. cit., p. 74.

28. Allí mismo, p. 75.

29. Venancio Mato, ob. cit., p. 91.

30. Gabriel Marcel, *Teatro. Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario*, ob. cit., p. 8.

31. Gabriel Marcel, *Regard en arrière - Existentialisme chrétien - Paris 1947*, en Gabriel Marcel, *Teatro. L evento teatrale*, ob. cit., p. 15.

El teatro ha donado a Marcel la certeza de que la verdad del ser no debe ser construida, sino indagada, porque la experiencia misma *hic et nunc* en sus coordenadas espaciales y temporales es decir encarnada es capaz de revelar destellos de esa verdad. Este es el corazón de la filosofía concreta de Marcel y como hemos visto, es un corazón que dio sus primeros latidos en el palco escénico.

### TEATRO, COMUNIÓN E IDENTIDAD

El rol que desempeña la filosofía concreta de Marcel es la de una puerta de acceso, ofrece una visión de la realidad que sienta las bases iniciales, incluso metodológicas, para una adecuada profundización en el ser. Sin embargo no es directamente a través de la filosofía concreta que alcanzamos esta dimensión. Según Marcel el hombre no posee el ser, sino más bien participa de él, su existencia es una participación en el ser. ¿Y por qué participa? Por la razón de que su existencia no puede desligarse del ser, en otras palabras, el ser es un misterio en el cual la existencia del hombre se encuentra comprendida<sup>32</sup>. A partir de estas reflexiones podemos caer en cuenta de la importancia de aproximarnos al “ser” en Marcel a través de categorías distintas a las tradicionales.

Retomando nuevamente la filosofía concreta, el hombre como ser encarnado tiene experiencia de ser un “alguien” corporal y de experimentar su presencia en el mundo en estas coordenadas. Por otro lado, no todo se restringe a la corporalidad y a la sensación, puesto que también descubrimos en el hombre una dimensión intersubjetiva que lo hace aparecer ante los demás como una presencia de comunión. A partir de estas dos dimensiones, especialmente la segunda, el hombre se revela como una presencia personal. ¿Y por qué especialmente a partir de la comunión? Porque para Marcel el hombre define su existencia percibiéndose distinto de los demás. Si esto no fuera así seríamos «un contenido universal del pensamiento o una sucesión de estados empíricos»<sup>33</sup>. Pero esto no basta, hasta aquí hemos llegado al mismo nivel de Jean Paul Sartre para quien “el otro” era solo un signo de alteridad pero no de comunión. Para Marcel la presencia perso-

32. Véase Kenneth Gallagher, ob. cit., p. 53.

33. Allí mismo, p. 61.

nal —el yo como centro unificado— aparece cuando reconozco que el otro es un tú, es decir, cuando entro en comunión con él a través de la experiencia espiritual del encuentro. Es solamente en el encuentro donde yo me hago presente a mí mismo como persona.

**Según Marcel el hombre no posee el ser, sino  
más bien participa de él, su existencia es  
una participación en el ser.**

En la terminología marceliana la condición por la cual la persona se encuentra abierta a la comunión con los demás se llama “disponibilidad”. Este es un concepto fundamental porque remite a un estado espiritual por el cual se está dispuesto a acoger al tú en toda su riqueza ontológica, lo cual implica necesariamente por un lado una pertenencia libre a sí mismo y por otro lado una auténtica apertura al misterio del ser. Es por esto que la disponibilidad será la condición de posibilidad de la fidelidad, de la esperanza y del amor, que son para Marcel las legítimas vías de acceso al ser.

Siguiendo con la metodología propuesta: ¿De qué manera la obra dramática de Marcel ha iluminado o contribuido a la elaboración de estas reflexiones filosóficas?

Los personajes de la obra dramática de Marcel recorren la misma dinámica que hemos descrito líneas arriba. Anhelan vivir una existencia auténtica a través de la conquista cada vez mayor de una identidad personal que solo encuentran navegando entre las vicisitudes de la vida de relación y comunión con los demás. Los personajes suelen ser personas maduras, no adultas necesariamente, pero sí capaces de dar razón de su vida interior. El escenario, si bien muchas veces contextualizado dentro de situaciones socio-políticas particulares, es siempre o casi siempre la familia. Para Marcel la familia es el núcleo de la vida de comunión y de encuentro, así como el lugar donde se vive más intensamente lo trágico de la existencia. Sin embargo, es necesario decir que la esencia de lo trágico «no nace de la relación de los personajes entre ellos, sino de la relación de fondo que pone cada alma en confrontación consigo misma»<sup>34</sup>.

34. Gabriel Marcel, *Teatro. L'evento teatrale*, ob. cit., p. 17.

Los personajes de la obra dramática de Marcel anhelan vivir una existencia auténtica a través de la conquista cada vez mayor de una identidad personal que solo encuentran navegando entre las vicisitudes de la vida de relación y comunión con los demás.

Kenneth Gallagher, estudioso del pensamiento de Marcel, ha definido su obra dramática como un «teatro de comunión»<sup>35</sup>. Es tal vez esta una de las diferencias fundamentales entre el teatro de Marcel y el de Sartre. Mientras que Sartre en su obra *Sin salida* hace decir a un personaje: «el infierno son los demás», Marcel en *Coeur des autres* escribe: «solo existe un sufrimiento, estar solo»<sup>36</sup>. Los personajes de Marcel, sean egocéntricos o magnánimos, están transidos por un anhelo profundo de comunión que viven de muy diversas maneras<sup>37</sup>.

Por otro lado, para Marcel la comunión deseada es una empresa ardua, implica riesgos, conflictos interiores, una autenticidad y humildad que los personajes, como nosotros, no estamos siempre dispuestos a asumir. La experiencia de encuentro exige abrirse al otro tal como él es, las relaciones se entrecruzan y la traición, la fidelidad, la envidia y el amor se suceden en los escenarios como se suceden en la ambigüedad del corazón humano. «Lo que hace su teatro es hacernos comprender el tenue y fugaz carácter de esta comunión. No es algo conseguido de una vez para siempre, sino más bien un continuo reto. [...] El teatro de Marcel podría, pues, llamarse mejor un “teatro de los jaques a la comunión”»<sup>38</sup>.

Siguiendo la reflexión precedente será muy útil revisar algunos de estos “jaques” a la comunión para descubrir algunas intuiciones fundamentales que posteriormente se plasmarán en su obra filosófica.

35. Kenneth Gallagher, ob. cit., p. 172.

36. Citado en Kenneth Gallagher, lug. cit.

37. Marcel mismo experimentó la intensidad de este anhelo en su propia vida. En su obra autobiográfica, hablando sobre su tía Margerite, Marcel tiene palabras tan intensas que vale la pena reproducir. Escribe: «Si por milagro ella abriese la puerta y viniese hacia mí, yo correría a su encuentro y la estrecharía cerca de mi corazón» (Gabriel Marcel, *In cammino verso quale risveglio*, ob. cit., p. 53).

38. Kenneth Gallagher, ob. cit.

El primero de estos ataques a la comunión podría resumirse en la cosificación del prójimo. Es decir, en tratar al otro no como un tú sino como un objeto o cosa y a partir de ello establecer un mundo de relaciones: «estamos, como diría yo, dice la mujer a su marido en la obra *L insondable* como dos cosas, una al lado de la otra, pero extrañas sin remedio y para siempre»<sup>39</sup>. La cerrazón al tú es cerrazón a la identidad y profundidad del otro, por ello la soledad aparece como el reclamo fundamental ante esta actitud. Un ejemplo claro lo tenemos en la obra *Un hombre de Dios*, en la que el pastor protestante Claudio Lemoyne aparece como un hombre que ha confundido sus funciones de ministro evangélico con su vida familiar, de esta forma ha terminado por tratar a su mujer y a su hija como a fieles necesitados de auxilio espiritual y no como lo que verdaderamente son para él. Esto ha ocasionado en ellas una experiencia de profundo abandono que constantemente sale a la luz durante la obra. En un pasaje, Edmea, su mujer, le reclama: «Tu fuerza la has gastado conmigo como con una mujerzuela, pero no era amor, bien lo sabes. Y del resto, era amor por mi alma... la mujer en mí no la has satisfecho; ni siquiera la has sospechado»<sup>40</sup>. Mientras que Osmunda, su hija, justificando ante Claudio un amor ilícito, le dice: «Por primera vez, y probablemente única en mi vida, un ser piensa en mí sin asociarme a no sé qué imagen de hogar cristiano y de acurrucamiento piadoso»<sup>41</sup>.

El segundo ataque a la comunión lo tenemos en la indiferencia ante el prójimo. Esta abstención a tener relaciones auténticas no necesariamente es una actitud soberbia, puede tener su origen en la inseguridad y el temor, como en el caso de Lorenzo en *Le monde cassé* donde su mujer lo describe de este modo: «es una persona incapaz de entrar en contacto con los demás [...] es un hombre que se rehusaría al mínimo préstamo por miedo a endeudarse»<sup>42</sup>. Por otro lado, puede surgir también escondida detrás un altruismo exagerado, como con Arnaldo Chartrain de *Le soif*, a quien en un pasaje de la obra su hermana Evelina le dice: «Tú quieres a todos. Es una manera cristiana de decir que no das un camino por nadie»<sup>43</sup>. Lo común en todas estas situaciones es que el encuentro personal es visto siempre como un riesgo, cuyas consecuencias escapan a todo posible control y ante el

39. Feliciano Blázquez, ob. cit., p. 67.

40. Gabriel Marcel, *Teatro. Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario*, ob. cit., p. 125.

41. Allí mismo, p. 130.

42. Gabriel Marcel, *Teatro. L evento teatrale*, ob. cit., p. 168.

43. Allí mismo, p. 406.

cual es mejor dar una justificación que permita no asumir las dificultades del compromiso.

El último “jaque” lo podemos identificar como la autocomplacencia<sup>44</sup> en el prójimo. Es una relación en la cual los personajes aparentan amar al prójimo pero en realidad están interesados en lo que el otro proyecta de ellos, esto hace que la relación se vuelva posesiva. Es por ejemplo el caso del matrimonio de Cristiana y Lorenzo en *Le monde cassé*: «El amor de Lorenzo por mí dice ella lo siento en el corazón como un peso terrible que me aplasta. Que este amor tenga no se qué estrecha alianza confusa con su orgullo, sí es posible, ¿pero qué puedo hacer? No puedo engañarlo»<sup>45</sup>.

En el teatro de Marcel, cada una de las actitudes que hemos revisado están transversalmente atravesadas por el drama interior del hombre que no se conoce a sí mismo. «Cuando el “tú” es arrojado por la puerta principal, el “yo” sale por la puerta trasera»<sup>46</sup> y este es tal vez uno de los puntos clave del encuentro entre la filosofía y el teatro de Marcel. El tú y el yo son parte de un mismo misterio. En el teatro de Marcel es difícil definir cuándo se realiza la reconciliación de los personajes, ¿primero se conocen y luego son disponibles, o son disponibles para después conocerse? No hay posibilidad de definición. El tú y el yo en la filosofía de Marcel, como en su teatro, son dos caras de una misma moneda.

### El encuentro entre el tú y el yo, sin embargo, implica el riesgo de empezar a develar con dolor la verdad de la propia identidad.

El encuentro entre el tú y el yo, sin embargo, implica el riesgo de empezar a develar con dolor la verdad de la propia identidad. Este proceso le desgarrará el alma a Claudio Lemoyne en *Un hombre de Dios* cuando descubre que sus relaciones con las personas que amaba no las establecía sino a partir de una imagen autocomplaciente de sí

44. Véase Gabriel Marcel, *Homo viator*, Borla, Roma, p. 25.

45. Gabriel Marcel, *Teatro. L'evento teatrale*, ob. cit., p. 168.

46. Kenneth Gallagher, ob. cit., p. 58.

mismo. En una escena intensa de la obra, Claudio dirá: «Que reviente de tristeza y de asco de mí mismo, qué puede importar, si digiero bien [...] no soy un hombre, no he sabido amar como un hombre, odiar como un hombre»<sup>47</sup> y al final de la obra, ante un evento que muchos intérpretes de Marcel han visto como un signo de esperanza, Claudio resume todo el sentido de la pieza teatral en lo trágico y arduo de «conocerse a sí mismo»<sup>48</sup>.

Llegados a este punto, un paréntesis histórico puede ayudarnos a continuar con mayor provecho nuestro estudio. *Un hombre de Dios* es una obra escrita en 1922, siete años antes de la conversión de Marcel (1929), lo cual quiere decir que está catalogada entre las obras “oscuras” del autor. Su conversión al catolicismo dará un giro “de luz” tanto a su obra dramática como a su obra filosófica. En esta nueva época el obrar humano no está condenado al fracaso, como en las obras precedentes, más bien la reconciliación y la gracia iluminan un mundo que parece invitarnos a la desesperación. «Solo en tal mundo nos dice Marcel puede surgir una esperanza invencible»<sup>49</sup>.

## TEATRO Y MISTERIO

En la filosofía de Marcel los conceptos “misterio” y “problema” son fundamentales. Un problema se plantea siempre ante un “objeto”. Es la exploración de aquello que es exterior al “yo”. Por ejemplo un problema matemático o un problema científico tendrían una condición problemática por excelencia para Marcel. El misterio en cambio abarca al “yo”. «Hay datos que en su misma naturaleza no pueden ser puestos frente a mí, por la razón de que como datos me comprenden a mí»<sup>50</sup>. Por ejemplo, las respuestas a las preguntas fundamentales del tipo: “¿quién soy?”, “¿cuál es el sentido de la muerte?”, “¿qué es el ser?”, “¿por qué existe el mal en el mundo?” jamás podrán ser tomadas como objetos de indagación puesto que en la pregunta estoy comprendido yo mismo. En el problema no hay misterio, el rompecabezas está delante mío, mientras que en el misterio yo mismo soy una pieza en el rompecabezas.

47. Gabriel Marcel, *Teatro. Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario*, ob. cit., p. 136.

48. Allí mismo, p. 151.

49. Gabriel Marcel, *Position et approches concrètes du mystère ontologique*, Gallimard, pp. 279-280 en Venancio Mato, ob. cit., p. 68.

50. Kenneth Gallagher, ob. cit., p. 70.

¿Cómo debo entonces aproximarme al misterio? En primer lugar el misterio es una realidad no verificable, se encuentra en el mundo y más allá del mundo, en mí y más allá de mí. Mientras el problema tiene una solución, el misterio se muestra como un horizonte que no podemos abarcar, y aunque inabarcable, nos atrae profundamente porque nos comprende, por eso va más allá de una cuestión meramente epistemológica: es todo el hombre quien se acerca o se aleja del misterio. Nos dice Marcel: «Solo puede ser reconocido personalmente por el todo de un ser, envuelto en un drama que es el suyo propio, aunque le desborda infinitamente en todas las direcciones»<sup>51</sup>. Ahora bien, si me desborda y no puedo ni podré objetivarlo, ¿por qué buscarlo? Marcel tiene la convicción de que solamente a través de la libre apertura al misterio el hombre puede introducirse progresiva e intuitivamente<sup>52</sup> en el misterio mismo de su existencia, es decir, al orden ontológico de su participación en el ser.

La primera vez que Marcel propone el tema del misterio lo hace en una obra teatral, específicamente en la obra *El iconoclasta*, escrita en 1920. La reflexión filosófica será posterior y se dará a modo de categorización y unificación de las intuiciones que se irán vertiendo a lo largo de sus piezas dramáticas. Una vez más vemos como «hay afinidad entre trágico y dialéctico, que se encuentran en torno al misterio de la existencia. Esto demuestra cómo el drama, que parte de una experiencia de vida, termina siendo una experiencia metafísica»<sup>53</sup>.

El misterio se introduce en el palco escénico desde el momento en que los personajes empiezan a ser conscientes de su ambigüedad. Los personajes marcelianos no son transparentes a sí mismos, encarnan máscaras, sus intenciones escapan a su comprensión e incluso a sus actos, la soberbia puede disfrazarse de magnanimidad tanto como un acto de perdón y sacrificio pueden revelarse cargados de un profundo egoísmo. La ambigüedad es ciertamente un mal, Marcel como cristiano no lo duda, sin embargo para él, esta condición no es un mal al estilo de una enfermedad que pueda sanarse completamente sino como un estado irrenunciable al cual nos vemos confrontados todos los seres humanos. De ahí la gran importancia de este tema dentro de su teatro. «Diría que la probidad del autor dramático — escribe Marcel — consiste en hacer resaltar una ambigüedad que parece como fundada en la estructura misma del ser humano»<sup>54</sup>.

51. Kenneth Gallagher, ob. cit., p. 80.

52. Véase allí mismo, p. 87.

53. Gabriel Marcel, *Teatro. L evento teatrale*, ob. cit., p. 22.

54. Gabriel Marcel, *Teatro. Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario*, ob. cit., p. 8.



Los personajes marcelianos no son transparentes a sí mismos, encarnan máscaras, sus intenciones escapan a su comprensión e incluso a sus actos, la soberbia puede disfrazarse de magnanimidad tanto como un acto de perdón y sacrificio pueden revelarse cargados de un profundo egoísmo.

Hay un momento en cada una de las obras de Marcel donde los personajes son convocados a confrontarse con esta condición. «Sí y no, Sylvia dice Antonio Sorgue en *El emisario* es la única respuesta cuando somos nosotros los que estamos en juego; creemos y no creemos, amamos y no amamos, somos y no somos; así es como marchamos hacia un objetivo que en conjunto vemos y no vemos»<sup>55</sup>. El nudo en la trama marceliana, más que resoluciones de grandes y complicadas situaciones, se da en las diferentes respuestas que dan los personajes a esta condición existencial. Y es aquí donde comienza la reflexión sobre el misterio, puesto que en el fondo el problema de la ambigüedad remite a los personajes a la pregunta “¿soy capaz de admitir que soy un misterio para mí mismo?”, “¿soy capaz de aproximarme a mí y a los demás no como problemas donde todo es claro sino como un misterio que nos abarca y nos sobrepasa?”. Ante esta pregunta encontramos dos tipos de respuesta fundamentales.

La primera respuesta es la de los personajes que no son capaces de abrirse al misterio y prefieren permanecer en el mundo de lo verificable tratándose a sí mismos y a los demás como problemas, es decir, como objetos en medio de objetos. Aquí no hay profundidad, las respuestas son fáciles y contundentes; por ejemplo, ante una reacción violenta de su mujer Amadeo Chartrain explicará: «la experiencia me ha enseñado que las mujeres dependen demasiado de su organismo al punto que no podemos ni siquiera imaginarlo»<sup>56</sup>. Lo problemático según Marcel, prima al nivel del conocimiento, sin embargo se expresa a un nivel existencial a través de la categoría del “tener” (*avoir*). La existencia y las existencias vividas en estas coordenadas se reducen a

55. Allí mismo, p. 215.

56. Gabriel Marcel, *Teatro. L evento teatrale*, ob. cit., p. 389.

lo funcional, la vida está vacía, «ver, oír, tocar»<sup>57</sup> es lo único que vale. El placer y la satisfacción personal son el principal motor que impulsa a los seres que yacen en este mundo, ellos se encuentran juntos, pero no se conocen ni se aman, solo se miden o se poseen. En el fondo están cerrados en sí mismos e, incluso, a sí mismos.

«¿No tienes a veces la impresión — pregunta Cristiana Chesnay a su amiga Denise Furslin en *Le monde cassé* — que nosotros vivimos, si esto puede llamarse vivir — en un mundo roto? Sí, roto como un reloj roto. Aparentemente no hay ningún cambio, todo está perfectamente en su sitio. Pero si se lleva el reloj al oído, no se escucha nada. [ ] El mundo de los hombres, el mundo en el que vivimos, alguna vez tuvo un corazón. Pero se diría que este corazón ha dejado de latir»<sup>58</sup>.

Esta aproximación ligera a la existencia no necesariamente es fácilmente identificable puesto que los personajes esconden sus verdaderas motivaciones detrás de distintas imágenes que ellos mismos llegan a creer y encarnar. El caso más representativo tal vez sea nuevamente el caso de Ariadna Lepreieur de *Le chemin de Crête*, sin duda uno de los personajes más insólitos de Marcel. En la obra ella acepta y promueve la relación adúltera de su marido y entabla una relación enigmática con la amante, mostrándose todo el tiempo como una persona consciente de los misterios del alma y dispuesta al sacrificio personal por la felicidad de los que la rodean. Hacia el final de la obra se revela con cuánta genialidad ella había escondido detrás de esta apariencia, una morbosa pretensión de poseer y manejar su mundo al punto de creer identificados todos los resquicios de su propia existencia. En el fondo, el gran miedo de este personaje como de todos los personajes que viven sus vidas en clave problemática, está en dejar espacios abiertos a lo que no pueden controlar, lo desconocido, aquello que les exige una apertura al misterio. Marcel pone en boca de Lorenzo Chesnay en *Le monde cassé* las dimensiones de esta contrariedad humana: «la palabra esnobismo no explica nada, créame. Nosotros asistimos a una gigantesca traslocación; una disgregación total del hombre se produce ante los ojos de una sociedad tomada por el pánico»<sup>59</sup>. En esta cita encontramos un elemento fundamental de la renuncia al misterio para nuestro autor: el pánico y la angustia existencial.

57. Gabriel Marcel, *Percées vers un ailleurs*, Gallimard, pp. 167-168 en Venancio Mato, ob. cit., p. 58.

58. Gabriel Marcel, *Teatro. L'evento teatrale*, ob. cit., p. 134.

59. Allí mismo, p. 203.

Hay personajes que por temor renuncian a la hondura de la propia existencia, pero no por eso dejan de percibirla, e incluso en un modo acuciante. En *Roma ya no está en Roma*, René Laumiere le hace notar esto a su esposo: «Es esa contradicción la que me rebela, me repugna. La verdad es que te mientes a ti mismo, tratas de persuadirte de que no tienes miedo a pesar de que a veces transpiras de angustia»<sup>60</sup>. Por último, en la obra macerliana la angustia en muchos casos lleva al suicidio. En el mundo del “tener” el sentido de la vida está en lo exterior, en la posesión objetivable, por ello, cuando esta se agota, la vida misma pierde sentido. Este es el caso de Denise Furstlin en *Le monde cassé*, cuya última frase antes de suicidarse sorprende por su insignificancia: «ya no tengo intereses en ningún lado»<sup>61</sup>.

¿Cuál es la diferencia entre la oscuridad del misterio y la oscuridad del mundo de lo problemático? Violeta nos ha ofrecido una clave: ser conscientes de la oscuridad por lo menos nos lleva al reconocimiento de que necesitamos ser iluminados, quien no es consciente ni siquiera de esto no puede sino que permanecer en ella.

¿Qué sucede entonces con los personajes que aceptan su ambigüedad y se abren a la dimensión del misterio? «Nosotros estamos condenados a vivir en la noche — se lamenta Violeta en *Le chemin de Crête* —, no deberíamos tal vez encontrar en nuestra noche y en la desesperación algo con lo cual sostenernos e iluminar a aquellos que no saben ni siquiera de estar en las tinieblas, que no sospechan ni siquiera de estar desesperados»<sup>62</sup>. ¿Cuál es la diferencia entre la oscuridad del misterio y la oscuridad del mundo de lo problemático? En sus palabras, Violeta nos ha ofrecido una clave: ser conscientes de la oscuridad por lo menos nos lleva al reconocimiento de que necesitamos ser iluminados, quien no es consciente ni siquiera de esto no puede sino

60. Gabriel Marcel, *Teatro. Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario*, ob. cit., p. 27.

61. Gabriel Marcel, *Teatro. L'evento teatrale*, ob. cit., p. 195.

62. Allí mismo, p. 309.

que permanecer en ella. El testimonio de Denise y Cristiana puede iluminarnos nuevamente. En la obra las dos amigas viven en el mismo mundo y las dos se sienten igualmente angustiadas. Lo que diferencia a Cristiana y finalmente la alejará del desenlace desafortunado de Denise se encuentra en esta frase: «En mí hay un ser que casi no conozco y que seguramente no es uno de ustedes un ser que se busca y que se encuentra, muy raramente del resto, en un mundo desconocido al cual se diría que ustedes no pertenecen»<sup>63</sup>. Cristiana deja de verse a sí misma como un problema y acepta entrar en su interior a pesar que ahí haya un mundo desconocido que la comprende y la trasciende. Esta actitud lejos de traerle luz inmediata la sume en una profunda crisis puesto que la enfrenta a su propia vida, la cual está llena de mentiras y traiciones conyugales. Pero el primer paso ha sido dado: «por las brechas que en nosotros abre la desesperación escribe Marcel es por donde el espíritu de humildad, el espíritu de caridad, también pueden penetrar para renovarnos en lo más profundo de nuestro ser»<sup>64</sup>. Esta renovación obrada por lo que Cristiana misma denomina «el espíritu de la verdad»<sup>65</sup> le dona una lucidez y sensibilidad particulares que la invitan a hacerse disponible al misterio del tú. Esta auténtica apertura al ser, que se le revela como comunión, le permitirá reconciliarse definitivamente con su esposo e incluso, abrirse al Tú trascendente por el acto de fe. «Si el descubrimiento del misterio implica una actitud que libera del apego al mundo de lo verificable, la revelación del ser comporta un actitud de comunión y de apertura»<sup>66</sup>.

## TEATRO E INVOCACIÓN

Hemos hablado que para Marcel el hombre participa en el misterio del ser. Esta participación no es objetivable, no se ciñe a las reglas de la lógica y por tanto no es pasible de ser develada a través de un llano proceso cognoscitivo que a fin de cuentas se dirige a la realidad como si nosotros no estuviéramos sumergidos en ella. ¿De qué modo entonces podemos abrirnos al misterio de esta participación? Según nuestro autor, solamente a través de aquellas dimensiones profundas

63. Allí mismo, p. 167.

64. Gabriel Marcel, *Les valeurs spirituelles dans le theatre français contemporain*, en *Orientations*, 25/VI/1937, p. 759 en Venancio Mato, ob. cit., p. 80.

65. Gabriel Marcel, *Teatro. L evento teatrale*, ob. cit., p. 225.

66. Allí mismo, p. 21.

de la existencia humana que estando esencialmente abiertas al ser, nos abarcan, nos superan y nos fundamentan, es decir: la fidelidad, el amor y la esperanza. Pero esto quiere decir que el hombre percibe existencialmente esta participación no como un vínculo abstracto con algo a su vez abstracto sino como una relación misteriosa con una presencia que fundamenta su propia existencia.

«Para que se cumpla el indispensable cambio de perspectiva, para que la aparente deficiencia infinita se revele como una plenitud infinita, es necesario que la conciencia, mediante un movimiento de conversión decisiva, se inmole delante de Aquél a quien ella no puede sino invocar como su Principio, su Fin y su único Recurso»<sup>67</sup>.

Este acto de invocación es fundamental en la filosofía de Marcel. No solamente, como venimos diciendo, porque implica un acto de humildad radical<sup>68</sup>, sino porque se abre al ser trascendente como un Tú personal. En palabras de Pietro Prini el acto de invocación: «pone en tensión todo lo que hay en mí de más profundamente personal, implica la presencia de un ser “supra-personal” o de un “Tú absoluto” que es su principio y su fin infinito»<sup>69</sup>. La invocación para Marcel es el modo correcto de referirse al absoluto porque no puede jamás convertirse en un juicio de valor o en una afirmación que nos separe de Él. Es más bien una súplica que parte de la propia insuficiencia y que podría, según nuestro autor, ser formulada de esta manera: «Tú solo, que posees el secreto de lo que yo soy y de lo que seré»<sup>70</sup>, esta frase nos recuerda mucho la fórmula que utilizará Marcel para definir el acto de creer: «yo creo en Ti, que eres mi único refugio»<sup>71</sup>.

Por último, ¿cuál es la relación que se establece entre el hombre y el Tú absoluto? ¿Si es una relación misteriosa en la cual yo me encuentro contenido, qué me salva de no pertenecerle? ¿Cómo rescata Marcel la libertad humana?

«En efecto, si yo Te pertenezco, esto no quiere decir: yo soy Tu posesión; esta misteriosa relación no se sitúa en el plano del tener [...] no solamente Tú eres libertad, sino que Tú me quieres. Tú me suscitas

67. Gabriel Marcel, *Du refus à l'invocation*, Gallinard, París 1927, p. 54 en Pietro Prini, *Gabriel Marcel y la metodología de lo inverificable*, Luis Miracle, Barcelona 1953, p. 114.

68. Allí mismo, p. 110.

69. Pietro Prini, ob. cit., p. 114.

70. Gabriel Marcel, *L'uomo problematico*, Borla, París 1992, p. 61.

71. Gabriel Marcel, *Filosofía concreta*, ob. cit., p. 204.

a mí como libertad, Tú me llamas para que me cree, Tú eres esta llamada misma. Y si yo me rehúso a ella, es decir, a Ti, si me obstino en declarar que no pertenezco más que a mí mismo, es tanto como si me emparedase; es como si me aplicase a estrangular con mis manos esta realidad en cuyo nombre creo resistirte»<sup>72</sup>.

Y esto último, este emparedamiento se da simplemente porque para Marcel Dios «me da a mí mismo en la proporción en que me doy a Él»<sup>73</sup>, y en la medida en que me alejo del Tú absoluto, me alejo necesariamente de mi auténtica identidad, e incluso, de mi humanidad.

Dicho esto, podemos hacernos nuevamente la pregunta: ¿de qué manera la obra dramática de Marcel ha iluminado o contribuido a la elaboración de estas reflexiones filosóficas?

Entramos a hablar, propiamente, de la dimensión religiosa en el teatro de Marcel. Como introducción es importante entender una de las aproximaciones basilares que tiene nuestro autor a su propio teatro. Él ha definido su obra dramática como un «teatro del alma en el exilio, del alma que sufre de una falta de comunión consigo y con los demás»<sup>74</sup>. Un exiliado es aquel que ha sido obligado a dejar su patria para vivir en un país que le es ajeno. Naturalmente esta palabra remite también a la experiencia de nostalgia ante la patria perdida y de esperanza ante la posibilidad de recobrarla. A pesar de la similitud que la condición de “exiliado” tiene con la naturaleza humana después del pecado original, no sabemos si Marcel quiso sugerir este paralelo puesto que nunca fue explícito al respecto, sin embargo, podemos decir que el concepto de “alma en el exilio” calza perfectamente con la experiencia de Dios que tienen sus personajes. Todos ellos son almas en el exilio, todos ellos parecen intuir, por oposición o afirmación, que son ciudadanos de otro reino, de un lugar mejor, que su condición en este mundo es itinerante por excelencia y que esperan sin descanso una llamada, una luz, un signo que les permita confirmar esta intuición que se ha clavado en ellos en forma de una nostalgia de exiliado.

Hemos visto que la conciencia de la propia ambigüedad era capaz de abrir a los personajes a reconocer y aceptar que no poseían todas las respuestas, que había algo en ellos que los sobrepasaba y que esto era el misterio insondable de su propia existencia. Este reconocimiento del misterio es en el teatro de Marcel la condición de posibilidad

72. Allí mismo, p. 117.

73. Allí mismo, p. 205.

74. Interview à la Nation Belge citado por Troisfontaines, o.c. I, 35 en Venancio Mato, ob. cit., p. 7.

del acto de invocación. Marcel, explicando la distinción entre su teatro y el de Sartre, nos dice: «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»<sup>75</sup>.

**Él ha definido su obra dramática como un «teatro del alma en el exilio, del alma que sufre de una falta de comunión consigo y con los demás».**

Ahora bien, en el teatro marceliano ¿cómo y cuándo brota la invocación al Tú absoluto? Sin duda brota como respuesta al encuentro con el misterio, pero de este encuentro surgen muchas respuestas: la fuga es la primera, la dan aquellos personajes que prefieren la seguridad superficial que les ofrece el mundo del «tener», la desesperanza es la segunda, la tienen aquellos que descubren con resignación el misterio y optan por el fatalismo antes que su aceptación humilde. «Arrojamos la red de nuestras interpretaciones en esas profundidades impenetrables a todas las miradas... y solo recogemos fantasmas»<sup>76</sup>, dice Rogelio Sorel, uno de los personajes más representativos de esta actitud, en *El emisario*. Por último, la tercera respuesta ante el misterio es la invocación. Aquí los personajes aceptan humildemente su contingencia y se abren —o se “inmolan” como dice Marcel— a la posibilidad que la existencia tenga un sentido que ellos no pueden abarcar. Si nos damos cuenta, esta es la única respuesta que no implica “definir” o “enjuiciar” el misterio. Incluso el fatalismo, que aparece como una pseudo aceptación del misterio, en el fondo da una respuesta negativa a la cuestión del sentido. La invocación es antes que nada una experiencia existencial que se manifiesta como una exigencia espiritual, los personajes avistan esta exigencia precisamente en el momento en que tocan lo más profundo de su ser y se perciben como “almas en el exilio”: «Pienso que no puedo vivir sin la sensación de que alguien vigile sobre mí. Pero no Dios, no soy como Arnaldo. Sino de una per-

75. Gabriel Marcel, *Teatro. Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario*, ob. cit., p. 9.

76. Allí mismo, p. 215.

sona verdadera...», dice Stella Chartrain en *Le soif*. O podemos tomar como ejemplo a Antonio Sorgue en *El emisario* cuando responde a la desesperanza de Rogelio diciendo: «No solamente hay aguas inexplorables. También existe el mundo de la luz; y allí no recogemos nada, somos nosotros los recogidos! Porque ese mundo es el de la gracia!»<sup>77</sup>. Tanto Stella como Antonio nos muestran la dimensión fundamental que abre a la invocación: necesitamos de otro. Y no de otro como una fuerza abstracta, necesitamos de alguien que «vigile», de alguien que «recoja». Como dice Stella, «de una persona verdadera».

Por eso la invocación es siempre, conscientes o no los personajes, una súplica a un Tú personal que «conoce el secreto de lo que soy y seré», «que es mi único refugio». Pero la invocación no debe confundirse con el acto de fe. En su teatro me parece que Marcel ha sido muy agudo al distinguir estos dos elementos. La invocación es de alguna manera el reclamo ontológico del ser contingente que se abre con sinceridad y valentía a la pregunta metafísica, y descubre en lo más hondo la nostalgia de un Tú absoluto. La fe es distinta, para Marcel esta vendría a ser la fuerza de este mismo reclamo pero iluminada y dirigida por la intervención de la gracia que termina en una respuesta libre de amor<sup>78</sup>.

Sin embargo la explicación de la fe que hemos dado podría inducirnos al error de pensar que las obras de teatro de Marcel terminan con una intervención divina de Dios que cambia radicalmente la vida y las relaciones de los personajes. Nada más alejado de la verdad. Kenneth Gallagher puede iluminarnos al respecto:

«No es un drama «religioso» en el sentido trivial y confesional, como si fuera propaganda en favor del más allá. [...] No encontramos lo trascendente como algo que se pone contra la experiencia humana, sino como la misma experiencia en cuanto es un indicio. [...] Solo experimentamos la gracia de un misterioso más allá mientras no intentamos volver la cara y mirarlo de frente»<sup>79</sup>.

Con esto queremos explicar cómo la intervención de la gracia no es mágica, no quiebra la experiencia natural de los protagonistas en el drama. Los personajes poseen personalidades definidas y complejas que cuando se abren a la dimensión de fe lo hacen siendo ellos mis-

77. Allí mismo, p. 214.

78. Véase Giancarlo Cinoglossi, ob. cit., p. 81.

79. Kenneth Gallagher, ob. cit., p. 192.



mos, desde su identidad definida y compleja. La intervención de la gracia se ofrece a los personajes dentro del suceder ordinario de la trama que refrenda la idea anteriormente expuesta de un Dios profundamente respetuoso de nuestra libertad.

La invocación es antes que nada una experiencia  
existencial que se manifiesta como una exigencia  
espiritual, los personajes avistan esta exigencia  
precisamente en el momento en que tocan lo más  
profundo de su ser y se perciben como  
“almas en el exilio”.

Podemos identificar, sin embargo, algunos elementos indispensables a la acción de la gracia en la obra de Marcel. En primer lugar nos lo dice él mismo : «La debilidad, donde se reconoce a sí mismo con lucidez es ya de alguna manera una fuerza, o al menos constituye un punto de apoyo posible a la gracia, que no podría jamás iluminar a los seres fatuos o inclinados a la presunción»<sup>80</sup>. Incluso resulta interesante constatar cómo personajes como seminaristas, curas, pastores o simplemente “hombres de fe” resultan poco convincentes a los demás cuando no son capaces de reconocerse en su propia contingencia. «Esos hombres no han vivido — dice Matilde Ferrier en *El emisario* —, sin embargo han visto sufrir, han recogido todas las confesiones, pero se diría que se pierden en la arena de su certidumbre, una certidumbre desecada»<sup>81</sup>. Esto para Marcel es un signo de cerrazón a la gracia que en el fondo hace que la misma fe se seque y no ilumine.

Hallamos otro elemento en que la gracia interviene siempre a través de la vida de comunión con los demás. Cuando los personajes se hacen “disponibles”, es decir se abren al otro como un tú personal con el cual entrar en una auténtica relación, ahí descubren el vestigio de algo más, como una invitación a levantar la mirada hacia un horizonte de comunión aún más pleno. Por eso la agnóstica Sylvia

80. Gabriel Marcel, *Teatro. Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario*, ob. cit., p. 9.

81. Allí mismo, p. 202.

Ferrier, ante un Antonio que por fin confiesa sus miedos, puede decir: «Es singular. Como si esa especie de vacío que se ha hecho en usted, fuera una llamada a la que me ofrece la posibilidad de responder»<sup>82</sup>, frase que no será sino el preludio de una posible conversión posterior.

**La intervención de la gracia se ofrece a los personajes dentro del suceder ordinario de la trama que refrenda la idea anteriormente expuesta de un Dios profundamente respetuoso de nuestra libertad.**

Es aquí, dentro del horizonte de comunión, donde la muerte juega un papel muy importante para Marcel porque en el amor que es capaz de trascender la muerte se encuentra el lugar propicio donde la gracia interviene para transformar la invocación en una honda experiencia de fe. La muerte es «el lugar milagroso que abre la vía de la santidad, el punto de partida para la revelación de la trascendencia y del misterio, el momento en el que el amor aparece fecundo y esencial»<sup>83</sup>. Es el caso de Antonio Sorguer en *El emisario* cuando dice:

«He descubierto una cosa después de la muerte de mis padres, y es que lo que nosotros llamamos sobrevivir, es en realidad sub-vivir y aquellos a quienes no hemos dejado de amar con lo mejor de nosotros mismos, son como una bóveda palpitante, invisible, pero presentida y hasta palpable, bajo la cual avanzamos siempre más inclinados, más desarraigados de nosotros mismos, hasta el momento en que todo sea sumergido en el amor»<sup>84</sup>.

Para terminar, podemos decir que Marcel ha plasmado en la vida de sus personajes —especialmente en lo que se refiere a la dimensión religiosa— retazos de su propia experiencia de conversión. Marcel mismo reconoce la sobriedad misteriosa de la intervención de la gracia en su propia vida: «He sido bautizado esta mañana con una dis-

82. Allí mismo, p. 210.

83. Gabriel Marcel, *Teatro. L evento teatrale*, ob. cit., p. 24.

84. Gabriel Marcel, *Teatro. Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario*, ob. cit., p. 216.

posición interior que apenas osaba esperar: nada de exaltación, pero sí un sentimiento de paz, de equilibrio, de esperanza, de fe [...] vertiginosa proximidad de Dios»<sup>85</sup>. Por otro lado, la gracia para él se dio también a través de la comunión con los demás: Marcel cuenta que gran parte de su conversión la debe a la fe de sus amigos, y que incluso el momento decisivo de su conversión fue precisamente leyendo una frase de su gran amigo François Mauriac, que decía: «Pero, en fin, Marcel, ¿por qué no es usted de los nuestros?» se sintió profundamente conmovido e interpretó esas palabras como un encuentro, «como una llamada que venía “mucho más arriba que de Mauriac mismo”, era Dios quien le llamaba, y había que responder con fidelidad»<sup>86</sup>.

Marcel ha plasmado en la vida de sus personajes  
—especialmente en lo que se refiere a la dimensión  
religiosa— retazos de su propia experiencia de  
conversión.

## CONCLUSIÓN

Marcel escribe: «Mi teatro ilumina — esa es la palabra adecuada situaciones; nos lleva a reflexionar, a ponernos preguntas; en el fondo es un teatro que no debe dejarnos tranquilos y ahí nos hayamos con la palabra “cuestionamiento” a la que hemos acudido ya aquí varias veces»<sup>87</sup>. Creo que la experiencia que uno tiene cuando lee las obras de teatro de Gabriel Marcel es precisamente esta. Es un teatro que nos interroga, ante el cual no podemos estar indiferentes porque sus personajes tocan fibras profundamente humanas. No podemos no sentirnos interpelados sobre nuestra propia ambigüedad, sobre nuestra disponibilidad a tratar a los demás como un tú, sobre nuestra apertura al misterio o nuestra cerrazón en el mundo de lo objetivable y problemático. El teatro de Marcel abre a la reflexión metafísica con

85. Gabriel Marcel, *Être et avoir*, Aubier-Montaigne, París 1935, p. 30 en Feliciano Blázquez, ob. cit., p. 42.

86. Feliciano Blázquez, *La filosofía de Gabriel Marcel*, ob. cit., p. 38.

87. Citado en Venancio Mato, ob. cit., p. 70.

gran facilidad porque cuestiona hondamente los fundamentos de la vida humana. Por otro lado, este cuestionamiento no nos abre a la dimensión metafísica en un modo abstracto, su teatro nos invita a una reflexión encarnada donde los problemas filosóficos más arduos jamás se separan de la dimensión existencial que les es intrínseca. Después de leer sus piezas teatrales no resulta extraño comprender el salto que hizo Marcel a la filosofía. Los personajes y la trama nunca están terminados, su teatro no es un teatro de soluciones sino de preguntas, como él dice: de “cuestionamiento”, de puertas abiertas, de aventura e invitación a hurgar en los pliegues de la existencia. En la filosofía Marcel encuentra las luces que iluminan las preguntas trazadas por su teatro, sin embargo, incluso la filosofía se ve sobrepasada por el misterio, y hasta podríamos decir que para nuestro autor la filosofía es realmente filosofía cuando humildemente se deja superar por aquello que la trasciende.

Por otro lado, por si después de todo lo dicho esto no ha quedado claro entre líneas, lo explicitamos: La obra dramática fue para Marcel mismo un antídoto y una fuente de inspiración. Quien trate de comprender seriamente la filosofía de Marcel sin estudiar aún más seriamente su teatro, muy probablemente no la entienda en toda su riqueza y peor aún, correrá el riesgo de interpretarla en un modo desencarnado y peligroso.

Es un teatro que nos interroga, ante el cual no podemos estar indiferentes porque sus personajes tocan fibras profundamente humanas. No podemos no sentirnos interpelados sobre nuestra propia ambigüedad, sobre nuestra disponibilidad a tratar a los demás como un tú, sobre nuestra apertura al misterio o nuestra cerrazón en el mundo de lo objetivable y problemático.

Sin embargo, estos dos últimos puntos podrían hacer caer en la equivocación de pensar que la obra dramática de Marcel, aunque autónoma, siempre estuvo de algún modo al servicio de su obra filosófica. Esto es un error. En un ensayo de 1967, Marcel explicaba que conforme pasaban los años, su obra filosófica le parecía un terreno demasiado explotado y ya casi incapaz de producir nuevos frutos, mientras que su obra dramática le parecía conservar intacta su carga vital<sup>88</sup>. Con esto queremos decir que su obra dramática tiene una riqueza propia y del todo original. Incluso, como mencionamos en la introducción, Marcel puso la clave de toda su obra intelectual en la famosa frase que pronunció días antes de morir: «el secreto está en las islas»<sup>89</sup>.

---

88. Gabriel Marcel, *Teatro. L'evento teatrale*, ob. cit., p. 12.

89. Gabriel Marcel, *Le secret est dans les îles*, ob. cit., p. 93.