

El espacio dramático como iluminador del espacio político en Martin Buber

The drama space as an illuminating lens of the political space in Martin Buber

JUAN FACUNDO TORRES BRIZUELA
Friedrich-Schiller-Universität Jena (Alemania)

Recibido: 22/08/2023 Aceptado: 30/10/2025

RESUMEN

La obra dramático-teatral vive en cierta tensión entre el mundo de la obra, al cual le es propio el diálogo y el espíritu, y el mundo del espectador, al cual le es propio la contemplación. Esta tensión constituye, a su vez, el «espacio escénico». Esta «puesta en escena» de la tensión y distancia que constituyen el espacio escénico «ilumina» el desarrollo de Buber del espacio político, de modo que este último también se constituye en la tensión y distancia entre las categorías de dependencia relacional e autonomía independiente, categorías que entendemos como análogas a las primeras del «espacio escénico». Podemos fundamentar esta analogía en tanto las categorías nombradas participan de un analogado común, esto es, *yo-tú* y *yo-eso*. Buber desarrolla su propuesta en torno al teatro dramático y el espacio escénico en las categorías de obra-espectador, iluminando así su propuesta en torno al espacio socio-político, en las categorías pueblo-nación.

PALABRAS CLAVE

TEATRO; DRAMA; RELACIÓN; SOCIEDAD; PUEBLO; BUBER.

ABSTRACT

The dramatic art lives in a certain tension between the world of the play, to which dialogue and spirit are proper, and the world of the spectator, to which contemplation and the natural are proper. This tension constitutes, in turn, the «stage space». This «staging» of the tension and distance that constitute the stage space «illuminates». Buber's development of the political

space, so that the latter is also formed in the tension and distance between the categories of relational dependence and independent autonomy, categories that we understand as analogous to the former of the «stage space». We can base this analogy on the fact that the categories named participate in a common analogate, that is, I-You and I-It. Buber develops his proposal around theatre and the stage space in the categories of play-spectator, thus illuminating his proposal around the socio-political space in the categories of people-nation.

KEYWORDS

THEATRE; DRAMA; RELATION; SOCIETY; PEOPLE; BUBER.

I. INTRODUCCIÓN

AUNQUE EN LA RECIENTE PUBLICACIÓN de las obras completas (Buber, 2001-2019) hay un tomo dedicado exclusivamente a los textos en torno a la literatura, al teatro y al arte (Buber, 2016), la investigación en torno al pensamiento que tuvo el filósofo vienés sobre el teatro es escasa. Sin embargo, cuando uno comienza a introducirse en los textos en torno a estos temas, no se encuentra con comentarios anecdóticos a la evolución del pensamiento del autor, sino con textos clave desde los cuales se profundizan temas constitutivos de la filosofía propia de Buber; textos, entonces, que pueden ayudar a *iluminar* otros temas abordados por el autor. Debemos recordar que el primer proyecto del autor al finalizar sus estudios en Viena era el de dedicarse a la historia del arte (Ferrari 2013, 13), lo cual ya revela la importancia y el valor que tenía este tema para el filósofo judío. Pero dentro de las diversas artes que componen la expresión humana artística, el teatro tiene, en el pensamiento de nuestro autor, un lugar privilegiado. Esto se debe a que la experiencia que Buber tiene del teatro es la del encuentro con el habla del lenguaje (Friedman 1969, 4). Él mismo manifestó que, en la obra teatral,

aconteciendo aquí y ahora, fue la palabra, la palabra humana “correctamente” dicha la que recibí, en el sentido más real. El lenguaje aquí primero, en esta palabra de la ficción como ficción, ganó su adecuación; ciertamente apareció elevada, pero elevada en sí misma. (Schilp & Friedman 1967, 14)

La palabra alcanzó, a través del teatro, su sentido más pleno. Allí Buber se encontró con la palabra dicha, elevada en lo que le es propio, y esto generó en el pensamiento del autor consecuencias fundamentales, que luego podemos encontrar en sus obras más importantes.¹ De este modo, el teatro no sólo se presenta como una obra artística, sino como puesta en escena de los fundamentos de la realidad, que en el pensamiento del autor «anticipa su filosofía del diálogo e incluso su antropología filosófica» (Friedman 1993, 85). Gabriel Marcel, filósofo

1 Sobre la importancia del lenguaje en la filosofía de Buber, ver Torres Brizuela (2022). Martin Buber y su contribución a la filosofía del lenguaje, *Tábano*, no. 20, 36-54.

francés contemporáneo al autor, tiene intuiciones similares, ya que, tanto para Buber como para Marcel, «el teatro adquirirá una importancia capital, sobre todo en lo que respecta a las cuestiones referentes a la intersubjetividad» (Grassi 2012, 41) y como la intersubjetividad es el fundamento de la realidad, «la metafísica y el teatro (...) se encuentran en un maridaje inquebrantable» (*ibid.*, 40).

Sabemos que para Buber la realidad del ser humano se constituye en las palabras fundamentales *yo-tú* y *yo-eso*, y que el primer par expresa el encuentro real a través del cual el ser humano se plenifica como persona, y el segundo el encuentro «superficial», objetivante, del ser humano con lo otro. El arte dramático se manifiesta como espacio que combate la absolutización de la actitud objetivante, porque «es esencialmente la invitación a correrse a uno mismo para dar lugar al otro y a su verdad, y así permitir el auténtico intercambio existencial.» (*ibid.*, 44) Por esto, podemos decir, tanto con Marcel como con Buber, que el teatro dramático se manifiesta como una vivencia metafísica fundamental para la vida del ser humano en su camino de plenificación. Aunque, según veremos, hay una diferencia importante entre ambas visiones. Para Marcel esa vivencia se da en el teatro sólo en la obra que sucede, entre los actores; en cambio, para Buber, será importante no solo la polaridad entre los actores, sino también la que se genera entre ellos y el espectador, entre el *yo-tú* y *el yo-eso*.²

II. EL ESPACIO DRAMÁTICO

II.1 EL ESCENARIO

El espacio dramático será, para Buber, aquel en el que se da «la formación de la palabra como algo que se mueve entre seres, el misterio de la palabra y la respuesta» (Buber 1969a, 83). Esto hace que el drama, en sentido amplio, esté presente siempre que se dé el encuentro real entre dos personas. Pero para que este drama se transforme en arte dramático, en obra teatral, es necesario el espectador. En la obra se muestra, como ya dijimos, el espíritu del diálogo y la palabra; pero el espectador, y la tensión con él dan forma y cuerpo a la obra, la constituyen como obra dramática, sin la cual el espíritu no puede manifestarse.

Aquí, ambos principios están ya juntos, el principio espiritual del diálogo y el natural de la “transformación mímica-obra” que se relacionan entre ellos como el amor al sexo, que se necesitan, como el amor necesita el sexo para encarnarse y el sexo necesita el amor para alcanzar el espíritu (*ibid.* 86).

2 Para Edelman (1976), son cuatro las tensiones presentes en el teatro según Buber: primero la del actor con el personaje; luego la de los personajes en la misma obra; en tercer lugar, la ya nombrada, esto es, entre los actores y los espectadores; y, finalmente, la de la obra (como creación del dramaturgo) y el teatro concretó (el desempeño de los actores, su relación con los espectadores, etc.).

Esta tensión, entre espíritu y cuerpo, es necesaria para que se dé la obra dramática en cuanto tal, y para que se establezca el espacio escénico, al que Buber teme que el teatro contemporáneo esté perdiendo, en la medida en que pierde el espíritu. «El teatro [en tanto espacio físico en el cual se presenta la obra frente a los espectadores] puede tomar parte en este trabajo si, ante todo, se somete al mandato de la palabra» (*ibid.* 87). Solo en la medida en que lo que sucede en el espacio escénico sea fiel a la palabra, acontece ahí el arte genuino. En él, los espectadores «[somos] llevados por lo incondicionado que sucede ante nosotros y, sin embargo, persistiendo en el orden de lo condicionado que es la ley de nuestra existencia; dominados y, sin embargo, observando; a la vez abandonados y preservados» (Buber 1969b, 75-76). El arte genuino está sostenido en la dimensión de la realidad *yo-tú*, de allí su carácter de incondicionado. Sin embargo, en tanto expresión, se hace objeto para el espectador, que, dominado por el acontecimiento artístico, es también preservado en su ley (*yo-eso*) de existencia. Esta es la tensión propia del acto artístico.

El arte, en tanto cuerpo materializado, responde a las leyes de la existencia temporo-espaciales, propias de la dimensión del *yo-eso*; pero, en tanto fruto de un encuentro con el espíritu de la palabra, es también infinitamente tú. Pero el tú se actualiza cuando como espectador el ser humano confronta la obra, siempre nueva, y puede recibir de ella dicha y estímulo.

Aquello que me confronta se consume mediante el encuentro, por el cual entra al mundo de las cosas con objeto de permanecer incesantemente activo, incesantemente ello [eso], pero también infinitamente capaz de volver a ser tú, inspirándote y haciéndote dichoso. “Se encarna”: su cuerpo emerge de la corriente del presente “inespacial” e intemporal y sale a la orilla de la existencia continuada (Buber 2022a, 62).

Por esto, es fundamental para nuestro autor sostener esta tensión, presente en la experiencia escénica, «porque este espacio es de otra especie que el nuestro, porque es creado e inundado por una vida de otra densidad que la nuestra» (Buber 1969b, 76). Esta tensión es salvada en el teatro griego por medio del carácter sagrado de lo que se estaba recordando, y más aún, porque «no era meramente memoria, sino realidad presente» (Friedman *op. cit.*, 19). Este carácter sacramental del teatro, en tanto signo visible de la presencia de lo invisible (divino), permitía sostener la tensión necesaria y, por eso mismo, hacer genuinamente presente aquello que estaba poniendo en escena. En el teatro medieval cristiano la relación entre la obra dramática y la sacramentalidad se pierde, dándole al teatro una «libertad abismal, esa de la obra desvinculada» (Buber *op. cit.*, 78). Esto deja al arte dramático a orillas de la crisis en la que, Buber acusaba, estaba cayendo, la del «escenario moderno[,] el cual no está conformado por ningún principio de vida o arte, “pero es construido a través

de la creación particularizadora de la ilusión y reproduciendo arcaísmos”» (Friedman, *op. cit.*, 19. Cita Buber *op. cit.*, 79). Por esto es necesario un nuevo principio que conforme el espacio escénico y un nuevo espíritu que sea capaz de dar ese principio. El espíritu que pueda generar este principio sólo será aquel que sostenga la tensión entre relación y distancia, entre el mundo del drama (*yo-tú*) y el mundo del teatro (*yo-eso*). Para esto, el espacio del escenario debe ser unitario y, a la vez, cambiante; cerrado sobre sí mismo y, a la vez, abierto al juego de percepción del espectador; y esto sólo puede ser logrado a través del juego en la iluminación. Este nuevo espacio del escenario «se forma por un principio del cual no sabemos todavía el nombre y del cual sabemos solamente un símbolo extraído de los sentidos: la luz creadora» (Buber, *op. cit.* 82).

La luz creadora será la que haga posible el diseño de un nuevo escenario dramático, en el cual pueda darse el encuentro *yo-tú* entre los actores, sostenido en la tensión con los espectadores, que perciben el espíritu del encuentro materializado, como un *eso* (por *eso* el encuentro aquí es del segundo modo, *yo-eso*), pero con la latencia de su *tú* originario, en la cual el espíritu siempre puede volver a manifestarse. Esta polaridad entre el encuentro *yo-tú* y la relación *yo-eso* es la que define al arte, especialmente al arte dramático.

II.2 POLARIDAD DRAMÁTICA Y METAFÍSICA: DISTANCIA ORIGINARIA Y RELACIÓN

En 1913, el joven filósofo vienés publicó un conjunto de diálogos en su libro *Daniel, diálogos en torno a la realización*, en el cual desarrolla más profundamente esta cuestión. En uno de estos diálogos, Daniel, el personaje principal, expresa la profunda experiencia de encuentro que tuvo como espectador en el teatro: «lo que me movió y me sumió en el silencio fue el teatro mismo» (Buber 1969c, 53). Sin embargo, no está hablando aquí del teatro en tanto edificio, ni tampoco sólo de la obra dramática, sino del modo en el cual ambos crearon este espacio de encuentro. Aquí tuvo el protagonismo, nuevamente, la luz: «Cuando entré, acababa de hacerse todo oscuro... en la oscuridad, el acontecimiento se apoderó de mí» (*ibid.* 54). El espacio del escenario estaba creado gracias a este juego de la luz, a la presencia de la luz creadora, la cual genera (crea) y sostiene la tensión, primero, de la obra, en tanto encuentro *yo-tú*, y luego, entre la obra y el espectador, en tanto encuentro *yo-eso*.

Las categorías que se manifiestan en esta tensión son a las que en 1950 Buber les va a dedicar un pequeño ensayo, en función de explicar lo que, desde muy joven, y de muchos modos, había percibido. Estas categorías son las de «distancia originaria» y «relación», en tanto principio doble del ser humano (Buber 2013, 148). Estas categorías ontológicas son las que también y de un modo especial se desenvuelven en el teatro.

Sin embargo, antes de presentar estas dos categorías, es menester profundizar en una tercera categoría, que hace de condición de posibilidad para que las otras dos se den, la de la presencia.

...cuando ellos [los actores] se me aparecieron, vinieron del umbral del ser, y cuando se fueron, se desvanecieron en el vacío, como un tono se desvanece. No me anunciaron nada más que su presencia. Y lo hicieron con la precisión de una sombra (Buber 1969c, 55).

El juego creativo de la luz prepara el espacio para la presencia, que, como sombras, los actores protagonizan en la medida en que encarnan un personaje en la obra, «como una obra teatral demasiado clara y, sin embargo, de alguna manera confusa» (*ibid.*). Esta presencia es la de la polaridad, ser y contra-ser (*counterbeing/Gegensein*), del espíritu humano. Por medio del teatro, el ser humano se encuentra ante la presencia de esta polaridad propia del espíritu, se encuentra con la tensión en la cual se sostiene toda la existencia humana, la de la relación *yo-tú* y su tensión con el encuentro *yo-eso*. Por esto podemos decir que esta presencia se muestra al ser humano como sombra, porque puede contemplarla, pero no es parte de ella, porque la densidad de ese mundo, de ese espacio, es otra que la del suyo como espectador.

Para el autor, esta presencia es la culminación del encuentro *yo-tú*, «cuando no pienso meramente en el otro como quien es, sino que además experimento, en la aproximación del caso, lo que él experimenta como lo que es o que él experimenta como lo que es» (Buber 2013, 159). De este modo, el ser humano percibe, en su encuentro con el otro, la existencia del otro en tanto otro, y la acepta y confirma. Aquí se manifiestan las otras dos categorías, la de «distancia originaria» y «relación», que son los movimientos que componen al principio del ser humano. Ambos movimientos son necesarios para que se dé este encuentro *yo-tú*, tanto la distancia, que hace presente este «estar en frente» (*Gegensein*) como presupuesto, como el entrar en «relación» efectivo del *yo-tú*. En esta relación, los seres humanos, como los actores en la obra, están «opuestos entre sí y unidos entre sí como polo con polo, polo opuesto y polo unido» (Buber 1969c, 56).

En esta polaridad de la obra, los espectadores pueden ser parte del misterio, los cuales «se unieron en esa totalidad dinámica (de ser-con) en la cual la acción y la performance son sumergidas en la realidad mística, como símbolo y preparación» (*ibid.* 58), esto es, nuevamente, como *sacramento*. En esta segunda tensión, la del espectador con la obra, la *distancia* entre ellos es evidente, por eso contemplan el espíritu de la obra, esa relación que se está dando, como sombras. Este último encuentro entre obra y espectador es, como decíamos, de *yo-eso*. Sin embargo, justamente por esa distancia, por ese habitar un mundo distinto, pueden establecer una *relación* con el otro mundo, «en la realidad

mística», *sacramentalmente*. Por esto es necesaria esta distancia, de modo que el arte pueda ser sacramento del misterio que acontece y pueda ser signo, siempre latente, del tú. Estos espectadores, en tanto espectadores, participan de esta nueva tensión, y mientras la obra se llevaba a cabo, participaban incluidos en ese mundo. En tanto espectadores, conforman parte de una nueva polaridad (obra-espectadores), y por esto, se convierten con la obra en una nueva unidad, que se «hace presente» como una totalidad.

Así, pues, lo encontré, me encontré a mí mismo frente a ese otro ser que se movía en el escenario y conversaba consigo mismo... Y así nos extendimos unos contra otros, divididos por la severa luz del escenario –espacio y marco, tiempo y escena, acuerdo y decisión, público y tragedia –ser y contra-ser (*ibid.* 59).

Podemos ver cómo esta tensión, del *yo-tú* con el *yo-eso*, es análoga a la del encuentro *yo-tú* porque también en esta tensión se da la polaridad, y por esto, las tres categorías propias de la tensión: la de distancia (originaria), la de relación y la de presencia.

II.3 LA CONFIRMACIÓN Y LA INCLUSIÓN (UMFASSUNG) COMO REALIZACIÓN DEL SER HUMANO

La polaridad obra-espectador, aunque no está en la misma dimensión que el acontecimiento del drama, y no posee la misma plenitud del encuentro *yo-tú*, halla su fundamento, justamente, en el encuentro *yo-tú*. Por esto, el efecto de la misma también es la confirmación. La relación *yo-eso* puede ser sacramento del *tú* solo en la medida en que establezca esta tensión con el encuentro *yo-tú*.

Ser y contra-ser: pero no se oponían entre sí como los dos del drama que ahora aparecían encerrados en una unidad; no llevaban a cabo su polaridad como aquellos. Cada uno perseveraba en su vocación, el uno en suceder, el otro en percibir. [...] Más bien llevaba en sí su oposición, de alguna manera la expresaba, la confirmaba; y no sólo una parte de lo que se había dividido en dos, sino toda la realidad frente a ella (*ibid.*).

Esta confirmación del espectador a la obra, del que percibe lo que sucede al acontecimiento concreto, y viceversa, (del *yo-eso* al *yo-tú*, y viceversa) presenta también el modo en el cual el ser humano puede realizarse. No es en la soledad de uno mismo como se realiza la persona, sino sólo en el encuentro con el otro. «Mutuamente es cómo los seres humanos consiguen el maná celestial del ser sí mismos» (Buber 2013, 160). No solo porque el ser humano precise del *tú* para devenir persona, («El hombre deviene su yo a través del tú.» Buber 2022a, 75), sino también porque precisa del *eso* para vivir como ser humano («sin el ello [eso]... no puede vivir.» *ibid.* 80). El desafío es, como

en el arte, sostener la tensión entre el *yo-tú* y *yo-eso* de modo que el mundo del *eso* sea sostén estructural y, siempre y sobre todo, sacramento del *tú*. La confirmación de la persona concreta deviene también como polaridad, no sólo del *yo-tú* sino también del *yo-tú* con el *yo-eso*.

Confirmado, el ser humano puede sentir-con el otro, experimentar lo que el otro experimenta. «El hacerse presente se intensifica hasta llegar a ser una paradoja del alma cuando yo y el otro estamos abarcados en una situación vital compartida, y el dolor que le ocasiona me surge a mí también» (Buber 2013, 158), de modo tal que, confirmándolo en su ser por medio de la distancia, el *yo* y el *tú* «se hacen uno en el acto de la inclusión» (Buber 1969c, 61). La inclusión, que, como vemos, se da de modo pleno en el encuentro *yo-tú*, es parte, también, en la tensión análoga del *yo-tú* con el *yo-eso*, nuevamente, por su latencia: porque el otro, en tanto *eso*, objeto (*Gegenstand*), puede ser signo del *tú*, presencia (*Gegenwart*). El teatro también manifiesta esta tensión doble de la inclusión, en el cual un «ser se sitúa frente a su contra-ser; expresa, acompañando el impacto de su destino, su ser polar; pero al mismo tiempo se lanza a través de su polo opuesto y sufre su vida con él» (Buber 1969c, 61).

Por esto es tan importante el teatro para nuestro autor. Porque a través del teatro y del drama puede el ser humano alcanzar su realización plena. Esta idea de realización es muy importante en toda la filosofía de nuestro autor, sobre todo en su juventud, ya que el mismo autor la relaciona con la cuestión judía (Buber 2018). En este sentido, son realmente elocuentes sus palabras sobre el teatro judío, promoviendo que se geste un nuevo teatro dramático judío. Frente a la carencia del mundo actual, creía Buber, hay algo que sólo el pueblo judío tiene y puede brindarle a ese mundo, «no a través de una alteración sino a través del cumplimiento de nuestra naturaleza» (Buber 1969d, 91). Por medio de la presencia en el mundo y la realización de lo propio, el *Habima*, teatro judío surgido en Polonia, podrá aportarle al mundo algo que ni el teatro griego ni el cristiano pueden, esto es, «la palabra de Dios que “mora en medio de la impureza”» (*ibid.*). El drama griego no conoce a Dios, al Dios justo, y el cristiano ya piensa al mundo como redimido, y por eso lo divide en dos, el redimido y carente de drama, y el no redimido como contradicción. Sólo el drama judío puede manifestar la presencia de Dios en el mundo humano, la *Shejiná*, como redención del hombre.

III. EL ESPACIO POLÍTICO

III.1 LA REALIZACIÓN EN EL PLANO DE LO SOCIAL

Esta dimensión de realización según Buber de la cultura judía, tiene también una importancia fundamental en el plano de lo sociopolítico. En un discurso dado en 1918, Buber busca enfatizar esta idea y la importancia que tiene en este último plano, como algo novedoso y distinto que puede otorgarle el espíritu judío al mundo. El «máspreciado regalo que nos aporta el judaísmo clásico [es]: la tendencia a la *realización*» (Buber 2018, 117).

Para el autor, esta idea de realización opera en el ámbito de lo social del mismo modo que en el ámbito del teatro. Esto es porque en ambos ámbitos apela a lo constitutivo del ser humano, a un plano antropológico y hasta metafísico.

Según esta tendencia, la vida humana es aquella que discurre ante el rostro divino... Pero el que aguanta y vive ante el rostro divino no es aquel que se aparta del mundo objetivo de las cosas y contempla el sol absorto y abstraído de su propia realidad, sino el que respira bajo la luz del mundo, camina bajo su luz, y se baña, bajo su luz, a sí mismo y a las demás cosas (*ibid.* 117-8).

Para su realización, la vida del ser humano no es la que se aparta del mundo del *eso*, asumiendo que solo negando ese mundo es posible entrar en contacto con el *tú*, sino aquel que puede vivir en el mundo del *eso* asumiéndolo *sacramentalmente*, reconociendo que en él está siempre latente la posibilidad del *tú*, qué, como nos dice el autor, es siempre manifestación del *Tú Eterno* (Buber 2022a, 113), del rostro de Dios.

El modo más originario en donde puede el ser humano vivir *bajo la luz* del rostro divino, en donde puede alcanzar su realización, es en la vida *entre* los hombres, en la comunidad. «El lugar auténtico de la realización es la comunidad, y la comunidad verdadera es aquella en la que se realiza lo divino entre los hombres» (Buber 2019, 118). La realización del ser humano se explica desde la presencia de lo divino, que no se da en la individualidad de la persona, sino en la vida en comunidad. Dios se hace presente *entre* (*zwischen*) los hombres, y sólo de ese modo puede conformarse, entonces, una verdadera comunidad. Porque *entre* los hombres es donde se manifiesta el espíritu del *tú* (Buber 2022a, 83), donde habita el ser humano que dice *tú*. Por esto, también es el espacio de la presencia de Dios, *Tú Eterno*. El destino del pueblo judío, según Buber, es el de formar la comunidad verdadera, una comunidad que se origine en el espíritu del *tú*, que haga presente al mundo la luz del rostro de Dios.

Esto es lo distintivo del pueblo judío frente a un Occidente dualizado, dividido en dos ámbitos independientes el uno del otro: la verdad del espíritu y la realidad de la vida. La tarea del judaísmo es reunificar estos dos ámbitos

que el occidente ha separado. Podemos relacionar al primer ámbito con el del encuentro *yo-tú*, encuentro en el cual se hace presente el espíritu y se habita en él (*ibid.*), y el segundo ámbito con el del encuentro *yo-eso*, en el cual se desarrolla la realidad de la vida, en su temporo-espacialidad. Buber acusa que se ha llevado el ámbito del espíritu (que se sostiene en el encuentro con Dios) a la esfera de lo privado, como si no tuviera relación alguna con la vida social y con la búsqueda de formar una comunidad.

El mundo del judaísmo verdadero es el mundo de la unidad de toda la vida en la tierra. Esta es una unidad que no es del ser sino del devenir, y de un devenir que no procede de sí mismo, sino de la creación que tiene lugar a través del espíritu humano (Buber 2018, 120).

Del mismo modo que en el teatro, Buber muestra cómo en la sociedad, también el ámbito de *yo-eso*, la realidad de la vida (que más adelante llamaremos «autonomía independiente»), se sostiene en la tensión constante con el ámbito de *yo-tú*, la verdad del espíritu (al que llamaremos, más adelante, «dependencia relacional») y depende de ella. Es necesario volver a contemplar estos ámbitos como unidos en la misma realidad humana. La realidad de la vida debe vivirse en unión con la verdad del espíritu, en esa tensión constante que las reconoce como ámbitos distintos, pero que las mantiene vinculadas, porque reconoce que se necesitan mutuamente, o mejor, que el ser humano precisa de ambas, y que solo pueden realizarse en esa tensión.

Pero en este texto Buber no sólo exige la unidad, sino que devela también cómo esta puede darse: por medio del acto, de la creación humana. Como la unidad buscada es la del devenir, esa unidad sólo deviene en el acto. La verdad del espíritu no es «ni el teorema filosófico ni la obra artística, sino la comunidad verdadera» (*ibid.* 121), sostenida en el encuentro *yo-tú*. El judaísmo tiene esta tendencia a la realización que aparece, para nuestro autor, como la solución posible ante la crisis europea; por esto, como en el teatro, el pueblo judío debe volver a lo propio, en tanto que sólo así tiene para el mundo algo único. El legado de los profetas judíos y de la cosmovisión judía es la comunidad verdadera, y así Buber exhorta a su pueblo: «¡Empieza a ser judío!» (*ibid.* 128).

III.2 POLARIDAD EN EL ESPACIO POLÍTICO

Hemos desarrollado la polaridad presente en el drama teatral como constitutivo de él, mostrando el fundamento antropológico de la misma, en las categorías de *distancia originaria* y *relación*. Aunque estas categorías son propias del encuentro *yo-tú*, desarrollamos también cómo se presentan de modo análogo en el teatro y en lo antropológico en la tensión entre *yo-tú* y *yo-eso*. Del mismo modo, en el plano político se manifiesta esta polaridad, en tanto que hace posible la formación de una comunidad de personas.

Para que esta comunidad se forme, «un mundo “social” a base de personas al propio tiempo dependientes e independientes entre sí» (Buber 2006, 191), es necesario un movimiento doble de reconocimiento y autonomía. De este modo, la comunidad se establece «sobre las bases de la autonomía funcional, del reconocimiento mutuo y de la mutua responsabilidad, individual y colectiva» (*ibid.* 192). Esta autonomía funcional corresponderá, justamente, al ámbito *yo-eso*, que se sostendrá en el reconocimiento y la responsabilidad mutua, actitudes propias del ámbito *yo-tú*.

El autor intenta de este modo manifestar su propuesta sociopolítica, que más adelante en ese texto explicita: «el renacimiento de la comuna» (*ibid.* 199). El deseo de Buber era la restitución de pequeñas comunidades que hagan de células para la conformación de una sociedad *orgánico-funcional*. Para esto, Buber recuerda las comunidades del pasado,

una sociedad organizada a base de diversas sociedades... en cada una de las comunidades y asociaciones, la persona humana, a pesar de todas las dificultades y conflictos, se sentía pertenecer como en su clan, se sentía afirmada y confirmada en su propia autonomía y responsabilidad funcionales (*ibid.* 193).

Estas sociedades del pasado estaban justamente compuestas por comunidades más pequeñas, en las cuales el reconocimiento y la confirmación de cada persona se dan en los encuentros reales *yo-tú*, que sostienen esos vínculos. De modo análogo, estas comunidades se relacionan entre sí, conformando la sociedad, y se confirman, también, entre sí, aunque ahora de un modo más funcional, en tanto autonomía y utilidad, acercándonos al modo de encuentro *yo-eso*. Del mismo modo que era necesaria la presencia del espectador para la realización última de la obra teatral, en tanto polaridad entre *yo-eso* y *yo-tú*, es necesaria también la presencia de otras comunidades para la realización de la obra social. Estas comunidades, como los espectadores en el teatro, desde la autonomía (*yo-eso*), participan *sacramentalmente*, unas de las otras, del espíritu que se manifiesta en las relaciones *yo-tú* dentro de la comunidad.

El riesgo de las sociedades contemporáneas, para el autor, es el *individualismo* y el *colectivismo* que en su oposición constituyen un falso problema. Ambos son extremismos de lo social que olvidan lo humano. En su obra *¿Qué es el hombre?* Buber plantea los intentos antropológicos de la época, especialmente los de Heidegger y Scheler, como individualistas. Estos

pasa[n] por alto el hecho de que la esencia del hombre no se revela en la relación del individuo consigo mismo, sino en sus vinculaciones con las cosas y los seres. Tanto la antropología de Scheler como la filosofía de Heidegger pasan por alto esta cuestión fundamental. (Ramos 2013, 69)

Sin embargo, las respuestas proporcionadas por el colectivismo ante ese individualismo tampoco logran salvar lo auténticamente humano, y, por eso, el ser humano termina, también en lo colectivo, renunciando a sí mismo. «En ambos casos, es incapaz de irrumpir en el otro: sólo entre personas auténticas se da una relación auténtica» (Buber 1960, 145). Ambas ideologías reducen al ser humano a un aspecto dejando de lado la totalidad de la persona, la cual sólo puede darse por medio de un encuentro real, *yo-tú*. El gran desafío del autor es desarrollar una propuesta social que surja del encuentro real, porque el «hecho fundamental de la existencia humana no es el individuo en cuanto tal ni la colectividad en cuanto tal... [sino] el hombre con el hombre» (*ibid.* 146). Para esto, entonces, debe salvar esa tensión entre persona y sociedad, esto es, entre la dimensión personal del encuentro *yo-tú* y la dimensión comunitaria, que se establece en la latencia del tú, propia de la tensión entre el *yo-tú* y el *yo-eso*.

Sin embargo, aquí el mundo contemporáneo presenta una nueva polaridad falsa, ya no de la persona, sino entre individuo y sociedad. «Buber advierte que existe cierta tendencia a atribuir a la esfera social todo lo que sucede entre seres humanos, pasando por alto así la esfera de lo intersubjetivo» (Ramos, op. cit. 65). En la sociedad pensada desde esta falsa polaridad «las existencias individuales están encerradas en el grupo y quedan abarcadas por él» (Buber 2022b, 270-271), careciendo, de ese modo, de relaciones auténticas (*yo-tú*). El ser humano, comprendido meramente como individuo y asumido como tal, no puede establecer una sociedad sin caer en uno de los extremos de los que hablamos antes, el colectivismo o el individualismo, extremos que anulan la dimensión personal del ser humano. «Es como si los que están unidos en el grupo debieran volverse en lo principal, sólo en común, a la obra del grupo, y únicamente en encuentros secundarios prestar atención a relaciones personales toleradas por aquel» (*ibid.*, 271), que, justamente por esto, dejan de ser realmente relaciones personales, sino sólo funcionales a otros fines. Esto sucede si, por encima de la dimensión relacional (*yo-tú*), prima la dimensión funcional (*yo-eso*). «Y así se pierde el bien más precioso: la vida entre hombre y hombre; las conexiones autónomas pierden importancia, las relaciones personales se agostan, el espíritu mismo busca empleo como funcionario» (Buber 2006, 194).

La búsqueda de nuestro autor es alcanzar un modo de pensar la sociedad en el cual participe la persona humana íntegramente, lo que puede darse sólo desde la dependencia relacional (el encuentro *yo-tú*...) y la autonomía independiente (...en tensión con *yo-eso*). Pretender que los vínculos entre todos los participantes de una sociedad sean fruto de encuentros reales no sólo es imposible, sino que tampoco es funcional. Es preciso, por esto, el ámbito del *yo-eso*, en el cual la vinculación es, justamente, objetivante y categorizante, esto es, funcional. La *utopía* propuesta por Buber es la de una sociedad en la cual la vida de las personas como seres autónomos e independientes (*yo-eso*) entre

en tensión con su dimensión dialógica y personalizadora (*yo-tú*), y dependa de ella. La comuna es, para nuestro autor, el modo en el cual puede establecerse una sociedad que se sostenga en el espíritu que habita en las relaciones personales (de estas pequeñas comunidades) y que lo trascienda, para ser funcional también. «Un ente comunitario orgánico (...) no se integrará nunca a base de individuos, sino de comunidades pequeñas e ínfimas: un pueblo es comunidad en la medida en que tiene contenido comunitario» (*ibid.*, 200. Traducción modificada). Por esto, a la hora de establecer una sociedad, «lo más esencial es que el proceso de la formación de comunidades prosiga en la relación de las comunidades entre sí» (*ibid.*), de modo que se replique, como en el teatro, la tensión entre obra-espectador.

III.3 EL BINOMIO PUEBLO-NACIÓN

Lograr el primado de la dependencia relacional por encima de la autonomía independiente es lograr justamente que la sociedad se sostenga primero en el ámbito del *yo-tú*, desde la cual la verdad del espíritu pueda brotar y el ser humano pueda vivir iluminado por el rostro divino. Es necesaria, entonces, la polaridad con el ámbito del *yo-eso*, funcional, de la realidad de la vida, que en esta tensión mantenga siempre latente el tú del espíritu. Esta es la tensión entre las comunas, que en su interior habitan el entre del *yo-tú*, pero en su vinculación con las otras comunas asumen su carácter funcional, *yo-eso*, que vive y brota del *yo-tú*, y por eso, tiene siempre el *tú* latente.

Esta tensión, que describimos primero en el teatro y luego mostramos también en el plano antropológico y en el político, Buber la analiza en la dimensión política contemporánea desde los conceptos de pueblo-nación. En septiembre de 1921 pronunció un discurso en el XII congreso sionista en el cual deja ya muy en claro cuál es su postura social y política frente al conflicto judeo-árabe y su propuesta para un futuro estado de Israel. En ese discurso, el autor utiliza los conceptos de pueblo-nación para definir esta postura y alejarse de un posible, y ya presente, nacionalismo excluyente.

Como hija de la Revolución Francesa y de las reformas protestantes, la nación aparece, según Buber, como la única protección al ser humano, desnudo ante lo inhóspito del mundo, ya sin la protección de las antiguas instituciones, como la monarquía y la Iglesia. Sin embargo, un pueblo se constituye como nación en la medida en que es consciente de su diferencia con los otros pueblos, y desde allí «llega a concretar la estructura y sus actividades específicas, y las separa de aquellas de los otros pueblos» (Buber 2009, 35). Desde estas estructuras –políticas, esto es, de poder– es que surge el nacionalismo. «El nacionalismo de nuestros días se encuentra en peligro constante de caer en la histeria del poder, que desintegra la responsabilidad de trazar las líneas de demarcación» (*ibid.*, 33), líneas que son las necesarias para definir mis derechos,

en tanto persona y pueblo, sin violentar los derechos del otro. Sin embargo, el «poder no es malo en sí. (...) Lo problemático es la voluntad de poder (...) qué está menos interesada en tener poder que en ser “cada vez más poderosa”» (*ibid.*), lo cual hace del poder una herramienta destructiva.

Lo determinante en un pueblo no es el ejercicio de poder, aunque este se presente como impulso a la autodeterminación. La idea de pueblo refiere a un conjunto de personas unidas desde una «memoria común, potencial y orgánica, que se actualiza en cada una de las generaciones sucesivas como [un sistema] de patrones de experiencia, lengua y modo de vida» (*ibid.* 34). El pueblo, en tanto fenómeno de una vida en común, está unido no sólo por lazos sanguíneos, sino, sobre todo, por lazos espirituales, por una historia en común y un destino común. Por esto, en el escenario popular se establece el principio relacional de una comunidad, que, como principio vivo, se sostiene en los lazos enraizados en el encuentro *yo-tú*. De este modo, este principio relacional constituye una comunidad desde el espíritu, propio del encuentro *yo-tú*, y se complementa con la estructura nacional en tanto principio de autonomía independiente (*yo-eso*). La nación se une a esta forma impresa, espiritual, del pueblo como una estructura jurídico-política (autonomía independiente: *yo-eso*) que se gesta para la protección de este impulso de autodeterminación popular y para el ordenamiento de la vida social. Vemos nuevamente la relación entre la realidad de la vida (*yo-eso*) y la verdad del espíritu (*yo-tú*), y la mutua necesidad que tiene una de otra.

La nación es una tensión necesaria con el espíritu, para definir el ámbito político y la relación de los pueblos entre sí. Sin embargo, cuando la nación pierde su vinculación (latente) con el espíritu propiamente popular, esto es, comunitario (*yo-tú*), y se relaciona con las otras solo desde la dinámica funcional (política; *yo-eso*), deviene en nacionalismo, y, por esto, «la vida de la humanidad que marca el pulso de los pueblos está gravemente enferma» (*ibid.*). Esto se debe a que en el nacionalismo, exacerbado por las relaciones funcionales y de poder, se establece una exclusividad de derechos para la propia nación en la anulación de los derechos del otro. Lo que pasó en la Segunda Guerra Mundial por causa de los nacionalismos hace leer estas palabras del autor como proféticas. Buber teme que el sionismo, en vez de hacer propia su realidad judía de unidad entre la realidad de la vida y la verdad del espíritu, caiga en su separación, propia de occidente, y, exacerbando el principio de autonomía (realidad de la vida), termine anulando al espíritu relacional (verdad del espíritu), propiamente humano (y humanizante).

Para salvar el escenario social mundial lo más importante es defender a los pueblos, porque ellos son «las sustancias básicas que construirán a la humanidad» (*ibid.*, 37). El escenario popular constituye el principio relacional, del espíritu (*yo-tú*), en el cual se puede sostener un escenario político, de autonomía

(*yo-eso*), que permita no solo al ser humano llegar a su plenitud y realización, sino también al escenario mundial la posibilidad de la paz. La autonomía de las naciones tendrá, de este modo, su fundamento en el principio relacional, y por eso, no podrá devenir del todo en objetivante y funcional para con los otros pueblos; siempre tendrá latente el tú humano, y así, la presencia de lo divino, el *Tú Eterno*.

IV. CONCLUSIÓN

La intención de este artículo fue presentar los textos de Buber en torno al arte como iluminadores de su filosofía social y política. La novedad que encuentra el autor en el arte dramático y en el espacio escénico es que allí el espíritu se manifiesta como palabra cargada de sentido, en tanto palabra dialógica. Pero para que el espíritu se manifieste es necesario que primero se establezca el espacio escénico como tal, con su distancia y relación con los espectadores presentes. El arte escénico, nos dice el autor, se da en esa tensión, en la que el espíritu se manifiesta en el escenario como incondicionado y los espectadores son testigos de ello, aunque, sin embargo, sigan atados a las leyes de la existencia y sean condicionados por ellas. El juego de la luz, que muestra esta polaridad, permite iluminar esta dimensión de la persona y hace del teatro un posible espacio fundamental para la realización del ser humano como persona.

En esta tensión es notable la íntima relación de su comprensión del teatro con los fundamentos de su antropología: las dos actitudes del ser humano selladas en las palabras fundamentales *yo-tú* y *yo-eso*. El encuentro real, *yo-tú*, acontece en el espacio escénico entre los que en él habitan, manifestando la presencia del espíritu. Los espectadores son, sin embargo, testigos de este suceso, aunque permaneciendo en el mundo de los objetos, *yo-eso*, y por esto, atados a sus leyes. Esta polaridad obra-espectador es esencial para el arte dramático, sobre todo porque manifiesta la polaridad metafísica de la persona, y que el autor define en dos categorías: distancia originaria y relación. La polaridad del teatro resuena, de modo análogo, en la vida misma de la persona. Esta se constituye en el encuentro *yo-tú*, al cual le son propias las categorías de distancia originaria y relación, pero precisa también de la relación *yo-eso*, con su analogado de *distancia* y *relación*. Las categorías y estructuras de la relación *yo-eso* son necesarias para vivir, siempre que esta última mantenga su origen latente y tensión con el encuentro real, *yo-tú*.

La realización del ser humano en esta unidad es, para Buber, una idea propia de la cultura judía, que el pueblo judío le debe al mundo, aunque no sólo en la dimensión artística o filosófica, sino, sobre todo, sociopolítica. La comunidad, como puesta en escena de esta unidad en tensión, es la manifestación de esta realización. Porque solo en la comunidad puede la persona asumirse en esa

tensión (de dependencia relacional *yo-tú* y autonomía independiente *yo-eso*) y llevarla a cabo en su existencia concreta. Pero para que eso suceda, esta comunidad debe también sostenerse en la tensión entre el encuentro *yo-tú* y la relación *yo-eso*. Esto deja en claro por qué la propuesta política de Buber es la de las comunas, en las cuales se da la misma polaridad que en el teatro. Las comunas son, para Buber, comunidades más pequeñas, sostenidas en el encuentro *yo-tú*, y que se relacionan entre sí funcionalmente (*yo-eso*), confirmando su autonomía y utilidad, como los espectadores en el teatro. Esta distinción, entre ambos ámbitos, no es tan clara en el plano sociopolítico como lo es en el teatro, pero, sin embargo, es justamente por esto que el teatro sirve de clarificador de la dimensión sociopolítica. Cada comuna, podemos decir, hace de obra dramática y de espectador: de obra dramática en la medida en que sostienen sus vínculos internos en el encuentro *yo-tú*; de espectador, en la medida en que se relacionan con las otras comunas funcionalmente, esto es, al modo de la relación *yo-eso*, pero reconociendo como fundamento de ese vínculo el tú originario de cada comuna, su origen y espíritu, su latencia. De este modo el principio relacional (el encuentro *yo-tú*) se pone por encima del de autonomía (la relación funcional *yo-eso*) permitiendo a cada persona, y a cada comunidad, realizarse, escapándose de la falsa dicotomía entre el colectivismo comunista y el individualismo liberal.

La sociedad pensada por Buber, pensada en el plano político mundial, se manifiesta, de modo analogado, también con esta tensión, en el binomio pueblonación. El concepto de pueblo refiere a esta comunidad que habita en el espíritu (*yo-tú*), en la cual las personas comparten una historia y un proyecto comunes. El mismo, para constituirse como entidad política, esto es, como nación, precisa de estructuras (*yo-eso*) que lo diferencien de otros pueblos. El escenario social réplica de este modo el teatral, en el cual la autonomía independiente de cada nación para con las otras se sostiene en la dependencia relacional de las personas que conforman ese mismo pueblo.

También en el espacio político, como en el espacio escénico, existe el peligro real de perder los límites y que se confundan, corrompiendo el espíritu del pueblo, transformando lo nacional en nacionalismo, al modo en el que el espacio escénico era corrompido por el espacio del espectador. El nacionalismo corrompe porque acecha por la exclusividad de derechos de un solo pueblo, objetivando lo otro quitando de esa relación funcional su tensión y origen en el encuentro real *yo-tú* y, de ese modo, anulando al otro en función de los propios intereses. La imagen del teatro es, nuevamente útil, cuando quiere confundir el espacio escénico y perderlo en el del espectador, anulando la posibilidad de habitar el espíritu, propio de la relación *yo-tú*. Por eso la exigencia es la misma, que se salve en el teatro el espacio escénico, y en lo político, su análogo, el espacio popular.

Para Buber, la búsqueda de restituir lo popular es fundamental en su afirmación de Israel como nación en Palestina. Solo desde la restitución de lo propio en la lógica dialógica es posible una convivencia pacífica entre ambas comunidades. Esto implica no sólo sostener la tensión necesaria y funcional entre las distintas comunidades, sino sobre todo, salvaguardar siempre latente su origen en el tú y en la confirmación del otro en tanto otro. Los hechos actuales nos obligan a mirar estas propuestas con nuevos ojos, en camino a un acceso concreto y efectivo a una paz duradera y real.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUBER, M. (2022a), “Yo y Tú”, en *El principio dialógico*, Madrid: Hermida Editores, pp. 53-164.
- BUBER, M. (2022b), “Elementos de las relaciones interhumanas”, en *El principio dialógico*, Madrid: Hermida Editores, pp. 270-291.
- BUBER, M. (2001-2019), *Martin-Buber-Werkausgabe* (Eds. Paul Mendes-Flohr y Bernd Witte), Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- BUBER, M. (2018), “El camino sagrado”, en *Ocho discursos sobre el judaísmo*, Madrid: Editorial Trotta, 2018, pp. 117-148.
- BUBER, M. (2016), *Schriften zu Literatur, Theater und Kunst, Lyrik, Autobiographie und Drama* (MBW 7), Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- BUBER, M. (2013) “Distancia originaria y relación”, en *Yo y Tú, y otros ensayos*, Buenos Aires: Prometeo Libros,
- BUBER, M. (2009), *Una tierra para dos pueblos. Escritos políticos sobre la cuestión judeo-árabe*, Salamanca: Sígueme.
- BUBER, M. (2006) *Caminos de utopía*, México: F.C.E.
- BUBER, M. (1969a), “Drama and Theatre”, en *Martin Buber and the Theatre*, New York: Funk & Wagnall, pp. 83-87.
- BUBER, M. (1969b), “The space problem of the stage”, en *Martin Buber and the Theatre*, New York: Funk & Wagnall, pp. 75-82.
- BUBER, M. (1969c), “On Polarity”, *Martin Buber and the Theatre*, New York: Funk & Wagnall, pp. 53-74.
- BUBER, M. (1969d), “Reach for the World, Ha-Bima!” en *Martin Buber and the Theatre*, New York: Funk & Wagnall, pp. 88-94.
- BUBER, M. (1960) *¿Qué es el hombre?*, México: F.C.E.
- EDELMAN, S. (1976), *Martin Buber's Essays on Theater: A Philosophical Look at Theatre of the Mind*, National Institute of Education.
- FERRARI, F. (2013), “Introduzione. Il rinascimento di Buber.” en BUBER, M. Niccolò Cusano e Jakob Böhme. Per la storia del problema dell’individuazione, Genova: il Melangolo, pp. 7-38.
- FRIEDMAN, M. (1993), *Encuentro en el desfiladero*, Buenos Aires: Planeta, 1993.
- FRIEDMAN, M. (1969), “Martin Buber and the Theater”, en Buber Martin, *Martin Buber and the Theater*, New York: Funk & Wagnall, pp. 3-25.

- GRASSI, M. (2012), “Teatro y Filosofía en Gabriel Marcel: La centralidad del arte dramático en la perspectiva de una filosofía existencial”, *Nuevo Pensamiento*, vol. II, 2012, pp. 39-61.
- RAMOS, G. (2013), “Del Yo y Tú a la comunidad socialista en Martin Buber” [en línea]. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filosofía, 2013. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/del-yo-tu-comunidad-socialista.pdf> [Fecha de Consulta: 8/6/2023]
- SCHLIP, P. & FRIEDMAN, M. (1967), *The philosophy of Martin Buber*, Illinois: The Library of living philosophers.
- TORRES BRIZUELA, J. F. (2022), “Martin Buber y su contribución a la filosofía del lenguaje”, *Tábano*, no. 20, pp. 36-54.

JUAN FACUNDO TORRES BRIZUELA es doctorando de Filosofía en el Jena Center for Reconciliation Studies de la Friedrich-Schiller-Universität Jena, Alemania.

Líneas de investigación:

La antropología filosófica y la filosofía sociopolítica de Martin Buber. Recientemente, su investigación se desarrolla desde la perspectiva de la reconciliación, con especial énfasis en la evolución de los conceptos de persona (*Person*) y pueblo (*Volk*).

Publicaciones recientes:

(2025), “El Humanismo hebreo de Martin Buber”, *Pensadores del Siglo XIX y XX para el humanismo del Siglo XXI*, Buenos Aires: Cultura Democrática, pp. 51-73.

(2025), “People against Populism: an answer to the political and social Scene from the Philosophy of Martin Buber”, *Jewish Culture and History*, Vol. 26, NO. 2, pp. 310-330.

DOI: 10.1080/1462169X.2025.2485734

Email: juan.torres.brizuela@uni-jena.de