

Dioniso, Hollywood o el Padre. Buscando al escritor del drama.

Aunque no siempre lo explicitemos en forma consciente, solemos presuponer una autoría detrás de la obra de teatro o la película que hemos contemplado. En efecto, durante el lapso en que hemos seguido la trama nos hemos abandonado a las líneas imaginadas por algún escritor que, a través de actores, escenografías, voces e imágenes, nos ha involucrado en una narración sobre el enigma del ser y del hombre. Hemos dado por descontada una intencionalidad responsable detrás del texto que ha servido de base para el film o la pieza teatral. Una mente creadora ha imaginado personajes, los ha dotado de características, los ha insertado en un lugar y tiempo y los ha puesto a funcionar dentro del engranaje de una historia.

El autor es el que propone el terreno en el que se juega el espectáculo. Él ha bosquejado una pequeña o gran historia que remite misteriosamente a la del espectador. Mediante un procedimiento ficcional, el escritor invisible ha abierto un espacio de comprensión sobre alguna parcela del misterio humano y, por ello, cautiva la atención de quien se sitúa como observador de la misma.

Ahora bien: los autores son múltiples, tantos como piezas teatrales o guiones de películas. Algunos de ellos son patrimonio de la gran tradición literaria; otros, menos conocidos; hay, desde ya, innumerables narradores anónimos. Incluso existen obras que han sido fruto de una autoría colectiva. Hoy en día, grandes producciones son el resultado de empresas teatrales. Si hablamos de cine –género que integraré en el presente discurso debido a su vecindad con el teatro- hay que pensar en compañías que plasman sus historias mediante el concurso de múltiples agentes: autores, guionistas, productores, los mismos directores, etc.

En la presente comunicación, intentaré precisar algunos presupuestos antes de avanzar hacia el punto central que pretendo delinear: el de la autoría del drama humano. Su título no quiere sino provocar al oyente, bajo la idea de que estamos mucho más imbuidos por un pensamiento dramático de lo que suponemos y que en nuestras conciencias gravitan diversos relatos que actúan como pre-comprensiones de la realidad. ¿No hemos sustituido acaso en nuestras conversaciones habituales la comparación con personajes literarios por otros provenientes del cine o del teatro? ¿No decimos “parece tal o cual película” o “tal o cual actor”? La gravitación del modelo dramático en la interpretación de nuestras vidas es muy profunda. De allí que tenga sentido preguntarse por la autoría del drama humano en su conjunto.

La teología, disciplina desde la que me situaré, intenta aportar una perspectiva a esta mirada dramática de la historia humana. Desde su peculiar

ángulo de conocimiento fundamentado en la información de la revelación, sostiene la existencia de un autor con rostro, de un plan general y de una representación que incluye al mismo Dios en la escena. El drama histórico, subraya, es también drama divino, un “teo-drama”. En última instancia, el discurso teológico sitúa el fundamento último del texto que guía la representación de la historia de los hombres y del cosmos que lo alberga en un misterio de paternidad.

1. El teatro como intérprete del hombre y de la historia de salvación.

1.1. El proyecto teodramático de Hans Urs von Balthasar

Al reflexionar sobre teología y teatro es imprescindible referirse a Hans Urs von Balthasar y a su *Teodramática*. Naturalmente, ha habido muchos autores que han intentado abordar el misterioso entrecruzamiento entre acción humana e intervención divina mediante el asombroso espacio abierto por el teatro. Esquilo, Calderón de la Barca, Ionesco, Marcel son nombres que inmediatamente desencadenan en nuestra imaginación una sucesión de representaciones en las que se entremezclan lo divino con las pasiones humanas. Sin embargo, la mención de la obra del teólogo suizo se manifiesta como obligatoria por tratarse de la primera utilización del teatro dentro del pensamiento teológico. Von Balthasar, en efecto, fundamentó teórica y prácticamente la idea de que el hecho teatral proporciona un instrumental único a la teología, absolutamente desatendido durante su larga historia. La categoría dramática, para el teólogo suizo, es un mecanismo de pensamiento que emplea analógicamente el hecho teatral para practicar una comprensión de la historia de la salvación que la respeta en su dinámica propia¹.

La *opera magna* de Hans Urs von Balthasar es su *Trilogía*², la cual incluye tres grandes partes: *Gloria* o *Estética Teológica*, *Teodramática* y *Teológica*. Su principio troncal lo constituyen las propiedades trascendentales del ser: belleza, bien y verdad. Prosigue la lógica de la recepción de la revelación: Dios que se manifiesta entre las figuras mundanas y humanas (*pulchrum*, en *Gloria*), que interviene como libertad absoluta en el juego de las libertadas

¹ He desarrollado el tema en: "El drama y su uso teológico. La novedad metodológica de la *Teodramática* de Hans Urs von Balthasar", *Communio* (arg) 1 (1999) 65-72. Cfr. CECILIA I. AVENATTI DE PALUMBO, *La literatura en la Estética de Hans Urs Von Balthasar. Figura, drama y verdad*, Secretariado Trinitario, Salamanca 2002.

² La vasta obra del teólogo suizo desaparecido en 1988 converge en los quince volúmenes de esta trilogía, cuyas partes son: *Gloria*, *Teodramática* y *Teológica*. Utilizaremos fundamentalmente el vol. I (Prolegómenos) de *Teodramática* (en adelante *TD*) en su versión castellana (Encuentro, Madrid 1990). Como introducción al pensamiento y la vida de von Balthasar, cfr. ALBERTO ESPEZEL, *Hans Urs von Balthasar. El drama del amor divino*, Almagesto, Buenos Aires 1993; ib., Espezal, A., "Hans Urs von Balthasar" en *Criterio*, Buenos Aires, 11/8/88, 405-408.

históricas (*bonum*, en *Teodramática*) y, finalmente, que es comprendida por la inteligencia de su destinatario (*verum*, en *Teológica*).

En reiteradas ocasiones, su autor ha señalado que el núcleo de toda esta vasta obra se encuentra en *Teodramática* (en adelante: *TD*). El proyecto que anima la *TD* es -en palabras de su autor- "el de mostrar la fecundidad de la categoría de lo dramático para la teología cristiana"³. Von Balthasar pretende allí explotar el rico espacio hermenéutico que se abre a partir del mundo teatral y ponerlo al servicio de la comprensión teológica. En el prólogo de *TD* se sostiene que ni la *Estética* ni la *Teológica* están a la altura del fenómeno de la revelación: puesto que se mantienen en un plano *estático*, cuando lo que se trata es de entender el juego de las libertades divina y humana dentro de la historia, fenómeno esencialmente *dinámico*. Este límite justifica la apelación a otra categoría de comprensión, más adecuada al fenómeno, la cual no sería sino la dramática, originada en el mundo del teatro.

En el voluminoso "Prolegomena", el pensador suizo desarrolla la clásica idea de que el teatro aporta una comprensión al enigma del hombre. El teatro, en efecto, es una especie de hermeneuta del misterio humano en su historicidad, puesto que en el juego de relaciones que provoca, hace visible lo problemático y ambiguo de la vida humana⁴. Por esa razón ha sido visto históricamente como un espejo de la existencia humana⁵. Un texto clarificador al respecto:

"La necesidad de la existencia por verse reflejada (*speculari*) en algo distinto de sí misma, convierte al teatro en instrumento legítimo, pero que apunta esencialmente más allá de sí, de autoconocimiento y de aclaración del ser. Como espejo de la existencia ofrece un instrumental para su definitiva (teológica) autocomprensión; pero como espejo debe retirarse con todo su instrumental (...) para dejar paso a la verdad que en él resplandece sólo indirectamente"⁶.

A diferencia del pensamiento filosófico, puramente conceptual, el teatro trae a la conciencia la dimensión concreta y única de cada historia humana: "Así el teatro se convierte en una reserva frente a todas las filosofías acabadas; realza el carácter existencial de la existencia frente a toda uniformidad..."⁷. El teatro sería, por consiguiente, una importante fuente de conocimiento antropológico⁸. Asimismo, señala von Balthasar, el hecho teatral aparece como un medio

³ *TD* I 27.

⁴ Cfr. *TD* I 22.

⁵ El tema está ampliamente desarrollado pero no en un modo sistemático. Mencionamos algunos textos importantes al respecto en *TD* I: 'Drama e ilustración de la existencia' (251-259); en el drama se penetra "el ser y sentido de la existencia" (301); el drama implica una acción que busca la justicia, idea ésta que reclama "el sentido último de la existencia" (435); etc.

⁶ *TD* I 84.

⁷ *TD* I, 24.

⁸ ELLERO BABINI *L'antropologia teologica di Hans Urs von Balthasar*, Milano, 1988 (cuyo objeto de estudio es la antropología de la *TD*) se detiene a profundizar este aspecto (cfr. especialmente el punto denominado: "La funzione euristica del teatro", 27-30).

analógico que permite penetrar en el misterio del Dios que actúa en la historia humana. Precisamente, la riqueza de relaciones que aflora en una realización teatral presta “un instrumental completo, ya elaborado, hasta ahora apenas considerado por la teología, en orden a una posible representación de la acción de Dios”⁹..

De entre todas las expresiones históricas del teatro, von Balthasar propone como la de mayor fecundidad para el aprovechamiento teológico la denominada ‘teatro del mundo’¹⁰. Este género teatral, en el que es explícitamente representada el mundo humano como teatro, refleja la historia en su conjunto de manera explícita y global y, por ello, hace aún más evidente la conexión existente entre el teatro y el mundo¹¹.

Entre la existencia humana histórica y su representación se produciría una especie de ‘circularidad hermenéutica’¹² –tal como sugiere un comentador de la obra utilizando la conocida expresión de Gadamer-. En efecto, ambos – existencia y representación- se iluminan mutuamente y, además, desvían la mirada que se les dirige hacia una dimensión que los trasciende, hacia un ‘horizonte’ de comprensión absoluto¹³. El teatro - y de un modo particular el teatro del mundo- se sostiene desde el punto de vista gnoseológico cuando existe una instancia última de sentido que garantice la coherencia final del espectáculo. De allí la potencialidad analógica que tiene en sí el teatro: se abre, como connaturalmente, hacia lo absoluto, pues éste confiere la seriedad de sentido a la totalidad de la acción dramática.

La legitimidad del uso del teatro para explicar la revelación cristiana es puesta de relieve. El dato revelado, en efecto, afirma que Dios ha ingresado en la historia, ‘humanizándose’ por medio de la encarnación, sin por ello abandonar su condición divina (cfr. Jn 1, 1-14). Esto constituye el centro de la confesión de fe de la Iglesia y el punto culminante de la relación entre Dios y

⁹ TD I 22.

¹⁰ Von Balthasar realiza una larga y analítica historia del tema del ‘Welttheater’, cuyo origen hay que rastrearlo en Oriente, pero que tuvo una fecunda recepción en Grecia y, posteriormente, en toda la historia del teatro occidental. El ejemplo más perfecto de este género lo constituye, para el autor, Calderón de la Barca, especialmente por “El gran teatro del mundo” y “La vida es sueño” (cfr. “El topos ‘teatro del mundo’” (129-250).

¹¹ “El topos *teatro del mundo* fue elegido como medio para elaborar un instrumental dramático que pudiera ser usado por la teología, porque en su concentración contiene, en la mayor riqueza (amplia y precisa a un tiempo), los elementos que, creados a partir del proceso dramático mismo, dan ocasión para una interpretación religiosa, en el fondo teológica, de la existencia” (TD I 242). Esta imagen -ya utilizada teológicamente por Máximo el Confesor- es como un símbolo del mundo (cfr. *ibid.*), de doble dirección: el teatro refleja el mundo y éste, a su vez, puede ser visto como un gigantesco teatro, en el que se representa un único y complejísimo drama. La historia en su conjunto, entonces, es contemplada como una sola pieza teatral.

¹² Así lo explica Babini, *op. cit.*, 27-30.

¹³ Cfr. el tema del ‘horizonte’: TD I 303-309. Lo ilustramos con tres citas: “...en último término, la acción dramática no tiene sentido más que sobre el trasfondo de una previa donación de sentido absoluto” (TD I 72). Hegel señalaba que los cuadros de la tragedia clásica y de la gran dramaturgia eran siempre relevantes desde el punto de vista político: “Que lo puramente privado sin dimensión política (...) es irrelevante...” (TD I 73). Y más adelante: “El contenido de la previa donación de sentido puede todavía permanecer escondido e inexpresable -como aquel juez incomprensible entre el hombre y Dios en el viejo libro de Job-, pero tiene que ser vislumbrado para que ante él (como marco) pueda acontecer el drama” (TD I 73-74).

la humanidad¹⁴. Ahora bien, al considerar a la historia humana como un enorme y complejo drama, adquiere sentido la siguiente pregunta:

“Para actuar en favor del hombre de modo eficaz y que le sea comprensible ¿no debe el mismo Dios entrar en el escenario del mundo y así enredarse en la problemática del teatro del mundo”¹⁵

La cuestión que queda planteada es la de la posibilidad de pensar el contenido central de la revelación a la luz de la analogía teatral o, como gusta decir von Balthasar, de la ‘categoría dramática’¹⁶. El A. responde afirmativamente, puesto que Dios ha entrado realmente en el drama humano. Este ingreso no ha sido practicado de un modo puramente contemplativo, sino profundamente activo: Dios ha entrado como un *actor*. De esta manera, el drama humano se ha abierto a uno divino y, por ello, se ha convertido en un *teodrama*. Este no es sino la acción de Dios en medio de la dramática historia humana, su intervención en el escenario del teatro del mundo. Se trata, sin embargo, de un único drama, en el que el hombre es co-actor aunque la primacía obviamente sea del agente divino: “lo que Él hace es el contenido decisivo de la acción; nunca están Dios y el hombre puestos uno junto al otro, o enfrentados como partenaires del mismo rango”¹⁷. En definitiva: “Dios actúa en el hombre, para el hombre, y después también con el hombre; la implicación del hombre en la acción divina pertenece a la acción de Dios...”¹⁸

La actividad humana y la divina no se confunden aún cuando permanezcan profundamente vinculadas:

“Prescindiendo de cómo entre en contacto con este teatro (...) la analogía entre la acción de Dios y la escena del mundo no es una pura metáfora, sino que está fundada ontológicamente: entre los dos dramas no reina la pura discontinuidad, sino una íntima conexión”¹⁹.

En efecto, Dios se interna en la ambigüedad del teatro de la historia, aunque no se hace ambiguo en esta acción. “En el escenario humano co-actúa por medio del hombre, y finalmente *como* hombre entre los hombres²⁰”, pero: “lo que Dios hace en el hombre no es precisamente algo ambiguo, sino

¹⁴ Cfr. Concilio Vaticano II, Const. Dogmática *Dei Verbum*, 4.

¹⁵ TD I 23.

¹⁶ Esta expresión no es entendida kantianamente (‘categoría’ como principio a priori de síntesis), sino como un uso analógico de una realidad creada -en este caso humana, el teatro- para tratar de penetrar cognoscitivamente el misterio de la historia de la salvación.

¹⁷ TD I 22.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ TD I 23.

²⁰ *Ibid.*

simplemente lo *bueno* (...) La acción de Dios es salvación efectiva, reconciliación del mundo en Cristo consigo (2 Cor 5,19) a partir de una iniciativa amorosa que es pura donación”²¹. Y es verdad, por último, que la cualidad dramática de la existencia sobre el escenario del mundo “...ha sido insertada por él en una representación totalmente diversa, la suya...(…) Es una representación (*Spiel*) en la representación, nuestra representación representada en su representación”²².

1.2. El teatro como analogía de la historia de la salvación

El proyecto de *TD* se elabora sobre una convicción: la capacidad de la realidad creada para mediatizar el conocimiento de Dios. La creación - especialmente la criatura humana y su obra- son aptas para expresar instrumentalmente la realidad divina. *TD* supone en su base la analogía del ser. El texto siguiente lo ilustra:

“Si las infraestructuras se revelan útiles, es porque el mundo creado está orientado hacia el mundo de la gracia salvífica y que aquello que es fragmentario en el primero encuentra su unidad, su ‘ser salvo’ (Heilsein), en el segundo. Admitir que ‘el Verbo se ha hecho carne’ hasta lo más íntimo de nuestra naturaleza y hasta la muerte en cruz es decir que, en el drama que se desarrolla entre Dios y la humanidad, no se pierde ninguna parcela de lo que es humano ni de su carácter trágicamente dramático”²³.

La analogía es posible porque el mundo se orienta hacia la gracia y ésta completa y perfecciona al primero. Esta cuestión -absolutamente esencial para un proyecto como el de *TD*- es compleja en el conjunto de la obra balthasariana²⁴. Lo que importa destacar es que en *TD* subyace como principio la fórmula del Concilio Lateranense IV: entre Dios y lo creado hay semejanza pero aún mayor es la desemejanza. De manera que entre el hecho teatral y la historia de la salvación existe cierta continuidad analógica, aun cuando ésta se produzca en una más profunda discontinuidad²⁵. En efecto, el principio de la

²¹ *TD* I 22.

²² *TD* I 24. La última oración –que suena a un juego de palabras- es aún más reiterativa en el original: “Es ist Spiel im Spiel: unser Spiel spielt in seinem Spiel” (*TD* I 20).

²³ *TD* III, (1976) 47 (traducción nuestra del original).

²⁴ Von Balthasar profundizó progresivamente el tema a partir de su contacto con Erich Przywara y de sus diálogos con Karl Barth; fruto de esto último son algunos artículos y, sobre todo, un libro (*Karl Barth. Darstellung und Deutung seiner Theologie*, Einsiedeln, 1951). El tema ha sido estudiado en por lo menos cuatro tesis doctorales: G. DE SCHRIJVER, *Le merveilleux accord de l’homme et de Dieu. Etude de l’analogie de l’être chez H. U. von Balthasar*, Leuven, 1983. (trad. de una Disert. en Leuven del año 1976); G. MARCHESI, *La cristologia di Hans Urs von Balthasar. La figura di Gesù Cristo espressione visibile di Dio*, Roma, 1977, pp. 56-76; F. FISICHELLA, *H. U. von Balthasar. Dinamica dell’ amore e credibilità del Cristianesimo*, Roma, 1981, pp. 134-142; un estudio más reciente, aunque de tipo comparativo es el de JOSEPH PALAKEEL, *The Use of Analogy in Theological Discourse. An Investigation in Ecumenical Perspective*, ed. Gregoriana, Roma 1995, cap. II: “Hans Urs von Balthasar: Analogy of Love”, 67-124.

²⁵ Cfr. E. BABINI, op. cit., 39

analogía, válido para el mundo cósmico, alcanza su mayor sentido en el ámbito de la libertad humana, el espacio propio de la *TD*. Por esa razón, es posible hablar de una *analogia libertatis*²⁶.

TD propone, por consiguiente, presentar la historia de la salvación a través del instrumental aportado por el teatro. El motivo es que ella misma, insertada en el drama humano, es absolutamente dramática²⁷. En realidad, al entremezclarse la acción de Dios con la historia humana, la analogía teodramática expresa a la totalidad de la historia, de la cual participan Dios y el hombre. Se trata, pues, de una analogía que integra a la historia humana completa y a la historia de Dios en ella -la Trinidad económica, según una terminología contemporánea-.

Teniendo en cuenta estas observaciones, es posible afirmar que la *TD* es una analogía *plástica, dinámica e integradora*.

En primer lugar, es una *analogía plástica*, puesto que se apoya en un fenómeno propio del mundo estético, tal como es el teatro. Su fundamento es una experiencia sensible, figurativa o “gestáltica”. Dicho por la negativa, no es una mera abstracción filosófica. Su punto de apoyo es algo visible, audible, en el que se manifiesta un “eidos” particular, aunque sin desprenderse de la esfera de la imagen. En esto, *TD* retoma el lenguaje narrativo e imaginativo de las parábolas y el simbólico de los Santos Padres.

En segundo lugar, es una *analogía dinámica*. En efecto *TD* propone un instrumental sensible para imaginar y pensar el juego de las libertades (infinita y finita) en el tiempo. De esta manera permite penetrar mejor la característica dramática de la historia de la salvación, la cual no es sino el fruto del choque de ambas libertades y, en su extremo, de la clausura de la libertad finita ante la propuesta salvadora de la infinita.

En tercer lugar, es una *analogía integradora o inclusiva*: Dios y el hombre comparten el mismo escenario, así como otros “*dramatis personae*” tales como la Iglesia, los ángeles, el cosmos. El ser humano aparece entonces como co-actor de un inmenso teodrama. Sin que se produzca una disolución de su libertad - ya que el texto del drama no está completamente determinado- el hombre se siente inmerso en el vasto escenario de la creación y en una historia en la que interviene junto al resto de la humanidad y al mismo Dios. En este

²⁶ Cfr. *ib.*, 38-39).

²⁷ “(...) er sucht den gesamtem Bereich des Theaters zum Verständnis der Offenbarung beizuziehen. Die Elemente und Kategorien des Dramatisch-Theatralischen (die Trias der Produktion: Autor/Schauspieler/Regisseur und die Trias der Realisation: Darbietung/Publikum/Sinnhorizont des Buhndramas) sollen ein theologisches Instrumentar, das christliche sowohl als das vor- und nachchristliche Theater soll ein Modell für heilgeschichtliche Geschehen abgeben. Zwischen Teatralischen und theologischen werden die Grenzen der Analogie selbstverständlich respektiert. (...) “Theodramatik” ist die Theologie von der Gute Gottes, die mit der Menschheit zusammen auf das Drama der Heilsgeschichte sich eingelassen hat” (URS HERZOG, “Von göttlichen Handeln. Zu den ‘Prolegomena’ von Hans Urs von Balthasars ‘Theodramatik’” en *Neue Zürcher Zeitung*, 15-sept.-1974, p. 52.

sentido, el hombre puede auto-percibirse en la historia de una manera más profunda, captando en ella su misión teológica.

Esta integración entre historia humana e historia de Dios a través del marco de la analogía teatral posibilita también, entre otras cosas, una percepción más detallada de las relaciones trinitarias en el campo económico. Éstas se hacen más transparentes en su enfrentamiento con el misterio de la clausura humana que se produce contra ellas. El panorama de las relaciones interhumanas ofrecido por el mundo teatral -presentando los modos de comunicación entre los hombres, las situaciones que se pueden generar entre los seres humanos, así como también los vacíos del odio, los enfrentamientos sutiles o abiertos, etc.-, es extremadamente complejo para ingresar en el mundo de las relaciones infinitamente más ricas de la historia de la Trinidad entre los vínculos interhumanos²⁸.

2. La cuestión de la autoría del drama humano y del cosmos.

Durante buena parte del siglo XX se admitió la tesis según la cual el teatro tuvo su origen en los ritos dionisiacos, como parte de rituales de tipo religioso, sin ningún tipo de escritura que le sirviese de base. El mismo Nietzsche aceptó inicialmente esta teoría. Un estudio reciente (“Dionysus writes”: Dioniso escribe²⁹) cuestiona esta idea, apoyándose en el contexto literario del teatro griego. La escritura habría sido capital en el proceso de fijar las historias a representar. El teatro habría nacido con escritura. De todos modos, más allá de este debate histórico, interesa subrayar la importancia del texto y, por consiguiente, de “el” o “los” autores del teatro en sus orígenes históricos. Aparentemente, siempre ha habido necesidad de que alguien narre una historia para posteriormente ser representada.

En el primer punto de esta comunicación he practicado un camino totalmente teológico. Pero bien podemos dejar entre paréntesis el dato revelado e incursionar sucintamente en la historia de la pregunta por la autoría de este drama humano.

Practicando un movimiento circularmente hermenéutico entre texto y mundo, podemos plantearnos la cuestión de la autoría del conjunto. Puesto que el texto reenvía hacia un autor y su representación remite al mundo. ¿Hay un autor de

²⁸ El tema de la teología trinitaria elaborada a partir de las relaciones interhumanas es tratado explícitamente por Balthasar en “Pneuma e Istituzione”, publicado en *Lo Spirito Santo e l'istituzione*, Brescia, 1979, pp. 173-202. Cfr. también: BERTRAND DE MARGERIE, “Réflexions sur la Trinité ‘économique et immanente’. Relations humaines et relations divines”, *Esprit et Vie* 90 (1980) 177-184, 209-218.

²⁹ JENIFER WISE, *Dionysos writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*, New York, Cornell University Press, 1988.

todo este drama cósmico y humano como lo hay del literario? Se trata de las viejas preguntas, que podemos impostar en un cuadro dramático. ¿Hay un responsable de todo esto? ¿Hay una “auctor”? ¿Existe un alguien a quien atribuir la maravilla de este teatro e incluso denunciarlo por su intolerable mal?

2.1. La autoría del libro de la naturaleza en la era de las ciencias

Resulta interesante constatar la supervivencia histórica del tópico “libro de la naturaleza”. La concepción de que existen dos libros, el del cosmos y el bíblico, ha acompañado la conciencia del pensamiento teológico durante más de un milenio y medio. Su origen se encuentra en la idea de la coexistencia de una revelación cósmica o natural junto a la histórica o sobrenatural, de acuerdo a los testimonios tanto del AT (*Sab.* 11,6-9) como del NT (*Rom* 1,19-20). San Buenaventura reporta este uso heredado de los SSPP: "El testimonio del libro de la naturaleza era eficaz para manifestar la Trinidad. Pero como por el pecado la mirada del hombre se oscureció, aquel espejo maravilloso se hizo enigmático y oscuro. Por eso la divina Providencia nos dispensó el testimonio de otro libro: la Escritura"³⁰

La edad moderna –en gran medida- modificó esta interpretación, ya sea por una comprensión autónoma del libro del mundo a través del método experimental, ya por una progresiva disolución de la idea de libro bíblico por impugnación precisamente de un autor trascendente. En efecto, la consolidación de las ciencias naturales estuvo ligada a un proceso de independencia de la lectura simbólica del mundo y al afianzamiento de una interpretación experimental del cosmos. Los nuevos interrogadores sobre el libro de la naturaleza comenzaron a ser los científicos. De todos modos, ya sea como decía Galileo Galilei, que el mundo es un libro escrito con caracteres matemáticos³¹ o que, como en la actualidad, se hable del “mapa del genoma humano”, existe la presunción de una cierta lógica intrínseca al cosmos y a la vida. No siempre esto significa que se busque un autor trascendente al universo, pero en muchos casos la asombrosa pluralidad de formas y organizaciones de estructuras y de seres, no hace sino reproponer la cuestión de la autoría del cosmos en un modo mucho más fascinante que en épocas precedentes. El escenario donde se desarrolla la vida y la existencia humana – la biosfera y la noosfera según diría Teilhard de Chardin- no es sino un planeta extremadamente minúsculo y de pocos millones de años de historia que flota

³⁰ *De Myst. Trin.*, 1, 2, conc.

³¹ GALILEO GALILEI, *Il Saggiatore*, en *Opere*, EN, 6:197-372, espec. p. 232: el mundo es visto como "un grandissimo libro scritto in lingua mathematica"

entre miles de millones de estrellas y galaxias, en un universo de alrededor de cinco mil millones de años de existencia.

La pregunta que brota espontáneamente es: ¿Qué tipo de escenario es éste? ¿Un cosmos impresionantemente gigantesco en sus dimensiones espaciales y temporales para albergar una historia humana de pocos miles o millones de años? ¿Se sostiene una visión tan antropocéntrica del universo, como si hubiese sido confeccionado para alojar una historia tan efímera como imperceptible para los millones de cuerpos que flotan por el espacio? ¿Tanta energía para un drama tan fugaz?

Sólo como referencia del marco dónde situar hoy la pregunta sobre la autoría en el contexto científico vale la pena escuchar una voz del físico y teólogo anglicano J. C. Polkinghorne:

“Ya hemos bosquejado la historia evolutiva del universo y de la vida en la Tierra. A través del intrincado proceso de desarrollo físico, la simplicidad inicial ha generado una inmensa complejidad. Teológicamente, uno puede entender esta complejidad como el resultado de la creación a la que su Creador le ha concedido una profunda potencialidad para explorar y comprender en tanto se “hace a sí misma”. Dios no es el titiritero tiránico del universo, que tira de cada cuerda para que todos bailemos al compás divino, sino que el Creador es el Dios cuya naturaleza de amor es paciente y sutil, que se complace en lograr los propósitos divinos de manera abierta y desarrollada, en la que las mismas criaturas colaboran”³²

2.2. La ausencia de un Autor o los personajes a la búsqueda un Autor inexistente

La reflexión filosófica, por su parte, jamás dejó de preguntarse por la cuestión del principio de la realidad, aún cuando como en gran medida desde el siglo XVII en adelante se haya respondido a través de un modelo de autor que ha abandonado su obra (el Arquitecto deísta) o, sencillamente, mediante la imagen de la no autoría absoluta (el ateísmo teórico). No hay autor –podría afirmarse parafraseando a Feuerbach- sino proyecciones del actor humano, guiones escritos bajo la ilusión de que exista algún sentido de la realidad.

El teatro también produjo respuestas negativas, bajo el influjo del pensamiento filosófico. En particular, algunos escritores del siglo XX llevaron hasta sus últimas consecuencias la cuestión de la ausencia de autoría de la historia a partir del problema del exceso del mal y del absurdo. Nombres como

³² J. C. Polkinghorne, *The God of Love and the End of the World*, Yale University Press, 2002 (trad. Gabriela V. Sureda).

los de Pirandello y Sartre son emblemáticos. El tema moderno de la puesta en cuestión del creador toma figura teatral en estos escritores.

a. Jean Paul Sartre en “El Diablo y el buen Dios”³³ reclama para las fuerzas demoníacas la invención en la historia, puesto que el mundo ya ha sido hecho, y ha sido hecho mal-. Vale la pena citar algunas partes de sus diálogos:

Goetz:

Claro que no. Entonces, regocíjate: la tomaré

Catherine:

Pero, ¿por qué?

Goetz:

Porque es malo.

Catherin:

¿Y por qué hacer el Mal?

Goetz:

Porque el Bien ya está hecho.

Catherine:

¿Quién lo ha hecho?

Goetz:

Dios Padre. Yo, invento.

(Acto I, tercer cuadro, escena IV, p. 53).³⁴

En otra parte de la misma obra, se dice:

Heinrich, (con una voz cambiada, como si otro hablase por su boca):

"En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. El Padre soy yo; el diablo es mi hijo; el odio es el Espíritu Santo. Menos tiempo tardarás en hacer pedazos la Trinidad celeste que en cortar en tres nuestra Trinidad" (Acto II, cuadro quinto, escena III p. 91).³⁵

³³ JEAN PAUL SARTRE, *El diablo y Dios* (*Le diable et le bon Dieu*, Gallimard, Paris 1951 (orig.); reedición de 1985; trad. Citada: *El diablo y Dios*, Losada, Bs. As. 1961, 3ra. ed.).

³⁴ *Goetz:*

Bien sûr, que non. Alors réjouis-toi: je la prendrai.

Catherine:

Mais, pourquoi?

Goetz:

Parce que c'est mal.

Catherin:

Et pourquoi faire le Mal?

Goetz:

Parce que le Bien est déjà fait.

Catherine:

Qui l'a fait?

Goetz:

Dieu le Père. Moi, j'invente.

³⁵ "Heinrich, d'une voix changée comme si un autre parlait par sa bouche: 'Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Le Père, c'est moi, le Diable est mon fils; la haine, c'est le Saint-Esprit. Tu auras plus vite fait de débiter en tronçons la Trinité céleste que de couper notre Trinité en trois'" (p. 143).

Sartre concluye anulando la autoría divina en virtud del abandono de la historia: el absurdo demuestra la inexistencia del autor.

b. “Seis personajes en busca de autor” de Luigi Pirandello es un manifiesto filosófico y teatral del siglo XX, en el que el dramaturgo italiano pone en tela de discusión la naturaleza del teatro en el mismo momento en el que lo representa. Los seis personajes son los actores que se interrogan sobre su propio rol y que manifiestan al mismo tiempo la crisis de identidad del hombre contemporáneo.

Pirandello presenta seis personajes que han de encontrar un autor inexistente, ya que han sido rechazados –incluso antes de tiempo- por el original. En el Prefacio, el dramaturgo siciliano se pregunta por qué no representar el caso de un autor que rechaza darles vida a algunos de sus personajes, nacidos en su imaginación, y qué es lo que sucede con ellos, los cuales no se resignan a quedar excluidos del mundo del arte.

“Ellos se han separado ya de mí; viven por su cuenta; han adquirido voz y movimiento; se han convertido, pues, por sí mismos, en esa lucha que han sostenido conmigo, en personajes dramáticos, personajes que pueden por sí mismos, moverse y hablar; se ven ya a sí mismos, y en esta lucha por la vida que han sostenido sabrán también defenderse de los demás. Y entonces, dejémoslos que vayan a donde suelen ir los personajes dramáticos para tener vida: al escenario. Y vamos a ver qué sucede”³⁶.

Aclara Pirandello:

“He querido representar a seis personajes que buscan un autor. El drama no consigue ser representado precisamente porque falta el autor que ellos buscan; y se representa, en cambio, la comedia de esta vana tentativa de esos seis personajes, con todo lo que tiene de trágico por el hecho de que ellos han sido rechazados”³⁷.

La temática explícita de la búsqueda de una autoría por parte de los personajes en el drama teatral sitúa lúcidamente la cuestión de la necesidad de la autoría en el drama humano.

3. El autor paterno del teodrama

3.1. La autoría en la perspectiva teológica

³⁶ *Seis personajes en busca de un autor*, ed. Posada, 2da.ed., Méjico 1985, 12.

³⁷ *Ib.*, 15.

La revelación cristiana ofrece una perspectiva novedosa respecto de las filosofías y religiones.

Por una parte, alega la existencia de un argumento en la historia: existe un proyecto determinado. Los Santos Padres de lengua griega lo denominaban “economía”, apoyándose en el sentido inicial de la expresión: un cierto ordenamiento de la casa. Hay un plan y una administración gradual del mismo, que se ha ido desplegando a partir de la creación inicial y a través de numerosas intervenciones puntuales. La encarnación no sería sino el momento central de esta economía de la salvación.

Asimismo, la revelación hace recaer la responsabilidad última de este complejo proceso sobre un ser que es íntimamente un misterio de comunión: el Dios trinitario, Padre, Hijo y Espíritu Santo. De este modo, se localiza como último horizonte de comprensión de todo el escenario humano a un absoluto-comunión. El monoteísmo trinitario es, en efecto, la confesión de que el cosmos y la historia dependen de un Dios “uno pero no solo” (Hilario de Poitiers), de un misterio familiar.

Ahora bien, todavía es posible dar una precisión mayor. Y es que, dentro del misterio del Dios trinitario, es el Padre quien ha tenido la decisión original del conjunto de la creación y la historia de la salvación. En efecto, Dios Padre es el último referente de la “economía” de la salvación y del conjunto de lo creado. Sólo como ejemplo, se puede recordar el himno de Ef. 1, 3ss:

“Bendito sea Dios, el Padre de nuestro Señor Jesucristo,
que nos ha bendecido en Cristo
con toda clase de bienes espirituales en el cielo,
y que nos ha elegido en él, antes de la creación del mundo,
para que fuéramos santos e irreprochables en su presencia”.

Si bien el Dios trinitario en su conjunto es el responsable de la obra creadora y redentora, hay una última referencia a la primera persona. Esto significa no sólo que el último referente de la creación y de la historia es un misterio de comunión (Trinidad) sino que además en él mismo existe un principio-fuente de carácter paternal. La mirada última sobre el enigma de la creación y de la historia se topa con un rostro paternal. En efecto, Dios el Padre aparece como aquel que ideó inicialmente el teodrama y quien decidió ponerlo en acción. Por consiguiente, un horizonte de ternura paterno-materna está en la creación de esta asombrosa representación. No un abstracto arquitecto ni un motor inmóvil, ni siquiera un poeta admirable ni un novelista ingenioso: un Padre maternal, es decir, una mente con corazón y creatividad, una inteligencia

amorosa, que ha puesto el mismo tipo de ilusión de quienes dan el ser y quieren que éste se desenvuelva hasta el final de sus posibilidades. Este Padre, pues, precisamente por diseñar desde su origen una obra destinada a la vida, ha anticipado también sus escenas más importantes y ha articulado sus líneas de solución.

2. La tríada de la ejecución teatral y el Padre como autor

A partir de esta perspectiva trinitaria se puede contemplar no solamente la historia sino también el mismo teatro y promover así una mirada circular entre Dios trino, el teatro y la historia. Así lo sugiere von Balthasar en *TD*. En una versión actualizada del tema “vestigios o imágenes trinitarias” -cuyos orígenes se sitúan en Tertuliano y en San Agustín de Hipona-, el teólogo suizo se interroga acerca de la estructura trinitaria del acontecimiento cultural que es el teatro.

Por una parte, señala von Balthasar, el teatro demanda la referencia hacia un cierto absoluto, un último horizonte de sentido. El mismo es indeterminado, ya que puede ser el ‘fatum’ griego³⁸, o la necesidad dialéctica marxista³⁹, o el Dios cristiano⁴⁰, u otro que posea esta nota de absoluto. En cierto modo, los ámbitos ideológicos desde donde ha sido compuesta cada obra le confieren el particular horizonte absoluto. Lo que es claro es que el teatro contiene en su estructura misma un elemento que invita a una superación de la percepción hacia algo que lo trascienda. Este absoluto es indiferenciado, aunque bajo la determinación cristiana adquiere una tonalidad trinitaria: habría, entonces, una fragmentación trinitaria del horizonte.

Por otra parte, existiría otro aspecto de la estructura del teatro más explícitamente triádico. Según von Balthasar, la ‘tríada de la producción’ (autor, actor y director) se presta a una consideración trinitaria.

Fundamentado en testimonios de dramaturgos y escritores, el teólogo suizo alega que el autor ha sido comparado con Dios, el Padre. Julien Green, por ejemplo, dijo: “Es necesario que el novelista sea Dios el Padre para sus personajes”⁴¹. El autor se caracteriza por detentar una primacía ontológica con respecto a su obra, pues es él quien da la vida y la forma a sus personajes⁴². De allí que, hablando en modo analógico, él es un creador como lo es Dios Padre en relación con el cosmos y al hombre.

³⁸ Cfr., p. Ej., *TD* I 303ss.

³⁹ Así, p. Ej., Bertolt Brecht: *TD* I 310 ss .

⁴⁰ Como puede verse en Calderón de la Barca: *TD* I 349ss.

⁴¹ *Journal* I, Plon 1938; cit. En *TD* I, 260.

⁴² Cfr. *TD* I, 261.

El actor, por su parte, es quien actualiza el drama, potencialmente presente en la obra. Según Thomas Mann: “El espectáculo es la obra de arte, el texto no es más que el fundamento”⁴³. El actor es también a su modo un creador, a partir de la forma nacida del autor; debe concebir e integrar esta figura en una forma unificadora⁴⁴. Él es en la concretización de la obra un mediador, entre el autor y el público. Su sumisión a un plan y a un rol, aún con el margen de ejercicio libre en la definición del personaje, ofrece las bases para poderlo pensar a la luz de Jesucristo. Gabriel Marcel así lo afirma, señalando que “el oficio y la existencia del comediante transparentan la misión y la existencia de Cristo, que es, por esencia, existencia eucarística, humilde y transparente representación de lo divino”⁴⁵.

El director, por último, tiene en sus manos la ejecución, la presentación de la pieza y la unificación y coordinación de los actores. Es una potencia intermediaria; su función es de servicio: debe obedecer al texto, penetrando en el espíritu y el corazón del poeta, para prolongar su pensamiento y su emoción más allá de la palabra⁴⁶. Además, ha de desaparecer como individuo, para permanecer presente en todos como médium y atmósfera. Se puede vislumbrar en su rol algo de la misión del Espíritu Santo en la historia de la salvación⁴⁷.

Obviamente, este tipo de reflexiones es posible solamente a partir de los datos de la revelación, la que ofrece una nueva luz para observar el mundo humano. Desde allí adquiere sentido este tipo de ‘mirada trinitaria’ del fenómeno teatral.

Bajo esta perspectiva, el dramaturgo, el responsable creativo del guión, visibiliza algo del Dios Padre. ¿En qué modo se puede pensar esto?

3. La autoría paterna entre las autorías literarias

La conciencia dramática acompaña al hombre desde remotos tiempos. La necesidad de representar su propia existencia regresa una y otra vez a la historia humana⁴⁸. Este entremezclarse de vida y representación permite pensar la cuestión del sentido de lo histórico bajo categorías dramáticas. En particular, posibilita pensar el problema del fundamento último de lo que se vive bajo la idea de la autoría de la obra en la que se actúa. Esquilo o Shakespeare son autores de piezas que han servido de orientación para la interpretación de la historia a numerosos hombres y mujeres. Hollywood – como nombre simbólico de los complejos engranajes de producción de la

⁴³ *Rede und Antwort* (Fischer, Berlín, 1922); cit. en *TD I*, 272.

⁴⁴ Cfr., *TD I*, 273s.

⁴⁵ Cfr. “Réflexions sur les exigences d’un Théâtre chrétien”, en *Vie Intellectuelle* 25-3-1937, 461-462; cit. en *TD I*, 283.

⁴⁶ Cfr., *TD I* 286-292.

⁴⁷ Cfr. *Ib.* .

⁴⁸ Cfr. J.M. Domenach, op. cit.

industria cinematográfica contemporánea- es hoy un autor de guiones de películas que operan como referencias hermenéuticas cotidianas.

En este tejido de narraciones, la revelación cristiana ofrece su versión. La historia humana ha sido escrita por un autor paternal y maternal, quien sería el guionista de un texto prodigioso que incluye una ejecución temporal y espacial, cuyo centro es la criatura humana y cuyo momento dramático nuclear lo constituye la encarnación y la pascua. No se trata de un autor que abandona su pieza teatral sino que, por el contrario, escribe un texto y se compromete con él, dirigiéndolo e interviniendo a través de su Hijo y el Espíritu Santo. No es, pues, un autor “abandonante”, desentendido de la historia de los efectos (*Wirkungsgeshichte*) de dicho texto. Por el contrario, el autor presta una atención para que todo concluya bien, para que el guión sea interpretado correctamente, para que los restantes actores (hombres y mujeres, ángeles y demonios, el cosmos en su dinámica evolutiva, seres vivientes y no vivientes, la Iglesia y sus integrantes) logren ejecutar adecuadamente la obra. Esto no es otra cosa que la economía de la salvación: un designio llevado adelante por el mismo planificador.

Por último y en razón de la íntima imbricación de historia humana, ficción e historia sagrada, es preciso señalar que así como en las historias que el teatro y el cine nos proporcionan –junto a las novelas y cuentos- intuimos algo de la historia profunda que desarrolla la Trinidad en el drama humano, de igual modo las líneas narrativas de las mismas, fruto de creadores humanos, nos permiten percibir algo de la economía de la salvación y, detrás de ella, del Padre, autor y último responsable de la escena.

Se puede hablar, entonces, de una “hermenéutica paterna del teatro y del cine”. Películas y piezas teatrales aproximan una mirada al misterio humano e, indirectamente, al misterio divino-humano. Es posible leer trinitaria y paternalmente los textos escritos para ser representados. “Esperando a Godot”, de Becket, puede ser comprendida como una nostalgia por la figura del Padre que llegará, quizás en el momento más definitivo. “Hamlet” podría ser leída desde la entrega del Hijo en la cruz por el Padre, como respuesta a la aparentemente inquebrantable cadena de odio y venganza que envenena los vínculos humanos. ¿No es acaso “La metamorfosis” kafkiana –incluso en su versión teatral- una implícita apelación al amor del Padre y a la comunión de la misma familia trinitaria ante la cosificación y el distanciamiento egoísta de los vínculos familiares? ¿Y los enredos entre inmigrantes de nuestro “Conventillo de la Paloma”, no pueden ser comprendidos desde la óptica de la convocatoria del Padre a un mundo unido, en el que gente de “toda lengua y nación” (Ap 7,9) es invitada a integrarse en su definitivo hogar?

Lo mismo podría señalarse sobre el cine. ¿No es acaso legítimo percibir a los innumerables abandonados de las crudas películas de tragedia desde el abandono de Cristo por el Padre, abandono que abarca y confiere sentido a toda soledad histórica de los hombres? ¿Películas como “Estación central” no nos hacen más comprensible lo que significa el camino humano hacia el hogar último, aquel donde no sentiremos más la orfandad? Los films de Kieslosky como “Bleu”, “Blanc” y “Rouge”, no logran aproximar al espectador hacia el misterioso mundo de las secretas relaciones existentes entre las historias personales, acercándolo al todavía más misterioso obrar providente de Dios Padre?

No se trata de formular una lectura simplista, falsamente apologética, de la historia a través de su representación estética. Se trata de abrirse a una percepción de las parcelas narrativas y representadas que en cuanto espejos de la historia humana, pueden posibilitar un acceso más profundo hacia su misterio. Y, desde la narración de la economía del Padre, que no es una historia metafísica ni un cuento didáctico sino una compleja y dramática historia en la que el Padre compromete su realidad a través de la Alianza y sobre todo de la cruz de su Hijo, en los fragmentos de arte dramático.

Conclusión

La vida es “dolorosa, dramática, magnífica” escribió el papa Pablo VI en su testamento. ¿Cómo ponerlo en duda? Su nota de maravilla y hermosura viene acompañada por dosis más o menos intensas de sufrimiento y de mal. Millones de hombres y mujeres conocen de la vida una dimensión violenta u hostil. Para muchos niños, su fugaz paso por la vida será experimentado bajo la pulsión del hambre o de las enfermedades. Otros, en cambio, podrán madurar hasta la vejez, gozando de educación y de afecto que les permita incluso interrogarse sobre el sentido de la vida. Ningún ser humano recibe lo mismo en atributos y, sin embargo, para todos la existencia es un don maravilloso y dramático.

Sólo para una mirada “teodramática” puede adquirir algún sentido esta tan heterogénea situación en el escenario humano. Únicamente una visión que incorpore la autoría de alguien que no es un frío y calculador productor, sino un paterno y materno creador, comprometido hasta el fondo con el drama que ha puesto en acción, puede tener sentido este gigantesco drama. De lo contrario, habría que parafrasear a Pirandello e intitularlo: “Miles de millones de personajes en busca de autor”. Probablemente sea esto lo que suceda en la historia en la que, de todos modos para el creyente, hay una autoría, hay un actor divino y, por ello, un fascinante drama cósmico, humano y divino.