

¿Para qué el teatro hoy? La acción dramática como signo epocal

por Cecilia Avenatti de Palumbo

“¿Quién soy yo?” El cristianismo relacionó tardíamente esta pregunta de raíces délficas con el oficio del actor y, en consecuencia, también se demoró en comprender que el teatro en su conjunto ofrecía un escenario y un lenguaje apropiados para plantear la pregunta por el papel a representar en la vida. La metafísica del papel propuesta por Platón en el mito de Eru –a partir del cual se originó el topos del teatro del mundo– fue asumida por el teatro cristiano recién en el siglo XVII cuando Calderón asoció explícitamente el proceso del personaje teatral con el de la persona humana a la que Dios investía al nacer con un papel que era interpretado y vivido como envío o misión.

Este primer encuentro entre la antigua metafísica del papel y el cristianismo – que fuera realizado por un dramaturgo– produjo un desplazamiento de la pregunta filosófica por el “quién” hacia el espacio teológico de las preguntas por la misión: “¿quién me envía?”, “¿para qué me envía?”, ¿“hacia dónde me envía?”. Sin embargo, todavía tres siglos hubo de aguardar el teatro para su incorporación plena en el seno de la teología católica, tarea que realizó Hans Urs von Balthasar, quien hacia fines del siglo XX fundó una nueva perspectiva teológica, *la teodramática*, desde la cual se propuso interpretar el fenómeno cristiano y humano en su totalidad. Al poner el centro de su mirada teológica en *la acción dramática*, Balthasar consolidó el nexo entre teología y teatro, inaugurando una nueva vía de comprensión y de expresión del misterio de Dios y de su relación con el hombre.

Sobre la huella teodramática trazada por Balthasar, intentaré esbozar una respuesta a la conocida pregunta de Peter Brook –“¿Por qué, para qué el teatro?” (Brook: 2000, 49)–, cuya formulación que sido fuente de inspiración para el título aquí propuesto. A partir de los pares conceptuales enunciados –papel / misión; quién / para qué; ser / acción–, mostraré en qué sentido la acción dramática es un signo epocal cuyo lenguaje puede ofrecer al hombre de hoy una palabra significativa e históricamente efectiva.

Tras considerar al topos del teatro del mundo como una configuración occidental y evaluarlo como un “acceso esencial a la relevancia teológica del teatro” (Balthasar: 1990, 129), Balthasar divide su recorrido histórico en tres etapas –mítica, filosófica y cristiana– a fin de demostrar que la respuesta definitiva a la pregunta délfica por el quién, hubo de resonar desde el interior del templo de la revelación cristiana (cfr. Balthasar: 1990, 609), en cuyo recinto fue necesario entrar “[...] para que la oscuridad se ilumine y para que el actor sobre el escenario del mundo sepa quién es él” (Balthasar: 1990, 123).

El período barroco significó el punto culminante de la comprensión del mundo como un gran teatro, cuyo autor, actor y director es el Dios trino. En efecto, desde la perspectiva teodramática, cada cual es llamado por *Dios Padre* a representar su propio papel sin otra referencia que la de la alianza divina consumada en el *Hijo encarnado*, quien como protagonista de la obra del mundo ha actuado “pro nobis”, en representación nuestra. A partir de ésta “su” acción, Cristo nos convoca a cada cual a representar su propia representación personal en la suya (Balthasar: 1990, 24). Una vez sobre el escenario, el hombre descubre en la acción del *Espíritu* la luz

para reconocer su propio y personal papel como misión e interpretarlo a sabiendas de que su carácter fragmentario e inconcluso pertenece a la totalidad del plan divino del amor.

A la pérdida del horizonte metafísico primero y del horizonte divino después atribuye el teólogo suizo la progresiva disolución de dicho topos. Tras su paso por la visión crítica de una ilustración que lo identificó sin más con el teatro de marionetas, el postidealismo consolidó la inmanentización del papel y la inversión del sentido del movimiento: el hombre ya no recibe ningún papel sino que debe construirlo desde sí, desde su faústica ansia de infinito. Así, en palabras de Balthasar:

La idea cristiana del “envío” –interpretada en el “teatro del mundo” como papel adjudicado por Dios- no es ya accesible. Sólo en ella se reconciliaba la finitud de un destino personal con la infinitud de la determinación divina: servicio y libertad. En el lugar de este papel entra la nostalgia, el presagio de la totalidad, la aspiración, la platónica intuición previa de Dios, que aspira a lo infinito a través de la limitación de la finitud. Fausto es el símbolo perfecto de esta totalidad que-es-y-que-deviene, que no puede ser coartada por ningún episodio concreto. (Balthasar: 1990, 182)

Frente al desmembramiento del topos del teatro del mundo como clave de lectura de la existencia y su posterior reemplazo por el drama de tipo psicológico, sociológico y del absurdo, acierta el autor en desechar por anacrónica la vía de retorno al topos antiguo y cristiano aplicado a los conflictos del drama moderno transitada Hofmannsthal, optando por transponer a la teología la propuesta de

Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*, en la cual el teatro se volvía reflexivamente sobre sí mismo.

La pregunta filosófica originaria por el papel encuentra así un nuevo camino de resolución. Si la tragedia griega y el axioma délfico habían señalado ya un acceso diferente a la cuestión de la esencia universal de lo humano (llegar al “qué es el hombre” por el “quién soy yo”), la perspectiva teodramática ratifica este camino y lo enriquece con tres dimensiones derivadas de *la teología de la misión*, las cuales constituyen el fundamento de nuestra propuesta de actualidad de la acción dramática. Los tres aportes a considerar son los siguientes.

En primer lugar, la dimensión *histórico existencial* entendida aquí como introducción de la coordenada temporal de la *finitud*. Desde la perspectiva teológico teatral calderoniana, la pregunta por el quién se realiza en el lapso que va del nacimiento a la muerte, es decir, entre la investidura y el despojamiento del papel. Esto significa que la acción humana se mueve entre el origen (desde dónde) y el fin (hacia dónde), de modo que la identidad ya no es pensada como algo estáticamente dado, sino que es concebida dinámicamente: el yo se reconoce en su misión y desde ahí va configurando su perfil personal único e irrepetible.

En segundo lugar, la dimensión *teleológica* constituida por la orientación de la acción humana hacia una *finalidad trascendente* que la engloba otorgándole sentido, de modo que al reconocer el origen divino del envío el yo descubre el sentido de su vida y en consecuencia se descubre a sí mismo en una misión, la propia, la cual es libremente elegida como su matriz personal.

En tercer lugar, la dimensión *dialógica* que es el fundamento de las dos anteriores ya que en la experiencia de su finitud y en la orientación de su vida hacia un fin, el hombre reconoce la *presencia del Tú divino* que lo envía y le otorga sentido a la acción humana, revelándole así el fundamento último de su ser. En la medida en que se presenta como un *escenario dialógico* desde el cual plantear la pregunta por el quién desde la luz teológica de la misión, el teatro se presenta como una vía para comprender la situación del hombre de hoy.

¿Por qué destacar estas tres dimensiones? Porque consideradas en su conjunto ofrecen una opción ante la pérdida actual del sentido dramático. Esta falta de dramatismo, que es uno de los signos de nuestra época, la reconocemos en la *actitud gnóstica* que pretende apropiarse del misterio y del sentido, en la *incapacidad para sumergirse en el otro*, para recibir la acción de otro y realizar la propia y, finalmente, en la *imposibilidad de detenerse a contemplar y gozar* de la figura de lo que gratuitamente se regala. El común denominador de estas tres actitudes –apropiación, no recepción, no contemplación– es el encierro y aislamiento en sí y su consecuente falta de reconocimiento del otro como otro, otreidad que constituye el fundamento de toda dramaticidad.

Lo que estamos proponiendo es la adopción de la *dramaticidad* como una clave teórica de interpretación de la situación del hombre en relación consigo mismo, con los otros y con Dios, lo cual supone la experiencia misma de la vida como acción dramática. ¿Pero qué entendemos aquí por acción dramática? ¿Qué características debería reunir una acción que provocara la salida del estado actual

de horizontalidad adramática hacia el horizonte de una cultura humana atravesada por la dramaticidad? ¿Qué significa que necesitamos hoy recuperar la dramaticidad de la existencia?

Si, como dice Balthasar, hoy y sólo hoy es el tiempo de una dramática teológica porque hoy Dios ha muerto y la alternativa es Cristo o el gran vacío, Cristo o la absolutez de la finitud de la libertad humana con sus aspiraciones sobrehumanas (cfr. Balthasar: 1995, 63), entonces la *acción dramática* a la que nos referimos es la de *la irrupción del pathos de Dios en el pathos del mundo*. Pero si el actor principal, que es Jesucristo, actúa en representación nuestra, entonces el pathos divino es un *pathos cristológico* que implica la presencia activa de nosotros, los representados, en el escenario.

El drama de Cristo es “la forma pregnante para todos los dramas posibles” (Balthasar: 1993, 154) porque el teodrama intradivino es el que da sentido a toda la dramaticidad humana y el escenario desde donde se otorgan los papeles personalizados o misiones. En la *oposición de libertades* que supone todo drama (cfr. Balthasar: 1992, 191-290), el cambio radical del teodrama consiste en *trasladarse al espacio escénico de Cristo* para recibir allí el nuevo nombre dado por Dios. Como el actor principal, también nosotros reconocemos nuestro papel en la misión recibida en la que se articulan la *autonomía regalada* y el *fundamento paterno*: toda *misión* supone *recibir de otro, descansar en otro*, ser como niños que acogen lo que se les da.

Este *principio misional de la identidad* revela asimismo su carácter responsorial en la medida en que el proceso personal es comprendido como un dinamismo que consiste en devolver transformado por la propia libertad lo que se ha recibido. El arquetipo de la respuesta al envío lo encuentra Balthasar en la figura de la mujer, quien, en tanto persona dialógica y principio de generación funda el acto original de la vida interior interpelando al niño, de modo de despertarlo desde el tú materno a la conciencia de sí y del mundo y disponerlo así a la futura recepción de su papel-misión en el mundo.

Este carácter responsorial del principio de identidad misional tiene su fundamento último en una acción trinitaria, en la cual el *vaciamiento del Padre* – presupuesto y superación de todo lo que en el mundo será división, dolor, alienación, y también entrega de amor (cfr. Balthasar: 1995, 302-303)– y la *desapropiación del Jesucristo* –que *no se presenta en nombre propio* sino en nombre de otro (cfr. Balthasar: 1995, 227-228) – son interpretadas por el Espíritu desde la totalidad del plan del amor. En la acción de Jesús la fuerza del lanzamiento al envío es más poderosa que la nada: este lanzarse a un fin está abierto a la esperanza de poder recoger en el acto final los finales concretos de todos los que no podrán entender como amor su propio final (cfr. Balthasar: 1997, 319-320).

Desde la luz de la acción trinitaria, la triple dimensión existencial, teleológica y dialógica adquiere significación epocal.

Frente a los modernos gnosticismos y a los esteticismos que los alimentan y que de ellos se alimentan, la visión teodramática propone *la vía existencial* de ir por

el camino de la desapropiación y de la entrega de sí. Así, la gloria del poder se revelará en la indefensión de la propia entrega, destruyendo desde la raíz toda pretensión de apropiación gnóstica del misterio.

Frente a la angustia por la pérdida de sentido y de finalidad, la acción teodramática nos abre a una renovada *dimensión teleológica* en la que el sentido aparece como un *don* que contemplamos y recibimos gratuitamente, con la convicción de que del lanzamiento al envío es más poderosa que la nada pues se fundamenta en el envío cristológico.

Frente a la incapacidad de recibir al otro, la acción teodramática nos sumerge en el *pathos trinitario*, que es *dialógico*, a partir del cual recuperamos la positividad del otro con lo cual queda trazado el rumbo hacia la comunión.

De este modo, la acción dramática redescubre una vez más su condición especular para convertirse en actualizada vía de conocimiento de sí, de afirmación de la otredad y de la gratuidad del don como presupuestos de la recepción del envío divino que nos hace personas únicas porque amadas, ni globales ni individuales. En tanto signo epocal, la acción dramática retorna a sus orígenes sagrados para volver al presente de una cultura postcristiana y ofrecernos la posibilidad de optar por la existencia y el sentido que se nos abre hoy en el rostro herido y humillado del Tú divino que se muestra y nos interpela desde cada uno de los rostros que nos salen al encuentro sobre el escenario.

Bibliografía consultada:

- BALTHASAR, HANS URS VON. [1973] 1990. *Teodramática 1. Prolegómenos*, Madrid, Encuentro.
- [1976] 1992. *Teodramática. 2. Las personas del drama: El hombre en Dios*, Madrid, Encuentro.
- [1978] 1993. *Teodramática. 3. Las personas del drama: El hombre en Cristo*, Madrid, Encuentro.
- [1980] 1995. *Teodramática. 4. La acción*, Madrid, Encuentro.
- [1982] 1997. *Teodramática. 5. El último acto*, Madrid, Encuentro.
- BROOK, PETER. [1968] 2000. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Biblos.