

Lic. Luis Baliña, Arq. Alberto Bellucci, Lic. Ludovico Videla, Prof. Carola Blaquier, Mons. Juan Carlos Maccarone, Mons. Eugenio Guasta, P. Dr. José Rovai (Córdoba), P. Dr. Miguel Barriola (Córdoba), P. Dr. Alberto Espezel, Prof. Rafael Sassot, Prof. Rebeca Obligado, Prof. Carlos Hoewel, Prof. Lucía Piossek Prebisch (Tucumán), Dr. Jorge Saltor (Tucumán), Prof. Julia Alessi de Nicolini (Tucumán), Prof. Cristina Corti Maderna, Prof. Dr. Raúl Valdez, Carlos J. Guyot, P. Lucio Florio (La Plata), P. Dr. C. Schickendantz (Córdoba).

Director y editor responsable: P. Dr. Alberto Espezel

Secretaria de redacción: Prof. Cristina Corti Maderna

COMMUNIO

- 5 Recibir al extranjero
- María Luisa Malbrán de Gowland* 7 El Buen Samaritano o el extranjero que sabe hacerse prójimo
- Fernando J. Devoto* 21 Inmigración europea e identidad nacional en las imagenes de las elites argentinas
- Roberto Benencia* 36 Argentina: la problemática social de la migración de limítrofes
- Alfredo Telxeira* 49 El extranjero, un signo de los tiempos
Perspectivas sobre la realidad europea
- Víctor Fernández* 59 La mística de estar atento al otro
- Carlos Hoewel* 75 Sobre la experiencia "del otro" y el teatro

Sobre la experiencia del “otro” y el teatro

*por Carlos Hoewel **

Hace no mucho que tomo clases de teatro y quizás por hacer un poco de alarde de la poca experiencia adquirida sobre las tablas pero más que todo por sacar a relucir algo del entusiasmo que un oficio como éste del actuar me provoca, me atrevo a presentar en estas breves líneas algunas intuiciones sin duda prematuras pero ante todo sinceras que el teatro viene suscitando en mí, no tanto acerca del teatro en sí mismo sino acerca de la vida en general. En efecto, el teatro me parece que revela de una manera sintética y acabada ciertas verdades acerca de la condición humana y sobre todo tiene la virtud de someterlas a una verificación casi inmediata y contundente con más fuerza quizás que lo que pueda ocurrir en otras artes o en la vida real. ¿Cómo es esto? Paso a explicarme. Si bien es cierto que en el escenario el actor sale de la vida real e ingresa en el mundo imaginario de la ficción, no por ello debemos creer que se sustrae a las leyes que rigen en la primera. De hecho, tampoco en el teatro deja de valer el principio de que el arte es una imitación o representación de la vida. El actor está constreñido a límites análogos a los que plantea la vida real pero con una dificultad adicional que es, según creo, la que hace toda la diferencia y que da al teatro su carácter magnífico e intenso: lo que hace del teatro una cosa tan terrible -como una destilación de la esencia de la vida en estado puro- es la necesidad de crear el fenómeno de la ficción, es decir de ese estado de ilusión en el espectador que lo lleve a aceptar que lo que está en el escenario es la vida y no una representación teatral. Debido a esto, el actor necesita actuar en el escenario siguiendo al pie de la letra todas las leyes que rigen en la vida real. Cuando el actor se atreve a ignorar alguna de estas leyes -por ejemplo si la escena está situada en un tórrido día de verano y el actor se coloca una bufanda; si comenta acerca de lo “amplia que es esta habitación” cuando hace un momento dijo “sentarse contigo en este jardín es muy agradable”- el espectador siente un rechazo inmediato y el sentido de verdad de la ficción queda inmediatamente destruido. En otras palabras, si el actor no repeta las leyes de la vida, el resultado es que to-

* Profesor de filosofía en diversos institutos; Investigador del Centro de Estudios para la Sociedad Industrial (UCA), miembro del consejo de redacción de *Communio*.

do desaparece. Por su propia dimensión y lenguaje, el teatro exige al actor una respuesta realista ante las leyes que él mismo acepta crear para hacer creíble la ficción que presenta ante los espectadores. Si no lo hace sufre un castigo -que no sufrimos en la vida real- que es el inmediato rechazo de los espectadores. Por esta fuerza "examinadora" de la ficción, en el teatro sólo sobrevive, paradójicamente, lo real y lo verdadero. Es por eso que considerando sus leyes se puede ver mucha verdad que en la vida real pasa a veces desapercibida.

Hay muchas cosas que forman parte de la vida real y a veces ni nos tomamos un minuto en considerar pero que el teatro -por esta exigencia intrínseca de crear la difícil y delicada magia de la ficción- enseña al actor a observar, a valorar y a prestar casi una amorosa atención. Desde el momento en que el actor pone un pie en el escenario sabe bien que no podrá desarrollar su acción si antes no crea, respeta y sobre todo "vive" intensamente la idea de que está en un determinado lugar (el living de una casa, el cuarto de un hospital, debajo de un árbol a la vera del camino...), en un tiempo (es de noche, es un mediodía caluroso de verano...), y en una situación concreta (una pelea con un hermano, una apacible conversación entre amigos, a punto de declarar amor eterno a una mujer...). ¡Imaginemos lo sabrosa que sería la vida real si se vivieran todas estas dimensiones con la atención y la dedicación que se le exige al actor en el teatro! Pero entre las tantas cosas que contiene y revela sobre la vida de los hombres esta forma del arte tan intensa y especial como es la teatral, creo que se destaca una más que cualquier otra y que constituye quizás el núcleo más específico del arte del actor: la interpretación de un personaje. En efecto, el desafío principal que enfrenta el actor no es sólo el de "entrar en la historia"-manejándose realísticamente de acuerdo a tiempos y lugares, siendo coherente con las situaciones en las que está inserto- sino también, ante todo, su exigencia fundamental es poder "entrar en el personaje" que ha sido llamado a interpretar. La representación de la vida, a la que el teatro aspira, es imposible sin este último requisito. Pero en este "entrar" el actor en su personaje no ocurre algo relevante únicamente para el teatro. A mi juicio, el actor hace allí una experiencia central para la comprensión de la vida humana. Un acontecimiento profundo tiene lugar en él sobre el cual pretendo ensayar aquí una breve reflexión.

¿Qué nos revela sobre la vida la interpretación de un personaje? Muchas cosas. Es imposible resumirlas aquí. Pero quiero hablar por lo menos de una que me parece fundamental: la "experiencia de alteridad". ¿De qué se trata esta experiencia? ¿qué comprende y vive el actor cuando decimos que "va aprendiendo las exigencias de la alteridad"? "Alteridad" es la condición de "ser otro" y creo que, precisamente, la tarea actoral se define en su estructura más íntima en relación al problema del "otro". En efecto, el actor no es otra cosa que aquel que tiene que "hacer de otro", realizar la ficción de convertir su propia persona en la personalidad del personaje que le toca interpretar. La capacidad que tiene el teatro para representar la vida en el escenario y que le confiere el carácter de arte, está contenida en esta especie de "malabarismo" delicado y es-

pléndido que es quizás lo que produce el más hondo deleite en la experiencia estética del espectador: el ver que una persona (el actor) está viviendo en otra (el personaje). De algún modo, creo que la potencia artística -y por tanto humana, ya que el verdadero arte siempre dice algo profundo sobre el hombre- que posee el teatro le es dada por esa capacidad de revelar la verdad esencial de la condición humana que significa la relación con el "otro". De hecho, me parece que gran parte de la conmoción del espectador procede no tanto de la "buena actuación" como resultado final -la cual es, obviamente, necesaria- sino que lo que más nos conmueve al ver a un actor en su tarea es el magnífico "salto" que está intentando realizar desde su propia persona a la persona del personaje. Tal es así, que una obra de teatro interpretada por sus protagonistas reales perdería la mayor parte de su capacidad de conmoción artística que consiste en hacer un ejercicio público de la "experiencia del otro". El teatro "es" esta experiencia: una escuela, una fiesta y un rito de alteridad, donde se aprende, se festeja y se celebra, a la vez, la experiencia del otro.

Más, ¿qué enseñanzas deja esta experiencia de alteridad como núcleo del teatro? En primer lugar, el teatro revela desde el principio que el "vivir el otro" es una experiencia de la cual no se puede prescindir. Del mismo modo que no hay teatro sin una ubicación en el tiempo y el espacio, tampoco lo hay sin experiencia de alteridad. Si el actor no "se hace el otro", no "entra en el personaje" todo se derrumba del mismo modo en que si no recuerda en dónde transcurre la escena. En ello coincide con la vida, con la diferencia que la fragilidad de la ficción hace recordar el valor de ciertas verdades que la aparente solidez de la vida nos hace olvidar. Si el actor "se olvida" de comprender y vivir la interioridad de su personaje que es su "otro", se queda desnudo, la trama se diluye, la obra entera se cae. Del mismo modo ocurre en la vida aunque no sea tan patente. Aunque no "desaparezcamos," la pérdida de contacto con la interioridad del "otro" hace la trama de nuestra existencia inviable. Una vida sin acceso verdadero al otro, puede darse de hecho pero no es una vida verdadera. Si tratamos al otro como un mal actor trata a su pobre personaje, la vida se desdibuja del mismo modo que se disuelve una mala obra de teatro. De hecho, la persona se salva o se pierde en el encuentro con el otro tal como ocurre al actor con su personaje.

En una buena interpretación actoral, en cambio, se experimenta una de las experiencias humanas más intensas de alteridad. De hecho, el actor que verdaderamente "sale de sí" y "hace pie" en su personaje no hace una simple "visita" sino que realmente "vive en él". Muchas veces se escucha hablar a los actores de esta manera en relación a su personaje. Conviven con él a toda hora, aún fuera de escena, de modo de ir conociéndolo en sus distintos rasgos -desde los más externos, como la ropa que se supone que usa, los hábitos que presumiblemente tiene, hasta los más íntimos, como sus estados de ánimo, sus miedos, sus esperanzas sobre la vida y sus valores- porque saben que si no lo hacen corren el peligro de no llegar nunca a verdaderamente vivir su papel. El actor que sale de sí para adentrarse y vivir por un tiempo la vida de su personaje lo llega a amar con una entrega y un compromiso que llega hasta el olvido de sí mismo.

¿No nos habla todo esto sobre las exigencias profundas de una verdadera relación con el "otro"?

Al mismo tiempo, el actor también experimenta el gozo del "descanso de sí mismo" al poder habitar la vida de su personaje. Algunos actores hablan del descanso que les representa la escena para su propia vida personal. Pero ¿no expresa acaso esta experiencia aquel alivio que nosotros sentimos también en la vida real cuando logramos entrar verdaderamente en la vida del otro y de algún modo vivir en ella por un tiempo? ¿no se pone acaso pesado uno mismo para uno mismo cuando no está el "otro" en donde poder estar? ¿Qué alivio, qué deleite, qué suave se pone la vida cuando está el otro!; ¿qué sacrificios, qué esfuerzos no hacemos para buscar al otro cuando nos falta o para conservarlo cuando está presente!

En escena, muchos actores parecen también tan entregados al personaje que logran superar las limitaciones de su propia personalidad real y son capaces de hacer cosas que no podrían hacer nunca ellos mismos sino sólo a través de su personaje. Así, mediante esta experiencia de alteridad, el actor, sin dejar de ser él mismo (ya hablaremos enseguida de esto), parece ser capaz de "ampliar" su vida, vivir otras vidas además de la suya propia real, que son las vidas de sus personajes. A mi juicio, esto constituye una bella metáfora de la existencia humana real. En el "otro", el ser humano se "ensancha". En cada "yo" en el que se adentra, vive una aventura nueva, en el sentido en que cada interioridad descubierta representa un universo distinto. Así como el actor puede vivir algo de la vida de Hamlet, de Julieta o del Tío Vania, asomarse a las perspectivas espirituales y vitales de esos personajes, otro tanto ocurre en la exploración de los "otros" que pueda hacer una persona en la vida real. En verdad, desde que somos chicos y luego de mayores, estamos llamados a la aventura de conocer y vivir en los "otros" quienes, como los personajes de una gran obra, están esperando que los descubramos y los interpretemos.

De hecho, creo que una perspectiva así de fascinante como la que presenta el teatro acerca del conocimiento y la vida en el "otro", expresa de modo más verdadero el mandato cristiano del amor. "Amor" en sentido cristiano es a veces traducción de "caritas" que, más allá de sus distintos matices semánticos, significa, en último análisis, la actitud de apertura, de aceptación y afirmación del otro como forma de vida. ¿Qué otra cosa expresa esto más bellamente que el arte del actor al hacer una entrega total de sí mismo al personaje en cuanto otro, al punto de dejar olvidada su propia vida para poder vivir la de otro? Pero no por esto el actor se queja. Si bien las exigencias del personaje son duras: debe adaptarse a su carácter, a sus sentimientos a veces arrebatados o caprichosos, debe escuchar lo más íntimo de su drama personal, debe incluso adoptar sus defectos físicos. Sin embargo, reitero, el actor se queja poco. ¿Por qué? Creo que porque ha descubierto que el gozo de vivir en otro, de habitar realmente su intimidad, aunque se trate de una intimidad tormentosa y conflictuada, mezquina o miserable representan siempre una aventura grandiosa, un ensanchamiento de la vida y, sobre todo, una liberación de la propia soledad. En definitiva, la

vida actoral expresa la profunda verdad de que sólo en vivir en el "otro" está la salvación del ser humano.

No obstante, tanto la experiencia actoral como metáfora, como su referente real que creo es, en definitiva, el amor como apertura y vida en los otros, corren siempre el peligro de ser confundidos con fenómenos similares pero que en el fondo son deformaciones enfermizas. Tal es el caso de cuando confundimos la entrega, el don de sí, el "entrar" en el otro con la "simbiosis", el conformismo o la alienación del sí mismo. ¿Qué ocurre, por ejemplo, cuando Dustin Hoffman demuestra esa fantástica plasticidad al "convertirse" unas veces en vagabundo trágico como en "Perdidos en la noche" ("*Midnight Cowboy*"), otras en un ex estudiante haciendo el pasaje del escepticismo hacia el amor como en "El Graduado", y en otra ocasión travestido en la simpática y sin duda cautivante "*Tootsie*"? ¿No ocurre acaso aquí una verdadera "absorción" de Hoffman actor por sus personajes?, ¿no desaparece, no se aliena entonces la persona real del actor al ejercer su oficio?, ¿no ocurrirá lo mismo no sólo en escena sino en la vida real misma cuando una persona "se involucra demasiado" en la vida del "otro"?, ¿no se cae fatalmente en la pérdida de sí mismo en el otro?

En teatro existen dos corrientes ideológicas fundamentales. La primera, más vinculada a la tradición inglesa, considera que un buen actor es sobre todo el que tiene una "buena máscara", el que interpreta al personaje "como si él (el actor) no estuviera allí". De hecho, la pedagogía de esta escuela teatral consideraba que una buena interpretación implicaba necesariamente una suerte de represión o por lo menos prescindencia de la personalidad del actor para sacar a relucir lo mejor posible al personaje. De este modo, el actor al "hacerse otro" debía en cierto modo "alienarse", no hacer jugar nada de sí mismo, enajenarse completamente en los rasgos del personaje al punto de que el espectador no reconociera ningún "residuo" de la personalidad del actor. Si tomamos este tipo de pedagogía actoral como metáfora de toda relación con el "otro" en general, esto significaría que entrar en el otro verdaderamente siempre tiene el precio de dejar de lado el "sí mismo". De hecho, esto es lo que mucha gente cree y teme de las relaciones profundas y, más específicamente, del amor. El vivir comprometida y amorosamente la vida del otro suele ser experimentado como un dejar de vivir la propia vida. La conclusión a la que se llega es, a veces, que es bueno "visitar" al otro pero muy arriesgado "instalarse" en su vida.

Sin embargo, si bien el modelo de actuación "alienante" tuvo su vigencia, la era contemporánea del teatro ha conocido una importante revolución que me parece que enseña mucho acerca del tema que venimos considerando. Contrariando la tradición que describíamos arriba, el gran director y actor ruso Constantin Stanislavsky, que fue en este siglo para el teatro lo que Sigmund Freud para la psicología, introdujo un giro fundamental en la concepción de la actuación. Stanislavsky estaba convencido de que el actor que interpreta bien un personaje y, por tanto, es capaz de expresarlo convincentemente ante otros en toda su alteridad, no es el que se "aliena", el que se "pierde a sí mismo" sino exactamente todo lo contrario. En efecto, para el gran director ruso, el actor no

sólo no debe "reprimir" su propia personalidad real al interpretar el personaje sino, en cambio, evocarla. Si lo estudiamos en profundidad, el descubrimiento de Stanislavsky, que tuvo una enorme fecundidad en los resultados actorales que obtuvo y obtiene el teatro contemporáneo, revela una verdad muy honda: el acceso a la vida de los otros no niega sino que más bien implica y exige vivir a fondo la propia vida personal.

En lo que respecta a mi propia experiencia, me ha resultado extraordinariamente interesante vivir en carne propia esta verdad, que es repetida desde tiempo inmemorial por el pensamiento ético y religioso de toda la tradición occidental, por medio de la pedagogía contemporánea del teatro. Las técnicas de interpretación elaboradas especialmente por los continuadores norteamericanos del teatro stanislavskiano -las cuales explican en gran parte el extraordinario poder de convicción que han venido demostrando tantos y tantos actores que han surgido en los Estados Unidos durante este siglo y de cuya actuación seguimos disfrutando nosotros especialmente a través del cine- inducen al actor a encontrarse permanentemente consigo mismo: a tener conciencia de su propio cuerpo -de sus dolores y malestares, de sus estados de tensión y relajamiento- invitando todo el tiempo a "sentirlo" y a seguir sus ritmos (incluso en medio del trajín de una escena, el actor debe saber detenerse a relajar cualquier tensión que pueda perturbar una buena comunicación con su propio cuerpo: me ha señalado un ojo muy observador y conocedor de la "cocina" del teatro como, por ejemplo, Al Pacino aprovecha para insertar algunas técnicas de relajación, para no perder el sentido de su cuerpo, cuando, haciendo de "Sérpico," se apoya sobre el capot de un automóvil); pero sobre todo estas técnicas se centran en enseñar al actor a percibir sus propios afectos y sentimientos. Lo que aquí se presupone es que si el actor está alejado de su propia vida interior, tampoco será capaz de abordar y mucho menos expresar la vida interior del personaje. Así, se invita al actor a hacerse constantemente preguntas de este tipo: ¿cómo me siento?, ¿qué percibo adentro mío?, ¿cómo estoy aquí y ahora?. Estas preguntas, que un exceso de emocionalismo afectado y barato existente en muchos ambientes han desprestigiado como melifluas son en realidad, si uno se las formula seriamente, vías muy eficaces de auto-observación que van relevando poco a poco los recursos objetivos de la propia personalidad con que cuenta el actor para poder llegar luego a "utilizarlos" en la interpretación del personaje. Y escribo "utilizar" con comillas porque el actor no "manipula" sus emociones para luego "aplicarlas" a sus personajes como si se tratara de una faena puramente mecánica. En realidad, tal como señala el propio Stanislavsky, de lo que se trata es que esta disposición a tener su interioridad siempre "presente" se le haga al actor como una "segunda naturaleza", de modo que en el momento de la interpretación del personaje, esta interioridad le "fluya" naturalmente y le permita así también poder "fluir" con la vida del "otro".

Veamos como ocurre esto tomando una de las técnicas de la pedagogía contemporánea del teatro. Por ejemplo, la técnica del director norteamericano Lee Stasberg, llamada "memoria afectiva", revela el carácter autorreflexi-

vo que implica un verdadero acercamiento al alma del otro. El ejercicio de memoria afectiva es a la vez muy sencillo y muy difícil. Se trata de que el actor que interpreta, por ejemplo a Willie Loman, el ambicioso y a la vez desesperado viajante de comercio de la obra de Arthur Miller "La muerte de un viajante", pueda recordar precisamente lo que es sentir en el alma el ardor de la ambición y el vacío de la desesperación. Poder "entrar" en Willie no significa de ninguna manera "hacer como si" o "fingir" la emoción lo mejor posible. De hecho, cuando los pedagogos del teatro contemporáneo insisten en que es necesario "recordar" estas emociones hablan absolutamente en serio. Para poder "entrar" en Willie Loman y ser capaz de expresar su desesperación cuando éste, ya algo entrado en años, y después de una vida torturada por la ambición, es sencillamente despedido de su empresa "por un cambio de política", no basta con fingir, ni siquiera con comprender la desesperación sino que es imprescindible estar realmente desesperado, experimentar uno mismo la desesperación. Para ello se ayuda al actor a "recordar" con preguntas como ¿qué significa este sentimiento para mí?, ¿qué cosas en el pasado me han llevado a esa particular sensación de abatimiento y vacío que conlleva el sentirse desplazado, ignorado, rechazado? Así, el actor está obligado a poner delante de sí las situaciones, personas y cosas que en su propia vida real lo hayan llevado a sentir alguna vez estas emociones. Sólo así podrá entrar realmente en la emoción del otro.

Creo que si estudiamos bien el alma del actor, ésta puede llevarnos a entender también el alma del amante, del verdaderamente compasivo, del comprensivo, del caritativo, del solidario: ¡éste no es sino el que es capaz de abrir su propia caja de recuerdos y arriesgarse quizás a enfrentarse con el espanto de su propio pasado ya olvidado con tal de poder entender y acompañar al otro! Vivir el drama del otro desde afuera de uno mismo, es imposible. Desgarrarse a sí mismo, ser capaz de revivir en sí mismo los motivos de las alegrías y los gozos de los otros, poder llegar a la interioridad del otro porque antes se ha llegado hasta lo hondo de sí mismo: éstas son todas verdades sobre la experiencia del otro que nos enseña el actor a través de las exigentes leyes de su oficio. Tanto el fenómeno de la "simpatía", tan estudiado especialmente por los moralistas ingleses del siglo XVIII, como la experiencia de la "empatía" y la "envivenciación", más característicos de las filosofías vitalistas y fenomenológicas contemporáneas, son imposibles, como lo demuestran los "laboratorios" del teatro contemporáneo, si antes y durante la "exploración" del otro, no hay, al mismo tiempo, una inmersión en los arcanos del propio "sí mismo." Sólo quien es permeable a su propio dolor puede entender y compadecer el dolor ajeno: lo mismo pasa con todas las otras vivencias humanas. Quien es un extranjero de sus propios sentimientos y, en definitiva, extranjero de sí mismo, también será extranjero de los demás.

De todos modos, tanto la experiencia teatral como cualquier otra que enseñe algo sobre la comunicación con el "otro", se enfrentan en algún punto con una barrera infranqueable, al menos para las solas fuerzas humanas: la irreductibilidad del otro. Cuando baja el telón y los actores saludan, ya despojados

de sus "máscaras", se los ve cansados, agotados, casi exhaustos por la tarea ciclópica en la que se han aventurado: vivir, aunque sea por un rato, de manera comprometida, radical y amante las vidas concretas de los "otros" que han sido para ellos sus respectivos personajes, es muy difícil. El aplauso y la admiración del público (por lo menos del público que reconoce cuál es la esencia del teatro) reconocen ante todo la enorme dificultad que supone la realización acabada de una tarea de esta especie. No es para **menos**. Todo ser humano sabe dentro de sí que en el fondo nuestra existencia es radicalmente solitaria, que en última instancia nadie puede nunca salir del todo de sí mismo, que los "otros" son últimamente "irreducibles" en su carácter de tales y que, por tanto, aquellos que practican el arte de la "alteridad" demuestran la valentía y el arrojo de los aventureros y de los recorredores de mundos.

No obstante, no sólo la técnica, el esfuerzo y el talento del actor despiertan la admiración del espectador. El aplauso reconoce en el actor la presencia de una "virtud" y un "talento" que no son mérito del actor sino que vienen "de más allá". De hecho, nadie cree del todo que esta cosa sublime que es "hacerse otro" pueda lograrse sin la presencia de una realidad trascendente a toda técnica y a todo esfuerzo que no es otra cosa que lo que generalmente se llama "inspiración". Que el arte del actor suponga una inspiración agrega, a mi juicio, el último elemento que completa la idea de la tarea actoral como metáfora del encuentro con el "otro". En efecto, si bien una progresiva evocación de las variadas experiencias de mi yo más profundo me ayudan a comprender y vivir al otro y, si son auténticas, no llevan a una mera proyección sino a un verdadero encuentro, en última instancia el acceso al otro desde mí nunca es del todo posible si no soy "tomado" por "algo" que me saque de mí mismo y me lleve a habitar en otro. De hecho, la tradición greco-cristiana siempre vió en el drama un "lugar" donde se celebra un evento mucho más que humano. Nadie puede "actuar," en el sentido radical de esta expresión que venimos usando aquí, si no está "inspirado por los dioses". Y la razón fundamental me parece que es porque en el centro mismo de la tarea teatral se manifiesta el misterio de que sólo quien está "con Dios y con su Hijo Jesús, el hermano universal" puede llegar a atisbar una experiencia verdadera de encuentro con el otro. Solamente Dios conoce los corazones y, por tanto, sólo en Él es posible acceder al "otro".