

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Baliña, Ludovico Videla, Alberto Espezel, Rafael Sassot, Rebeca Obligado, Carlos Hoevel, Lucía Piossek Prebisch (Tucumán), Jorge Saltor (Tucumán), Julia Alessi de Nicolini (Tucumán), Cristina Corti Maderna, Lucio Florio (La Plata), Francisco Bastitta, M. France Begué, Jorge Scampini, Isabel Pincemin, Andrés Di Ció, Adolfo Mazzinghi, Matías Barboza, Luisa Zorraquin, Agustín Podestá, Ignacio Díaz, Josefina Llach.

## COMITÉ DE REDACCIÓN

Dr. Luis Baliña, Prof. Carola Blaquier, † Mons. Eugenio Guasta,  
Mons. Dr. José Rovai (Córdoba), P. Dr. Miguel Barriola (Córdoba),  
Prof. Dr. Raúl Valdez, Carlos J. Guyot, Dr. Florian Pitschl (Brixen)

Director y editor responsable: Pbro. Dr. Andrés Di Ció

Vicedirector: Dr. Francisco Bastitta Harriet

Secretaria de redacción: Prof. Cristina Corti Maderna

# COMMUNIO

Editorial	3
Philippe Lefebvre   <b>Biblia y Tragedia</b>	5
Pablo Cavallero   <b>Tragedia(s) Griega(s) y Cristianismo(s)</b>	15
Alois M. Haas   <b>El principio de teatralidad en Hans Urs von Balthasar</b>	23
Jan Heiner Tück   <b>Morir por otro</b>	43
<b>Prefiguraciones de la Pasión en la tragedia griega “Alcestitis” de Eurípides</b>	
Ignacio Díaz - E. Graham   <b>Tragedias argentinas</b>	55
Alberto Espezel   <b>Virus y esperanza</b>	77
Isabel Pincemin   <b>Decisiones en contextos de incertidumbre</b>	67
Adolfo Mazzinghi   <b>Espacio litúrgico y pandemia</b>	83
Alberto Espezel   <b>Norberto Padilla. <i>In memoriam</i></b>	93

# Sobre la tragedia en el teatro argentino y en la teología

—  
Ignacio María Díaz – Eduardo Graham\*

La primera parte del artículo es una introducción al tema hecha por Ignacio. La segunda parte, es un diálogo entre los autores en torno a la experiencia de director de teatro de Eduardo. La conversación se detiene en tres tragedias argentinas. Finalmente, los autores toman nota de algunas conclusiones compartidas sobre la incorporación de la tragedia en la teología.

## Introducción

El cuento “La busca de Averroes” de Jorge Luis Borges, publicado en 1949 en *El Aleph*,

<sup>1</sup> es nuestro punto de partida. El protagonista, un filósofo árabe, estudia a Aristóteles desde el sur de España. Trabaja en una polémica en torno al conocimiento que Dios tiene de las cosas. Su tesis es por decirlo de alguna manera, idealista: “La divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo”. Su modo de escribir es firme y escolástico: “Formar silogismos” y “eslabonar vastos párrafos”. Pero la dificultad no tarda en aparecer; “dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la *Poética*”, dos palabras que no puede eludir y que se escapan del rango de su comprensión: “Esas palabras eran *tragedia* y *comedia*”.

Cuando va a buscar la respuesta en los anaqueles de su biblioteca, en libros de comentaristas de comentaristas, lo distrae “una suerte de melodía” que proviene del patio de abajo donde hay unos niños jugando a la liturgia. Uno es el almuédano, otro hace de alminar y otro representa a la asamblea de fieles. Allí hay drama, acción, allí hay un marco posible para comprender las dos palabras. Sin embargo, los ojos del filósofo miran pero no ven. Sabe intelectualmente que existe la forma dramática (trágica y cómica), porque la ha leído y estudiado; pero no logra reconocerle su carácter existencial.

En el centro del relato, Averroes se encuentra con unos amigos en torno a la cena. El viajero Abulcásim, uno de los comensales, se enreda en una

---

\* Ignacio María Díaz es sacerdote de Buenos Aires (2019), Licenciado en Teología Sistemática y miembro de *Communio Argentina*. Eduardo Graham es sacerdote de Buenos Aires (1988), Director de Teatro y Profesor de Teología.

<sup>1</sup> J. L. BORGES, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2012, 141-247.

historia que no carece de gracia; intenta, sin saber lo que es un teatro, describir uno que vio en alguno de sus viajes. La descripción es:

No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.

La tesis del comienzo parece refutarse. Si sólo hubiera leyes generales del universo, entonces alcanzaría con un monólogo; pero hay teatro, lo cual sugiere que hay individuos. No por nada el viajero árabe, como elevándose por encima de sus propios límites culturales, afirma: “No estaban locos -tuvo que explicar Abulcásim-. Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia”. Figurar una historia, ese es el oficio del teatro. Y si se figura una, pueden figurarse infinitas como infinitos son los individuos.

Averroes deja que la vida (lo real) interpele su sistema de pensamiento hasta el punto de herirlo. Recapacita. Impactado por el relato de Abulcásim y por una metáfora que compara “al destino con un camello ciego”, acepta el elemento trágico de la existencia quizá sin ser consciente del todo: “Nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano”. Al volver a su casa, apunta en su libro una dudosa definición de tragedia y comedia: “Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en la mohalacas del santuario”. La historia entre Dios y los hombres (testimoniada en el Corán en su caso) abunda en tragedias y comedias. Afirma por lo tanto que la dramaticidad es un elemento central de la fe. Entre la tesis del comienzo y esta última hay un abismo.

En el marco cerrado de una teoría donde Dios “sólo conoce las leyes generales del universo” y no a los individuos, no es posible aceptar la forma dramática de la existencia, y por lo tanto, tampoco la tragedia. La tragedia y la comedia, la dramática, acontece estrictamente en los individuos y no en las especies. “La busca de Averroes” nos sirve, entonces, como íncipit de nuestro recorrido; nos invita a buscar la relación entre tragedia y fe cristiana no tanto en un discurso sólo racional o teórico sino en los juegos, en la liturgia, en las historias narradas y puestas en escenas. Dicho con Guardini y von Balthasar, hemos de buscar lo trágico no en la abstracción sino en las figuras.

## Diálogo de un teólogo con un director de teatro

*Buen día, Eduardo. Gracias por compartir conmigo y con la Revista *Communio* este intercambio. Hace tres años estuve con nosotros en una mesa de diálogo con Mauricio Kartún y Carlos Hoevel sobre el tema de la libertad. Hoy nos reúne el tema de la articulación entre tragedia y fe. Me gustaría que empezáramos comentando una tragedia argentina que vos mismo dirigiste en 2013 y 2014: *Golpes a mi puerta*, de Juan Carlos Gené. Trata sobre el martirio de Ana, una hermana religiosa, en el contexto de una situación política de violencia. Personalmente, me impacta la presencia del sagrario continuamente en escena. La atmósfera se vuelve sagrada e íntima, una verdadera comunidad eclesial. Me imagino que el trabajo como director habrá sido exigente: ¿Cuál fue el mayor desafío?*

Además del sagrario en la escena, hay cuatro momentos de la misa que se intercalan con la trama. La misa y la acción transcurren en dos tiempos diferentes y se encuentran al final. Lograr combinar esos tiempos en la escenografía fue el mayor desafío porque es una de las claves de la obra. En el fondo se trata de la vinculación de lo sagrado con lo político (en el sentido de la vida de la polis). ¿Cómo se articula el elemento trascendente con el horizontal?

*Golpes es una reescritura de *Antígona de Sófocles*. ¿Cómo traspone Gené el conflicto entre *Antígona* y *Creonte* a este nuevo contexto histórico?*

Desde el comienzo es evidente que se trata de una *Antígona*. El personaje femenino se llama “Ana”, emulando a *Antígona*, y el que emula a *Creonte* es “Cerone”. Entre los años 80 y 90, el tiempo en el cual Gené escribe su obra, en América Latina hubo más de veinte reescrituras de esta tragedia. Fue uno de los mitos que cobró vida en la trama histórica, social y política de aquí. *Golpes* es escrita desde el exilio de Gené en Caracas.

El contexto de la acción es una trasposición. Hay un gobierno que sin haber resultado de elecciones libres requiere de la violencia para sostenerse; y detrás de la legitimidad de su poder se esconde un país invasor que tiene intereses utilitaristas sobre el pueblo. Se supone que es un gobierno civil pero está sostenido por apoyo de una milicia extranjera que disfraza en el gobierno de Cerone su intervencionismo. Se percibe la situación de los países de América Latina en aquella época. Se trata de medidas legales de un gobierno civil que está buscando la paz, cierto. Pero lo hace por un camino que no va a llevar a buen puerto (en eso Cerone y Creonte son análogos). Y la figura femenina está inspirado en este caso por las comunidades de religiosas insertas en los barrios pobres como una simple presencia humilde de una Iglesia servidora que comparte las vicisitudes del pueblo.

Dicho sea de paso que *Golpes* está dedicado al recientemente beatificado Enrique Angelleli.

*Esta Antígona argentina no es una mujer sola sino una pequeña comunidad religiosa martiral, Ana y Úrsula. Esta es una de las variantes respecto de la tragedia de Sófocles, ¿qué elemento cristiano hay detrás de esta variación?*

Una de las originalidades de *Gené* es el paso de lo individual a lo comunitario: Antígona es Ana y Úrsula. Una ayuda a la otra. En los momentos en que Ana flaquea, Úrsula cobra valor (ella que antes había sido caracterizada como temerosa) y la contiene para que no se extravíe en su discernimiento. De modo que el personaje de Ana finalmente no es un héroe “heroico”, sino alguien que revela la fragilidad de un discípulo de Cristo hoy día, sostenido por sus hermanos en la Iglesia.

Antígona muere por su hermano de sangre, Ana muere por su hermano en la fe. Aparece aquí el agape cristiano en el sacramento del hermano como una originalidad propia de *Gené*.

*El tema del descubrimiento es fundamental en la obra de Sófocles. Edipo se da cuenta de que él mató a su padre y se casó con su madre, y que esa es la causa de la peste. En Antígona, el público ateniense espectador de la tragedia, se da cuenta de que las leyes del senado no alcanzan para sellar la paz de la polis. ¿Qué descubrimiento hay en *Golpes*?*

Hay dos grandes descubrimientos. Uno en el ámbito político y el otro religioso. El descubrimiento político tiene que ver con desenmarañar toda esa pantalla de intervencionismo político extranjero disfrazado de gobierno legítimo. El otro tiene que ver con la vocación de Ana. Y con ello, *Gené* reflexiona por dónde van los caminos de la Iglesia en medio de esa realidad histórica y política. Ana termina de descubrir con claridad –y junto con ella el público– su vocación en la escena final, antes del martirio, cuando afirma: “Ahora sé quién soy, una mujer de pueblo y una religiosa”. Simultáneamente se da su pertenencia a la Iglesia y al pueblo peregrino.

*Con esto volvemos al principio, cuando decías que el mayor desafío como director había sido mostrar la articulación entre lo político y lo sagrado. Ana pertenece a esos dos mundos: porque pertenece a lo sagrado totalmente, se debe totalmente a la polis.*

Cómo se entrelazan lo político y lo sagrado es el reconocimiento–descubrimiento final.

*Pasemos a otra Antígona argentina, Antígona Vélez de Leopoldo Marechal. ¿Alguna vez la dirigiste?*

No la dirigí pero trabajé algunas escenas en talleres y en el oficio de docente que tengo en la Universidad del Salvador (USAL), en la carrera de Escenografía y en la de Arte Dramático.

*Marechal escribe la obra a comienzos de los años 50, pero está ambientada a mediados del siglo XIX, en la zona rioplatense. ¿Qué elementos nuevos introduce en el mito clásico?*

La obra tiene una particularidad que responde a toda la trayectoria de Marechal: la presencia de la mujer y del eros (recordarás también a Lucía Fabrero en *La batalla de José Luna* o a Solveig Amundsen en *Adán Buenosayres*).

La incorporación del eros es una originalidad de Marechal. No estaba en Sófocles donde el hijo de Creonte no juega ningún papel en la trama. Aquí el eros entre Antígona y Lisandro se torna un elemento central que reestructura el mito. Y el eros es bíblico: se ve en la escena en la que están los dos a la sombra del ombú. La acotación dice, de hecho: “Darán la impresión de una estampa bíblica: la pareja primera junto al árbol primero”. El eros aquí es abiertamente cristiano.

*Si antes decíamos que Golpes introducía el agape, acá se introduce el eros. ¿Qué papel juega el eros en el teatro clásico y en el cristiano?*

Si nos preguntamos por el eros en la época clásica, encontramos que juega un papel muy importante en *Alceste* del joven Eurípides. Quizá también en *Medea*, pero allí no es lo que resuelve la tragedia. Ovidio podría ser nombrado junto a Eurípides. Pero en realidad, el tema del eros empieza a jugar un papel importante a partir del teatro cristiano. Shakespeare por ejemplo retoma a Ovidio. En Shakespeare y Calderón ya hay personajes femeninos marcados por el eros que resuelven la trama: Julieta, Cleopatra, Rosaura en *La vida es sueño* (aunque a veces no se descubre el rol del eros ahí). La línea llega obviamente a Paul Claudel con *Partición del mediodía* y especialmente *El zapato de raso*.

Marechal ubica la fecundidad en la muerte por amor que comparten Lisandro y Antígona, es decir en el eros. Muerte y eros siempre están vinculados. Su amor termina mostrando que el camino para sellar la paz de la polis no era la división o la ley sino la entrega que supera enemistades y muros. Los personajes descubren que su amor en ese contexto no puede más que realizarse compartiendo la muerte. Muerte y amor, amor como lo que se revela en la muerte: ahí está *Alceste*. Obviamente nos remite también al *Cantar de los*

cantares: “El amor es más fuerte que la muerte”.

*Marechal introduce elementos de la liturgia de la Semana Santa en la obra. ¿Cómo lo hace?*

Están como en una filigrana de la trama cuando Antígona va a enterrar de noche a su hermano y cómo vuelve. Cuando va, ve sus ojos cavados por los buitres en medio de la noche y da un fuerte grito de horror. Cuando vuelve, habiendo podido enterrarlo con un esfuerzo sobrehumano, grita de gozo por la tarea cumplida. Esos dos gritos remiten a los dos gritos de la Pascua: el grito de la cruz y el aleluya de la resurrección.

*¿Cómo es el reconocimiento-descubrimiento? ¿Quién lo hace y por qué?*

La ejecución en el contexto de la conquista del desierto era así: al condenado se lo montaba en un caballo de la tropilla y se lo largaba corriendo campo abierto hacia las poblaciones indígenas. Los indios, tomándolo como una intromisión de guerra, matarían al jinete a flechazos. Antígona y Lisandro son ejecutados así.

Cuando Lisandro dice que eso no debe suceder y que va a mediar ante su padre para evitarlo, Antígona se niega y afirma que así debe suceder, que ella debe ser enviada con el caballo campo abierto. Dice: “Dios hablará a través de las patas de ese caballo”. Está entregada a lo que Dios juzgue. Abre así la perspectiva de que el destino (aun cuando son muy injustos), dentro de la providencia de Dios, puede transmutarse en un bien, a través de la libertad que discierne y se entrega con disponibilidad. Este es el horizonte cristiano revelado en la obra.

*Pasemos ahora a otro dramaturgo argentino: Ricardo Monti, fallecido hace poco. Lo conociste bien. Es reconocido por el ámbito teatral como uno de los más grandes dramaturgos y maestros que hemos tenido. Dirigiste dos obras suyas en el 2019, ¿cuáles fueron?*

Son dos obras cortas de media hora cada una: *Asunción* y *Apocalipsis mañana*. Las combinamos en un mismo espectáculo que titulamos *Esos ojos negros*. Además, intercalamos otros textos de Monti de distintos períodos de su creación. El resultado fue una puesta original. Ahora estoy trabajando en la dirección de una de las obras más acabadas suyas, *La oscuridad de la razón*. Ojalá el trabajo llegue a buen puerto, falta tiempo todavía...

La obra está ambientada en 1830 y todo transcurre en una noche, desde el anochecer hasta el amanecer. Ocurre, como dice la misma obra, “en el corazón de Sudamérica”. Con lo cual, al igual que Gené, Monti no escribe sólo desde el Río de la Plata sino desde y para toda Sudamérica.

*¿La oscuridad de la razón es una Orestíada, no? Sin buscarlo, nos hemos referido a los tres trágicos clásicos: Sófocles con Antígona, Eurípides con Alcestris y ahora Esquilo. Por supuesto que hay también reminiscencias de Hamlet, la Orestíada de Shakespeare.*

Eso nos muestra la vitalidad que tienen los mitos en la dinámica de la interpretación de la historia y en la apertura de horizontes culturales que sostienen nuevos caminos sociales. El teatro puede ir develando la historia a través de la reescritura de esa fuente.

*¿Qué elementos de la trilogía de Orestes ves en la obra de Monti?*

En primer lugar, la trama. Mariano (Orestes) se había ido de muy chico a estudiar a Francia y retorna cuando se entera de la muerte del padre. Su hermana Alma (Electra) le hace descubrir que su padre no había muerto como consecuencia de la guerra sino que su esposa y su tío, María y Dalmacio, habían perpetrado el asesinato. Alma mueve a su hermano a realizar el acto de la justicia que la sangre y la tierra imperan. Como en Hamlet, también aparece el padre como fantasma. Vuelve de la muerte. Conversa con los que lo asesinaron, con María y con su hermano, cuando los encuentra acostados en el mismo lecho.

*Tanto en la obra de Esquilo como en la de Monti hay un personaje femenino importante: Atenea en la primera, la “mujer” en la segunda.*

Respecto de Atenea. Gracias a su intervención se interrumpe la justicia meramente humana de muerte por muerte, la justicia que piden las Furias contra Orestes por haber matado a su madre. La diosa interrumpe la venganza y transforma las Furias en Euménides, es decir, en bendiciones. Finalmente, anuncia que Orestes va a ser perdonado porque el juicio que hacen los ciudadanos de Atenas es la disculpa. Este es el viejo mito fundacional de Atenas: gracias a la intervención de Atenea quiebran el círculo de la justicia vengativa, y se transforman en la ciudad que recibe al suplicante y no lo juzga con la ley del talión sino con el perdón. Es una fundación religiosa porque la lleva a cabo la diosa bajo el signo del perdón.

Monti asistió a una representación de toda la trilogía de Esquilo hecha por una compañía alemana en un festival de teatro en Colombia. Fue una representación íntegra que duró casi cuatro horas. Se hizo en un auditorio al aire libre y se largó a llover pero nadie detuvo la obra. Monti quedó muy impactado por esa puesta, varias veces la describió: el director, la escenografía... Impactado por la puesta cayó en la cuenta de que el mito de Orestes está vivo en América. Pero lo primero que debe resolver es quién es la Atenea de este continente. Descubre que en los pueblos de América la figura religiosa femenina es la Virgen.

*En esa línea, el nombre mismo de Mariano es sugestivo: es aquel que está bajo el amparo de María. No así el Mariano de la novela La creación, que es más bien una negación del espacio mariano. Pero dejemos esa novela para otro diálogo. Volvamos a la Orestíada sudamericana. ¿Por qué el título? ¿Por qué la oscuridad de la razón?*

La razón europea que en su último devenir y en su ocaso se volvió racionalista y que llega a América como una razón iluminada, es develada. Monti muestra la oscuridad de esa razón que se tenía a sí misma por luz. Pero no como mera crítica, no como una crítica de la crítica sino como un develamiento artístico: en el develamiento de la oscuridad de esa razón, aparece una nueva razón. En la escena final, como en Esquilo, gracias a la presencia de la mujer que representa lo divino, aparece una nueva razón, en este caso, sudamericana.

*¿Puede llamarse “tragedia” entonces, si al final Atenea en un caso y María en el otro convierten la situación e introducen un alumbramiento desde lo profundo de la oscuridad?*

Hay que distinguir tragedia de tragicismo. El segundo es una lectura de lo trágico propia del idealismo. Occidente ha seguido siempre, después de Aristóteles, a Eurípides. Cerca de él a Sófocles. Pero Esquilo quedó relegado. Como recordarás, Eurípides sigue el desarrollo psicológico de los personajes. Desde la perspectiva psicológica, el trascender explica la trascendencia. En Esquilo, el primer trágico, en cambio, está claro que la trascendencia sostiene y permite el acto del trascender. Esa trascendencia es la que permite la trama y la que obra el desenlace, la que transforma las Furias en Bendiciones.

Los dioses intervienen y desatan el nudo trágico. Hay tragedia, sí, pero no hay tragicismo, porque la tragedia está dentro de un marco más amplio que podríamos llamar dramático. Lo trágico es indisoluble de la existencia humana pero no es la última palabra, está dentro de un marco dramático sagrado que lo envuelve. María es ese marco en la *Orestíada* de Ricardo Monti.

Mariano, el personaje trágico, le pertenece a María desde el comienzo. Al final de la obra, la turba de demonios que acusaba al personaje dice a la mujer: “Pero entonces ¿no hay tragedia?”, y ella responde que no. La tragedia no tiene la última palabra. Es asumido y desarrollado con una claridad increíble pero la última palabra es de la intervención divina que es el nacimiento de una nueva razón sudamericana.

*La obra de Monti está tejida por referencias bíblicas. ¿Cómo era su relación con la Biblia?*

Las tres obras que vimos interactúan mitos griegos con mitos bíblicos para develar el sentido de nuestra historia contemporánea. En el caso de Monti, se acerca a la Biblia gracias a un profesor de filosofía que tuvo mientras estudiaba en la Universidad de Buenos Aires. Parece que este profesor, muy renombrado en las décadas del 60 y 70, había dicho a sus alumnos que si querían hacer filosofía debían leer dos libros: *Antígona* y *Job*. El joven Monti se compró la Biblia de Jerusalén recién publicada y no la abandonó nunca. Jamás leyó teología pero la Biblia la leía permanente. Como dramaturgo, claro está, se dejaba influenciar y tocar por ella.

*¿Cuál te parece que es la importancia del teatro para nuestro tiempo?*

La interpretación dramática de la existencia devela plenamente el enigma de la existencia humana, un enigma que cada uno tiene que responder porque cada uno es Edipo frente a la esfinge. En la medida en que haya figuras dramáticas, teatro, podremos interpretar dramáticamente la existencia y salvar el sentido de la tragedia que la atraviesa. Respecto de la fe, la acción del cristiano dentro del mundo es una acción dramática, lo cual es una tautología porque “drama” significa acción, se trata de despertar la libertad para que responda en el Espíritu Santo al llamado de Dios y del tiempo. Aquí es donde el teatro ofrece posibilidades para develar la figura dramática del hombre.

Siempre existieron los “lobbys anti-teatrales”. Platón lo testimonia cuando habla del “antiguo desacuerdo” y apunta argumentos de peso para echar a los dramaturgos de la polis. Los argumentos atraviesan la patrística hasta la época de Shakespeare y Calderón. A pesar de esto, el teatro crece en el seno de la fe: el horizonte cristiano está presente en el teatro de modo explícito o implícito.

*Decís que el teatro crece en el seno de la fe. ¿Cómo es la incidencia del teatro en la teología, entonces?*

Poca incidencia ha tenido y tiene en la teología sistemática. Hubo tiempos en los cuales la teología dialogó mucho con las artes, aunque no con el teatro. Actualmente además de no dialogar con el teatro, quizás haya que decir que las artes en general no están presentes en el estudio de la teología. Es otro de los pedidos del Concilio Vaticano II que ha quedado desatendido.

*¿Dónde se puede profundizar sobre estas cosas?*

Hay mucho material disperso. En diferentes disciplinas: historia del teatro, crítica teatral, etc. El cruce con la teología no está sistemáticamente hecho.

Por mi parte, participo en un área sobre teatro y Biblia en Instituto de artes del espectáculo (IAE) de la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) que conduce Jorge Dubatti, participo en un área sobre teatro y Biblia. Además, realizo talleres en los que indagamos la presencia de la Biblia en diferentes obras. Son talleres abiertos, dirigidos a todos los que estén interesados.

*Te agradezco mucho el diálogo y el impulso dado para que teólogos y hombres de teatro crezcan en comunión.*

## **Conclusiones compartidas**

En primer lugar, consideramos esencial diferenciar tragedia de tragicismo. No conviene hablar de tragedia en términos abstractos sino de situaciones existenciales trágicas. En efecto, el abismo que se abre entre lo que podemos hacer y lo que anhelamos realizar conduce a situaciones trágicas, como por ejemplo, las que se generan cuando la existencia sigue un camino que inevitablemente será truncado (*Alceste*), o cuando hay que elegir entre dos líneas que nunca se cruzan o que se vuelven contradictorias (*Antígona*), o cuando actuando responsablemente el sujeto se encuentra con una culpa impenetrable (*Edipo*). La percepción de este abismo no hace menos libre al hombre; lejos de menospreciar su libertad, lo acerca aún más al reconocimiento de su dignidad.

El teatro clásico griego y muchas otras formas teatrales posteriores nos permiten profundizar hondamente en estas situaciones de la libertad humana. Cuando las figuras teatrales faltan, el hombre busca una solución sólo teórica o abstracta. Pero el hombre no es sólo pensamiento sino carne, temporalidad, devenir; con lo cual, la tragedia es inherente a él. Las decisiones de la libertad

no son un agregado a su esencia sino su constitución. El resultado de una busca sólo teórica o abstracta suele caer en el callejón sin salida de formulaciones tragicistas, de modo que el desgarrón experimentado en la existencia se proyecta sobre el ser mismo. Ante la traspolación de la situación trágica hacia el corazón del ser, sólo quedan dos salidas: el suicidio o el refugio en una abstracta racionalidad.

Si el tragicismo es la tesis metafísica, no es posible una relación con la fe cristiana. Pero distinto es cuando miramos una libertad que asume situaciones trágicas que enfrenta (incluida la muerte) como un despliegue de su dignidad. En tal caso, no podremos aceptar sin más lo afirmado por tantos: que lo cristiano es ajeno a la tragedia. Por el contrario, es su profundización y coronamiento, porque en Cristo Dios mismo la asume en el marco de su acción de amor, de su dramática. Escuchemos a Guardini:

En un sentido exclusivo de Él, experimenta Dios en el mundo 'un destino'. Y El -Dios- es de tal suerte que puede experimentarlo. Y el hecho de este poder es su última gloria. Es idéntico a aquel otro hecho de su amor. Mejor, de que él es amante. Todavía mejor: de que es 'el amor' (...). Y este destino es profundamente trágico (...). Su expresión postrera está en la cruz de Cristo. Por esto, la cruz es el símbolo, simplemente. El que atenta contra él, clausura al mundo en la incomprendibilidad.<sup>2</sup>

El amor es una acción: el Padre entrega al Hijo por amor al mundo (Jn 3, 16), el Hijo se entrega por amar a los suyos hasta el fin (Jn 13, 1-3). El drama de la entrega del Padre (que entrega al Hijo) y del Hijo asume toda tragedia, asume la limitación de la libertad creada y de sus decisiones. La situación trágica no es negada ni absolutizada sino asumida en Cristo dentro de la dramática divina, dentro de la *teo-dramática*.<sup>3</sup> Y el acto de asunción es amor.

Por su parte, los hombres y mujeres que comparten el destino divino, los cristianos, prolongan esa dramática mediante la obra del Espíritu. Ese es el verdadero anuncio cristiano; sin heroísmos o titanismos sino bajo el signo de la tragicidad misma, se anuncia la asunción libre de las situaciones trágicas dentro de la dramática. Esto lleva a una consideración de cómo la fe cristiana es tanto más auténtica cuanto más asume figuras trágicas. Von Balthasar

---

<sup>2</sup> R. GUARDINI, *Libertad, gracia y destino*, Buenos Aires, Lumen, 1987, 238.

<sup>3</sup> I. NAVARRO, *Últimas inquisiciones*, Buenos Aires, Ágape Libros, 2009, 490 (nota 200): "Toda la fuerza y toda la belleza de la figura (la épica y la lírica) alcanzan su culmen estético en la verdad de cada tragedia humana que resuelve su destino dentro del drama de Cristo".

explica el carácter trágico de la Iglesia:

La Iglesia se convierte en el verdadero Edipo, ella que verdaderamente solicita por la polis gravemente amenazada y arruinada, jura querer restablecer en ésta el verdadero orden con una nueva búsqueda que llegue hasta las raíces religiosas de la ruina; y he aquí que pone al desnudo su propia culpa. La Iglesia acaba así en un terrible callejón sin salida, pues se encuentra en medio de una situación de culpa que la supera por completo, ante la cual preferiría arrancarse los ojos. Pero no tiene ni el derecho ni la posibilidad de hacerlo. Tiene que utilizar sus ojos más bien para mirar hacia arriba, hacia una tiniebla de Dios que es mucho más profunda que su propia ceguera posible o real, hacia esa tiniebla de Dios de la que baja toda luz, tanto para ella como para el mundo en su totalidad.<sup>4</sup>

La actualidad del testimonio cristiano en situaciones trágicas, testimonio que hace presente a Cristo para los hermanos, tiende un puente entre la hora de la cruz y el ahora, entre la tragicidad máxima de la cruz de Cristo y la tragicidad de toda libertad que responde. Quizá esta era la búsqueda a la que aludía Jorge Luis Borges al final del poema “Cristo en la cruz”, en su último libro *Los conjurados*:

¿De qué puede servirme que aquel hombre  
haya sufrido, si yo sufro ahora?<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> H. U. VON BALTAHSAR, “La tragedia y fe cristiana” en *Ensayos teológicos III: Spiritus Creator*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2004, 342.

<sup>5</sup> J. L. BORGES, *Obras completas III*, Barcelona, Emecé Editores España, 1996, 453.