

COMMUNIO

Revista católica internacional | 2020/2

Edición Argentina

XXVI

DRAMA GRIEGO Y FE CRISTIANA

Philippe Lefebvre • Pablo Cavallero • Alois M. Haas • Jan-Heiner Tück • Ignacio Díaz - Eduardo Graham • Alberto Espezel • Isabel Pincemin • Adolfo Mazzinghi

COMMUNIO

En colaboración con las ediciones de Communio en:

ALEMANIA

Internationale Katholische Zeitschrift «Communio»

Responsable: Jan-Heiner Tück

www.communio.de

BÉLGICA-PAÍSES BAJOS

Internationaal Katholiek Tijdschrift Communio

Responsable: Filip De Rycke

www.communio.nl

CROACIA

Međunarodni Katolički Časopis Communio

Responsable: Ivika Raguz

ESLOVENIA

Mednarodni Katoliški Reviji Communio

Responsable: Anton Štrukelj

ESTADOS UNIDOS

International Catholic Review Communio

Responsable: David L. Schindler

www.communio-icr.com

FRANCIA

Revue catholique internationale Communio

Responsable: Serge Landes

www.communio.fr

HUNGRÍA

Communio Nemzetközi Katolikus Folyóirat

Responsable: Attila Puskás

POLONIA

Międzynarodowy Przegląd Teologiczny Communio

Responsable: Sławomir Pawłowski

www.communio.pl

PORTUGAL

Revista Internacional Católica Communio

Responsable: Maria C. Branco

www.revistacommunio.com

REPÚBLICA CHECA

Mezinárodní Katolická Revue Communio

Responsable: David Voprada

www.mkrcommunio.cz

RUANDA

Revue Catholique Internationale Communio

Édition en français pour le Rwanda

Responsable: Andrzej Jakacki

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

Números del Año 2020

- La catequesis
- Drama griego y fe cristiana
- Naturaleza

Edición Argentina

REVISTA CATÓLICA INTERNACIONAL COMMUNIO

Publicación cuatrimestral.

Registro de la Propiedad Intelectual N° 395257 Impreso en Argentina -
Printed in Argentina

Suscripción 2020

www.communio-argentina.com.ar

communioargentina@gmail.com

Argentina: \$ 1500.-; Extranjero: U\$ 50.-

Estudiantes: \$ 900.- Número suelto: \$ 600.-

Sánchez de Bustamante 2662 - 2° A (1425) - Bs. As. - Tel. 4801-7335

Suscripción de apoyo, a partir de \$ 1500.-

Editorial

—
No somos como el puente, inmóvil sobre el río del tiempo.

A nosotros el tiempo nos pasa, nos afecta.

Somos temporales porque somos encarnados, porque tenemos cuerpo.

Y lo que pasa en nuestro tiempo nos pasa.

En este tiempo tiene lugar, nos acontece, una crisis: la pandemia. Sobre ella habla, no sólo desde la medicina, Isabel Pincemin, para ayudarnos a situar el elemento de incertidumbre en las coordenadas de certezas, a veces creídas, a veces vistas.

La coordenada vertical, para los cristianos, es la cruz del Resucitado, decimos con Alberto Espezel. Y también coordenada horizontal porque nos abraza para que nos dejemos abrazar por la Vida, no por cualquier modo de vida de los que cuestiona Espezel.

En vez de puntos fijos, actos dramáticos, parecen decir Eduardo Graham e Ignacio Díaz, en un artículo que recorre el anillo de las tragedias antiguas, anillo que no cierra porque se abre a sus reinterpretaciones cristianas. El lector encontrará aquí como una mina de carbón, adonde volver cuando haga falta calentar algún día de invierno. Von Balthasar, fundador de la Revista, había profundizado hasta el principio de teatralidad, al que se dedica Alois Haas.

¿Se puede comprender la tragedia griega en clave cristiana? El artículo de Pablo Cavallero, de la Academia Argentina de Letras, pone su erudición al servicio de una respuesta. Jan-Heiner Tück, de la edición alemana, ofrece *Morir por otro. Prefiguraciones de la Pasión en la tragedia griega "Alcestes" de Eurípides*.

El marco escriturístico lo presenta Philippe Lefebvre: *Biblia y Tragedia*.

Volviendo al hoy de un tiempo cambiado por la pandemia, Adolfo Mazzinghi siente la nostalgia por los encuentros litúrgicos, por una Eucaristía que no es reemplazada por el aparecer virtual, y valora los elementos sencillos que nos permitirán volver a ella: el cuerpo, el espacio, el tiempo, el Tú.

Al fin de los tiempos, la Fe y la Esperanza pasarán porque nos encontraremos con el Señor cara a cara. Ahora, en estos tiempos de pandemia, la Fe ancla nuestra Esperanza, y la Esperanza parece decir: esto nos pasa; pasará, y terminará bien.

Biblia y Tragedia

—
Philippe Lefebvre *

¿Hay tragedia en la Biblia? ¿Puede el Antiguo Testamento llevar la impronta de la tragedia si el Dios creador es también el que le da a cada criatura su consistencia y su despliegue (1 Cr 29,12) y pone fin a todo ser (Sal 107,13-14)? En cuanto al Nuevo Testamento, ni siquiera nos atreveríamos a hablar de una tragedia una vez que Cristo ha resucitado: nuestro horizonte se abre, el Hades es derrotado, toda la historia puede llevar a la Vida. Sin embargo, si Cristo nos salva y nos hace vivir, es que estábamos en un callejón sin salida, que llevamos una “existencia vana” (1 Pe 1,18), ya en las garras de la muerte (Ef 2,1) –un verdadera tragedia. El Eclesiastés evoca en palabras definitivas la tragedia de la existencia humana donde la opresión es omnipresente: “Vi (...) las lágrimas de los oprimidos –y nadie para consolarlos, la mano de sus opresores– y nadie para consolarlos”; es mejor entonces estar muerto que vivo, e incluso no ser de este mundo (Qo 4, 1-3). Lo que es más, algunos textos del Antiguo Testamento no ofrecen “solución” a situaciones catastróficas: la generación que abandona Egipto muere casi por completo en el desierto sin haber visto la Tierra Prometida a la que estaba destinada. Los salmistas, los profetas testifican que se hunden en la desesperación, el abandono sin remedio (Sal 88; 1 Re 19,4); los seres maltratados maldicen el día de su nacimiento (Jb 3; Jr 20,14-18). No importa el cariz de los eventos que suceden a continuación, estas palabras permanecen pronunciadas, como muchos testimonios de lo que un humano puede alcanzar en el abandono, sin poder salir de ella. ¿Existe realmente una tragedia en la Biblia?¹

Algunas veces nos hemos preguntado sobre los vínculos entre la Biblia y la tragedia griega. Balthasar da algunos ejemplos de parentesco o posibles ecos entre personajes bíblicos y figuras trágicas de Grecia.² Algunos de estos ejemplos han sido citados durante mucho tiempo (como la hija de Jefté,

* Philippe Lefebvre pertenece a la Orden de los Predicadores. Es licenciado en Letras y profesor de Biblia e la Universidad de Friburgo (Suiza) y en la Escuela Bíblica de Jerusalén.

¹ No suscribo las palabras del gran George Steiner sobre la Biblia (sin tragedia para él) confrontadas con la tragedia griega. Como se verá más adelante, el autor permanece en las perspectivas tradicionales, que ya no se pueden tomar como tales. Ver *La muerte de la tragedia*, que es un gran libro, Seuil, 1965, cap. 1, p. 7-12.

² Hans Urs von Balthasar, “Tragédie et foi chrétienne”, *Mélanges de Sciences religieuses*, vol. 57/3, 2000, p. 13-28.

emparejada con Ifigenia), otros son más inusuales y estimulan el pensamiento (como Jeremías, en correspondencia con Casandra), y luego, como dice el autor, “muchos otros” existen. En cualquier caso, Balthasar coloca correctamente la investigación en el terreno estable de los textos, en lugar de en ideas vagas sobre “lo trágico”. Aquí es donde hay que seguirlo.

En este breve trayecto, me gustaría volver sobre la naturaleza misma de la tragedia. Varios investigadores, al borde de la literatura, la filosofía, la historia y la ciencia del lenguaje, han publicado en los últimos años estudios específicos que transforman radicalmente nuestra concepción de la tragedia o, más bien, muestran que, en última instancia, sabemos poco sobre qué son tragedias en la antigüedad.

La definición que damos al término “trágico” es quizás el resultado de una reflexión moderna, que habríamos buscado retrospectivamente en las raíces hipotéticas del teatro antiguo. Quisiera mencionar estos aspectos porque, si tomamos las tragedias griegas como estándares de lo trágico, es bueno saber de qué estamos hablando y dónde está la investigación sobre ellas.

¿Tragedias y Biblia?

Sobre todo, ¿podemos realmente comparar el teatro griego y la Biblia? Ya para esta pregunta, deberíamos llevar a cabo una larga búsqueda y hacernos eco de una rica investigación. Sin demostrar nada aquí, simplemente pongamos algunos puntos de referencia. En Grecia, en Atenas en particular, el siglo V a.C. vio florecer la producción de tragedias. Este es un momento importante en el que la escritura y la creación artística parecen afirmarse en una gran área geográfica. Escritores y redactores bíblicos actúan en este momento de regreso del exilio y mezcla cultural. Los Persas, que hablan una lengua indoeuropea, están ganando fuerza en el este. El rey persa Ciro, a quien el profeta Isaías llama “mesías” (Is 45,1), envía de regreso a su país a los deportados judíos que lo desean. Griegos y hebreos toman prestadas palabras persas, la más conocida de las cuales es “paraíso” (*pardès* en la Biblia hebrea, *paradeisos* en griego). Oriente y el Mediterráneo están atravesados por diversas corrientes donde las ideas, imágenes, historias circulan a toda velocidad. Entre muchas otras, debemos citar las obras innovadoras y eruditas de Paolo Garuti, para quien el Mediterráneo del primer milenio antes de Cristo es un espacio de circulación; historias, grandes figuras divinas y humanas se exportan y “echan raíces” aquí y allá.³

³ Ver en particular de este autor *Le dossier Jézabel. L'imaginaire de la “femme royale”*, 6

Tomemos algunos ejemplos rápidos de la Biblia. La arenga de Goliat a David está llena de expresiones homéricas (1 Sam 17,43-44). Ciertos personajes de las tragedias griegas parecen surgir en varios textos bíblicos. La figura de Edipo está dispersa en el Antiguo Testamento en varios personajes, especialmente en Moisés. Moisés, como sabemos, nació del incesto: su padre, Amram, se había casado con su tía (Ex 6,20), un tipo de unión que el Levítico prohibiría (Lv 18,12). El nombre de esta tía-esposa es Yocabed, que algunos han comparado con Yocasta, la madre-esposa de Edipo; esta última involuntariamente cometerá con su propio hijo un incesto del que todavía se habla. El juez Sansón (Jc 13-16), que también toma prestados muchos elementos de la figura de Hércules, también exhibe rasgos edípicos de los cuales sólo mencionaría los ojos vaciados al final de su historia. También debe recordarse que a partir del siglo antes III de nuestra era, la Torá, y luego, poco a poco, los diferentes libros bíblicos serán traducidos al griego: la traducción de la Septuaginta atestigua en los traductores judíos un arraigado conocimiento de lo que es la cultura griega, con alusiones mitológicas y teatrales ocasionales. La tienda del Señor de donde Moisés sale para llevar la Palabra que escuchó allí es, en esta traducción griega, la *skènè*, un término que también designa el edificio desde el cual los actores salen para actuar y que terminará dando a la escena su nombre.

¿Tragedias sin lo trágico? Nuevas perspectivas

Debemos decir algunas palabras sobre las tragedias griegas, su naturaleza y las condiciones de sus representaciones. Hubo representaciones teatrales en Grecia en diferentes ciudades. Los festivales más famosos donde las piezas se representaban son los de Atenas: durante el siglo V antes de nuestra era se realizaban varias obras allí cada año en honor al dios Dionisio, durante los pocos días de su fiesta. Estas piezas se presentaban sólo una vez, y el repertorio se renovaba por completo cada año. También eran objeto de un concurso: el mejor autor se elegía de acuerdo con un procedimiento complejo. Como Moretti dice un poco abruptamente en su excelente libro sobre el teatro griego: “Los dramaturgos griegos escribieron para derrotar a sus competidores frente a sus contemporáneos, no para dejarnos una obra literaria para leer y meditar”.⁴

cultures hellénisées et monde romain, Cahiers de la Revue Biblique 90, Peeters, 2017. (El archivo Jézabel. El imaginario de la “mujer real”, las culturas helenizadas y el mundo romano).

⁴ Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, (Teatro y sociedad en la antigua Grecia. Una arqueología de prácticas teatrales), Le livre de Poche, 2011, p. 45.

Varios investigadores han publicado reflexiones decisivas en los últimos años. William Marx publicó en 2012 una magnífica encuesta con el paradójico título *La Tumba de Edipo*. Para una tragedia sin tragedia.⁵ Unos años antes, en 2007, la gran latinista Florence Dupont había publicado un ensayo cuyo título, allí, ya anunciaba una reflexión fuera de los caminos transitados: Aristóteles o el vampiro del teatro occidental,⁶ que W. Marx presenta como un “ensayo fundamental” (p. 172 de su propio trabajo). Estos autores nos recuerdan la gran parte desconocida que oculta a nuestros ojos modernos la esencia de lo que podría haber sido una tragedia griega.

En primer lugar, no debemos olvidar que nos quedan muy pocas piezas de teatro griego. De las 123 que se dice que Sófocles compuso, nos han llegado siete. De los tres grandes autores, Esquilo, Sófocles y Eurípides, tenemos treinta y dos tragedias completas, lo que representa un pequeño porcentaje de la abundante producción antigua. Gran parte de estas tragedias, muestra Marx, fue compilada al comienzo de nuestra era, cuando el pensamiento estoico prevalecía entre las élites del Imperio Romano. Se eligió, de los tres grandes autores mencionados, veinticuatro obras que parecían representar más claramente el poder del destino, una noción esencial del estoicismo; estas son las piezas que nos han llegado. Pero por algunas tragedias de Eurípides que no pertenecen a esta compilación y por lo que sabemos de otras piezas perdidas o de las que sólo subsisten algunos fragmentos, entendemos que, en la mayoría de los casos, el final de las tragedias es más bien “feliz”; los dioses intervienen y restauran una situación comprometida. De ahí el libro de Pierre Judet de La Combe, un helenista cuyas obras merecen un desvío, titulado: *¿Son trágicas las tragedias griegas?*⁷ Este autor, como Marx, muestra que la noción misma de tragedia se forjó en la Alemania del siglo XVIII, durante el período romántico, para expresar la confrontación de lo humano y el destino.

Aristóteles y el teatro sin teatro

Dupont demuestra, por su parte, que Aristóteles, quien en su *Poética* escribió sobre el teatro, nunca lo ha visto realmente. Tiene un conocimiento literario de las obras de teatro, sin haber vivido o experimentado el teatro en vivo. Sin embargo, en una obra teatral, existe la presencia del coro y los actores;

⁵ *Le tombeau d'Edipe. Pour une tragédie sans tragique*, Collection «Paradoxe» aux éditions de Minuit.

⁶ *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Collection « Libelles » aux éditions Aubier.

⁷ *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Bayard, 2010.

llevan máscaras, están vestidos con trajes extraordinarios, la música acompaña su actuación y no es un simple complemento. Para Dupont, Aristóteles se colocó en el registro del enunciado (la confrontación con el único texto escrito) y no tiene idea de la enunciación: el texto proclamado, actuado, atravesado por la música. Marx también habla sobre el fenómeno de posesión que se apodera de los actores, que dejan ver los personajes que ellos representan. Subraya la importancia del lugar, una realidad totalmente perdida para nosotros los modernos, para quienes una prestación cultural no depende del tiempo o del lugar y se puede lograr en cualquier lugar y en cualquier momento: para los atenienses, la “visión” de Edipo durante una actuación, terminando su vida con ellos, en las afueras de Atenas de Colono, es nada menos que una epifanía. Según Dupont, Aristóteles, que trabaja para el poder macedonio hostil a las ciudades griegas, busca llegar a Atenas “fundando un teatro literario, profano, austero y solitario, sin cuerpo ni música, un teatro de lectura”. A partir de entonces “La *Poética* fue una máquina de guerra contra la función de identidad del teatro en Atenas” (p. 75). Sin embargo, es la *Poética* la que ha moldeado nuestra visión del teatro, especialmente de la tragedia.

Estos autores fascinantes nos obligan a releer las obras de teatro del antiguo teatro, a releer también a Aristóteles. Ponen en tela de juicio nuestra relación con lo que hemos estado llamando, desde hace muy poco tiempo, lo trágico. ¿Significa esto que no hay tragedia en absoluto, que las desgracias de un Edipo, un Ajax, una Ifigenia no son tan terribles como parece, que el destino está ausente de esas piezas? Sin duda no, pero estos nuevos enfoques, que también tienen en cuenta lo que se pierde irremediabilmente para nosotros en estas piezas antiguas, nos obligan a comenzar a pensar en lo trágico nuevamente. Esta noción no está totalmente invalidada, pero se aclara de manera diferente, requiere prudencia y modestia: sabemos mucho menos de lo que pensábamos, ¡pero tenemos la suerte de saber que no sabemos muy bien!

Para un estudio de la enunciación

Si lo trágico como lo definimos modernamente no se encuentra en las tragedias, ¿podemos pensar en las relaciones entre la Biblia y la tragedia? Algunos puntos para la reflexión son esenciales.

1. Es imposible ignorar estos trabajos precisos y convergentes y continuar ingenuamente comparando héroes de tragedias griegas y personajes bíblicos. Según un término que le gusta a Dupont, debemos tener en cuenta

las “diferencias”⁸: diferencias entre estos textos antiguos, cualesquiera que sean, y nosotros; discrepancias entre textos bíblicos y obras griegas.

2. Lo que se ha dicho sobre las obras griegas y sus misterios nos lleva de vuelta a la Biblia misma como un documento antiguo, que también presenta sus dificultades de comprensión, sus enigmas irremediables. ¿Cuándo se redactaron los textos bíblicos? ¿En vista de qué? ¿Para quién? Estas preguntas se debaten, a veces permanecen sin respuesta o sin respuesta segura. Por supuesto, la Biblia tiene sus especificidades: el texto hebreo se tradujo al griego y, justo después de este período, este texto, en su forma hebrea o griega, generó múltiples comentarios a lo largo de los siglos hasta hoy, lo que lo diferencia de otras obras antiguas –las tragedias, por ejemplo–. Pero ella mantiene muchos enigmas, especialmente en relación con los personajes: ¿quién es exactamente Sansón y cuál es el significado de su historia? ¿Por qué la historia de los reyes mesías comienza con lo que parece ser “un error de casting”, el Rey Saúl? Podríamos compararlo con la tragedia del Ajax de Sófocles –ambos son afectados por la locura, ambos se matan arrojándose sobre sus espadas–. Saúl va en contra de su vocación y busca matar a su sucesor, David. Se podrían dar muchos otros ejemplos de figuras o gestos que se nos escapan.
3. Si la Biblia no puede relacionarse ingenuamente con el teatro antiguo, al menos uno puede ver las relaciones entre su naturaleza de texto y las obras griegas. Dupont muestra acertadamente que Aristóteles se limita a los enunciados y no tiene en cuenta la enunciación: el texto se convierte en discurso, una palabra transmitida por voces, cuerpos, dialogando con música, dirigiéndose a un pueblo reunido. Estas características de la enunciación no son bienvenidas “adiciones” al texto escrito, son todos elementos que permiten que el texto se desarrolle en su verdadero registro: es un acto de habla. Del mismo modo, la Biblia no es una colección de declaraciones; ella continúa continuamente en la enunciación. Los salmos nos hablan de su naturaleza de canciones, en los instrumentos con los que

⁸ Fl. Dupont explica este término diferencia/desviación en un fascinante libro de entrevistas que incluye este término en su título: *L'Antiquité, territoire des écarts* (Antigüedad, territorio de desvíos/diferencias/brechas) Entrevistas con Pauline Colonna d'Is-tria et Sylvie Taussig, Albin Michel, 2013. Especialmente p. 286-288. « A l'altérité qui exclut, nous substituons l'écart qui inclut et décentre », p. 287. (“A la alteridad que excluye, sustituimos la brecha que incluye y compensa”).

deben ser proclamados o susurrados. Todas las partes del Antiguo Testamento son una cantinela tradicional, que, nuevamente, no es sólo un suplemento opcional. Básicamente, cantada o no, es un acto de habla.

Para aclarar esto, el biblista Jean Delorme desarrolló el concepto de “voz del texto”.⁹ También propuso traducir “evangelio”, no por buena noticia que todavía se refiere a la idea de un enunciado, sino por “feliz anuncio”, una fórmula que inmediatamente hace oír una voz. En la práctica del trabajo bíblico, considerar el texto como un enunciado que el científico trabaja para explicarlo, o como una enunciación que viene de más lejos y se dirige hacia los oyentes, cambia considerablemente la forma en que “escuchamos” el texto.¹⁰ Entonces deberíamos mencionar los pasajes donde la Biblia, explícitamente, habla de sí misma como de una palabra, en puestas en escena que recuerdan el teatro griego. En 2 Reyes 22-23, uno encuentra fortuitamente el “libro de la Ley” en el templo y este “texto” es el tema de varias lecturas que terminan en la gran proclamación que el rey Josías hace al pueblo. Esta declaración pública será seguida de una profunda transformación de la vida del reino. En Nehemías 8, el pueblo que regresa del exilio se reúne en Jerusalén para escuchar una lectura del libro de la Ley. Luego siguen las lágrimas y la alegría mezcladas, la comida festiva que no olvida a los ciudadanos impedidos de estar allí... ¿Es una catársis post-exilio?

Una palabra que de cualquier manera se nos escapa

Quizás es por el poder del texto hablado, gritado, rezado, rimado, cantado, y de aquello que lo instituye, que todavía podemos poner en escena tragedias y escuchar la Biblia. Muchos elementos nos son casi inaccesibles, pero los cuerpos que hablan están ahí. Dupont menciona en varias ocasiones ciertas adaptaciones del teatro antiguo a las que asistió, o de las que participó en la elaboración, y subraya el éxito que obtuvieron. Marx, por su parte, insiste firmemente sobre el hecho de que la tragedia se nos escapa por completo: incluso si somos sensibles a uno u otro de sus aspectos, “fue ante todo otra cosa, de la

⁹ Jean Delorme, « Mondes figuratifs, parole et position du lecteur dans l'Apocalypse de Jean », Gignac A. & Fortin A., *Christ est mort pour nous. Etudes sémiotiques, féministes et sotériologiques en l'honneur d'Olivette Genest*, Médiaspaul, Montréal, 2005.

¹⁰ La obra esencial sobre la enunciación en el dominio bíblico es la de Anne Penicaud, *La lecture, chemin d'alliance. Des Philippiens d'hier à ceux d'aujourd'hui*, Lectio divina 272, Cerf, 2018.

que no sabemos casi nada y que es imposible esperar comprender alguna vez” (p. 165). Como ya anunció al comienzo de su trabajo: “la eficacia religiosa” que tuvo una tragedia, cuando representa a héroes y dioses, no tiene equivalente que pueda encontrarse hoy en el teatro excepto “tal vez en la iglesia” (p.12).

Incluso si admiro el libro de Marx, sigo siendo algo reacio a su posición absoluta: casi todo se nos escaparía en la tragedia. Para mí, no es una especie de retorno de lo reprimido cultural, como si no pudiera acostumbrarme a la idea de que las obras del pasado no llegan a nosotros y ya no tienen con nosotros suficiente parentesco espiritual para ser entendidas y amadas. Pero me parece que cualquier texto, si está realmente “en la enunciación”, lleva una referencia a un tercero que hace que este texto nos llegue y se nos escape. Este “tercero” designa lo que, en un texto, marca que el discurso viene de más allá y va más allá que nosotros. En la tragedia de Edipo en Colono, sobre la cual Marx comenta principalmente, el final nos dirige hacia este tercero que se escapa.

Edipo, que ahora es ciego, se queda solo con Teseo, el gobernante de Atenas, en el santuario de los Euménides donde se detuvo, en el suburbio de Colono. Sin embargo, el mensajero que viene a informar sobre el final de Edipo dice que él y las dos hijas del ciego fueron despedidos. Edipo se quedó con Teseo. Después de un momento, al darse vuelta, vio a Teseo solo, “su rostro oculto por su brazo levantado ante sus ojos, como si viera algo aterrador que la mirada no puede soportar” (vv. 1649-52). Teseo invocó a la tierra y el Olimpo, la morada de los dioses. “Cómo murió Edipo, solo Teseo puede decirlo” (vv. 1656-57). Cuando Teseo regresa, consuela a las dos hijas de aquél que se ha ido misteriosamente y del que nadie debe saber el lugar donde descansa. Y Teseo afirma: “De aquellos cuya tumba es la fuente de beneficios para nuestra tierra, no está permitido llorar” (vv. 1751-53). Edipo murió dejando una palabra encomendada a Teseo –debe guardar silencio sobre el lugar donde está enterrado, palabra autenticada por el dios Orcos, el Juramento– (1766-67). Edipo ahora hablará a través de sus beneficios y su hija Antígona, a quien Teseo le dijo que cesara sus lamentaciones (v. 1751), entiende que es hora de que ella vaya y hable con sus hermanos en Tebas para evitar, si es posible, matarse unos a otros. El tercero “ausente” –Edipo y el mundo al que se ha unido– permite una nueva voz y abre una vida para vivir.

Nosotros mismos, lectores, no estamos en una relación binaria con el texto que nos mantendría en una confrontación sin futuro: la tragedia vendría de otra cultura, de otra época y ya no entenderíamos sus códigos o su significado. Entramos, si lo deseamos, en esta relación ternaria que la obra pone en escena: la ausencia fecunda de Edipo es quizás beneficiosa para nosotros también. No entendemos todo, tal vez entendemos poco, pero estamos hablando

al lado de esta tumba no rastreable. La tumba de Moisés es igual de esquiva (Dt 34,6), pero la palabra que dejó continúa su viaje entre nosotros. Hablamos de ella, hablamos por medio de ella (traducción literal de Dt 6,7) y ella nos habla.

Trágico bíblico

Aquí es donde quiero evocar lo que se puede llamar trágico en la Biblia. Los que dicen, proclaman, transmiten una palabra venida de más lejos que ellos, los que dan testimonio de este movimiento de discurso ternario, a menudo tienen una vida difícil. Cuando Jeremías le dicta a su secretario Baruc una palabra recibida de Dios, el rey, que es hostil a él, toma el manuscrito, lo corta y pone cada pieza en el fuego. También busca apoderarse de Jeremías y Baruc (Jr 36). Gesto típico de un mundo binario: cree que al poner la mano en el locutor, el transmisor, se destruye el habla; es una ilusión: cada palabra digna de ese nombre proviene de más lejos y continuará su camino.

Por lo tanto, no se trata aquí de designar una técnica de oralidad o de escritura, y demostrar que pudo pasar por Grecia e Israel. Se trata de hacer resaltar una cierta relación con el habla, en cualquier cultura, en cualquier momento: hablamos, escribimos para transmitir un enunciado o para participar con otros en una enunciación, es decir, una palabra viva de la cual no somos ni el origen absoluto ni el último término, una palabra que también activa movimientos de vida en quienes la reciben, ¿quién las renueva? En este registro, fundamental en mi opinión, del habla binaria o ternaria, podemos comparar diferentes textos –la tragedia griega y la Biblia, por ejemplo– y estar atentos a la “puesta en escena” del discurso. El primer discurso del adulto Jesús en Nazaret, la ciudad donde creció, es un ejemplo famoso (Lc 4,16-30). En el día de *sabbat*, hace la lectura en la sinagoga de su ciudad y lee un extracto del profeta Isaías (Is 61,1-2a). Esta lectura dice quién es él: “El Espíritu del Señor está sobre mí porque él me dio la unción; para traer el feliz anuncio, me envió, para anunciar la liberación a los cautivos, etc.”. Comentando este pasaje Jesús afirma a los oyentes que “esta escritura se está cumpliendo en sus oídos” (Lc 4,21). Sabemos el resto: Jesús continúa sus comentarios tomando ejemplos de la Biblia y los habitantes que lo vieron crecer y que conocen a su familia muy rápidamente quieren hacerlo morir. Él escapa esta vez, pero el tono está dado. ¿Qué dijo Jesús tan terrible? Reveló la palabra en su registro ternario. Sus compatriotas se quedan en el binario: cuando Jesús habla, lo miran intensamente, reconocen que sus palabras son “palabras de gracia”, pero todo cae muy rápido. Eligen permanecer dentro de los perímetros a los que están acostumbrados, lo que conocen y dentro de los cuales se suelen desempeñar. Interrumpen

el trabajo de la palabra en ellos y repiten de Jesús: “¿No es el hijo de José?”. Volviendo a los límites anteriores, la negativa es a dejarse llevar por esta palabra del viejo profeta Isaías que suscita algo nuevo. El asesinato es la clave.

La tragedia bíblica, que debería ilustrarse mucho más, reside sobre todo según mi entender, en esta confrontación de dos regímenes de habla incompatibles. En los Evangelios, los discípulos de Cristo se tomarán un tiempo antes de abandonar las enunciados ya hechos que los habitan, por ejemplo: “las palabras de las mujeres son sólo chismes o delirio” (cf. Lc 24,11), que dicen la mañana de la resurrección, cuando las mujeres vienen a contarles la Noticia. Estas mujeres no vieron a Jesús. Los dos hombres en la tumba a quienes encontraron “simplemente” las invitaron a recordar las palabras que Jesús había dicho: “y lo recordaron” (Lc 24,8). La palabra de Cristo, ya depositada en ellas, se despliega completamente allí. Ellas no tienen que encontrarse con el Resucitado: él vive en ellas por su Palabra, de alguna manera están embarazadas de la Palabra, como María estaba al comienzo de este Evangelio de Lucas. Estando ahora completamente en la enunciación, golpean a los discípulos que aún no han aceptado que la Palabra pueda tomar su vuelo dentro de ellos. Esta tragedia de Pascua pronto terminará y el Resucitado recorrerá con los suyos la Ley, los Profetas y los Salmos –una Palabra venida desde lejos que ahora vivirá en los discípulos de la Feliz Noticia–. Cualquiera que sea el teatro donde se presenten (cf. el *theatron* de Éfeso en Hch 19 o cualquier lugar de infamia en 1 Cor 4,9), su palabra se abrirá camino.

Traducción: Cristina Corti Maderna

Tragedia(s) Griega(s) y Cristianismo(s)

—
Pablo Cavallero*

En su fundamental texto *La tragedia griega*, Albin Lesky retomó la cuestión de si es posible una 'tragedia cristiana', dado que esta idea había generado interpretaciones contrapuestas, como la de T. Haecker, para quien la tragedia sólo puede ser pagana, y la de J. Bernhart, para quien la redención no suprime las leyes de la historia y de la naturaleza.

Lesky apoya su posición respecto del tema cuando analiza los componentes que considera propios de la tragedia griega:

1. La dignidad de la caída (*περιπέτεια*): la mudanza desde la situación de aparente felicidad y seguridad debe ocurrir en una persona que estaba 'elevada', de modo que el cambio sea notorio y relevante.
2. La posibilidad de relacionarla con nuestro mundo: aunque la trama de la tragedia sea mítica o histórica, el espectador debe sentirse afectado.
3. La aceptación consciente por parte del sujeto: sólo es personaje trágico en el sentido griego quien sabe que, si avanza con su postura u objetivo, el resultado puede costarle caro; si bien lo hace con libertad, sus principios no le permiten dejar de hacerlo.
4. La existencia de una oposición (a veces) irremediable: aquí está la clave del problema.
5. La existencia de una 'culpa trágica', un 'error intelectual' (*ἀμαρτία*) que causa la caída, más allá de que exista previamente alguna culpa moral o exceso contra los dioses (*ὑβρις*), causado por un 'enceguecimiento' (*ἄτη*).
6. El afrontar un sufrimiento inmerecido, pero con la posibilidad de que el acontecer trágico tenga sentido y no sea absurdo.

Para Lesky la clave está en el cuarto componente porque la oposición entre el héroe trágico y su contrincante responde a tres visiones posibles:

*Casado, padre de 6 hijos, Doctor en Letras, Profesor en la UBA y en la UCA, Investigador del CONICET y miembro de la Academia Argentina de Letras

- a. una visión absolutamente trágica del mundo, donde todo es absurdo y destructivo, sin posibilidad de solución ni sentido trascendente;
- b. un conflicto trágico absoluto, es decir 'separado' de lo general, en el que el héroe entra en conflicto por un hecho parcial o personal pero el conflicto tiene sentido a partir de leyes trascendentes; de tal modo, el héroe puede morir pero hay una 'solución' superior o 'justificación' que le da sentido;
- c. una situación trágica, un conflicto no definitivo ni determinante, en el que puede hallarse una solución.

El mismo Lesky señala entonces que las formas b) y c) pueden ser el escenario conflictivo de una tragedia cristiana.

Ahora bien, ¿qué trasfondo cultural de la tragedia griega daba lugar a este posible lazo con el cristianismo?

Alguien puede creer que por el hecho de ser 'paganos' los griegos no tenían sentido de la religión o creencia en la divinidad. Quien lea cualquiera de los textos de la literatura griega verá que la divinidad aparece constantemente, invocada, actuante, a veces denigrada y burlada; pero existente. Hasta el advenimiento de la 'filosofía', que se ha llamado 'paso del *mýthos* al *lógos*', dicho de otro modo 'paso del relato simbólico a la expresión racional', los griegos tenían plena conciencia del poder divino, aun cuando éste estuviera dividido en diversas manifestaciones y 'especialidades' cuyo único punto común era la eternidad o inmortalidad y una relativa felicidad. Así es cómo un Ésquilo, llamado "el teólogo", puede expresar *πάθει μάθος* (*Agam.* 177), 'con el sufrimiento el aprendizaje', porque aceptar el sufrimiento es aceptar la voluntad divina: incluso si Orestes incurre en el matricidio por un deseo de venganza, lo que disipa su duda es recordar la 'orden de Apolo' que su amigo Pilades le actualiza (*Coéforos* 900-902); se unen entonces inclinación personal y voluntad divina. Pero esto lleva a que la cadena adulterio-asesinato-venganza sea interminable y sólo la divinidad pueda cortarla: si realmente la divinidad inspiraba los crímenes, también ella les puso fin. Aquí está la base lejana, todavía *in nuce*, del principio de que sólo lo bueno existe (Dios) y que lo malo solamente es alejarse de ello, pero que de uno y otro modo todo retorna a Él. Hay un orden divino en el mundo que el hombre no conoce pero que éste puede descubrir a través del dolor.

Luego apareció cierto pensamiento 'irreligioso' o 'laicista', más la posibilidad de que el género cómico admitiera como licencia poética la burla de los dioses. Pero aun ante esta mofa, el griego sabía que se trataba de una

licencia. Y siguió creyendo en la divinidad, al menos en la forma de la Fortuna, a la que erigió trescientas estatuas en el período helenístico.

A todo esto debemos sumar las corrientes 'espirituales', como la de los órficos o de los que creen en una preexistencia del alma y/o en una supervivencia del alma. Esto permitió ir superando la dicotomía cuerpo-alma en el sentido de que comenzar a ver son dos aspectos de una unidad; habrá que dejar de lado a maniqueos y cátaros para volver a dar al cuerpo su lugar legítimo. Pero la reflexión sobre el alma era necesaria para ir acercándose al *pléroma* o 'momento de plenitud' en que la Verdad se revelara.

Por otra parte, hay que recordar que los tres géneros dramáticos griegos (tragedia, comedia y drama de sátiros) eran presentados en fiestas religiosas, que tenían como centro la *thyméle*, el altar de Dioniso. Para un griego, pues, habría sido incoherente pensar en la tragedia como un mensaje artístico escindido de una percepción religiosa.

Suele decirse que Eurípides fue un 'librepensador', 'iluminista', alguien que favoreció la irreligiosidad. Sin embargo, su última pieza, *Bacantes*, es profunda, dura y tremendamente religiosa; y una obra como *Alcéstide*, que tiene rasgos de tragedia y elementos de drama de sátiros, presenta la grandeza de quien renuncia a la vida por amor, sacrificándose por otro (como hará san Maximiliano Kolbe), y la bondad y agradecimiento de un ser semidivino (Heracles) que interviene para restituirle la vida como recompensa por las honras con que él había sido atendido.

Por supuesto, tener sentido religioso y tener presente que la tragedia es una 'liturgia' no permiten equiparar la tragedia griega con el pensamiento cristiano ni la presentación del drama con una eucaristía. Se trata solamente de un trasfondo cultural que fue 'preparando camino'.

Ahora bien, podemos, sí, aplicar, analógicamente, la 'tragedia' de Jesucristo al formato griego clásico y ver si los principios de éste se cumplen en ella.

- a. la dignidad de la caída: aparentemente, Jesús no cumplía este requisito básico; Él no era más que un carpintero de una oscura aldea galilea. Sin embargo, en el momento crucial, Jesús era llamado 'Maestro' y se lo consideraba 'Rey de Israel', de modo que su caída fue estrepitosa: algunos esperaban que aplicara en Sí mismo algún milagro que le evitara el dolor y la muerte y le diera gloria evidente; esperaban que Él salvara a Israel del poder romano;
- b. vínculo con nuestro mundo: cualquier persona, aun hoy, en un mundo supuestamente democrático, abierto, respetuoso de las ideas y las

- creencias, puede ser 'crucificado', habitualmente en forma de censura pública, pérdida del trabajo y/o encarcelamiento; por ejemplo, un médico que se niegue a practicar abortos;
- c. aceptación consciente de las consecuencias: obviamente, Jesús sabía que se exponía a la venganza de los jerarcas de la religión, envidiosos y temerosos de perder poder y prestigio, como también a la ineficacia y cobardía de los poderes cívico-militares; sin embargo, pese a saber que su prédica podía costarle la vida, 'no podía' dejar de predicar, porque no cumpliría su misión y no sería 'auténtico';
 - d. oposición irremediable: el ideal que sostiene y enseña Jesús opone claramente la virtud con el pecado, la humildad con la soberbia hipócrita, la verdad con la mentira engañosa. Estas oposiciones son irreconciliables; su posición es irrenunciable. Sin embargo, se trata de un 'conflicto trágico absoluto', pues no todos se empecinan en el pecado, la soberbia y la mentira, y quienes lo condenan son un sector interesado de la sociedad y un factor de poder. Ese conflicto, aun cuando lo lleve a la muerte, tiene sentido en un plano superior: su resurrección es la prueba de que concede redención a los que crean en Él y reencaucen su conducta;
 - e. error trágico: desde el punto de vista humano, Jesús podría haber hecho un milagro para salvarse, pero no lo habría hecho 'creyendo' que los enemigos cederían; mas si hubiese actuado así no habría cumplido su misión. Análogamente, Antígona podría haber cedido ante su tío Creonte y resignar su defensa de la Ley natural (su hermana Ismena le critica esa 'rigidez' como los soldados y fariseos le critican a Jesús que no se retracte); quizás Antígona creyó que el tío no la mataría y allí estaría la 'falla intelectual'; su sacrificio, empero, no fue absurdo. Por su parte, Creonte es un claro personaje trágico que avanza en su rígida posición a pesar de los costos, creyendo que su decreto humano podía prevalecer sobre la Ley natural y que sus amenazas evitarían la desobediencia; sólo logra quedarse sin esposa, sin hijo y sin sobrina. Jesús pudo haber tenido una 'falla' intelectual como hombre, pero su presciencia divina sabía que nada evitaría la 'caída'. Por otra parte, y de modo análogo al Creonte de *Antígona*, los personajes trágicos son los jerarcas judíos y sus secuaces, quienes actúan con ὕβρις y ἀτή y cometen la ἀμαρτία de creer que, matando a Jesús, conservarían sus privilegios y apariencias; en realidad sufren una περιπέτεια que está simbolizada por la ruptura del velo del templo (*Mateo 27: 51*) y por su propia decisión de "¡Que su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos!" (*Mateo 27: 25*), plenamente conscientes de las consecuencias de sus actos;

- f. sufrimiento inmerecido: la condena de Cristo, como el mismo gobernador romano reconoce, es injusta (*Juan* 18: 38, 19: 4,6); y más aún el terrible castigo al que se lo somete, cruel, despiadado, exagerado. La acusación de 'blasfemia' fue claramente forjada sobre tergiversaciones de sus dichos (*Mateo* 26: 3-4, 59-60), así como fueron 'comprados' su entregador y los testigos adversos (*Mateo* 26: 14-16): por el lado judío, pues, todo era una farsa. Dodds señala que, para un pagano, era incomprensible que un dios se humanizara, sufriera, se humillara, máxime si ni siquiera se trataba de una divinidad ctónica, como Atis o Adonis, que trajera consigo el periódico renacimiento de la naturaleza (aunque en Homero hay dioses que son heridos en batalla, como Afrodita, y que sufren afrentas morales, como Hera); de modo que la figura de Jesús, si bien, no resultaba creíble para un romano o un griego, tampoco era merecedora de semejante punición. Sin embargo, el centurión reconoce, en ese especial padecimiento, que "verdaderamente este hombre era Hijo de Dios" (*Marcos* 15: 39).

Más allá de que la situación puede responder a los criterios generales de una tragedia griega 'clásica', debemos tener presente que el concepto que del género tuvieron sus cultores no fue inalterable. Hay tragedias de Eurípides que distan mucho de otras de Ésquilo; y no sólo por su técnica. Tal es el caso de *Ion* o de *Helena*. También debemos tener presente que la cultura cristiana fue en muchos aspectos una continuación de la griega, como muy bien señaló Jaeger, y no una contradicción de ésta: el cristianismo aceptó la literatura griega (salvo la polémica anti-cristiana) y la conservó copiándola y enseñándola, aun cuando desde el año 200 acentuó sus rasgos propios. A fines del siglo IV, Basilio Magno, en su tratado conocido como *A los jóvenes* y considerado "carta magna", señala la orientación general que tendrá Bizancio respecto de la literatura clásica pagana: se asume lo bueno que ella tiene.

Además, ya los judíos helenizados se habían apropiado del género adaptándolo a sus asuntos. Ezequiel el Trágico es "autor de tragedias" y, más específicamente, "autor de tragedias hebraicas". También Teodectes compuso alguna de asunto bíblico; lamentablemente ésta no sobrevive. Pudieron ser helenísticos y de asunto similar los textos que tenemos en *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 2 F 617 y 618 y el que Epifanio de Salamine en Chipre (s. IV) transmite en su *Panarion* o *Adversus haereses* (II p. 447.16-448.3 Holl). De las piezas de Ezequiel, sólo conservamos una y de modo fragmentario, la *Exagogé* o *Salida*, que se basa sobre el *Éxodo*. Es posible reconocer en ella un prólogo y cinco episodios, la participación de un coro (que era mucho más reducida desde la época postclásica) y, como figura trágica, la de los egipcios

con Faraón a la cabeza: para Ezequiel y su público, la *κάθαρσις* aristotélica podía surgir de la *ὑβρις*, *ἀμαρτία* y *περιπέτεια* de Faraón y los egipcios. También en esta pieza, más que el protagonista Moisés, quienes sufren los padecimientos de un personaje trágico son los egipcios y, en particular, Faraón.

Si bien esta pieza no puede ser cristiana (sería anacrónica), sí muestra cómo era posible dar una concepción 'trágica' a un asunto bíblico en el que, obviamente, todo lo que ocurre, por doloroso que sea, tiene un sentido, no es un absurdo. Moisés y los suyos tienen con el Faraón un 'conflicto trágico absoluto' y, como el Creonte de *Antígona*, es el monarca egipcio quien 'cae' de su aparente seguridad y felicidad por su 'error' de empeñarse en no permitir la libertad de los hebreos y en creer que podrá tener más poder que el Dios de sus esclavos. La ventaja es que, aquí, no hay ninguna Antígona que deba afrontar consecuencias negativas de su posición. Se trata, pues, de un hito hacia la concreción de una tragedia netamente 'cristiana'.

Es probable que la *Exagogé* haya sido modelo de piezas perdidas, sean de época imperial, como la *Susana* de Nicolás de Damasco (64 a.C.-c. 10 d.C.) o de época bizantina, como *Muerte de Cristo* de Esteban Sabaíta (s. VIII) o el 'drama religioso' aludido por Liutprando de Cremona (*Rapto del profeta Elías*, cf. *2 Reyes 2: 1-18*) o el 'misterio' de Simeón de Tesalónica, *Tres niños en el horno*, del s. XV, inspirado en el famoso pasaje de *Daniel 3*, obras que no necesariamente debieron de tener concepción trágica; y si no fue modelo, sí antecedente de *Khristòs páskhon*, obra atribuida por algunos a Gregorio Nacianceno, o de la *Pasión* del s. X-XIII descubierta parcialmente por Lampros (1916) y editada por Vogt (1931) y Mahr (1947), o de la secuencia de escenas evangélicas con texto que constan en un códice palatino del s. XIV y que Papadóπουλος publicó en 1920. Pero además, es antecedente también de los sí conservados *Versos sobre Adán*, de Ignacio Diácono (s. IX): si bien la extensión de esta pieza se acerca más a la de los mimos helenísticos, su concepción es trágica y su asunto es también bíblico.

La pieza de Nicolás Damasceno trata de 'la casta Susana', esposa de Joaquín, a quien dos viejos quieren seducir y que, como son rechazados, la acusan de adulterio testificando contra ella. Cuando la mujer va a ser lapidada, el niño Daniel interviene, censura la acción e interroga a los supuestos testigos, que se contradicen: Susana es exonerada y los viejos son ejecutados por calumnia. El asunto se prestaba para elaborar una tragedia, en la que la *ὑβρις* de los viejos es castigada por medio de la *ἀμαρτία* en que incurren; Daniel es una forma sacralizada de la figura clásica del adivino, al modo de Tiresias. La referencia a *Susana* está dada por Eustacio de Tesalónica en su *Comentario sobre*

Dionisio Periegeta, pero el texto se halla perdido. Sin embargo, al comentar el *Himno pentecostal* de Juan Arklâs (PG 136: 508 BC), Eustacio cita dos versos de un drama de estilo euripideo sobre el personaje de Susana, que bien pueden ser de esta obra:

ὁ ἀρχέκακος δράκων
πάλιν πλανᾶν ἔσπευδε τὴν Εὐάν ἐμέ.
“El dragón principio de males
se apresuró a extraviarme de nuevo como a Eva”.

Es, pues, otro hito en el que un asunto bíblico fue adaptado al formato trágico; la 'heroína' persiste en su posición virtuosa aun cuando ello va a costarle la vida. Es un *deus ex machina* quien la salva y provoca una peripecia, por la que los que se creían 'seguros y felices' acaban en la ruina, a causa de su exceso contra Dios y de su error intelectual.

En cuanto a los *Versos sobre Adán*, ya estamos en época cristiana y el enfoque tiene la visión propia de su cultura. Se puede ver en ellos ὕβρις y ἁμαρτία, en ambos casos 'cristianizados': es decir, la ὕβρις entendida como un exceso humano frente al Dios judeo-cristiano (ya no frente a los dioses olímpicos), como también en *Susana*, y la ἁμαρτία como el 'yerro' que constituye el 'pecado' consecuente de la ὕβρις. En la base misma del relato bíblico, la soberbia del demonio tienta a Eva, quien, desobediente, se excede libremente, pretendiendo ser como Dios, y Adán la segunda; la desobediencia de ambos, representada simbólicamente en el hecho mítico de 'comer el fruto prohibido', es la ἁμαρτία que provoca su 'caída' de la condición beatífica (el estado de felicidad y seguridad), la pérdida del paraíso. De tal modo, la concepción cristiana del hombre prevé que su vida puede ser una 'tragedia' debido a este error inicial; solamente añade la posibilidad de redención, porque no admite que la creación hecha por Dios sea un 'absurdo trágico absoluto'.

En los *Versos* se puede detectar un prólogo, tres episodios y una *éxodos*. La estructura no es ni tiene por qué ser igual que la de una tragedia clásica, que siempre tuvo variantes. En el segundo episodio, central, Adán critica que la mujer se haya dejado convencer contra el mandato del Creador. Ella, con clara soberbia, sostiene que podrá liberar a Adán de la culpa. Se produce la περιπέτεια. Él se deja persuadir y de inmediato observa las consecuencias: la corrupción del cuerpo, el dolor físico, la conciencia de desnudez, el miedo al castigo. Hay una ἀναγνώρισις del error en Eva, señalada por Adán en v. 109, un tardío 'darse cuenta' del error y del exceso, que él censura con sarcasmo

(“¿acoge el provecho de las acciones!”). Ella se reconoce culpable, aunque ambos eran conscientes de la desobediencia. La obra podría haber tenido como título simplemente *Adán* o *Adán y Eva*, como solía ocurrir en la tragedia clásica; pues hay un personaje trágico, el ser humano representado por Adán y Eva, que a sabiendas de lo que le espera, caído de su estado de seguridad y felicidad, enfrenta a Dios. No hay *happy end*, como aparece en algunas tragedias eurípideas; posiblemente podía haberlo en una tragedia que representara la redención; pero esta pieza no hace ninguna referencia a la redención futura ni mera alusión a Cristo: parece una obra pensada para que el hombre reflexione sobre la responsabilidad de sus culpas, quizás representada en tiempos de cuaresma.

Pero más allá de esta breve pieza (son sólo ciento cuarenta y tres líneas), aparece la más importante producción teatral de Bizancio, el *Χριστὸς πάσχων*, 'Cristo paciente', 'Pasión de Cristo', o también llamada *Κοσμοσωτήριον πάθος*, *Pasión salvadora del mundo*. Es la más importante por su envergadura, extensión y concepción, pero también la más discutida en cuanto a autoría, datación y representabilidad. Se trata de un centón que adapta versos de Eurípides, Ésquilo, Licofrón, e inserta muchos que pueden ser originales o adaptaciones de piezas antiguas extraviadas. Con más de dos mil seiscientos versos, la obra parece una trilogía clásica: esas tres partes se corresponderían con el triduo de la pasión, la muerte y la resurrección de Cristo y podrían ser representadas cada una en aproximadamente una hora. Los tres centros de la obra son: 1) arresto, pasión y muerte de Jesús (vv. 1-1133); 2) descenso y sepultura (vv. 1134-1905); 3) resurrección y aparición (vv. 1906-2602). Se puede considerar que los vv. 2532-2602 constituyen una *éxodos* y que están a cargo del Coro como vocero del poeta: contienen una alabanza y plegaria a Cristo en petición de perdón (2532-2571) y una alabanza y plegaria a la Virgen en petición de protección e intercesión (2572-2602). Pueden ser pronunciados por el Coro en procesión de salida. No existen partes líricas al modo de los *stásima* clásicos. Elementos trágicos que sin duda llenan la escena son el lamento (*θρήνος*) y la pena o aflicción (*λύπη*), los cuales solamente se superan en un plano espiritual que mira a lo trascendente y no en el plano humano-temporal.

Mas ¿quién es el personaje trágico? Fuera de la economía de la pieza pero actualizado está el pecado 'original', una *ἄτη* por la que el hombre, con *ὑβρις*, quiso hacerse como Dios, con la *ἁμαρτία* de creerle al diablo que el “fruto prohibido” sería su divinización. Pero, como dijimos, esto está fuera de la obra, es un presupuesto. En su actualización, el personaje que ‘cae’ de su supuesta seguridad y felicidad es el ser humano que no acepta la salvación ofrecida por Cristo: los pontífices, el pueblo judío, Judas, Pilato... (cf. 1407-1426),

personajes que no ‘aparecen’ manifiestamente sino que están en la sombra de la ἄτη, del enceguecimiento; caen en la ὕβρις de creerse superiores, en lo político y jerárquico, al Predicador-Profeta; y en la ἀμαρτία de creer que el matarlo les quitará de encima su presencia y su influjo; caen en la soberbia ignorancia (“perdónalos, no saben lo que se hacen”, *Lucas 23: 34*) de no entender, como el Creonte de *Antígona*; y, sobre todo, no se arrepienten: es importante en este aspecto el v. 1439, referido a Judas pero aplicable a todos los ‘adversarios’: καὶ μὴ θέλοντα ἐπιστρέφειν πονηρίας "y sin querer arrepentirse de la perversidad"; y los vv. 2525-6 que Cristo dice a los apóstoles: ὃς δ' ἀποδιώξει τοὺς ὑμῶν λόγους,/ ὃδ' ὡς ἄπιστος ἐμπέσει κατακρίσει “quien rechazare vuestras palabras, éste caerá con condena como infiel”. Cristo, en cambio, sufre una caída transitoria, que se torna un triunfo final: es ‘trágico’ en el sentido de que aceptó libremente las consecuencias de su accionar voluntario y las padece hasta el límite. Quienes lo acompañan, tampoco ‘caen’ definitivamente, porque más allá del dolor y la transitoria incomprensión, creen en ese triunfo final superador y la fe les transforma el miedo. La caída trágica, pues, está en aquellos que no aceptan la salvación, ni antes ni después, a diferencia de quienes se arrepientan libremente. Esto conlleva que la περιπέτεια y la ἀναγνώρισις sean similares a las de *Exagoge* y a las de *Antígona*: la caída de los personajes centrales es aparente y su reconocimiento es confirmar su verdad y un triunfo futuro; los que, en cambio, han de ‘arruinarse’ en sentido trágico-clásico son los ‘adversarios’, que no tienen parte visible en esta obra. En otros términos, es ‘personaje trágico’ quien queda derribado por no reconocer la salvación ofrecida por Cristo. La peripecia de los personajes centrales, en cambio, se da al comienzo y está indicada por una felicidad previa que se torna en tristeza y tremendo dolor, por ej. en v.106 “la otrora bienaventurada es ahora desdichada”, en referencia a la Madre (cf. por ejemplo vv. 120, 356, 744, 749-750, 771, 875, 877, 904-5, 927, 1126, 1375, 1853-4); pero esta ‘caída’ va acompañada insistentemente de una certeza en el triunfo final, presente a todo lo largo del poema: el Ángel anunció a María que daría a luz al Amo del universo (76-78; cf. 590-1), Dios castigará al diablo enemigo (745-7), María tendrá una recompensa especial (764-6, 963-4), Jesús resucitará y será reconocido como Hijo de Dios (780-784, 979-982, 1008-9, 1534), su muerte salvará a la humanidad (928-931, 1973-5), su mensaje será llevado al mundo entero (2515-9). De ahí que la tristeza se torna gozo y la tragedia tiene un ‘final feliz’: τί δ' ἂν ἐμοὶ γένοιτο χαριέστερον; “¿Qué cosa más agraciada podría sucederme?” (2080), dice María al comprobar la resurrección. Si hay un ‘final feliz’, como en algunas piezas de Eurípides (*Ion*, *Helena*, *Alcéstide*), aquí no afecta solamente a una familia sino a la humanidad toda.

La obra es una 'tragedia cristiana' no solamente por su asunto sino también por su protagonista. La protagonista de la tragedia es la Madre, tanto por la cantidad de versos a cargo cuanto por su preeminencia teológica, psicológica, intelectual, moral y sentimental. Como humana que es, María no siente que la gloria de su Hijo sea un consuelo a su dolor (971-5) y oscila entre fortaleza extraordinaria y extenuación física y psíquica; es capaz de ver los fines trascendentes más allá de la situación superficial (vv. 1531-6). Sus versos están fundamentalmente inspirados en *Medea* de Eurípides, pero frente al odio, la venganza y el asesinato de ésta, María los usa para expresar amor, sacrificio y generosidad, un 'sacrificio' que consiste en aceptar voluntariamente la maternidad virginal y aceptar también la entrega del Hijo, es decir, un 'hacer sagrada' (*sacrum facere*) la acción que se acomete. A diferencia de la Ágava de *Bacantes* que mata a Penteo, la Virgen acompaña al Hijo y añade a su papel de madre el de Maestra y Apóstol. Acompañada por el Coro, María guía al espectador en la acción, en la entrada de personajes, en la interpretación de la trama, expresando la unión de intelecto y sentimiento como representación de la humanidad. Es a través de ella cómo se ve y se vive el sufrimiento trágico de la pieza; incluso enseña doctrina, como la de su concepción virginal (vv. 1350-1360), con un tono didáctico eurípideo. Ella aparece como intercesora ante Cristo y protectora de los hombres (793-5, 822-3, 2585-9).

Jesús, dado que sufre la crucifixión, no tiene mucha parte, apenas unos setenta versos sobre el total, como tampoco la tiene en el relato Evangélico, respecto del que se suele hacer referencia como "las siete palabras de Cristo". En realidad, Cristo es el protagonista del drama como referente necesario; o, como dice Trisoglio, es el centro del drama pero inconmensurablemente por encima de él, si la tragedia es pasiones, juego de ignorancia-error, lucha con antagonista, encuentro con la voluntad divina. Si se lo compara con Dioniso de *Bacantes*, éste engaña y se burla de Penteo e impone sus ritos; Cristo no engaña ni se burla del hombre y tampoco le impone su salvación. Su resurrección, por otra parte, es ontológica y definitiva: no es un retorno temporario ni anualmente reiterado como el de los semidioses ctónicos. Podemos pensar que Cristo es tratado como un 'chivo expiatorio' clásico, un *pharmakós*, a quien se considera 'maldito' exteriormente pero cumple la función de 'salvador' social, un inocente que asume la culpa general. Obviamente, el autor hace una cristianización de esta práctica.

En fin, el autor de esta pieza, conocedor profundo del teatro clásico, aprovechó las palabras y formas de éste para adaptarlas a otra cultura con las variaciones necesarias. Es quizás esta obra la expresión más clara de que la tragedia griega clásica, 'pagana', estaba lo suficientemente enraizada en el alma del ser humano, en sus dolores reales y en su conexión religiosa, como para

prestarse a plasmar situaciones patéticas vivenciadas por otras, como la judeo-helenística o la cristiano-bizantina.

La tragedia griega 'clásica' ha tenido la flexibilidad suficiente como para modificarse a lo largo del tiempo (con un solo personaje, con dos, con tres; de acción estática o dinámica; en formato de trilogía, de tetralogía o sin ellas; con asunto histórico o mítico; con mayor o menor participación del coro; con tono solemne o más cotidiano; con mayor o menor retórica; con final 'feliz' o sin él; con *deus ex machina* o sin él...); de ahí que esa flexibilidad le haya permitido prestarse a adaptaciones. Por otra parte, su preocupación religiosa, su reflexión sobre el vínculo entre el hombre y la divinidad, sobre los hechos de la vida y sus causas, sobre el dolor y su sentido, sobre las pasiones y sus consecuencias, era una base propicia para que también el cristianismo la asimilara y reelaborara con otra *Weltanschauung*, con otra cosmovisión lo suficientemente sabia como para aprehender todo lo bueno que ella podía ofrecer, de acuerdo con el criterio asentado por Basilio. Esa cosmovisión nueva incluye el concepto de pecado y remisión por arrepentimiento, la esperanza del perdón y un vínculo filial del hombre respecto de Dios, todo lo cual no existía en la concepción griega antigua. Es clásicamente 'trágico' el personaje que, más allá de su caída, persista libremente en su posición errada.

No es imposible, pues, una 'tragedia griega cristiana', porque no había plena contradicción entre la(s) concepción(es) clásico-pagana(s) y el asunto y pensamiento cristianos.

Resumen:

La tragedia griega 'clásica' nunca fue monolítica; la cultura que estaba detrás de ella y su flexibilidad formal y conceptual permitieron que pudiera ser adaptada a otras culturas y formas de pensamiento, como la judeo-helenística y la cristiano-bizantina. La tragedia 'cristiana' es posible, porque no había contradicción plena entre las variedades clásicas del género y el asunto y pensamiento de la nueva fe.

Palabras-clave:

Tragedia – Bizancio – Helenismo – tradición clásica

Bibliografía citada

- BREMOND, A. (1925): "La théologie d'Eschyle", *Recherches de science religieuse* 15, 127-163.
- CAVALLERO, P. (1991-2): "La literatura griega precristiana y el pensamiento judeo-cristiano: puntos de aproximación", *Nova Tellus* 9-10, 21-43.

- CAVALLERO, P. (2006): "Trygoidía: la concepción trágica de *Nubes* de Aristófanes", *Emerita* 74/1, 89-112.
- CAVALLERO, P. (2007): "Sócrates como chivo expiatorio o sobre la identificación de Aristófanes y Sócrates", *Circe* 11, 91-100.
- CAVALLERO, P. (2015-6): "La *Exagogé* de Ezequiel y su influjo en la tragedia bizantina. Texto, traducción y comentario", *Circe* 19, 3-42 (parte 1); *Circe* 20, 13-26 (parte 2).
- CAVALLERO, P. (2018): *La tragedia después de la tragedia. La evolución del género dramático desde el s. IV a.C. hasta Bizancio*, Granada, Centro de estudios bizantinos, neogriegos y chipriotas.
- COTTAS, V. (1931): *Le théâtre à Byzance*, Thèse Lettres, Paris, Geuthner.
- CROISET, M. (1928): *Eschyle. études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, Les belles lettres.
- DODDS, E. (1975): *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*, Madrid, Cristiandad (sobre la segunda edición original, 1968).
- DODDS, E. (1980): *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza (original de 1951).
- DUNN, F. (1996): *Tragedy's end. Closure and innovation in Euripidean drama*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- GIGON, O. (1970): *La cultura antigua y el cristianismo*, Madrid, Gredos (original de 1966).
- GOLDEN, L. (1965): "Is tragedy 'the imitation of a serious action'?", *Greek, Roman and Byzantine studies* 6: 283-289.
- GREGORY, J. (2002): "Euripides as social critic", *Greece and Rome* 49/2, 145-162.
- GRIFFIN, J. (1998): "The social function of Attic tragedy", *Classical Quarterly* 48, 39-61.
- HARRISON, J. (1927): *Themis. A study of the social origins of Greek religion*, Cambridge, University Press (original de 1911).
- IOANNÍDĒS, G. (2005): *Απο τις ακολουθίες της Μεγάλης Εβδομάδος στο λειτουργικό δράμα. Μελέτη στο Βυζαντινό θρησκευτικό θέατρο*, Αθήνα.
- JAEGER, W. (1961): *Early Christianity and Greek paideia*, Cambridge, Harvard University Press.
- JAEGER, W. (1964): *Humanismo y teología*, Madrid, Rialp (original de 1943).
- KITTO, H. (1952): "The idea of God in Aeschylus and Sophocles", *Entretiens pour l'étude de l'Antiquité classique*, I; Genève, Fondation Hardt.
- LACORE, M. (2002): "Le corps du Christ dans le *Christos Paschôn*, imaginaire tragique, imaginaire chrétien", *Kentron* 18, 93-115.
- LAMPROS, S. (1916): "Βυζαντιακή σκηνοθετική διάταξις των Παθών του Χριστού", *Νέος Έλληνομνήμων* 13/14, 381-407.
- LESKY, A. (1957): *La tragedia griega*, Barcelona, Labor. Traducción de la segunda edición (original de 1937).
- MADDALENA, A. (1953): *Interpretazioni eschilee*, Torino, Giappichelli.
- MAHR, A. (1947): *The Cyprus Passion Cycle*, University of Notre Dame.

- MATHIEU, J.-M. (1997b): "C'est mon enfant, je sais comment je l'ai engendré": Grégoire de Nazianze (?), *Christus patiens, passim*", *Kentron* 13, 111-117.
- MATHIEU, J.-M. (1998): "Une interprétation chrétienne des *Bacchantes*. Autour du sacrifice et de l'ambivalence du sacré dans les *Bacchantes* d'Euripide et dans le *Χριστὸς πάσχων*", *Kentron* 14, 127-138.
- MCDERMOTT, E. (1991): "Double meaning and mythic novelty in Euripides' plays", *Transactions of the American Philological Association* 121, 123-132.
- MIRANDA CANCELA, E. (1990): *Grecia clásica. Géneros poéticos*. La Habana, Editorial Pueblo y educación.
- MOELLER, Ch. (1963): *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, Barcelona, Juventud.
- PAPADOPOULOS, A. (1920): *Τὸ θρησκευτικὸν θέατρον τῶν Βυζαντινῶν*. Kentrikè Pólis, Sidéris.
- SAÏD, S. (1978): *La faute tragique*, Paris, Maspéro.
- SEAFORD, R. (2000): "The social function of Attic tragedy: a response to Jasper Griffin", *Classical Quarterly* 50, 30-44.
- TOLA, F. (1958): *Los personajes anormales (sicópatas) en Esquilo*. Lima, Universidad San Marcos, Estudios N° 3.
- TRISOGLIO, F. (1978): "I deuteragonisti del *Christus pariens*", *Dioniso* 49, 119-187.
- TRISOGLIO, F. (1979): "La Vergine ed il coro nel *Christus patiens*", *Rivista di studi classici* 27, 338-373.
- TRISOGLIO, F. (1979 b): "La Vergine Maria come protagonista del *Christus patiens*", *Marianum* 41, 199-266.
- TRISOGLIO, F. (1981 b): "Il volto della divinità nella tragedia classica greca e nel *Christus patiens*", *La scuola cattolica* 109, 30-61.
- TRISOGLIO, F. (1982): "L'uomo di fronte a Dio nella tragedia greca e nel *Christus patiens*", *Renovatio* 17, 169-197, 329-348.
- TRISOGLIO, F. (1997 b): "La *theotókos* como 'signora' nel *Christus patiens*", *Sileno* 23, 225-242.
- VERNANT, J.-P. (2002): "Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del *Edipo rey*", en J.-P. Vernant- P. Vidal Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona, Paidós, 103-135.
- VOGT, A. (1931): "Études sur le théâtre byzantin", *Byzantion* 6, 37-74, 623-640.
- WIFSTRAND, A. (1962): *L'église ancienne et la culture grecque*, Paris, Du Cerf (trad. del sueco por L. Dewailly).
- WINNINGTON-INGRAM, R. (1969): "Euripides *ποιητὴς σοφός*", *Arethusa* 2, 127-142.

El principio de teatralidad en Hans Urs von Balthasar

—
Alois M. Haas *

La “teatralidad” ha dejado de ser una fórmula que expresa la representación de acontecimientos cuyos efectos se circunscriben al escenario del teatro sino que, “en una concepción del carácter performativo de la puesta en escena de los signos lingüísticos”, recibe ante todo el sentido de “fórmula rectora”, “como elemento de la historia estructural de la cultura”.¹ La “teatralidad” tiene, pues, el rango de un “elemento fundamental del discurso” (Helmar Schramm),² “que, en el sentido de una semiótica y una retórica del espectáculo y la citación, tiene un significado revelador para la escenificación, tanto iconológica como textual, de los actos y procesos culturales –en los acontecimientos de las artes escénicas y su representación, así como en las formas de articulación de las ciencias, de las instituciones políticas y sociales–”.³ Tal extensión del concepto parece anticiparse de manera no planificada, y por eso más instintiva, en el primer volumen de la *Teodramática* de Hans Urs von Balthasar, de 1973, en el que fusionó el concepto de rol con la categoría teológica de misión,⁴ logrando así que la acción teatral se convirtiera en el prototipo de la responsabilidad existencial del hombre ante Dios. Lamentablemente, Helmar Schramm ha hecho sus comentarios sin conocer realmente la *Teodramática* de Balthasar, de la cual apenas retiene su importancia cuantitativa –¡son 2.480

* Nacido en 1934. Filósofo e investigador de la mística. Profesor emérito de Historia de la literatura alemana en la Universidad de Zurich.

¹ Gerhard Neumann, *Einleitung und Vorbemerkungen des Herausgebers*, in: Ders. (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart – Weimar 1997 (Germanistische Symposien, Berichtsbände, XVIII), 11. Vgl. Helmar Schramm, *Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von «Theater»*, in: Karlheinz Barck – Martin Fontius – Wolfgang Thierse (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin 1990, 202–242. A pesar de su referencia a la interdisciplinarietà y a pesar de su pretenensión enciclopédica, Schramm no parece conocer la obra de Balthasar.

² También Neumann remite a Schramm, *Einleitung* (ver nota 1), 11. Cf. Helmar Schramm, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1995 y la mirada crítica de Marco Baschera, *Das grosse dritte Auge. Theatralität als Schlüsselbegriff*, Neue Zürcher Zeitung, 20./21 Sept. 1997, Nr. 218, S. 69.

³ Neumann, *Einleitung* (ver nota 1), 11.

⁴ Sobre la complejidad del concepto científico-teórico de “rol” cf. Neil Roughley, *Rolle*, in: J. Mittelstrass u.a. (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 3, Stuttgart – Weimar, 634–638.

páginas en cuatro (= cinco) volúmenes!-, cuando lo verdaderamente llamativo reside en su explosivo contenido. Pero evidentemente, la percepción de los ensayos sistemáticos teológico-religiosos es hoy en día una rareza que no cabe esperar de manera regular -a pesar de la tan invocada interdisciplinariedad-. Por lo tanto, está ciertamente a la orden del día inscribir la ampliación que Balthasar hace de lo “teatral” en la “teatralidad”, entendida como concepto clave (post-)moderno. Pero antes que nada, y este es el objetivo de esta contribución, la percepción e interpretación de Balthasar de lo teatral debe determinarse a partir de su rica obra.

No es posible hacer aquí una aproximación seria a este *opus magnum*, que además tendría que ser interpretado en el contexto más amplio de la trilogía de Balthasar compuesta de una estética, una lógica y una dramática teológicas. Mi intención es modesta: sólo me interesa mostrar la contribución de Hans Urs von Balthasar a la totalización y existencialización del concepto de teatro que le permite, después de un esfuerzo crítico, establecer el fundamento teológico de la metáfora teatral, no de manera arbitraria sino con un enorme material y el más intenso trabajo intelectual. Procedo en tres pasos y soy muy consciente de la naturaleza provisional y amplia del recorrido. En primer lugar, quisiera enunciar el objetivo de la *Teodramática* de Balthasar lo más breve y conciso posible, en vista de la importancia cada vez más fundamental que tiene hoy en día la disposición teatral en “el ámbito político, cultural, social e intelectual”.⁵ En un segundo paso, el modelo de teatro literario-teológico identificado por Balthasar debe ser percibido en su peculiaridad y en su significado para la teoría literaria. Y finalmente, en un tercer momento, me gustaría al menos esbozar a grandes rasgos la relevancia teológica de las observaciones de Balthasar sobre la historia del teatro en Europa.

I.

Hans Urs von Balthasar supo tempranamente, por la obra del novelista Charles Morgan y del dramaturgo Paul Claudel, “que la esencia propia del mundo es trascenderse a sí mismo en los grandes movimientos de la muerte, el amor y el arte, en un movimiento de anhelo desmedido en el que la verdad, la idea platónica, lo divino se hace repentinamente visible”.⁶ Cuando en *Soulier de satin* de Claudel Balthasar interpreta los segundos de contacto mutuo entre los dos amantes, Don Rodrigo y Doña Proëza, como el motivo de una renuncia

⁵ Baschera, *Das grosse dritte Auge* (ver nota 2).

⁶ Hans Urs von Balthasar, *Auch die Sünde. Zum Erosproblem bei Charles Morgan und Paul Claudel*, in: *Stimmen der Zeit* 69 (1939) 222-237, aquí: 222.

final a la plenitud de amor en la tierra, entonces se pone en marcha el drama como “elemento fundamental” de la representación, para la cual “el paraíso está delante nuestro”, “y así la acción se vuelve posible como un camino hacia él”.⁷ Para Balthasar, en el “marco del drama real (...) siempre se plantea la cuestión del horizonte absoluto de la existencia”.⁸ Este es el punto de referencia decisivo que pone en marcha el interés teológico de Balthasar por la producción dramática de la humanidad. La tensión de los acontecimientos mundanos que remiten más allá de ellos mismos, la trascendencia, está constantemente presente en la configuración del drama. Incluso aquellos que, como Antonin Artaud, expresan deseos anárquicos de destrucción frente a la cultura teatral logocéntrica-occidental, y postulan un “teatro de la crueldad” que privilegia la escenificación con todas sus posibilidades, como el espacio, los gestos, la iluminación, la música y las expresiones faciales, en definitiva un teatro, que suprime el “sometimiento mental al lenguaje”,⁹ debe exigir literalmente una “metafísica activa”¹⁰ en la que las “consecuencias poéticas extremas se extraigan de los medios de realización”,¹¹ de tal manera que la “metafísica del lenguaje, de los gestos, de las actitudes, de los equipos y de la música pueda ser comprendida desde el punto de vista del teatro (...) en relación con todas las formas posibles de encuentro con el tiempo y el movimiento”¹² según puedan realizarse y experimentarse. Sólo una forma poética radical en la que “el lenguaje se usa como una *invocación*” puede devolverle al teatro “ese significado religioso, místico” por el cual “nuestro teatro ya no siente nada”.¹³ Es evidente que esa forma de entender el teatro no puede oponerse a la de Balthasar, sino

⁷ Ebd., 231.

⁸ Hans Urs von Balthasar, *Statt einer Einleitung. Christ und Theater*, in: Ders. – Manfred Züfle (Hg.), *Der Christ auf der Bühne*, Einsiedeln 1967, 7–31, aquí: 26.

⁹ En la obra de Artaud «Theater der Grausamkeit: Erstes Manifest» (zitiert bei Antonin Artaud, *Texte zur Theorie des Theaters*, hg. und komm. v. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme, Stuttgart 1993, 334; siehe auch ebd., 197f) se dice de manera programática: “Su objetivo [el lenguaje] es aumentar la sensibilidad, adormecerla, encantarla, apagarla (...) Finalmente, rompe la sujeción espiritual al lenguaje y despierta el sentimiento de una nueva y más profunda espiritualidad escondida bajo los signos y gestos que han sido elevados al significado de los respectivos exorcismos”.

¹⁰ Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, traducido del francés por von Gerd Henninger, completado con un epílogo de Bernd Mattheus, München 1996, 47. Zu Artaud vgl. Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt/M. 1976, 259–301 (Die soufflierte Rede) und 351–379 (Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation).

¹¹ Artaud, *Das Theater und sein Double* (ver nota 10), 48.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, 49.

que se corresponde con ella precisamente en su estilo radical.¹⁴

Junto a esa afirmación totalizante de la existencialidad producida en el escenario, la posibilidad de tomar la realidad del teatro no sólo como metáfora sino como prototipo de la vida misma resulta bastante obvia, como lo muestra de manera impresionante el rico material que Balthasar trabaja en el primer volumen de su *Theodramática*.

Pero primero anticipemos y consideremos el objetivo de Balthasar. Guiado por su experiencia estética del mundo que le rodeaba y un interés intelectual en el tema,¹⁵ alimentado por su conocimiento personal de la obra de Claudel, Hans Urs von Balthasar se ocupó a lo largo de su vida de los grandes poetas católicos de Francia y –como especialista en estudios alemanes, que era por naturaleza– también estudió competentemente la literatura alemana. Pero en cualquier caso, su interés de lectura estaba orientado fundamentalmente a Europa, razón por lo cual era capaz de manifestar de la manera más amplia, en contraste con la perspectiva ontológica que dominaba la teología, el carácter dramático de la revelación cristiana en relación con la producción teatral de Occidente desde la tragedia griega. Hay que reconocer como una feliz intuición que, en un contexto de “diálogo unilateral de la teología con la filosofía antigua, «siempre sólo como un existente en el trasfondo del ser»”,¹⁶ él cambie radicalmente la perspectiva y abra el largamente esperado “diálogo entre la teología y el teatro”. De ese modo aprovecha la oportunidad “de unir en un mismo horizonte de sentido las tendencias de la teología actual, sean de los acontecimientos, de lo dialógico o de lo histórico, por medio de las formas de expresión del teatro”.¹⁷

No quiere con ello arrojar la Revelación del Antiguo y del Nuevo Testamento à tout prix en una forma ajena a él. Por el contrario, piensa que la Revelación cristiana vista desde fuera –aparte de su vista interna, contemplativamente introvertida– ofrece una perspectiva igualmente importante, histórica-factual, ortopráctica, política, apologética-dialógica, crítica y ciertamente

¹⁴ Balthasar cita de manera aprobatoria a Antonin Artaud en TD I, 278. La *Theodramatik* de Hans Urs von Balthasar será en adelante citada con estas siglas: *Theodramatik*, Bd. I: *Prolegomena*, Einsiedeln 1973 (TD I); Bd. II: *Die Personen des Spiels*, Teil 1: *Der Mensch in Gott*, Einsiedeln 1976 (TD II/1); Teil 2: *Die Personen in Christus*, Einsiedeln 1978 (TD II/2); Bd. III: *Die Handlung*, Einsiedeln 1980 (TD III); Bd. IV: *Das Endspiel*, Einsiedeln 1983 (TD IV).

¹⁵ Cf. Thomas Krenski, *Hans Urs von Balthasar. Das Gottesdrama*, Mainz 1995, 55–61.

¹⁶ *Ibid.*, 59.

¹⁷ *Ibid.*, 60.

polémica,¹⁸ que se basa en una fecha fundamental de la fe cristiana:

“Esta revelación (...) es dramática en toda su forma, tanto en lo grande como en lo pequeña. Es la historia del compromiso de Dios con su mundo, de una lucha entre Dios y la criatura por su sentido y su salvación”.¹⁹

Lo dramático incluye lo trágico, que con demasiada frecuencia fue excluida de la visión cristiana del mundo. Pero Balthasar logra mostrar cómo la tragedia escénica “alcanza en los lugares de mayor éxito una rara transparencia de la tragedia de la cruz”,²⁰ como la “situación básica de la Iglesia (...) que es absolutamente trágica, dado que ella es la *unión en el desgarramiento*”,²¹ lo mismo que “*en el interior de la Iglesia (...) prevalece una tragedia innata e inevitable*”,²² o como, finalmente, “la Iglesia es trágica en su esencia más íntima, mientras se vea a sí misma como *la redimida de una vez por todas (...)* y, por lo tanto, siempre ciega y perdidamente enamorada de la cruz que le estaba destinada”.²³

Si la teología y la historia de la revelación cristiana y la Iglesia están llenas de drama, entonces es necesario establecer como apropiada la categoría de drama. Balthasar no habla de “teatralidad”, sino de lo dramático y lo teatral como una categoría fundamental de la historia de la revelación cristiana.²⁴ Sin embargo, me gustaría ilustrar esta idea hablando de un principio de teatralidad en la *Teodramática* de Balthasar, que, sin embargo, necesita ser profundizado desde un punto de vista teológico en contraste con el uso postmoderno.²⁵ Si

¹⁸ Balthasar, TD I, 23-46; cf. para eso Raymund Schwager, *Der Sohn Gottes und die Weltsünde. Zur Erlösungslehre von Hans Urs von Balthasar*, in: Ders., *Der wunderbare Tausch. Zur Geschichte und Deutung der Erlösungslehre*, München 1968, 273-312, hier: 277.

¹⁹ Balthasar, TD I, 113f.

²⁰ Hans Urs von Balthasar, *Die Tragödie und der christliche Glaube*, in: Ders., *Spiritus Creator. Skizzen zur Theologie III*, Einsiedeln 1967, 347-365, aquí: 359.

²¹ *Ibid.*, 360.

²² *Ibid.*, 361.

²³ *Ibid.*, 363.

²⁴ Cf. Julius Rüttsch, *Das dramatische Ich im deutschen Barock-Theater*, Horgen-Zürich - Leipzig 1932; Walter Haug, *Zum Begriff des Theatralischen. Versuch einer Deutung barocker Theatralik ausgehend vom Drama des Andreas Gryphius*, Diss. (masch.) München 1952, besonders 108-182 (Spiel - Ironie - Pathos) und 183-275 (Das Theatralische). Ambas obras, que aplican una perspectiva filosófico-teológica y literaria-histórica europea, desgraciadamente, apenas han sido tomadas en cuenta por los investigadores. Contribuyen en gran medida a la diferenciación de una definición de lo “teatral”.

²⁵ Ya Baschera, *Das grosse dritte Auge* (ver nota 2), ha señalado, en referencia al intrincado concepto de “teatralidad”, que Schramm “sólo considera el lado espectacular, accidentado y carnalesco del teatro” y que los textos que analiza “se convierten en

bien la posmodernidad privilegia el uso impreciso del término en el contexto de la “obra”, la “apariencia”, la “representación” y el arreglo retórico-metafórico de carácter público, la aplicación teológica del término por parte de Balthasar apunta exactamente en la dirección contraria, hacia una constante antropológica caracterizada por su gran seriedad.

De modo que ambas cosas deben ser afirmadas. Con los posmodernos, se afirma el elemento interdisciplinario del discurso de la “teatralidad”, cuya función tiende a la “relativización de las fronteras disciplinarias”, a la “mediación de los distintos campos científicos, sistemas de conceptos y culturas” y al “examen del espacio donde convive lo no idéntico”.²⁶ Pero, con Hans Urs von Balthasar, la teatralidad debe ser percibida como una constante del ser humano, ya que existe un “impulso vital primordial de verse a sí mismo como una acción que es a la vez significado y misterio”.²⁷ Y más allá:

“La necesidad de espejarse uno mismo en otro (*speculari*) hace del teatro no sólo un instrumento legítimo sino esencial, que hace posible el autoconocimiento y la iluminación del ser. Como espejo de la existencia, ofrece un instrumento de su última (teológica) autocomprensión. Sin embargo, como espejo, tiene que levantarse con su instrumental (...) para dar lugar a la verdad, que sólo ilumina indirectamente en él”.²⁸

Por lo tanto, para Balthasar no se trata en absoluto de apropiarse teológicamente de un modelo corriente de interpretación del mundo o del hombre, sino de ver si la dimensión de drama del mundo y de los acontecimientos salvíficos no podría proporcionar el horizonte de sentido para interpretar todo lo acontecido y lo que sigue aconteciendo, de manera que el “instrumental dramático”²⁹ refleje el “carácter dramático de la existencia”³⁰ en el sentido más amplio posible, llegando a ser la marca de procesos que, en última instancia,

una visión general histórico-cultural del uso de la metáfora del teatro en los textos filosóficos de los siglos XVI y XVII”. Y continúa: “Sin embargo, la relación entre la teoría y el teatro que Schramm pretendía en realidad no puede ser sólo de naturaleza metafórica. Tendría que ser elaborado en una lectura cercana desde el motivo de orden y control del cual se origina el pensamiento conceptual. Schramm adopta un enfoque más preciso en el ensayo *Theatralität und Öffentlichkeit* (véase la nota 1), en el que el “concepto de teatro se trata como un elemento cultural-científico del discurso” (205), es decir, se desarrolla y describe a partir del curso histórico de los acontecimientos.

²⁶ Schramm, *Theatralität und Öffentlichkeit* (ver nota 1), 234.

²⁷ Balthasar, TD I, 72f., citado por Schwager, *Der Sohn Gottes* (ver nota 18), 278.

²⁸ Balthasar, TD I, 80. Cf. *Ibid.*, 230.

²⁹ Balthasar, TD I, 121-449.

³⁰ Balthasar, TD II, 9.

sólo pueden ser vistos “a la luz de la revelación bíblica”. Se supone, pues, que a los acontecimientos dramáticos experimentados y sufridos por los seres humanos y reconstruidos en artefactos literarios se les debe asignar un carácter que apunte más allá de ellos mismos, cuyo misterio más íntimo sólo se abre en una perspectiva de salvación que abarca a toda la humanidad. Por lo tanto, se trata de la salvación y el desastre del hombre, de la acción y la inacción de Dios, de la libertad y la necesidad, de la teodicea, la soteriología y la cristología.

Para esta amplia perspectiva resulta decisivo considerar ahora, antes de que se pueda determinar el inventario de la producción dramática, el punto central de Balthasar en el primer volumen de su *Teodramática*: el traslado del rol a la misión.

II.

La profundidad que Balthasar da al concepto de rol es algo que concierne a nuestro segundo punto, a saber, la relevancia teórica-literaria del modelo de teatro de Balthasar. La teoría literaria no puede ser indiferente al hecho de que la interpretación de los textos literarios adquiere un significado teológico. Ahora bien, es natural que los textos literarios presenten temas, historias, eventos y reflexiones de importancia religiosa. Basta recordar la afinidad fundamental de las religiones teístas con la escritura y los libros, y en particular la tremenda influencia de la Biblia en el lenguaje y la literatura de la cultura occidental. La cultura literaria siempre ha estado presente en los movimientos religiosos importantes como testimonio de la capacidad humana de comunicación y de apertura al mundo.³¹ Entre los diversos géneros literarios el drama recibe ahora un lugar especial, pues allí, en la absoluta singularidad de la trama de acciones, se juegan ante todo las aporías y los problemas básicos de la existencia humana. Balthasar: “En ningún otro lugar se nos presenta con mayor claridad el carácter de la existencia como en el drama interpretado”.³² De la relación entre el drama de la existencia y su presentación en el teatro surgen constantes que están íntimamente conectadas con la revelación cristiana, la cual tiene en sí misma un carácter dramático. Balthasar lo explica así:

“Por tanto la teología está saturada de dramaticidad en cuanto al contenido y a la forma. Por eso es conveniente explicar esta dimensión y disponer una especie de *sistema categorial de lo dramático*. Que ello pueda ser importante para la teología, lo presupone

³¹ Eugen Biser, *Einweisung ins Christentum*, Düsseldorf 1997, 135f.

³² Balthasar, TD I, 17.

en definitiva la «dialéctica» católica entre naturaleza y gracia: un dramática natural es presupuesto de la sobrenatural y es aprovechada por ésta, pero con una clarificación transformadora que la lleva hacia su verdadera meta”.³³

La puesta en escena de la historia de la salvación está documentada, en un sentido amplio, en la historia del teatro, cuya riqueza de motivos e instrumentos creativos se convierten para Balthasar en el objeto de su inventario. En su visión de la historia de la salvación, es obvio que Balthasar da prioridad al *topos* del “teatro del mundo”,³⁴ ya que la red dramática de referencias entre el hombre y Dios, que instruyó sus acciones, ha sido sometida a la máxima tensión a lo largo de los siglos. Traza la historia del *topos* desde sus inicios en la antigüedad, pasando por su aplicación cristiana, particularmente en el período barroco, hasta la edad moderna.³⁵ Una y otra vez, la sencilla combinación del director de la obra y los actores a su cargo demuestra ser “una imagen que es al mismo tiempo más que una imagen, realmente un «símbolo del mundo», como un espejo inmediato de la imagen propia de la existencia”.³⁶ La puesta en escena del “carácter lúdico e irreal de la propia existencia”³⁷ – señalado en el tema barroco *eheu ludimus et ludimur*–,³⁸ puede ser interpretado como un llamamiento al público para que vuelva “a lo «propio» de su propia existencia”.³⁹ Se podría hablar de una fórmula de existencia verdadera. Cuando san Pablo (1 Cor 4,9; Hebr 10,33) o san Agustín ofrecen los primeros testimonios cristianos de la metáfora de la actuación, los actores–mimos se encuentran tanto en el estado de Dios como en el estado del mundo; o cuando

³³ Balthasar, TD I, 116, vgl. auch 17.

³⁴ El *topos* del teatro del mundo es una metáfora de la interpretación del mundo, similar al *topos* del “Libro de la Naturaleza”. Ambos *topos* atribuyen la autoría a Dios; él es el autor del mineral, al que se remonta toda la escritura y el diseño literario. Vgl. Friedrich Ohly, *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und Bedeutungsforschung*, hg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil, Stuttgart 1995, 738ff.

³⁵ Balthasar, TD I, 121–238.

³⁶ Balthasar, TD I, 230.

³⁷ Balthasar, TD I, 230f.

³⁸ Jacob Balde, *Dichtungen*, lat. und deutsch, hg. und übersetzt von Max Wehrli, Köln und Olten 1963, 14; zitiert bei Peter Rusterholz, *Theatrum vitae humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes. Studien zu den Dichtungen von Andreas Gryphius, Christian Hofman von Hofmanswaldau und Daniel Casper von Lohenstein*, Berlin 1970, 21, ebd., 12–24, una sutil exposición de la metáfora del juego en el Barroco. Cf. sobre la metáfora del teatro del mundo, Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, 86.

³⁹ Balthasar, TD I, 231.

en Calderón Dios mismo decide ofrecerse a sí mismo una obra de teatro, entonces, en el momento en que la obra termina y el día del juicio viene sobre los actores, la existencia llega a su forma más completa y está madura para ser finalmente juzgada por el director. Es bastante claro que precisamente a raíz de un declive “de la idea cristiana de juicio en la vida pública” el topos del teatro del mundo “ha perdido mucho de su poder espontáneo de interpretación y persuasión (...) y ahora parece demasiado esquemático”.⁴⁰ El propio Balthasar tiene claro que el topos se ha elevado tardíamente con *Seis personas en busca de un autor* de Luigi Pirandello (1921),⁴¹ de modo que a partir de este punto “la representación de la tragedia incluye su propia parodia y caricatura”.⁴² “Con ello surge la pregunta de si tiene sentido que la teología se ocupe de un topos aparentemente anticuado”.⁴³ Balthasar se anticipó a esta pregunta de su cuñado al afirmar que “los momentos de la parábola actoral, que siempre se presuponen de manera latente, deben ser considerados en particular”;⁴⁴ “tal trabajo (será) teológicamente más fecundo que trabajar directamente con la parábola teatral”.⁴⁵ Con ello llega a un análisis del concepto de papel, porque:

“Este motivo es tan viejo como la parábola del teatro para la vida humana y encierra implícitamente toda la problemática insinuada en esta parábola: no sólo que el individuo tenga que cumplir en el teatro del mundo una determinada función que le ha sido asignada de alguna manera (¿por las circunstancias? ¿por Dios? ¿por sí mismo?), sino también que él, en algún punto misterioso, no es idéntico a este rol que desempeña, y, sin embargo, para ser verdaderamente él mismo, debe identificarse con él”.⁴⁶

La sociología y la política social, la psicología y la psiquiatría, la cibernética y el estructuralismo, todas las ciencias humanas en su conjunto se ocupan de la problemática de los roles así como del autodescubrimiento humano que deriva de ella. El problema de la propia identidad, “la pregunta: «¿Quién soy yo?»” “rebas todas las esferas sociológicas y psicológicas hasta llegar a la esfera

⁴⁰ Schwager, *Der Sohn Gottes* (s. Anm. 18), 279. Vgl. auch Herbert Meier, *Theater, theologisch*, in: *Vermittlung als Auftrag. Vorträge am Symposium zum 90. Geburtstag von Hans Urs von Balthasar*, 27.-29. Sept. 1995 in Fribourg, hg. von der Hans Urs von Balthasar-Stiftung, Freiburg/Schweiz 1995, 53-69, hier: 61ff.

⁴¹ Cf. Sandro Benini, *Luigi Pirandello und die Auflösung des Subjekts*, Neue Zürcher Zeitung 27./28. Sept. 1997, Nr. 224, S. 65f.

⁴² Balthasar, TD I, 230.

⁴³ Schwager, *Der Sohn Gottes* (s. Anm. 18), 279.

⁴⁴ Balthasar, TD I, 197; citado en Krenski, Hans Urs von Balthasar (ver nota 15), 64.

⁴⁵ Balthasar, TD I, 197.

⁴⁶ Balthasar, TD I, 43.

del teodramática”. Éste es el único lugar donde “puede encontrar su aclaración satisfactoria”.⁴⁷ Esto abre el camino para un análisis exhaustivo de los conceptos psicológicos, sociológicos y filosóficos de los roles. Su alcance dinámico – sobre todo en la filosofía de orientación individualista y dialógica– lleva, según Balthasar, a distanciarse de un concepto arbitrario de rol hasta asumir un compromiso que sólo se encuentra en la teología bíblica, porque en ella el rol debe entenderse al mismo tiempo como la misión del hombre puesta al servicio de Dios. La forma fundamental de esta figuración salvadora e históricamente decisiva es Jesucristo, “donde el yo y el rol llegan a ser idénticos de manera única e insuperable en la realidad de la misión, más allá de todo lo que se pueda alcanzar a nivel terreno”.⁴⁸ Cuando en el volumen III/2 se estudia, sin mayor recurso al teatro como institución, el “patético escenario del mundo”⁴⁹ –el hombre en su histórica lucha por la vida–, entonces las dimensiones del tiempo y de la muerte, asociadas a las ideas del juicio presentes en el topos del teatro del mundo, salen a la luz renovadas, sin maquillaje, en el marco de la actual amenaza existencial y apocalipsis.⁵⁰

He intentado determinar la relevancia teórica–literaria del inventario de Balthasar, y creo que su fascinación teórica–literaria reside precisamente en la provocadora afirmación de Balthasar de que la literatura como obra humana está religiosamente impregnada –lo quiera o no–. Por eso ella realiza en cada una de sus declaraciones un modelo de existencia que –articulado de manera abierta o encubierta– siempre representa una “actitud última”.⁵¹ La literatura generalmente significa tratar con las cosas “penúltimas”. Pero el caso es que las cosas últimas siempre se articulan en las “penúltimas”. No hay otra manera.

⁴⁷ Balthasar, TD I, 44.

⁴⁸ Balthasar, TD I, 604.

⁴⁹ Balthasar, TD III/2, 67–186.

⁵⁰ Cf. Schwager, *Der Sohn Gottes* (ver nota 18), 280, que toma en serio las referencias de Balthasar a las visiones fatalistas H. Butterfield y reconoce que “en consecuencia, existe una convergencia entre los problemas del teatro y los de la vida política contemporánea [1986], lo que se refleja también en el hecho de que las relaciones entre las superpotencias se describen a menudo como un juego de vida o muerte entre diferentes actores”. Visto en este amplio contexto, el topos del teatro del mundo es probablemente también hoy en día de ardiente actualidad y por lo tanto es muy adecuado como punto de partida para una teología.

⁵¹ Esa es la expresión que ya aparece en la Disertación de Balthasar (1930) como en su *Apokalypse der deutschen Seele* (1937/39/47).

III.

Para Baltasar, la gloria de Dios, de la que el hombre toma conciencia en una mirada extática (como la teofanía),⁵² es la condición previa de lo que él llama el punto central: “el conflicto entre el infinito divino y la libertad finita humana que se produce en la creación y la historia”.⁵³ El inventario dramático, determinado a partir de lo literario y del teatro, que se ha ido conformando a lo largo de los siglos como una iluminación existencial, contiene todavía un área que no ha sido discutida. Ésta es la zona estructuralmente accesible de los “elementos de lo dramático”:⁵⁴ la triada autor-actor-director⁵⁵ en el horizonte de una estética de la producción, la triada de la realización en la actuación, el público y el horizonte de la comprensión en el foco de la estética de la recepción;⁵⁶ y luego la dimensión de contenido de la finitud del tiempo teatral en términos de situación, libertad, destino, muerte y, finalmente, el punto central: la lucha por el bien y la justicia que –trágica, cómica o tragicómicamente– puede convertirse en el verdadero objeto del drama. En relación con las decisivas reflexiones de Balthasar sobre el rol y su función en el contexto de la obra, que trasciende el drama técnico, se plantea una y otra vez en las obras la cuestión esencial de “¿quién soy yo?”. Pero esto hace posible una liberación dramática de la tensión creada en el ego humano, que lo impulsa hacia la misión que se le ha encomendado. Y con ello la dimensión teológica está implícita en el drama, pues ella está presente en la medida en que se trata realmente de una iluminación de la existencia. De ese modo ya está dado el paso para la formación de la teodramática. El cosmos y la humanidad en su conjunto, su Creador y Conservador entra como Dios trino en la realidad de lo dramático. Básicamente se produce una tremenda des-metaforización cuando la tensión dramática ya está establecida en el propio Dios trino, cuando el enfrentamiento entre el hombre y Dios, es decir, entre la libertad infinita y la finita se dirime en un teatro que está entre el cielo y la tierra, cuando los personajes de la obra –los elegidos, los enviados, el hombre y la mujer (María), la Iglesia como pueblo, el individuo, pero también los ángeles y los demonios– se enfrentan a su culpa y a su salvación en Jesucristo, que a su vez conduce todo y a

⁵² Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Bd. III/2, *Theologie*. I. Teil: *Alter Bund*,² 1989, 15ff.

⁵³ Hans Urs von Balthasar, *Mein Werk. Durchblicke*, Freiburg 1990, 77. Vgl. dazu Schwager, *Der Sohn Gottes* (ver nota 18), 281–284; Edward T. Oakes, *Pattern of Redemption. The Theology of Hans Urs von Balthasar*, New York 1994, 211– 249.

⁵⁴ Balthasar, TD I, 239–449.

⁵⁵ Balthasar, TD I, 247–283.

⁵⁶ Balthasar, TD I, 283–320

todos de vuelta a la Trinidad. La acción en el “patético escenario del mundo” –la historia del mundo que se desarrolla horizontalmente con sus componentes de finitud, temporalidad, certeza de la muerte, poder, malicia y pecado–, pero también en la dimensión de la acción divina, que al final resulta ser una “soteriología dramática”, que, en una teología cristiana de la historia, señala la peripecia⁵⁷ con la realización de la idea de sustitución: todo esto lleva finalmente al final escatológico del drama, que representa la última realidad de todo como tragedia.

En cuanto a nuestra pregunta, que se refiere al rango y alcance de la teatralidad en la *Teodramática* de Balthasar, cabe señalar que el modelo teatral con su escenario (que no tiene por qué ser el pequeño espacio limitado de una sala), con los actores y una trama propia estructurada en tiempo y espacio, con un principio y un final, con un autor en el fondo que tiene en sus manos los hilos de la trama, y con una audiencia profundamente involucrada en la trama, todo eso representa el símbolo real – y ya no la metáfora– de la existencia cristiana y su auto-interpretación. Todo lo aparente y arbitrario, que de otra manera conforma la metáfora del teatro, ha sido abandonado. En esta visión todo está completamente expuesto, y en esta constelación dramática el misterio de la existencia cristiana entra, como un “sagrado secreto público” (Goethe), en una publicidad radical. Y precisamente este punto, la autoiluminación de lo dramático en su culminación extrema como evento de salvación y perdición, es una provocación fecunda que la ciencia literaria debe afrontar. Se ve obligada a ampliar sus posibilidades de interpretación mucho más allá de la medida habitual de la ficción – hacia la dimensión de una realidad abrumadora que abarca tanto la palabra viva como la consignada por escrito, y que va mucho más allá de sus opuestos. De esta manera, la *Teodramática* de Balthasar postula un concepto de la literatura y de estética que va mucho más allá de “lo que incluso se atreve a pensar la más reciente discusión metodológica de la ciencia literaria, con sus esfuerzos por legitimarla como ciencia y su preocupación por determinar su posición dentro de la sociedad”.⁵⁸

Las lecturas de la obra de Hans Urs von Balthasar pueden ser muy diferentes. Lo que una persona lee con el mayor placer, puede ser motivo de crítica para otra, sobre todo en algún aspecto particular. Estoy convencido de que ha llegado el momento de hacer una lectura *integral* de esta enorme suma teológica antes de dispersarse críticamente en lecturas parciales. Quien no sea capaz de percibir la intención general de, por ejemplo, la *Teodramática* tendrá que

⁵⁷ Krenski, Hans Urs von Balthasar (ver nota 15), 75.

⁵⁸ Volker Kapp, *Ästhetik und Dramatik. Zu den Prolegomena der <Theodramatik> von Hans Urs von Balthasar*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 15 (1974), 261.

exponer sus críticas al reproche de la estrechez de miras. Pues se trata –y éste es el objetivo decisivo– de una Teopoética que no debe ser concebida ni como obra misionera ni como tratamiento desfavorecido de la literatura (en el síndrome de una “prolegomenización”), sino, por el contrario, como una autonomización de la literatura. Pero en última instancia Balthasar lee la literatura teatral de Occidente de una manera deconstructivista. Incluso frente a su insaciable deleite en el topos del teatro del mundo, desde Calderón a Pirandello, donde se hace evidente una profunda devaluación de la alegoría, reconoce su abdicación como una metáfora del significado del mundo. En esta percepción realiza la deconstrucción en el sentido literal. El elemento negativo de esta deconstrucción consiste en la expropiación y des-ficcionalización de la referencia metafórica, mientras que su elemento positivo es la construcción de un contexto de acontecimiento y acción bajo la dirección de Dios. Se trata de lo dramático como un potencial de posibilidades de acción construido por Dios –absolutamente no ficcional–, en el horizonte de una metonimia abierta a la libertad. Así, la tradición teatral de Occidente es llevada finalmente a su forma final y reelaborada en el concepto de una libertad, fundada humana y divinamente, abierta a la realidad de la acción.

Traducción: Andrés Di Cío

Esta contribución ya había aparecido en: Volker Kapp - Helmuth Kiesel - Klaus Klubbers (eds.), Theodramatik und Theatralität. Ein Dialog mit dem Theaterverständnis von Hans Urs von Balthasar, Berlín 2000, 17-31 y se ha mejorado ligeramente en la presente versión.

Morir por otro

Prefiguras de la Pasión en la tragedia griega “Alceste” de Eurípides

—
Jan Heiner Tück *

Él no es de esos amantes que no aman eternamente
Eurípides

Se encuentra extendida la afirmación de que los Padres de la Iglesia tomaron ante todo lo que ofrecía la reflexión filosófica helenística, pero rechazaron abruptamente los mitos de los poetas. Los mitos de los dioses demasiado humanos fueron ya conocidos por los presocráticos, aunque luego también criticados por Platón y Aristóteles. Jenófanes pensaba: “si los bueyes, los caballos y los leones tuvieran manos, o pudieran dibujar o esculpir con sus manos como los hombres, entonces los caballos dibujarían y esculpirían a los dioses al modo de caballos, los bueyes al modo de bueyes...”¹. Platón radicaliza la crítica a las representaciones antropomórficas de los dioses al atribuir al Uno divino los atributos de unidad, bondad, perfección e inmutabilidad. Filón de Alejandría, que recibe un concepto de Dios purificado filosóficamente, propone en forma correspondiente una significación alegórica de las expresiones antropomórficas en la Biblia: “Dios no es como un hombre” (Nm 23,19 LXX). Las expresiones bíblicas sobre su rostro, su aliento, sus manos, su espalda, no deben ser entendidas literalmente. También los Padres se dejan influenciar por los estándares de la doctrina filosófica sobre Dios. Comparten la crítica al panteón mítico de los dioses de los poetas y relacionan el monoteísmo bíblico con el concepto filosófico del Uno divino.

I

La imagen de una coalición entre la teología de los Padres de la Iglesia y la filosofía griega contra los mitos de los poetas es, sin embargo, incompleta e insuficiente. Ya que hay motivos míticos particulares con los que la primera

* Profesor de Teología Dogmática e Historia del Dogma en la Facultad de Teología de la Universidad de Viena. Director de *Communio* alemana.

* Profesor de Teología Dogmática e Historia del Dogma en la Facultad de Teología de la Universidad de Viena. Director de *Communio* alemana.

¹ Clemente Alejandrino, *Stromata* V, 109, 2 ss. Citado según Christoph Marksches, *Gottes Körper. Jüdische, christliche und pagane Gottvorstellungen in der Antike*, München 2016, 57.

teología cristiana discutió en forma constructiva, como lo ha mostrado con fuerza el patrólogo de Innsbruck Hugo Rahner (1960-1968) en muchos de sus trabajos. Los Padres encontraron en las epopeyas de Homero, así como en los poetas trágicos griegos, puntos de conexión interesantes para la traducción de la fe cristiana en el horizonte griego de cultura y de pensamiento.

En el duodécimo canto de la Odisea se encuentra la famosa escena en la que Odiseo, ante una señal de la diosa Circe, se deja atar al mástil del barco y tapa los oídos de sus compañeros con cera, para no sucumbir al canto seductor de las sirenas. En esta medida inteligente los primeros cristianos pudieron descubrir un modelo para la actitud cristiana frente al mundo. Los creyentes familiarizados con la cultura griega relacionaron a Odiseo, atado al mástil, con el Crucificado. En el contexto de seguimiento, ellos procuraron unirse voluntariamente con Jesucristo al madero de la cruz, para sortear así los peligros del mar del mundo. El movimiento circular de Odiseo fue por cierto roto en esta nueva significación cristiana. De un modo distinto a Odiseo, que en su viaje errático anhela regresar al hogar de su patria terrena, y que finalmente llega al punto de partida, el peregrino cristiano no se dirige a una meta terrena, sino a la patria del cielo (cf. Fil 3,20; Hb 13,14; *Carta a Diogneto*). En la nueva lectura de la fe, la navegación de la vida tiene un punto de fuga escatológico y se dirige al puerto de la salvación, el *portus salutis*².

II

Aún más que en la comparación con Odiseo, que se deja atar al mástil del barco para escapar a la seducción de las sirenas, en las tragedias griegas de Sófocles, Esquilo y Eurípides hay pasos preliminares para una comprensión de la cruz. Se trata de la muerte sacrificial libre de uno que muere por la patria o se entrega a sí mismo para salvar la vida de un amigo. Junto a escenificaciones de venganza y desquite, en las cuales, como en Medea, Fedra o Electra, el sufrimiento acumulado se descarga de un modo grosero y temible, hay exposiciones llamativas de libre autoentrega, que van desde *Alceste* hasta *Ifigenia en Áulide*. Allí en Eurípides se ve cada vez mejor el proceso espiritual que atraviesan sus figuras, ya que aceptan el sufrimiento impuesto desde fuera, así como el interior. Con Hans Urs von Balthasar puede plantearse la pregunta si el diálogo de los Padres con los trágicos griegos hubiera sido no menos rico y fructuoso que con las distintas escuelas de la filosofía helenística.

² Cf. Christian Wirtz, *Der gekreuzigte Odysseus "Umbesetzung" als Form des christlichen Verhältnisses zur Welt als den Anderen*, Regensburg, 2006; cf también mi artículo *In Freiheit gebunden. Odysseus am Mastbaum als Modell für den Homo Viator*, en *Communio* arg. 2019

Para ilustrar el potencial de este diálogo omitido, comencemos por la obra de Eurípides. A diferencia de Esquilo y de Sófocles, que en forma amplia tienen una relación positiva con los mitos y los dioses, en Eurípides hay una ruptura y una crítica al panteón mítico de los dioses. Esto llevó ya en la antigüedad a diferentes valoraciones. En su comedia *Las ranas*, Aristófanes planteó un recuerdo ambivalente sobre Eurípides. Escenifica allí una competencia sobre el lugar de honor del mejor trágico, en el que pospone a Eurípides detrás de Esquilo. El juicio de Aristóteles es distinto, ya que en su *Poética* valora a Eurípides como “el más trágico de nuestros poetas”³. En la literatura se cuestionó repetidamente el “modernismo” y el “racionalismo” de Eurípides al señalar su quiebre con el mito y los dioses. Pero hay que ser prudente con esas valoraciones que no son más que proyecciones anacrónicas. Ya Goethe, contra August Schlegel, quien hacía a Eurípides responsable de la caída de la tragedia griega, sostenía que la caída de un género no podía ser atribuida a un individuo, y que aquí se daban un conjunto de factores. Además de que el tiempo de Eurípides haya sido una gran época, muchas de sus piezas debían preferirse a las de Sófocles⁴. “Si un hombre moderno como Schlegel tuviera que quejarse de un error tan grande y viejo, no lo debería hacer al pasar sino de rodillas”⁵. La alabanza de Goethe no impidió que Nietzsche culpara a Eurípides de ser el sepulturero de la tragedia griega. El racionalismo y el “socratismo estético”⁶ en las piezas de Eurípides ha llamado lo dionisiaco, se sostiene en *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la Música*. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Karl Reinhardt y Wolfgang Schadewaldt, por nombrar sólo algunos, sostuvieron que el juicio de Nietzsche era equivocado, y que procedía de su filosofía vital. En Eurípides se registran cambios, sobre esto no hay disputa, a diferencia de Esquilo y Sófocles. Por un lado se advierten rastros de la crítica presocrática a los mitos de los dioses, por otro lado se advierte el resplandor de fondo de lo divino, sin el cual no puede haber tragedias⁷. Al mismo tiempo, según una expresión fuerte de K. Reinhardt, las piezas de Eurípides son un “barómetro de la crisis”. Muestra el buen clima para las patologías de la polis ateniense. La peste del 430 a.C., la guerra del Peloponeso y el pensamiento sofista muestran la figura adveniente de la religión y la moral. Esto se juega en

³ Cf. Aristófanes, *Die Frösche, Komödien*, trad. L. Seeger, München 1990, 463-524; Aristóteles, *Poetik*, trad. M Fuhrmann, Stuttgart 1982, 13.

⁴ J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, ed. Por F. Bergmann, Frankfurt a/Main, 1981, 551 (1 mayo 1825) Cf también 176 (27 diciembre de 1826).

⁵ *Ibid.*, 567, (28 marzo 1827), cf. 420 (13 febrero 1831: “Todo lo que Euripides discutió sobre lo sublime eran pobres flechas, e incapaz de semejante cuestionamiento”).

⁶ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, en *Id. Werke* (ed. K.Schlechta), Darmstadt 1997, 64-78, aquí, 72. Nietzsche designa la “la esencia del socratismo estético” con la frase “todo ha de ser comprensible para ser bello”.

⁷ W. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, Frankfurt/Main, 1991, 323-431.

las piezas de Eurípides. H.U. von Balthasar pregunta: “¿Cómo podría la grieta que atraviesa el tiempo no dividir también su obra? ¿Pero esa misma grieta, que amenaza su contenido y su forma, no podría acaso garantizar la última y necesaria figura de lo trágico?”⁸.

III

En su temprana pieza *Alcestis*, montada por primera vez en el 438 a.C., se toman dos motivos trabajados poéticamente: por un lado, la muerte representativa de un hombre por el otro, y por el otro, la liberación de un difunto de las cadenas del Infierno. Admeto, el rey de Tesalia, debe morir. Así lo han determinado las Moiras que tejen los hilos de la vida de los hombres. Pero Apolo, por una lista que determina el destino de las diosas, puede posponer todavía una vez su muerte, pero sólo si otro está dispuesto a morir en su lugar. Se pide un representante (*Stellvertreter*). Los padres del rey, aunque ya ancianos, se niegan a presentarse por su hijo; tampoco entre sus amigos nadie está dispuesto. Sólo su joven mujer Alcestis hace lo que todos los demás se niegan a hacer. Para ella la vida de su marido es más importante que la propia. En su último diálogo con Admeto deja abierto su motivo:

Porque tú estás más alto que yo y esta luz/debes ver más tiempo
que mi alma

Muero yo por ti, aunque puedo vivir.../ no quiero más vida sin
ti/con huérfanos...⁹

Sin embargo, Alcestis tiene el deseo de que su marido no tome otra mujer. Él asiente: “No temas, tú eres/en la muerte y en la vida mi única mujer” (v. 328s.) Él llora y desearía poder traer de vuelta a la difunta del reino del Hades: “Si tuviera la voz del canto dulce de Orfeo/ bajaría al infierno sin temer al perro de Plutón/ cuando el barquero Caronte que sólo lleva a los muertos/ se defiende” (v. 356-362). El riesgo audaz de Orfeo, de seguir a su esposa Eurídice al Hades para liberarla del infierno, fue relacionado por muchos Padres con Cristo. Él sería el “verdadero Orfeo”¹⁰, que por el descenso a los muertos ha liberado del Sheol a los justos de la Antigua Alianza. Se evoca aquí en

⁸ H.U. von Balthasar, *Herrlichkeit, III/1, Eine Theologische Ästhetik, III/1; Im Raum der Metaphysik. Teil 1. Altermum. Einsiedeln 1965, 122.*

⁹ Eurípides, *Alcestis*, V, 282-286.

¹⁰ Aunque los Padres criticaron la falsificación de la verdad por el mito, pueden reconocer en Orfeo una prefiguración de Cristo. En Clemente Alejandrino Jesús es visto como el verdadero Orfeo (*Stromata* V 12,78,4). Agustín llama al cantante con la lira un *poeta theologus*, *De civitate Dei* (XIX, 13-14).

Eurípides el topos del poder vencedor de la muerte que tienen la poesía y la música, pero al mismo tiempo resuena el lamento de Admeto, que no dispone del arte del canto ni de la lira. La pena por la pérdida de Alcestis crecerá artísticamente, en tanto Eurípides inserta el lamento del pequeño Eumelos, que como su hermana queda ahora sin su madre. En la figura de Alcestis se ve el cambio de *victim* a *sacrifice*, cuando asume el acto de representación, después de que ya ha vivido algunos años con su marido.

Cuando poco después Heracles llega a la puerta del palacio, el rey calla al huésped la muerte de Alcestis y lo hace como si tan sólo se apenara por una mujer extraña. El héroe entra en la casa de duelo el día mismo de la muerte, y aquí la pieza adquiere un aspecto satírico. Él banquetea, pelea y hace ruido. Recién es afectado cuando un sirviente relata a Heracles el destino de Alcestis. Entonces, por compasión con el anfitrión y el destino trágico de la difunta, se atreve a lo extremo. Se esconde en el sepulcro de Alcestis para emboscar a Tanatos. Cuando éste aparece para llevarse a Alcestis, persigue a la muerte en una dramática lucha –*mors et vita duello*...¹¹. Luego trae a Alcestis, todavía cubierta, a Admeto. Éste, que ha prometido no llevar a ninguna mujer a su casa, mucho menos tocarla, no desea alojarla pero se siente a la vez raramente atraído por ella. Eurípides pone en palabras esta delicada tensión antes de que Admeto advierta quién es la mujer que éste le ha dejado, cosa que ocurre después de la partida de Heracles.

Otra versión de la historia, de la que Platón parece partir en el *Symposion*, relata que Proserpina, la diosa del Infierno, está tan conmovida por el autosacrificio de Alcestis, que ha liberado a los muertos de los lazos del infierno para dejarla volver a su amado esposo:

“La acción que realizó Alcestis pareció muy noble no sólo a los hombres sino a los dioses. Y como los dioses premiaban a unos pocos de entre los muchos que actuaban noblemente, así ellos liberaron su alma del Hades: ellos liberaron *su* alma llenos de admiración por su acción (*Symp.* 179c)”¹².

Ambos hilos no quedan realmente unidos en la trama de Alcestis: “la salvación de la vida por la muerte representativa de amor y la lucha heroica mítica con la muerte, cuya presa será arrebatada: triunfo sobre la muerte por la pura pasión y la acción más alta. Recién en Cristo ambos motivos serán unidos sin costura”¹³, anota Hans Urs von Balthasar en su *Estética Teológica*.

¹¹ Cf. Secuencia pascual *Victimae paschali laudes*.

¹² Platón, *El Banquete*

¹³ H.U. von Balthasar, *Herrlichkeit*, III/I/I, 132

IV

El arte de Eurípides consiste, a medida que transcurren los hechos, en dejar planteada la pregunta sobre cómo las figuras se relacionan con el hecho. ¿Permanecen ellas puramente pasivas, como si no fueran más que marionetas de las *moiras*, o cambian en tanto se relacionan interiormente con aquello que ocurre? La trama de *Alcestris* plantea la pregunta: ¿Cómo puede Admeto permitir que su mujer vaya a la muerte y sin embargo seguir viviendo? Eurípides responde a esta pregunta en tanto que deja que Admeto permita que se desarrolle un proceso de transformación dramática. Primero sostiene esto en una auto-referencia casi narcisista, dado que su vida es más importante que la de todos los demás. Su padre le plantea el haber retenido cobardemente su vida: “¿Dónde queda tu compasión, cuando me amenaza la muerte?” (v. 633). Eurípides presenta un diálogo dramático agudo entre el padre y el hijo frente a la procesión fúnebre que se acaba interrumpir para enterrar a *Alcestris*. Se corta el curso de la escena y ambos son testigos del discurso de *Agon*. Allí *Feres* no calla para sí la acusación con ira a su hijo: “¡Tú has vencido sin vergüenza tu muerte/ y vives más allá del límite determinado a costa suya!” (v.694-6). *Feres* reprocha a su hijo ser el “asesino” de su esposa. El reproche de cobardía que hace a sus padres, cae sobre él mismo, porque no fue capaz de tomar sobre sí su muerte. Y si Admeto maldice a su padre, el reproche no rebota simplemente sobre él. Opera y comienza un proceso.

En la obra Eurípides introduce a un plano reflexivo, cuando él, por encima de la acción exterior, deja pensar a sus actores sobre su relación interior¹⁴. Junto a la pena de haber perdido a *Alcestris* para siempre se une en Admeto, en su célebre discurso de despedida, la mirada dolorosa de ser él también culpable de esa muerte. El *pathein* lleva a un *mathein*, la experiencia del sufrir a un aprender. Hubiera conocido de manera diferente si lo hubiera querido, lo cual aparece cuando pregunta contrito: “¿Es todavía un hombre el que reprocha a sus padre lo que él mismo/perdió?” (v. 958). El optativo retrospectivo: “Oh, si yo sólo...” hace crecer el sufrimiento que oscurece la vida misma: “Admeto reconoce ahora mismo: por eso, por aceptar el sacrificio de su mujer, por querer simplemente vivir, por eso ha destruido su vida”¹⁵.

En condiciones de recepción modernas el problema también se hizo sentir con fuerza. *Alcestris* no quería seguir viviendo sin él y ha muerto, ¿cómo

¹⁴ Aristófanes registró esto, cuando deja decir a Eurípides, que transmitió sabiduría a los ciudadanos: “Cuando yo ingenio y razón/ al arte transmite, que completamente/cada cual piensa y racionalmente/ordena casa, patio y ganado”, *Las nubes*, nota 3, 504.

¹⁵ Cf. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, (n.7), p 380

puede en cambio Admeto vivir sin ella, sin que una persistente sombra de culpa y pena pese sobre él y sobre su vida? Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929) ha tomado en su *Alceste* esta pregunta y la ha replanteado cambiando la perspectiva de un modo inimitable. Hace que Admeto le diga a su mujer preparada para el sacrificio: “Ahora tú mueres, yo tampoco vivo más/mi vida tiembla en los latidos de tu corazón”¹⁶. Y también:

“Lo que ni mi padre ni mi madre, ¡tú me los has hecho! ¡Piensas que me apenaré un año por ti? ¡Qué me importa el tiempo! Mientras viva habrá pena, señora mía. Siéntate a mi mesa, sígueme y acuéstate de noche en mi cama vacía y mírame con ojos de hierro, en silencio”¹⁷.

La pena como permanente compañía de la vida. Pero no algo así como el remordimiento por haber aceptado abiertamente la muerte de la amada, para no tener que morir; tampoco algo así como el agradecimiento por haber sido amado por otra sin reservas ni condiciones.

V

El apóstol Pablo, en cambio, si consideramos el Nuevo Testamento, escribe con profunda emoción en la carta a los Romanos que otro ha ido a la muerte por todos: “Cuando éramos débiles, Cristo en el tiempo señalado, murió por los pecadores. Dificilmente se encuentra alguien que dé su vida por un hombre justo; tal vez alguno sea capaz de morir por un bienhechor. Pero la prueba de que Dios nos ama es que Cristo murió por nosotros cuando todavía éramos pecadores” (Rm 5,6-8). Pablo sostiene que en la muerte de Jesús se muestra el amor de Dios por nosotros. La expresión “morir por” vuelve siempre en él, para mostrar el sentido de la Pasión (cf. Rm 14,14; 1 Co 8,11; 15,3; 2 Co 5,14 ss.; 1 Tes 5,10). La muerte de Cristo, que se muestra en sus diferentes significaciones soteriológicas, es el signo del extremo amor de Dios.

El cuidado de Dios por los impíos puede parecer irracional desde una perspectiva humana. Supera de todos modos una economía del don, orientada al intercambio recíproco y a dar al amigo lo que le es debido. Pablo expresa lo que brota del ideal antiguo de amistad, que Aristóteles sostuvo en la *Ética a Nicómaco*: “De un hombre excelente vale la sencilla verdad, que él se empeña siempre nuevamente por un amigo y por la patria y cuando es necesario llega a dar su vida”¹⁸. De un modo diverso a las formas deficitarias de la

¹⁶ H. von Hoffmannsthal, *Dramen, II, 1892-1905*, Frankfurt/M, 1979, 57.

¹⁷ *Ibid.* 59.

¹⁸ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*,

amistad, que son por utilidad o placer, como la *amicitia utilis* o *delectabilis*, la verdadera amistad mira al otro antes que el propio querer. El foco de la *amicitia honestis* no está en intereses materiales sino en la persona del otro. La benevolencia recíproca de los amigos llega tan lejos, que en un caso límite uno está dispuesto a morir por el otro.

Pablo será reticente en lo que atañe a la ética de la amistad helenística. “Apenas si puede uno morir por un justo”, apunta con sobriedad. Pero ocurre raramente. Tanto más debe asombrar desde este horizonte el empeño de Jesús de dar la vida. Dio su vida por los débiles, impíos y pecadores. Así se amplía el ideal de amistad antiguo hasta los enemigos¹⁹. ¡Jesús no sólo muere por los amigos, sino también por sus enemigos! Esto se corresponde con los evangelios, donde Jesús prohíbe la violencia y cambia el amor al enemigo (Mt 5,43-45) cuando muriendo intercede por sus verdugos: “Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen” (Lc 23,34).

Pablo mismo no puede ni desea callar la revelación de ese amor, desde que él mismo fue transformado camino a Damasco²⁰. Él, que como fariseo observante de la Torá persiguió con celo a los seguidores de Jesús y fue señalado como enemigo del Nazareno (Hch 8,1), que luego deviene por la experiencia de la revelación de Cristo –“Saúl, Saúl, ¿por qué me persigues?” (Hch 9,4)– en seguidor y amigo de Jesús. El poder del amor de Dios que lo transforma de enemigo en amigo se muestra en la impotencia de la Pasión de Jesucristo: “pues no retuvo a su propio Hijo sino que lo entregó por todos nosotros, como no debería darnos todo con él” (Rm 8,32). Este amor que se regala a sí mismo es cantado poéticamente en el himno de Filipenses como kénosis y abajamiento (Fil 2,5-11). Según Pablo, nadie que haya conocido este amor en la fe puede permanecer indiferente. Debe más bien transmitir y testimoniar con libertad de espíritu aquello que recibió. El don deviene tarea, que se traduce en comunicación y testimonio. La actitud de Cristo debe ser la actitud cristiana.

VI

El motivo de la amistad también se encuentra en el discurso de despedida del evangelio de Juan. Luego de la parábola de la vid y los sarmientos Jesús formula el mandamiento del amor y sostiene: “No hay mayor amor que dar la vida por los amigos” (Jn 15,13). El amor de Jesús por los suyos y su autoentrega por ellos fue ya se había tematizado (Jn 10,15.17.18), pero aquí es explicitado en el lenguaje de la amistad. La disponibilidad a la entrega de la vida aparece

¹⁹ Ch. Theobald, *Römerbrief, Kap. 1-11*, Stuttgart, 1992, 142-149.

²⁰ Cf. Ch. Lehnert, *Korintische Brocken, Versuch über Paulus*, Berlin, 2012. Cf el diálogo con Ch. Lehnert en J.H. Tück, 20

como el signo de la verdadera amistad. La frase adopta el estilo parenético ya que la promesa de amistad va unida al seguimiento de lo instruido: “ustedes son mis amigos si hacen lo que yo les mando” (Jn 15,14). Para el ideal de amistad helenístico el mutuo intercambio y la mutua apertura es importante, pues se diferencia de la relación jerárquica de intercambio con los esclavos o siervos²¹. En este conocer “todo lo que oí de mi padre” (Jn 15,15), Cristo, el Mediador, participa todo lo que ha recibido, pero al mismo tiempo elige a sus discípulos como amigos (Jn 15,16). Con eso se vincula una pretensión que relativiza la amistad helenística y la transforma cristológicamente. Cristo tiene la prioridad: él es el modelo y la imagen originaria del amor. Pero los interlocutores, que ya en el lavado de los pies han recibido un signo de disposición al servicio “hasta el final” (Jn 13,1), deben guardar su amistad por obras de seguimiento. Y justamente ellos son los que pronto habrán de traicionarlo con bajeza, negarlo con cobardía y abandonarlo en secreto. Jesús no retira su amistad con motivo de la calumnia y la traición. Cuando en la tarde de pascua se aparece resucitado en medio de sus discípulos, reunidos a puertas cerradas “por miedo a los judíos”, no pide ninguna cuenta por sus fallas ni impone medidas de castigo o de venganza. Muestra más bien sus heridas en sus manos y su costado. Las huellas de la violencia se han grabado indeleblemente en su cuerpo transfigurado de resucitado. Son prueba de su amistad hasta el final: “¡La paz esté con ustedes!” (Jn 20,19).

VII

En *Alceste* de Eurípides se tratan ya en el siglo V antes de Cristo dos motivos, que desde la óptica de la teología patristica podrán leerse como prefiguración de la Pasión de Jesús. Por un lado, la disposición de Alceste a morir libremente por otro, por otro lado, la superación del poder de la muerte por el triunfo de Heracles sobre Tánatos. De algún modo hubo en los Padres reticencia a interpretar cristológicamente la tragedia porque la víctima que se ofrece, Alceste, es una mujer y Cristo redentor es un varón.

En la teología de la Cruz y del descenso se conjugan cristológicamente los dos motivos de Eurípides. Jesucristo es presentado como redentor, que ha muerto representativamente por todos. Éste es el misterio del Viernes Santo. Se presenta al mismo tiempo como salvador, que en su ida a los muertos muestra su solidaridad con los perdidos para posibilitarles una vida que ya no conoce la muerte. Éste es el misterio del Sábado Santo y de la Pascua.

²¹ Cf. J. Beutler, *Das Johannesevangelium. Kommentar*, Freiburg i.Br. 2013, 428 ss.

Esos dos motivos han de ser hoy traducidos nuevamente, sin que el servicio de transporte de la traducción tire por la borda el contenido teológico que hace brillar en la pasión del Crucificado la figura más extrema del amor de Dios. Según Kant la culpa moral es “lo más personal”, que no puede ser transmitido a otro como una deuda de dinero. El axioma de la no representabilidad moral del individuo parece cuestionar el discurso teológico de la representación inclusiva²². ¿Cómo responder? Si el sujeto no ha de quedar plantado en la hipoteca de sus faltas morales, entonces el amor divino que perdona debe poder alcanzarlo en el acto de la representación inclusiva, sin que su libertad sea sobrepasada. Lo más personal ha de ser tocado e incluido. El concepto de “representación inclusiva” (*Stellvertretung*) contiene una semántica espacial. Ésta se aclara soteriológicamente en tanto Jesús, en su muerte, ocupa “el lugar” de la persona culpable no para sustituirla sino para realizar, en el espacio de la lejanía pecadora de Dios, “la admisión de sus pecados y la asunción transformadora de su realidad”²³. En tanto otro “se pone” en el lugar del pecador, se le posibilita a éste ponerse contra sí mismo y distanciarse de sus pecados. Otro, Cristo, lleva sobre sí las consecuencias negativas de los pecados en tanto persevera en el lugar de la pérdida de Dios.

Sin embargo, el compromiso de Dios en la Cruz no se agota en la redención del pecado y de la culpa. Esto sería un angostamiento hamartiocéntrico de la soteriología. No menos importante es la solidaridad de Cristo con los que sufren. En tanto Cristo, el Crucificado, se coloca en el lugar de la víctima, muestra la *compassio* de Dios con los que sufren y devuelve la dignidad a los que no la tienen. Al final se trata de la autocomunicación libre de Dios a los hombres más allá del perdón de la culpa y de la salvación de la vida destruida. Culmina con la intención de querer ganar al hombre como partner y amigo. Con Duns Scoto, *Deus vult habere alios condiligentes*²⁴. La amistad es un concepto que puede mostrar el centro de la autocomunicación de Dios, o sea, que Dios no quiere ser Dios sin el hombre. Que él anuncia la aceptación de la libertad finita, incluso cuando ésta se niega a aceptar este ofrecimiento de amistad. Esta autocomunicación es nada menos que la comunicación de una vida para cuya plenitud no tenemos conceptos, pero que podemos describir con fragmentos de palabras como “lágrimas secas”, “no más muerte”, “reconciliación”, “alegría”, “paz”.

²² J.H. Tüek, *Beispiel, Vorbild, Lehrer. Zu Kants moralphilosophischer Transformation der Christologie*, en M. Schulze (ed.), *Christus Gottes schöpferisches Wort* (FS Cardenal Ch. Schönborn) Freiburg Br 2010, 599-619.

²³ Th. Pröpper, *Theologische Anthropologie*, vol.2, Friburgo en Br. 2011, 738.

²⁴ D. Scoto, *Comentario a las sentencias*, lib.III, d.23, q. 6 (*Opera Omnia* XV, 433). Cf. E. Schockenhoff, *Erlöste Freiheit. Worauf es im Christentum ankommt*. Friburgo en Br. 2012, 52 y ss.

¿Pero qué ocurre cuando el hombre frena esta autocomunicación y rechaza el ofrecimiento de amistad que se ofrece en la persona del Crucificado Resucitado? ¿Cuando el sí del amor incondicional de Dios por el hombre choca con el no categorial de una libertad humana? Entonces el Teodrama entre la libertad humana y la libertad divina se acerca a una verdadera tragedia, que sólo puede evitarse con un pensamiento límite. Como la esperanza de que la perdición elegida por los propios impíos sea rescatada por Dios una vez más. La solidaridad de Cristo muerto con los perdidos: éste sería el sentido purificado de todo resto mitológico del *descensus ad inferos*, que podría fundamentar una esperanza semejante. Dicho con Hans Urs von Balthasar: “el pecador, que desea ser condenado lejos de Dios, reencuentra a Dios en su soledad, pero a Dios en la impotencia absoluta del amor, que se solidariza de manera imprevisible, en el no-tiempo, con el auto-condenado”²⁵.

Traducción: Alberto Espezel

²⁵ H.U. von Balthasar, *Über Stellvertretung*, en *Pneuma und Institution*, Einsiedeln, 1960, 401-409, aquí 408. En cierta cercanía se encuentra el siguiente aforismo de Elías Canetti, *Fliegenpein. Aufzeichnungen*, München, 1992, 76: “Un condenado en el infierno que pide gracia para cada recién llegado”. Para Thomas Hürlimann, en recuerdo de nuestro diálogo vienés sobre la Cruz en la literatura.

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*,

¹ 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.

¹ 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 estuviste 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 insoluble 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.²

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*.³ 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

² R. GUARDINI, *Libertad, gracia y destino*, Buenos Aires, Lumen, 1987, 238.

³ 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.⁴

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?⁵

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

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

Decisiones en contextos de incertidumbre

—
Isabel Pincemin *

Toda la vida parecía una sala de espera
A. Camus, *La peste*

Toda situación humana participa de un cierto nivel de incertidumbre, pero el arco puede ir desde un primer nivel de incertidumbre en el que el entorno presenta un comportamiento lo suficientemente claro como para que quienes tienen que tomar una postura estratégica lo hagan como respuesta a una situación conocida, hasta niveles superiores en los que la multiplicidad de dimensiones de la incertidumbre interactúa de manera tal que se crea un entorno prácticamente imposible de previsión alguna. Esto ocurre porque ya no se puede identificar un abanico de resultados posibles y, mucho menos, la probabilidad de que ocurran cada uno de ellos. Ni siquiera sería posible identificar, y mucho menos prever, todas las variables pertinentes que van a contribuir a la definición del futuro.

Estos diversos niveles de incertidumbre pueden presentarse tanto en procesos colectivos como en situaciones individuales en las que se ven afectadas de diferente modo la salud, la armonía psíquica y la experiencia de fe de cada persona.

El primer nivel de incertidumbre configura un entorno suficientemente claro para la toma de decisiones; el último, el más riesgoso, representa una auténtica ambigüedad sin base alguna para prever el comportamiento de las variables del entorno en el futuro. Caben todos los estados intermedios. Sin una vacuna a la vista o un tratamiento seguro para el virus y con el problema lejos de solucionarse en gran parte del mundo, la pandemia COVID 19 ha significado tener que lidiar con altos niveles de incertidumbre en la toma de decisiones sociales e individuales. Hemos podido comprobarlo tanto en las decisiones sanitarias como en las bioéticas, eclesiales y otras.

Si pensáramos exclusivamente en las dimensiones sanitaria y económica, estaríamos ante un nivel de incertidumbre que no tiene precedentes en al menos 4 niveles:

* Médica (UBA), Presidente de la *Asociación Argentina de Medicina y Cuidados Paliativos*, Magister en Filosofía (Sorbona), Miembro de *Communio Argentina*.

- Incertidumbre médica: letalidad del virus, modos de transmisión, estacionalidad, inmunidad, mutaciones, medicamentos, vacunas...
- Reacción sanitaria: resiliencia de las instituciones de salud, duración del confinamiento, estrategia de salida, fronteras, intercambios, paz social...
- Reacción macroeconómica: ayudas inmediatas, gasto público, política monetaria...
- Reacción microeconómica: consumo, inversión, cambios de comportamiento...

Si a eso se le suman otras dimensiones sociales podemos evaluar la situación como de alto nivel de incertidumbre.

¿Qué nos puede enseñar la pandemia sobre la toma de decisiones en situaciones de gran incertidumbre?

Para tomar buenas decisiones, solemos evaluar su sentido y los riesgos de cada una de las que tomemos, cuestión nada fácil: a veces los sobreestimamos y a veces los subestimamos en relación con su probabilidad. Puede asustarnos como muy riesgoso un accidente nuclear pero es poco probable que nos ocurra.

En los últimos decenios, la focalización sobre la toma de decisiones ha sido frecuentemente objeto de investigación de algunos premios Nobel, en especial en el campo de la economía. En este ámbito y en muchos otros, la suerte de gran parte de la población depende del acierto en la toma de decisiones.

Los países afectados por la pandemia reaccionaron de modo diferente. Esta diversidad está vinculada con la existencia de modelos mentales previos que pueden generar un sesgo cognitivo. Al intentar entender un fenómeno para tomar una decisión nos preguntamos ¿a qué se parece esto? A la luz de los acontecimientos precedentes, evaluamos los riesgos: los países del sudeste asiático, que habían padecido SARS en 2003 con alta letalidad, reaccionaron rápidamente porque recordaron esta experiencia previa. En Occidente, en cambio, la reacción fue más lenta al recordar la epidemia de H1N1 en 2009; muchos países en esa ocasión reaccionaron con medidas muy fuertes y, en definitiva, el virus no fue muy letal. Por ello, para evitar ese exceso, en esta ocasión reaccionaron más lentamente y subestimaron los riesgos de la actual pandemia.

Durante las primeras fases de la pandemia algunos analistas la consideraron un “cisne negro”, es decir un suceso impredecible pero que tiene un gran

impacto¹. Pero la comparación enoja al creador de la analogía, el estadístico Nassim Taleb, que afirma que el SARS-CoV-2 se parece más a un “rinoceronte gris”, es decir a una amenaza altamente probable que se ignora a pesar de sus terribles consecuencias. Muy pocos sucesos son totalmente impredecibles; los cisnes negros son muy escasos. A juicio de Taleb, hemos ignorado las amenazas.

A esa dificultad para comprender el fenómeno, se agrega otra que consiste en la tendencia a pensar desde las diferencias entre países y no desde sus semejanzas o lo que tienen en común, lo que hace difícil aprender de los otros pensando que esto que les ocurre a ellos no nos va a pasar.

Tal vez, uno de los primeros aprendizajes que podemos obtener de la situación actual sea que en la toma de decisiones es tan importante el contenido de la decisión como el continente, es decir el modo en que se la toma; cuidar el proceso de toma de decisiones, prever sus pasos y sus plazos para no eternizarlo.

En relación con este punto, uno de los primeros elementos a tener en cuenta es la percepción de la complejidad de las decisiones a tomar. Muchos de los países que tuvieron que enfrentar la pandemia la enfocaron como una cuestión casi exclusivamente sanitaria y dentro de lo sanitario casi exclusivamente infectológica; esto hizo que los consultores convocados atendieran de manera casi única a este aspecto.

En relación con esta complejidad, podríamos hacer el siguiente sondeo e intentar elegir alguna opción:

- Ud. piensa que la crisis sanitaria es tan importante que todo desafío económico debe pasar a segundo plano
- Por el contrario, la crisis económica que se avecina va a ser peor que la crisis sanitaria
- Las dos son igualmente preocupantes y deben ser objeto de igual atención

A lo mejor al inicio de la pandemia hubiéramos respondido de una manera y, pasado el tiempo, de otra. Si fuéramos quienes tomamos las decisiones políticas, se hubieran desprendido importantes consecuencias para el conjunto de la población.

¹ Ejemplos de “cisnes negros” son el inicio de la Primera Guerra Mundial, la gripe de 1918 o los atentados del 11 de septiembre de 2001.

Si se pensara en la primera opción del sondeo, como en el inicio de la pandemia, caeríamos en un error de focalización y en la ilusión de concentración². Cuando los medios de comunicación social hablan durante el 90% de su tiempo de emisión acerca de este tema, es difícil no valorar a la crisis sanitaria como lo más importante del momento en que transcurre. Si pensáramos literariamente podríamos poner en paralelo a *La Peste* y *Las Uvas de la Ira*. Los muertos no son sólo los producidos por el COVID 19; una crisis económica son también vidas. Se imagina un falso dilema entre, por un lado, reactivar de nuevo la economía para enriquecer a accionistas sin rostro y, por otro, salvar vidas. En realidad, podríamos pensar la opción entre salvar vidas inmediatas y tangibles producidas por el coronavirus que nos lleva a movilizar todos los medios para salvarlas y, por otro lado, poner en peligro vidas que hoy parecen más abstractas porque no tienen todavía rostros concretos pero que van a tenerlo: la disminución del consumo, el desempleo que sube a cifras mucho mayores que las que se habían calculado, y el impacto en una crisis sanitaria posterior por patologías no diagnosticadas o no tratadas, muertes físicas y aquellas relacionadas con la salud mental tales como depresiones, suicidios, abuso de sustancias, divorcios, violencia doméstica, soledad espiritual. Son vidas de un lado y vidas del otro.

Es muy interesante el análisis realizado por Anne Case y Angus Deaton, sobre la crisis sanitaria del 2008³. La razón por la que estas muertes que no son por COVID 19 no parecen tan evidentes para muchos es porque por una parte tenemos vidas tangibles e inmediatas, con rostros, y por otro vidas que no son tangibles e inmediatas, vidas abstractas y, por ello, tenemos tendencia a razonar como cuando hablamos de la seguridad vial y decimos: en el fondo, por un cierto número de vidas al año que cuestan los accidentes de tránsito ¿vale la pena disminuir la velocidad en las rutas? Las consideramos anónimas y abstractas a pesar de que son bien reales. La pandemia ha puesto de relieve las múltiples desigualdades sociales. Tendremos que aprender a analizar la emoción que nos abrumba pensando en los enfermos por la pandemia para dar lugar también a la reactivación de una actividad económica y social relativamente normal a fin de no caer en consecuencias desastrosas de la crisis sanitaria. ¿Qué estamos dispuestos a hacer para retomar una actividad económica medianamente normal?

Otro sesgo cognitivo que podría afectar la toma de decisiones se da a partir de la emergencia de creencias irracionales. Por ej. muchas personas

² Kahneman D., *Pensar rápido, pensar despacio*, Debate, 2016.

³ Deaton A., *Deaths of despair and the Future of Capitalism*, Princeton University Press, 2020.

opinan sobre la eficacia de la hidroxiclороquina u otros tratamientos sin tener ningún conocimiento relativo a este tema. A este sesgo cognitivo se lo denomina exceso de confianza, *wishful thinking*, pensamiento de grupo; pensamos según lo que deseamos (por ej. que haya un medicamento eficaz). No partimos de los hechos; tenemos creencias y buscamos hechos para corroborarlas. Esto puede ser una fuente de decisiones erróneas e imprudentes.

Podríamos aprender algunas lecciones sobre la toma de decisiones en este contexto de incertidumbre intentando no razonar por semejanzas (“me recuerda la gripe de 2009”), sino mirando los hechos. Cuando comparamos debemos preguntarnos: ¿si hubiera comparado con otra cosa no hubiera sacado otra conclusión? Esto ampliaría nuestra mirada y nos permitiría evaluar los hechos de manera diferente. La humildad ante los hechos es la primera condición de las buenas decisiones. Junto a ello, el intercambio, la diversidad de ideas, la colegialidad, el debate que aporta otros puntos de vista y permite evitar los errores en las interpretaciones son una condición para el acierto en las decisiones.

No se gana nada con entrar en pánico y esperar todo de los otros especialmente de las personas que ejercen la autoridad: en lo que a nosotros nos compete es conveniente participar en la solución de los problemas.

Como punto de partida debemos aceptar la incertidumbre y plantear escenarios mucho más variados y flexibles. En estas circunstancias no es posible hacer planes tan precisos. Sin embargo, en las circunstancias normales, es útil planificar porque los procesos pensados previamente nos pueden servir en las crisis. Es el caso, por ejemplo, de un sistema de salud bien organizado o una comunidad parroquial bien comunicada puesto que, aunque tengamos que adaptarlos a la pandemia, funcionarán con eficacia. La esperanza, a pesar de la incertidumbre, es una condición fundamental para avanzar y comprometerse con las decisiones asumidas.

Decisiones bioéticas y respuesta de los sistemas de salud en la pandemia

En caso de contingencia sanitaria se produce un cambio en el uso de los recursos sanitarios intentando mantener el nivel equivalente de los estándares de calidad a los de situaciones normales. La situación de crisis plantea problemas de justicia distributiva en la asignación de recursos. En algunos casos, la accesibilidad de los recursos puede significar la vida o la muerte de personas, como es el caso de las Unidades de Terapia Intensiva (UTIs) o las medidas de soporte vital como la asistencia respiratoria mecánica (ARM).

En situaciones de pandemia, todos los cambios ocurren en muy poco tiempo y obligan a una reestructuración de las instituciones y a preguntarse con qué criterios debe realizarse la asignación de recursos técnicos y humanos.

Los criterios de admisión a los distintos tratamientos, por ej. las UTIs, deben ser claros, transparentes, preestablecidos y de acceso público. Deben evitarse tanto la futilidad de un tratamiento, por ser ineficaz, como la injusticia cuando no se ofrece a alguien un tratamiento cuando es debido. Esta última cuestión ha sido discutida en muchos países en especial en referencia a la edad como criterio de exclusión de un tratamiento.

La discriminación de las personas mayores es un fenómeno casi global que ha marcado a la cultura occidental; por ello se ha debido prestar especial atención a esta cuestión. La edad, en particular en adultos mayores, no debe ser un criterio de abstención y/o retiro de ARM. Deberán valorarse las condiciones clínicas del candidato al recurso. Lo mismo ocurre con las personas que padecen alguna discapacidad, que no es por sí misma un criterio de exclusión, sino que deberá evaluarse su situación clínica y las posibilidades de recuperación a través de los tratamientos propuestos. El principio rector en todos los casos es la dignidad de cada persona humana y el deber de proveer el tratamiento más adecuado para cada uno.

Siempre habrá personas que no deban recibir cuidados intensivos y tratamientos de soporte vital, pero a los que es debido ofrecer atención paliativa para el control de síntomas y el cuidado adecuado.

Las instituciones que atiendan pacientes críticos afectados por COVID-19 deben contar con atención paliativa, con personal especializado y provisión continua de elementos y medicamentos de acuerdo a los estándares de la especialidad para que nadie quede sin atención médica.

Una de las cuestiones que ha ocasionado más sufrimiento a los pacientes graves internados en esta pandemia ha sido la deshumanización del cuidado para evitar el contagio. En ocasiones se han suspendido totalmente las visitas a los enfermos, incluso en situación de últimos días de vida, provocando sufrimiento a los pacientes y familiares. En algunas situaciones, los familiares no han podido siquiera ver a sus familiares ya fallecidos ni compartir ritos religiosos, lo que dificulta el duelo posterior.

Los capellanes y acompañantes espirituales han hecho grandes esfuerzos para subsanar esta situación. En algunas instituciones sanitarias se han generado protocolos para evitar la muerte en soledad y apoyar a la familia en esta situación difícil.

Desde el punto de vista bioético se ha subrayado que el Estado y las instituciones de salud tienen el deber de adecuar todos los insumos, recursos disponibles y la protección necesaria al personal de salud, para minimizar las consecuencias dañinas que pudieran originarse en la prestación de su servicio.

¿Protección del bien común o autoritarismo político durante el confinamiento?

Podríamos pensar en las decisiones políticas que respondieron a la pandemia desde la definición clásica de la finalidad de la política como salvaguarda del bien común. “Un [...] aporte de la filosofía política aristotélica que nos viene en auxilio [...] es la consideración de seis condiciones sin las cuales el bien común político no es posible de alcanzar: alimentos, trabajo, prosperidad general, poder de policía y ejército para cuidar la paz interior y exterior, una autoridad legítima para juzgar acerca de lo justo y lo bueno y, para Aristóteles lo más importante: el culto divino.”⁴ A la luz de estas seis condiciones es evidente que la decisión gubernamental puesta en acción hasta el momento: cuidarnos de un contagio generalizado, por serias que pueden ser las consecuencias, no sólo no constituye la salvaguarda del bien común, sino que tampoco lo es del bien personal, pues el bien de cada uno de los ciudadanos no se limita a su salud infectológica, ya que ni siquiera puede hablarse de una salud sanitaria, cuando se dejan de lado múltiples aspectos que hacen a la misma salud orgánica, para no querer extender el análisis al bien personal del ciudadano que incluiría su bienestar psíquico, espiritual, social y religioso”.⁵

En esta línea algunos filósofos contemporáneos han manifestado su preocupación. Giorgio Agamben publicó en *Quodlibet* un texto polémico, “La invención de una pandemia”. Le siguen a este primer ensayo al menos tres o cuatro más. Pero la hipótesis que sobrevuela a todos es la misma: que la pandemia del coronavirus nos empujó hacia un nuevo estado de excepción. El estado de excepción, escribe el propio Agamben en *Homo Sacer*, “es la forma legal de aquello que no puede tener forma legal”: la suspensión del orden jurídico. El problema es que esta suspensión del orden jurídico, que está comprendida en la discursividad misma del derecho y que se supone de carácter “provisional y extraordinario”, es en nuestra época un paradigma normal de gobierno”. Esta última es, en efecto, la tesis central del pensador italiano en *Homo Sacer*. La excepción a la que nos empuja la pandemia del coronavirus es, la de un estado de excepción en el sentido estricto en el que lo entiende

⁴ *Polit.* 1328 b 2ss.

⁵ Lukac de Stier, M., “Pandemia coronavirus”, Sesión de la Academia de Ciencias Morales y Políticas, 2020.

Agamben: una suspensión del orden jurídico del que se puede discutir el grado, la legitimidad, su singularidad en los distintos países, etc. Esto es, si se quiere, tan cierto y evidente como infundada y apresurada la subestimación de la amenaza pandémica por parte del pensador italiano. “La suspensión del orden jurídico, la «lesión» evidente a nuestra libertad y a nuestros derechos más básicos de circular y de movernos libremente, de reunirnos colectivamente, *sobre todo*, libertad y derechos que sin dudas son uno de los pilares de nuestras sociedades contemporáneas, se produce en nombre de la vida... La sociedad en sí misma, nos recuerda incluso Hobbes, es producto de esta «vocación» del ser humano por proteger su vida: la salida del estado de naturaleza que el filósofo inglés plantea en *El Leviatán* es, de hecho, un pacto en donde se delega esa protección, y con ello el uso exclusivo de la violencia, al soberano”.⁶ Pero ¿qué es una sociedad que no tiene más valor que la supervivencia?, se pregunta Agamben.

Aun siendo legítima la excepción en ciertas condiciones, es conveniente pensar en los efectos políticos de la cuarentena: la restricción de los espacios de crítica y de ejercicio de la libertad, el distanciamiento social, la concepción del otro en términos de una amenaza que puede dañarnos. Recordemos que el soberano “es en términos de Hobbes un «dios mortal» que gobierna el estado político que surge en el mismo pacto⁷. La relación del soberano para con los súbditos es de protección, a la que corresponde que los súbditos respondan con obediencia”.⁸

La pandemia puso en evidencia, además, las diversas tradiciones y estilos políticos en cuanto a divulgación de la información, debate de estrategias y respeto por los derechos individuales. Basta comparar, por ejemplo, a algunos países occidentales con China.

En relación con la globalización y celeridad de algunos procesos, llama la atención la apertura de las fronteras en lo que se refiere a la colaboración científica y la divulgación de la información que pudiera ser útil para combatir la pandemia.

⁶ Martínez Olguín J.J., “Pandemia y estado de excepción”, *La Vanguardia digital*, 27/4/20.

⁷ *Leviathan*, cap. XVII, E.W.III.

⁸ Lukac de Stier, M., “Pandemia Coronavirus”, *Sesión de la Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 2020.

La incertidumbre es inquietud y malestar pero también oportunidad y desafío para todos. “Es ley fundamental del destino humano encontrar lo decisivo de su existencia en la perpetua rivalidad entre la duda y la fe, entre la impugnación y la certidumbre. La duda impide que ambos se encierren herméticamente en su yo y tiende al mismo tiempo un puente que los comunica. Impide a ambos que se cierren en sí mismos: al creyente lo acerca al que duda y al que duda lo lleva al creyente; para uno es participar en el destino del no creyente; para el otro la duda es la forma en la que la fe, a pesar de todo, subsiste en él como exigencia.”⁹

En el contexto de esta pandemia, pudieron expresarse las diversas dimensiones de la Iglesia; por un lado, su ser íntimo o sea la *koinonía*-comunidad y por otro su actuar, que describimos habitualmente con la categoría de *diakonía*-servicio. Así como Cristo es el hombre para los demás, la Iglesia sólo es la Iglesia de Jesús cuando existe para los demás.

Muchas fueron las respuestas de innumerables cristianos y comunidades eclesiales a la pandemia. En marzo un sacerdote de 72 años con coronavirus, **Giuseppe Berardelli**, falleció en Italia después de **haber renunciado al respirador** que necesitaba para que se lo dieran a un paciente más joven que, a su juicio, podría superar la enfermedad. Fue en la diócesis italiana de Bérgamo, la más golpeada por el Covid-19; renunció al respirador que se había comprado con anterioridad en la comunidad parroquial a la que servía. Innumerables testimonios de fraternidad cristiana frente al sufrimiento y el desamparo, de oración y de profesiones puestas al servicio de esta especial coyuntura se desplegaron en todo el mundo. Al mismo tiempo, muchas preguntas surgieron de la mano del distanciamiento físico y la limitación de las actividades públicas. ¿Hasta dónde es justo limitar la participación en las celebraciones litúrgicas? ¿Hasta cuándo? ¿Cómo hacer del espacio doméstico un espacio de celebración de la fe? ¿Cómo enseñar a los niños a enfrentar situaciones de incertidumbre? ¿Cómo apoyar a los mayores? ¿Cómo dar sentido a las nuevas realidades laborales y educativas?

La nueva existencia en Cristo se caracteriza por la triada: fe, esperanza y amor. Nos lo confirman el Nuevo testamento y, en especial, los textos paulinos. El signo distintivo de la vida cristiana queda referido a tres dinamismos: *crear, esperar y amar*. Son dones de Dios que hacen

⁹ Ratzinger J., *Introducción al cristianismo*, Ed. Sigueme, 2016.

posible la vida nueva en Cristo. J. Alfaro¹⁰ articula la dinámica de la existencia cristiana en diversos momentos y el último de ellos se refiere fundamentalmente a la convergencia final de estos tres dinamismos. En él, la fe, la esperanza y caridad se muestran en su dimensión de inclinaciones que explicitan la tensión del ser humano hacia Dios, en tanto que “atraído” por Él. La existencia cristiana se realiza, entonces, como una única dinámica que brota del don de Dios. “Unificada en la raíz común de la *confianza básica*, esta estructura se despliega en los tres dinamismos del creer, esperar y amar, desde la irremplazable base de *la confianza de la criatura en Dios*”.¹¹ ¿Y qué hay mejor en situaciones de incertidumbre y de fragilidad existencial como la que vivimos que acogerse a ella?

¹⁰ Alfaro J., “Actitudes fundamentales de la existencia cristiana”, en *Cristología y antropología: temas teológicos actuales*, Cristiandad, 1973.

¹¹ Martínez-Gayol Fernández Nurya, “Virtudes teologales”, en *La lógica de la fe. Manual de teología dogmática* (Ángel Cordovilla ed.), 2013.

Virus y esperanza

—
*Alberto Espezel**

El cristiano cree que Cristo venció la muerte y resucitó a una vida nueva junto al Padre en el Espíritu. Y lo hizo como el primogénito de los resucitados, primicia de los que murieron, de modo que nos promete la vida eterna junto a Él después de la muerte y en el último día. Esta fe se abre a la esperanza de vivir con Él, en la Iglesia consumada y resucitada con Él. Por eso Cristo resucitado es nuestra esperanza. Él ilumina nuestra vida futura juntos en la vida trinitaria.

El Resucitado vive en su Iglesia y nos invita a la esperanza y a la confianza. Él es el Viviente del Apocalipsis: tiene las llaves de la muerte y del Hades y está junto a nosotros en nuestro camino hacia Él. Como decía Klaus Hemmerle: junto a nosotros en el paso angosto, y abriéndonos la puerta desde el otro lado.

En tiempos de pandemia el miedo a la muerte se agudiza: la posible cercanía del abismo, del límite que de pronto está ante nuestros ojos, mucho antes de lo pensado y esperado. La respuesta cristiana pide confianza, fe, paciencia, conciencia de la presencia del Señor, saber que estamos en sus manos, confianza en sus manos providentes, confianza en María.

Se trata de pedir el don de la paz y de la fortaleza en la prueba. Una paz que evite el miedo o la paranoia, sin desmedro de la prudencia y evitando toda temeridad inútil. El personal sanitario está entrenado en estas situaciones expuestas. Quien haya vivido guerras también sabe qué es un bombardeo repetido, noche tras noche durante largo tiempo. La vida de las trincheras. También los terremotos: que la tierra no te sostenga más, ¡y se sacuda en forma repetida durante minutos que parecen eternos!

¿Por qué Dios permite la prueba? ¿Quiere Dios esta prueba? ¿Un Dios de amor puede querer la muerte de tantos y con tanto dolor? ¿Por qué la creación buena cobija este virus que mata? ¿Por qué el cáncer? Preguntas capitales, válidas, y respuestas difíciles.

El Padre nos habla en su Hijo Jesucristo. Cristo se expuso al rechazo y la crueldad por amor, hasta la cruel muerte de cruz. Se puso en nuestro lugar, como algún cura lombardo, que cedió su respirador a un hombre más joven en un gesto admirable, semejante a Maximiliano Kolbe, en Auschwitz, quien

* Sacerdote de la diócesis de San Isidro. Doctor en Teología. Profesor de Cristología en la Facultad de Teología de la UCA, entre otros centros. Fundador de *Communio* Argentina.

salvó a un padre de familia entregándose en su lugar. Cristo se puso de nuestro lado, se expuso a la crueldad de romanos, judíos y protocristianos que huyeron.

¿Cómo vivimos esta prueba? ¿Es la vida humana, la pura supervivencia, aquí y ahora, puesta en jaque por esta única enfermedad, el valor último y definitivo al que hay que sacrificar todo, a cualquier costo, de la vida personal y social? Fuera de toda duda es un valor primero (para recordar también en el caso del aborto). Pero el tema central es el cómo y a qué costo. Y cómo ha de permear las políticas públicas de Estado en forma permanente, y no sólo en excepciones de pandemias. Ya conocemos los efectos colaterales de la cuarentena dura (que induce el miedo) respecto a otras enfermedades desatendidas por distintas razones, respecto a los niños, respecto a la destrucción acelerada de puestos de trabajo.

Es un valor tal –el de la vida– que prima, ¿hasta el extremo de prohibir la apertura celebrativa de los templos cristianos, judíos o musulmanes por el riesgo de contagio? La dimensión religiosa de la vida se expresa no sólo en la habitación de cada uno (Mt 6,6), sino también en el templo, donde hay una presencia especial de Dios para el creyente. El derecho constitucional de ejercicio de la libertad religiosa puede ser limitado guardando una debida proporción. Eso mismo le recordó el juez del *Conseil d'Etat* a Macron el lunes 18.5, al cabo de 65 días de cuarentena (que incluyeron Pascua). Transcurrido ese plazo, el cierre de los templos resulta desproporcionado cuando se admiten otros tipos de aglomeraciones con algún riesgo en comercios o en el transporte público. Considero además que la libertad religiosa abarca el derecho a la participación del culto. E instruyó al gobierno a remediar la situación en el plazo de 8 días. El gobierno decidió un protocolo a los cuatro días, en conjunto con las distintas confesiones.

Quizás este principio de proporcionalidad pueda ser pensado también en relación con otros bienes sociales. Por ejemplo, el del trabajo (blanco o negro) y su salario correspondiente, que mencionábamos arriba. El bien social del trabajo, ¿admite ser postergado por la cuarentena larga no flexible hasta un punto de riesgo de desaparición, en relación con el riesgo de contagio y el valor de la vida? ¿Cómo articular ambos valores en atención al bien común? Éste parece el desafío y no la falsa alternativa entre un valor u otro. Ambos valores constituyen un problema social y han de ser integrados en un bien común que incluya a ambos y no sacrifique a ninguno de los dos. Es pensable una cuarentena flexible que integre los valores y no los excluya, en momentos en que el testeo muy tardío ha dejado nublado el famoso pico y nos ha mantenido en mucha ignorancia sobre la realidad. No conocemos la antigüedad de mucho contagio: las certezas están más bien en el número de muertes y en las camas

ocupadas o disponibles. La caída de la producción, y del trabajo consiguiente, la viene informando el actual INDEC.

Volvamos al principio. ¿Creemos en otra vida? Y más aún, ¿en otra vida resucitada? Nuestra actitud o talante refleja lo que llamaríamos *la actitud cristiana ante la muerte*. ¿Qué dirían nuestros mártires sobre nuestra fe y nuestra esperanza?

El patrólogo padre Capboscq recordaba recientemente la posición de Cipriano, mártir prudente (que no alentaba la exposición temeraria al martirio), sobre la peste que se abatió en su tiempo. De él viene la máxima “Nada anteponer al amor de Cristo”, que terminaría en la regla de san Benito. Tenía su corazón puesto en Dios y en la vida en Él. Y esa perspectiva imantaba toda su visión del mundo. Nos preguntamos, ¿cómo hubiera contemplado el historiador Philippe Aries, con su mirada profunda para comprender los fenómenos sociales, nuestra reacción ante el virus?

Después de la pandemia: se trata de repensar un estilo de vida humano más sano. Mons. Moulins Beaufort, de Reims, expuso pistas de reflexión post pandemia en una carta a Macron, que pueden darnos ocasión desde estas playas a pensar los problemas desde el sur.

Memoria

Ante todo, tener memoria de los muertos y el duelo de los familiares y amigos.

Memoria agradecida al personal sanitario inmediato y mediato (médicos, enfermeros, acompañantes, personal de limpieza y mantenimiento, personal de cocina, personal de servicio de elementos sanitarios, personal de laboratorio y de testeó). Dios conoce la entrega y el coraje cotidiano y prolongado de estas personas expuestas y serviciales. Esto podría extenderse más allá a todos los servicios esenciales: barrido de calles, conductores de transporte público, atención de todo tipo de mercado y sus proveedores, servicios de farmacia, atención a los comedores sociales y parroquiales. La vida social y personal siguió porque todos estos hermanos nuestros asumieron con riesgo sus tareas.

Se trata también de recuperar la conciencia del valor de la casa digna para la vida humana de la familia, especialmente en nuestro conurbano profundo, con las carencias elementales (agua, cloacas, verde) que conocemos. La megalópolis de hoy pide siempre nueva atención.

Desde el punto de vista personal, dice Moulins, sería positivo recuperar por lo menos un domingo al mes como día de descanso y Eucaristía (el precepto es de cada domingo, ciertamente), sin comercio, sin trabajo productivo.

Moverse sin auto: a pie, bicicleta, transporte público. Vida familiar. Deporte en familia. Verde, música, lectura, silencio, oración.

Valor del cuerpo y la persona

En el orden de la atención a la persona enferma. Hay que atender el cuerpo que es la persona entera, con su familia, amigos, historia, proyectos. Alcanzar una comprensión de su vida y su muerte y también la propia muerte del acompañante.

Es importante permitir que capellanes, esposo/a, familia y amigos queden a mano del enfermo. Ha quedado gente demasiado sola en esta pandemia, y a veces ha muerto sola. Se trata de poder articular los valores de higiene y contagio con la necesidad de compañía espiritual y afectiva de los enfermos. La ruptura de todo contacto entre el enfermo y sus familiares (cónyuge, hijos, padres, parientes) y amigos ha sido durísima, tanto para los enfermos como para los parientes y amigos. Es necesario poner más humanidad, cordialidad, caridad en esta situación inhumana: los recursos del teléfono, video llamada, mail o whatsapp son importantísimos para que el enfermo que pueda expresarse lo haga, y que los demás puedan expresarle su compañía y cariño. A su vez, el personal sanitario tiene un papel de información diaria prudente, veraz y sencilla con los parientes y amigos, y con capacidad de escucha, compañía y paciencia en momentos duros. Si hay que informar la muerte hace falta un plus de veracidad, sencillez y prudencia, haciendo buen uso de la palabra y de la capacidad de escucha.

Desde un punto de vista cristiano y eclesial este valor es esencial, y así lo entendió siempre la tradición y la pastoral de la Iglesia. Así nos lo han enseñado historiadores como Ph. Aries, entre otros.

La atención al enfermo, ayudada por la ciencia y la medicina actuales, plantea desafíos humanos compasivos que deben atenderse. La vida intrahospitalaria es complejísima y difícil en momentos especiales. Y somos conscientes del esfuerzo y la gratitud que debemos a todo el personal, como dijimos. Otro tema lateral es la directa relación con el médico principal que atiende al enfermo, ya que los turnos de trabajo y las especialidades hacen borrosa la imagen de lo que antes era el médico de cabecera y la cuasi amistad con él (Lain), tanto del enfermo como la familia y los amigos.

Libertad

Pedíamos arriba poder ejercer la libertad de culto prudente cuando hay otras actividades permitidas: se puede correr, ir al mercado, ventilar a los

chicos, caminar (y todo esto está muy bien), pero los templos cristianos, judíos, musulmanes han estado cerrados a cal y canto. Toda la Argentina religiosa ha estado impedida de ejercer su libertad religiosa. Llama la atención la ceguera o necesidad frente a la dimensión religiosa de nuestra gente, la no comprensión de una dimensión capital de la vida humana personal y social.

Se trata de guardar la libertad interior y responsabilidad interior en medio del encierro. ¿Qué habrán sido los campos de prisioneros en las guerras y luego de ellas, si este encierro nos molesta de este modo? Pedir a Dios el don de la paz, de la mansedumbre, de la niñez o pobreza de espíritu, y de la escucha de aquel necesitado de ayuda.

Apertura

Vivamos una hospitalidad renovada con los extranjeros. Con los amigos. Con los pobres de siempre y los nuevos pobres que la cuarentena ha creado. Con los más expuestos a la soledad. Una disponibilidad distinta con el teléfono, el skype y sus interrupciones, una hospitalidad virtual nueva, atenta a quien lo necesita.

Aliento al trabajo

La articulación entre trabajo y salud era el desafío social central que nos trajo el virus. Está fuera de discusión que la cuarentena destruyó muy importantes fuentes de trabajo en todo el arco de la vida social: desde el pequeño kiosco de la esquina al ancho mundo de los gastronómicos (del barcito al restaurant, pasando por muchas formas de restauración intermedias), del mundo del turismo y los aeronáuticos, del transporte terrestre en nuestro vasto país, del peluquero al artesano, de mucho comerciante pequeño al grande, de la pyme al concesionario de autos, del vendedor de electrodomésticos a los profesionales de todo tipo, aún de médicos u odontólogos, y también el mundo de la construcción, que apenas recomienza a movilizarse y que es tan importante como demandante de fuerza laboral, para no hablar del espectáculo en todas sus formas, aún el fútbol, cine, teatro, música. Habría que resaltar de nuevo el valor del trabajo, como lo muestra la Doctrina Social de la Iglesia, y del dador privado del trabajo, el empresario que ha visto peligrar gravemente su rol social esencial. Bienvenida la ayuda estatal en tiempos de cuarentena, pero cuidado con el riesgo de estatización y consiguiente pérdida de libertad de amplios espectros del mundo económico. Vienen tiempos sociales y económicos muy arduos, ya que el aumento de la pobreza ha sido enorme. Es hora de confiar en el valor social del dador de trabajo privado y no solamente en las distintas formas de estado omnipresente.

Envejecer en tiempos de virus

La aceptación del envejecimiento en general adquiere en tiempos de virus un nuevo rostro, una nueva urgencia, un nuevo esfuerzo de fe y esperanza. La proyección futuriza hacia la muerte y el encuentro con el Señor se tiñe de interrogantes nuevos. ¿Querrá el Señor llamarme antes de lo previsto, de lo que yo pensaba como un horizonte algo abierto, cierto, pero menos urgente?

El vivir receptivamente de Dios, en recepción, que Balthasar y Oster nos enseñan como sello decisivo del talante cristiano de existencia, a imagen de Jesús mismo, adquiere en tiempos de virus un tinte más exigente, quizás como en tiempos de guerra, o en caso de enfermedad grave. La disponibilidad a la Providencia y sus caminos, la escucha de la palabra y de la voluntad de Dios aquí y ahora, la conciencia que de Él venimos (por creación y por gracia), nos recibimos y hacia Él vamos. La conciencia del tiempo y la vida como regalo y la aceptación de las limitaciones objetivas, agregadas a aquellas que ya conocemos y a las que ya nos habíamos habituado (“hay que aprender a aceptar esta nueva limitación”, decía el viejo Ulrich en su residencia de ancianos).

Tenemos la sensación confusa de que envejecemos más rápido, a un ritmo distinto, con un contacto mucho menor con los demás (nunca hemos advertido de manera más aguda hasta qué punto existimos “en relación” con los demás). Habría que agregar aquí la partida, la muerte de los amigos y parientes, aludida arriba. El don de los amigos no termina con la muerte, queda para siempre en la comunión de los santos y en la memoria revivida, pero se interrumpe de algún modo (como una suerte de amputación) su renovado manantial, su novedad fontal, su sorpresa renovada en el diálogo.

El vivir el don con un agradecimiento más orante, más atento, más disponible, más paciente. Recuperar la alegría serena del saberse amados como hijos en el Hijo. Ponerse bajo la mirada del Padre con confianza, como bajo el suave sol del otoño, teñido de azules, rojos y amarillos.

Espacio litúrgico y pandemia

—
Adolfo Mazzinghi *

Ayer

En el último libro de *La ciudad de Dios*^{*}, San Agustín acomete, con su particular estilo, un argumento espinoso: la resurrección de la carne. Defendiendo este artículo de fe, ante quienes lo ridiculizaban, se hace la incómoda pregunta sobre la edad que en la vida futura tendrá el cuerpo glorioso de los santos. Está claro que el hiponense no le teme a las preguntas. No importa aquí la respuesta que da a una pregunta tan concreta, ni tampoco la argumentación que despliega, siempre brillante y no desprovista de un fino humor. Basta con reflexionar sobre la capacidad de formularse esa pregunta.

La resurrección de la carne, quizás el artículo de fe más olvidado de nuestro Credo, sin duda representaba para el Doctor de la Gracia, y para la comunidad de su tiempo, un problema de fundamental importancia. También aborda extensamente la misma temática en el libro XIII[†] de la misma obra, y es esa insistencia lo que llamó mi atención poderosamente cuando abordé la lectura de *La ciudad de Dios*, hace ya más de 30 años. Esa pasión por relacionar nuestra fe enfáticamente con el cuerpo, incluso llegando a límites que hoy podrían parecer exagerados.

Esta defensa acalorada del cuerpo, de la importancia capital de su trascendencia, choca con la acusación que muchas veces se hace al cristianismo, a mí entender injustamente. Dichas acusaciones a las que me refiero podríamos sintetizarlas en la formulada con su natural contundencia por el martillo de Nietzsche. Este entendía la fe cristiana, según su famosa sentencia, como “platonismo para el pueblo”. Dándole a la palabra pueblo, como no podía ser de otra manera viniendo de donde viene, una acepción inequívocamente despreciativa. Nietzsche acusaba a Platón y también a su versión rebajada, el cristianismo, de una especie de huida del mundo, entendido como falsedad, en favor de otro inexistente, proyección de una mente débil que no soporta la realidad concreta.

Sin duda el argumento del filósofo estaba influido por una versión del cristianismo particular, recibido en un ambiente distinto al católico, donde la importancia del “cuerpo” adquiere una menor relevancia. Esta es visible sobre

* Arquitecto (UBA). Miembro de *Communio* Argentina.

^{*} Libro XXII, capítulos 12 al 21.

[†] Capítulos 16 al 23.

todo en la doctrina de la Eucaristía, presencia real de Jesús, una de las principales diferencias que separan a la fe católica de otras iglesias cristianas. Siempre me llamó la atención esta “materialidad”, característica central de nuestra fe, frente a la acusación de un “espiritualismo” que olvida la realidad concreta. Los católicos tenemos una fe decididamente corpórea, y esto nos distingue.

Estas reflexiones son, para mí, particularmente acuciantes en los difíciles tiempos que nos tocan, obligadamente separados de la Eucaristía, el misterio central donde se apoya nuestra fe. Forzadamente nuestra práctica se ha teñido de un espiritualismo que, por ausencia, hace ver la radical importancia que tiene la participación en la Eucaristía, en su forma concreta, que consiste en recibir materialmente el cuerpo del Señor, en la celebración de la misa. La comunión espiritual, remedio momentáneo, encarna el peligro de un espiritualismo mal entendido, que diluya un rasgo tan central de nuestra fe como es esta vinculación con el cuerpo.

Recuerdo en este punto el personaje de Settembrini[‡], que veía constantemente el peligro del Oriente, entendido este como la excesiva espiritualización de la vida que tiende al inmovilismo. Sin adscribir totalmente a sus temores, estos se fundan en la creencia cierta de que las filosofías orientales proponen una huida del mundo. Esta creencia se encuentra en las antípodas de la importancia que nuestra fe da al cuerpo en todas sus instancias, aun aquellas que, como defiende Agustín, implican para él un destino de trascendencia. El pensamiento de cuño oriental, divulgado principalmente por Schopenhauer, ha tenido entre nosotros un largo recorrido, y me atrevería a decir que en muchas de sus formas es hoy uno de los principales antagonistas de nuestra fe. Diría que estamos en presencia de un virus oriental, lo que también implica casualmente a la enfermedad que nos aqueja.

Cuando momentáneamente se nos quita algo que es central en nuestra vida, esa ausencia adquiere especial relevancia. Una relevancia que impulsa a la reflexión que se pregunta cómo será nuestra actitud, cuando eso nos sea devuelto. No me gusta pensar en un “antes y un después” como tantas veces se proclama con cierta liviandad desde los medios. Soy de los que creen que la vida tiene una consistencia más espesa y que los cambios no son súbitos. Me inclino a pensar que tampoco lo será en este caso, del que ciertamente no se encuentran precedentes en la historia de la humanidad, al menos en esta escala global. Considero algo frívola la imagen que considera nuestro tiempo como excesivamente líquido.

[‡] Thomas Mann, *La montaña mágica*.

Pero ciertamente que no todo volverá exactamente igual a como era. Si así lo hiciéramos, habríamos perdido la posibilidad de que este tiempo nos enseñe algo. Mi reflexión se ceñirá, entonces, por razones de mi profesión, concretamente al espacio del culto y a lo que podemos aprender de este tiempo que nos ha mantenido alejado de nuestros templos. Cómo se ha modificado nuestra percepción en estos días y qué deberíamos esperar al regresar a nuestras prácticas habituales. Este tiempo se presenta como una oportunidad para no “pade- cer embotadamente la cotidianeidad”^s, sino mirarla con ojos renovados.

Hoy

La pandemia nos ha obligado a una nueva forma de culto, que todos – creo– hemos entendido como un sustituto momentáneo del que celebramos y pronto celebraremos en nuestras iglesias. Esta nueva forma de celebración a distancia, a través de alguna pantalla, como todo lo nuevo, obliga a tomar decisiones, y en cierta manera a improvisar. Aun de modo inconsciente, cada cristiano habrá recurrido a esta nueva forma de tele-culto de una manera diferente, y habrá respondido de manera desigual a los cuestionamientos que este plantea. En definitiva, la pregunta sería cuál es el modo más eficaz de achicar la distancia, de romper esa pantalla que obligadamente nos separa de la realidad “real”.

Me detendré en nuestro modo, en nuestras singulares prácticas de celebración, no porque las considere especiales, sino solamente porque son las nuestras. Las que pudimos, de una manera nada planeada, poner en práctica cada domingo. Cada familia, o cada uno en singular, tendrá los suyos, pero seguramente de cada situación particular podamos extraer algo para el futuro. Nuestro modo de participación a distancia seguro nos dice muchas cosas sobre nuestro modo de participación en el culto durante la normalidad, y también sobre nuestra fe. Una pregunta que la habitualidad clausuraba y que ahora se nos abre para un espacio de reflexión.

En términos de espacio, la misa dominical la seguimos desde la televisión de nuestro dormitorio, solamente mi mujer y yo. Así, mantenemos la práctica común de asistir a misa siempre juntos, salvo rarísimas excepciones, hace más de 35 años. Actualmente los nuevos usos de los medios tienden a la dispersión, en donde cada uno accede por separado al contenido que quiere ver. Sin embargo para nosotros, contrariando la tendencia, ver televisión continúa siendo algo que hacemos juntos. En este sentido, la misa se acopló con total naturalidad al uso del aparato retransmisor. Desde lo funcional escuchamos la misa de una manera muy parecida a como miramos una serie. Operativamente, el

^s Martin Heidegger, *Ser y Tiempo* § 71.

medio se impuso –en cuanto a la forma al menos– al mensaje. Sin ninguna valoración de lo que esto implique, es un hecho.

La primera decisión estuvo en la elección de la celebración. Nosotros elegimos con total naturalidad la misma misa y en el mismo horario que la que vamos siempre. Creo que una desesperada búsqueda de espesor real nos movió en este sentido, sin hacernos demasiadas preguntas. La conexión de internet es mala, se corta y a veces no se entiende. Sin duda sería mejor técnicamente otra transmisión, pero permanecemos obstinadamente arraigados a ese pasado que nos devuelve, aunque quizás sea un espejismo, alguna forma de realidad. Por alguna razón, es importante para nosotros que al menos lo que estamos viendo esté ocurriendo simultáneamente, y en la hora que ocurría antes. El tiempo puede ser una especie de sustituto del espacio. Es lo que tenemos a disposición.

Una segunda cosa que observo es nuestra actitud oral durante la ceremonia, lo que seguramente denota el grado de participación. Esta comprende responder, aunque en un tono mucho más bajo de lo que lo hacemos en el templo, a las distintas partes de la liturgia. Sin duda que la ausencia de la comunidad en un cierto sentido nos reprime, al menos sonoramente. Tampoco cantamos las canciones, permanecemos en silencio mientras duran. Hay como un extraño pudor que nos limita y que funciona de una manera inversa. Lo público es lo que generalmente retrae a las personas. Quizás sea una muestra del profundo e irremplazable sentido comunitario que tiene la celebración eucarística. Ese maravillosos sentirse un pueblo, que tanto extrañamos.

En concordancia con lo apenas dicho, está nuestro comportamiento corporal, anulado casi por completo. La misa la seguimos, como si fuera un acto de protesta, sin cambiar de posición durante toda su extensión. El tema de la participación comunitaria evidentemente da un sentido muy fuerte a las distintas posiciones que uno toma durante la celebración, pararse, sentarse, arrodillarse, encaminarse hacia el altar. Sin embargo, creo advertir también que en cierta forma el espacio del templo no solo permite, sino que invita al movimiento. Los movimientos corporales pierden para nosotros su fuerza en un espacio desacralizado, como si el movimiento ritual perdiera sentido sin un lugar propicio que lo albergue.

Por último, llega el momento más difícil, el de la comunión espiritual. A pesar del esfuerzo, es precisamente allí donde la ausencia adquiere una presencia incontrastable, donde de alguna manera el artificio revela su impotencia. Sin embargo, esa falta es al mismo tiempo la muestra inobjetable de que nuestra fe está atada misteriosamente a un vínculo real y material con el Señor. Ese que se establece a través de un modo singularísimo e irremplazable en la

Eucaristía y en la celebración eucarística comunitaria. Nuestra fe vive también de ese pan, concreto y tangible, un anhelo que el mayor esfuerzo espiritual no alcanza nunca a colmar. La añoranza de gritar con Juan: “¡Es el Señor!”^{**}.

Hace pocos días me enteré de un caso que llamó mucho mi atención. Una familia, que lamentablemente había perdido a un ser querido, propuso a los allegados la participación de una misa a través de las redes. A uno de los miembros de la familia se le ocurrió proponer que cada uno de los que asistieran pusiera delante del televisor pan y vino, de manera de representar las especies eucarísticas. Sin embargo, un sacerdote, con buen criterio me parece, desaconsejó tal práctica en favor de evitar confusiones. De todos modos, más allá de las implicancias de la propuesta y del error a que esta podría llevar a algún desprevenido, en esa actitud es innegable ver representado hasta el absurdo esa imperiosa necesidad de vínculo con lo real y material que implica el misterio de la Eucaristía.

Mañana

En algunas de mis pocas salidas tuve oportunidad de pasar por el templo al que normalmente concurrimos. Habían sacado prácticamente todos los bancos y me impresionó como esta ausencia producía un cambio radical en la percepción del espacio. Si bien se trataba de elementos que desde el punto de vista arquitectónico podríamos considerar accesorios, su falta creaba una sensación totalmente extraña. Un vacío muy superior al propio volumen que en sí tienen los bancos. A veces la eliminación de una función, aludida por el elemento que se retira, cambia nuestra relación con el espacio. No era simplemente la iglesia vacía, situación muchas veces observada, sino una cuyo vacío resultaba particularmente evidente. Sensación aumentada también porque no era cualquier otra (en otros lugares he visitado iglesias sin bancos), sino que esa era “mi” iglesia.

A todos nos gustan las iglesias llenas de fieles, pero pensaba que quizás debemos amigarnos con el vacío, en tiempos donde las iglesias tienden a despoblarse. Es el tiempo que nos toca y hay que afrontarlo, como reiteradamente invita Francisco, sin convertirnos en “pesimistas, quejosos y desencantados”^{††}. Quizás sea necesario aprender a utilizar ese vacío, justamente para desde allí volcarse con más fuerza hacia un apostolado que vuelva a llenar nuestros templos. A veces me asalta la sensación de que hacemos de cuenta que este fenómeno no ha ocurrido. Este vaciamiento es algo que ciertamente interpela

^{**} Jn 21,7.

^{††} *Evangelii Gaudium*, n° 85.

también los espacios donde el culto se celebra. La pandemia y los templos necesariamente vacíos y cerrados pueden ser un inicio para romper una inercia y replantear los modos de celebrar y de significar el espacio religioso en el futuro inmediato.

Creo que una de las imágenes que quedarán para siempre en nuestra memoria después de la pandemia será la de Francisco rezando en la Plaza de San Pedro totalmente vacía. Tanta veces hemos visto ese espacio colmado de fieles, mezclados a curiosos y turistas, para quienes el Papa es poco más que una celebridad. Bienvenidos todos, porque el Espíritu sopla donde quiere, pero para el creyente esa plaza vacía será difícil de olvidar. Es ese vacío, no deseado, pero que simplemente ocurre, una posibilidad inmensa para la reflexión y para la oración. Vencer el barroco *horror vacui* puede ser una oportunidad para crecer.

Una de las características necesarias para dotar al espacio de significado es la luz. El gótico junto con el recién mencionado barroco –estilos por tantos motivos afines– son buenos ejemplos de espacios donde la luz es preponderante para su comprensión. Exiliados temporariamente de los templos me sobreviene un pensamiento sobre la caracterización de los espacios de culto a través de la luz. Su capacidad intencionada de dar textura y relevancia a la arquitectura. Durante la pandemia, hemos hecho denodados esfuerzos para convertir nuestras casas en templos, condenados al reflejo de una fría pantalla. Esta situación, pasajera, puede hacernos reflexionar sobre el hecho de que a veces tratamos nuestros templos, iluminados a toda hora con luz eléctrica, como si fueran estudios de televisión.

La iglesia a la que nosotros asistimos –por razones afectivas y geográficas– tiene una bella arquitectura de gran coherencia, en donde se destaca su cúpula. La función de esta, además de los múltiples significados a los que su forma remite desde muy antiguo, está en permitir la entrada de luz. Esta se desparra desde allí generosa, sobre todo en los mediodías, horario en que vamos a misa, produciendo un bello efecto que sin embargo es borrado al iniciar la ceremonia, cuando sin necesidad estalla la luz eléctrica, rompiendo la armonía que la luz natural brinda al espacio. Bastante tiempo después de concurrir cada domingo, descubrí con alegría que en uno de los vitrales, en el tambor de la cúpula, estaba San Agustín de quien soy particularmente devoto. La luz que inunda la nave es como la de una ciudad que impide ver el cielo estrellado.

La primordial relación entre tiempo y espacio es una referencia importante y digna de ser tenida en cuenta. La celebración de la Eucaristía rememora un hecho histórico bien concreto, la Cena del Señor. No es algo que ocurrió en un tiempo mítico, sino un determinado día de primavera, al caer la tarde.

Convertir los templos en un lugar donde esa particularidad del tiempo se diluye, para convertirse en un espacio donde esta temporalidad no se refleja es, a mi juicio, una pérdida. No por nada el *shopping center*, templo del consumo por excelencia, es denominado según la feliz expresión de Marc Augé como un no-lugar^{##}, entre otras cosas porque en él se pierde la relación con el espacio exterior, las diferencias climáticas y las horas del día. En este sentido, cuando volvamos a celebrar en comunidad y en nuestras iglesias el misterio eucarístico, sería bueno recuperar los espacios de culto como lugares específicos, bien determinados y permeables a lo que la naturaleza nos regala.

Una luz más tenue también puede ser una invitación al recogimiento, que nos ayude, como decíamos anteriormente, a un recorrido hacia una intimidad que nos fortalezca también desde el vacío. Hacer lugar, hacer una pausa para partir nuevamente renovados, con vínculos más estrechos con los hermanos. Sin que esto signifique perder nada del sentido festivo de la celebración, sino al contrario, dotarla de un espesor, de una intimidad recobrada, después de la larga ausencia. No se trata tampoco de un repliegue defensivo, sino todo lo contrario, de un impulso para responder a la invitación de ser una “iglesia en salida”.

Buscar también una actitud que exprese también austeridad en momentos donde las necesidades y las carencia van en aumento, puede ser un mensaje. A veces cuando con razón se pide la colaboración de los fieles, porque las iglesias no pueden pagar las cuentas, entre otras cosas de la luz, sería coherente apagar muchas que no son necesarias. Puede ser un detalle menor, pero quizás enfocado desde una perspectiva más amplia que se relacione con una nueva forma de significar el espacio del culto pueda tener sentido.

Recuerdo el año pasado cuando un domingo de junio nos despertamos con un gran apagón, que cubrió prácticamente todo el territorio nacional. Nos encontrábamos por caso en Rosario y nos fuimos a misa a la no muy agraciada catedral, que se encontraba en una tenue penumbra. El sacerdote llamó a los pocos fieles que estábamos a acercarnos al altar y comenzó a celebrar con el sonido de su voz y a la luz de las velas del altar. También los cantos se realizaban con el volumen que cada uno de los asistentes proveía, sin el liderazgo de una voz amplificadora. Todo se desarrollaba magníficamente, hasta que volvió la luz (eléctrica) y toda la magia desapareció instantáneamente inundada en un mar inclemente de fotones.

Algo similar a la luz se podría esbozar sobre el sonido. A veces la sensación es la de vivir bajo la dictadura del micrófono. Al igual que sucede con la

^{##} Marc Augé, *Los no lugares: Espacios del anonimato*.

luz, no se discuten las ventajas de poder ampliar el sonido para llegar a muchas personas ubicadas lejos del emisor. Pero la pregunta es si esto es necesario siempre, en toda situación, cuando con la voz humana sería suficiente. El micrófono contiene una velada trampa de autoritarismo; es la voz que por potencia se sobrepone a las demás. Una ley que como la de gravedad se impone inexorablemente. La ausencia del micrófono iguala, y obliga al que habla a sustentar su autoridad más en la verdad de lo que dice que en la fuerza bruta de los decibeles. Por otra parte, el volumen natural de la voz reclama el silencio, tan necesario para la introspección de quien escucha. Se revela finalmente en una herramienta en favor del auditorio, porque lo dispone más amablemente.

El espacio, como quería Kant, es forma de la sensibilidad, proyección de nuestro entendimiento que los sentidos hacen de alguna manera posible. Obligados por la pandemia a delegar el espacio sagrado a la virtualidad de los medios tecnológicos, cabe la pregunta de cómo será nuestro reencuentro cuando podamos recuperarlo. Si es posible, a partir de la experiencia de una virtualidad forzada, superarla con un espíritu renovado, que sea más fecundo para nuestra vida de creyentes. Ver con ojos nuevos nuestros templos, que tal vez habíamos incorporado a nuestra paisaje vital con el descuido de lo cotidiano.

El templo es el lugar del sacrificio, de la presencia real en el sagrario, es mucho más que un espacio de contención inerte. Su importancia es insustituible para el culto cristiano, y ahora lo hemos experimentado tal vez como nunca antes. Se ofrece una oportunidad para resignificarlos y hacer que de esa espacialidad broten celebraciones que tengan el sabor del vino nuevo. Una nueva intimidad, una mayor profundidad, que se apoye en gestos concretos. El barroco es una empresa notable en el sentido de resignificar el espacio de culto, para adaptarlo a su tiempo. No se trata de un resurgimiento estilístico, sino de una simple toma de conciencia que registre la particularidad del tiempo que se avecina.

No se trata de renegar de los medios tecnológicos, sería por otra parte mezquino, visto que nos han permitido de alguna manera seguir adelante, practicando en lo posible nuestro culto. Se trata, por el contrario, de comprender lo que es temporario, para regresar fortalecidos a lo que será en breve, Dios mediante, cotidiano. Para darnos el espacio interior, acompañados del espacio físico, para renacer en el misterio de la Eucaristía. Sin perder dimensión espiritual, recibir el cuerpo de Cristo en una ambiente que haga más fecunda la comunión. Una fe que no olvide el cuerpo de Cristo realmente presente, que refuerce la alegoría paulina del cuerpo místico, que es la Iglesia, y que con Agustín nos haga esperar en el destino trascendente del nuestro propio. A este destino estamos llamados por la primicia de Jesús, resucitado y subido a los Cielos.

En el final del primer acto, el sabio Gurnemanz le dirige a Parsifal, mientras juntos se dirigen precisamente a celebrar el rito eucarístico del Santo Grial, una frase de las más enigmáticas de todo el poema: “Aquí el tiempo se transforma en espacio”^{ss}. Independientemente de la significación que Wagner haya querido darle a sus palabras, eternamente discutida, las palabras del caballero pueden ser aplicadas a nuestros días de cuarentena. Que el tiempo transcurrido se transforme en un espacio, interior y litúrgico, más rico.

^{ss} Richard Wagner, *Parsifal*: “zum Raum wird hier die Zeit”.

Norberto Padilla

In memoriam

—
Alberto Espezel *

El mundo queda más inhóspito sin Norberto, nos decía con razón Juan Navarro. Era un hombre bueno, con todo lo que esto significa. Nos queda la imagen de su generosidad, disponibilidad. Plantado en la vida con su alegre sonrisa (que era filial, en sentido teologal) y una salud psicológica envidiable. Era sencillo y humilde. La negación de toda solemnidad.

Tenía su mirada abierta a la realidad, a mil temas. Con fresco interés por personas y cosas. Con gran capacidad de compartir. Con capacidad de compañía (lo recuerdo acompañándome a la empresa funeraria con Julio Ojea a elegir el cajón de mi padre, de quien había sido secretario privado en la Secretaría de Cultura).

Adoraba la historia, argentina y universal, se paseaba de los Andes del Norte al Danubio de la Habsburgo como Pedro por su casa. Sus raíces tucumanas (Padilla Gallo) cercanas, y sus primos del norte estaban siempre presentes, y le daban una cierta mansa ironía pícaro que tienen los hombres de nuestro norte. Leía *La Gaceta* con fruición, con su suplemento literario. Su voluntad de diálogo era un signo de su carácter, así como su opción por el radicalismo, que le venía de su ilustre tío Vicente Gallo. Con Madero y Durañona discutían interminablemente discursos de Pellegrini o Roca en tal o cual ocasión.

Su bondad era natural, pero no era para nada ingenuo. Tenía criterio y estimativa precisas al defender lo que veía como verdad, en largas discusiones comunitarias. Le gustaba la discusión dialogante, poner “peros” en climas más extremosos y tensos, pero con sentido de verdad.

Era muy buen amigo, alentaba, y sabía corregir fraternalmente (“¡Ojo con las preocupaciones!, Alberto, que no dejan crecer la buena semilla del reino”). Supieron acompañarse con Gloria, su mujer, de modo admirable, en un mutuo aliento fecundo que los ayudó en su recíproco crecimiento. Los hijos participaban con alegría del mundo de sus padres y del mar en Mar del Sur.

Tenía un temperamento artístico marcado. Adoraba la música, y la ópera

* Sacerdote de la diócesis de San Isidro. Doctor en Teología. Profesor de Cristología en la Facultad de Teología de la UCA, entre otros centros. Fundador de *Communio* Argentina.

en particular. Tenía una *éducation sentimentale* sellada por la ópera y sus letras, donde asociaba arias o coros a situaciones concretas de la vida. Era lírico hasta la médula. Norberto cantaba más bien en italiano, ya fuera Mozart, Puccini o Verdi, aunque le gustaba Wagner y Strauss. Pasaba horas infinitas en el Colón y conseguía siempre una entrada de último momento. Pero la música de cámara no le era ajena, como lo mostró en los ciclos del Jockey Club. Miraba la vida desde un cierto ángulo operístico, siempre con humor, desde lo que es la puesta en escena del espectáculo. Juzgaba a veces liturgias modestas de un modo que revelaban al hombre de ópera. Transmitía un permanente lirismo.

Era capaz de leer literatura con una increíble voracidad y aún rapidez. Era una esponja cultural como pocos. Gozaba de la buena arquitectura, caminando por Roma con su paso tranquilo. Tanto trajín lo llevaba a dormir en una suerte de duermevela en las reuniones, que no le impedía retomar con toda naturalidad el sentido de la conversación, para asombro de los presentes. Lleno de humor, ¡capaz de tentaciones de risa terribles en momentos no siempre oportunos, en que había que torcer la mirada para evitar la complicidad peligrosa!

Su trabajo en la Secretaría de culto fue valioso y fecundo, con su doble marco de profesor de derecho constitucional y su identidad cristiana interesada en el ecumenismo, la relación con el judaísmo y el diálogo interreligioso. Tenía sentido del país y sus instituciones.

Norberto, como muchos de nosotros, era hijo del Concilio sensato (el concilio de Lubac, Ratzinger y Mejía) y de Pablo VI. Tenía sensibilidad social y podríamos verlo como un radical-social cristiano. Tenía una fe robusta, creía en Jesús resucitado (me ponderó tres veces un artículo de diciembre último sobre la Resurrección hoy) y sufría con las llagas de la Iglesia, como diría Rosmini. Damos gracias a Dios por el don de Norberto.

COMMUNIO

Philippe Lefebvre, **Biblia y Tragedia**

Pablo Cavallero, **Tragedia(s) Griega(s) y Cristianismo(s)**

Alois M. Haas, **El principio de teatralidad en Hans Urs von Balthasar**

Jan Heiner Tück, **Morir por otro. Prefiguraciones de la Pasión en la tragedia griega "Alceste" de Eurípides**

Ignacio Díaz - Eduardo Graham, **Tragedias argentinas**

Alberto Espezel, **Virus y esperanza**

Isabel Pincemin, **Decisiones en contextos de incertidumbre**

Adolfo Mazzinghi, **Espacio litúrgico y pandemia**

Alberto Espezel, **Norberto Padilla . In memoriam**