

HORIZONTE DE SENTIDO, PAPEL Y ENVÍO EN LA *TEODRAMÁTICA* DE HANS URS VON BALTHASAR¹

Cecilia Inés Avenatti de Palumbo

Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino

El objetivo de este artículo es proponer la teodramática balthasariana como una vía existencial *en y desde* la cual sea posible plantear hoy la pregunta por el sentido. Desarrollaremos esta reflexión en dos momentos: en el primero, mostraremos que el instrumental teodramático –elaborado a partir del topos teatro del mundo– posee su punto de fuga metafísico y teológico en el horizonte de sentido; en el segundo, presentaremos la dimensión teodramática como una exigencia epocal para la filosofía y la teología.

1. El horizonte de sentido como punto de fuga metafísico y teológico del topos del teatro del mundo

Con el propósito de recuperar el carácter concreto, histórico y personal de la acción divina como dinamismo medular de la revelación cristiana, Hans Urs von Balthasar concibió la segunda parte de su trilogía, la *Teodramática*, a partir de una original transposición del categorial teatral a la filosofía y a la teología.² Supuesta la analogía como fundamento ontológico y principio metódico de esta transposición, el teólogo suizo advirtió la estrecha correspondencia que existe entre teatro, filosofía y teología, dado que, en el común reconocimiento de la singularidad histórica de la acción –teatral, humana y divina–, coinciden el *rol* del personaje

¹ Este artículo fue presentado como comunicación en el XIV *Encuentro Nacional de Fenomenología y Hermenéutica*, cuyo tema fue “Institución y transmisión de sentido”, realizado en fecha 23 al 26 de septiembre de 2003, por el Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli, Sección Fenomenología y Hermenéutica de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

² En este sentido cabe recordar que el de la *Teodramática* no es un intento aislado sino que se inscribe entre las tendencias de la teología actual, las cuales convergen para Balthasar en el principio teodramático. “La insatisfacción ante la figura de la teología, transmitida desde hace siglos, ha dado origen a nuevos planteamientos metódicos. Estos planteamientos [...] tienen algo en común: todos quieren poner de nuevo en marcha una teología atascada en el banco de arena de la abstracción racionalista” (Balthasar, 1990, 27). Ver para este tema, cf. Florio, 1997, 4-16.

teatral, la pregunta filosófico-existencial por el *papel* y el planteo teológico de la personalidad cristiana como *misión*.

De acuerdo con esto, en el dinamismo dramático del *Edipo* de Sófocles encuentra el autor el camino que podría conducir a vislumbrar en la época actual la aparición de un *horizonte de sentido*. En efecto, para resolver el enigma del hombre no es suficiente ya plantear la pregunta esencial por el *qué*, sino que hay que avanzar hacia la dimensión existencial de la pregunta por el *quién*. Dicho de otro modo, es necesario realizar la *experiencia del drama humano* en la propia existencia, de modo que *en ella y desde ella* surja la respuesta *por el quién concreto y personal de cada cual*, es decir, *por el propio papel y misión*.

Para demostrarlo, Balthasar desarrolla el instrumental dramático en torno a dos ejes. En primer lugar, describe *el topos del teatro del mundo*, cuya evolución histórica desde los griegos hasta el barroco detenta la presencia ineludible de un horizonte de sentido, según el cual el hombre no se da a sí mismo el sentido de su acción existencial sino que lo recibe de otro. En segundo lugar, considera *los elementos de lo dramático*, entendiendo por tales aquellas categorías que están implicadas en el *topos* del teatro del mundo, las cuales presenta agrupadas alrededor de dos motivos dramáticos: el de la producción (autor, actor, director) y el de la realización (representación, público y horizonte).

1.a. Primer eje del instrumental dramático: la situación histórica del topos del teatro del mundo

En relación con el primer eje del instrumental dramático, el *topos* del teatro del mundo en perspectiva histórica, el autor distingue tres niveles de significación del sentido: el nivel mítico, el nivel filosófico y el nivel teológico.

En el nivel mítico, la vida humana es vista como un juego de marionetas que se representa ante una divinidad espectadora y distante. Esta sensibilidad mítica no reflexiona sobre la distancia entre el ser y el aparecer como luego lo hará la filosofía. En nivel filosófico, la distancia platónica entre el ser y el aparecer introduce la dimensión ética y metafísica del papel.³ En el nivel teológico, la evolución del *topos* alcanza su punto culminante en el marco del teatro barroco,

³ Para los estoicos, por ejemplo, lo decisivo consiste en representar bien el papel que le ha sido asignado a cada uno, de modo tal que lo importante no es qué sino cómo se lo representa. Con la temática de la metafísica del papel, Platón y Plotino plantean la diátesis entre el papel y la persona, entre la necesidad y la libertad. Con esta imagen quedan expresadas las ideas últimas acerca del sentido y estructura de la existencia.

del cual *El gran del teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca es considerado como su exponente más representativo.⁴

Respecto a este último nivel, cabe aclarar que el teatro barroco no es visto por Balthasar como una institución moralizadora ni como un estilo estético, sino como una directa configuración de sentido, un espejo de la vida. Supuesta la afirmación del originario estar ahí de la criatura como punto de partida de la concepción barroca del *topos* del teatro del mundo, el reparto de papeles obedece aquí a la libre voluntad de Dios. Esto puede ser interpretado como un límite coactivo o como un don, es decir, como el existir el hombre en estado ser-dado en el amor. El teatro barroco lo interpretó como un don.

En continuidad con la perspectiva histórica adoptada, Balthasar muestra cómo a partir del teatro idealista, en la época moderna se desvanece la vigencia del *topos* del teatro del mundo. Efectivamente, al desaparecer el horizonte metafísico y teológico, el teatro del mundo quedó desmembrado hasta la disolución. Desde entonces, ya no pudo sostenerse el papel como envío, ya que al desprenderse de su referencia divina trascendente, el papel se inmanentizó y el hombre debió construir su papel desde sí, desde su ansia de infinito. En consecuencia, en el teatro moderno el centro de la tensión dramática se desplazó hacia la tensión entre la libertad humana y el destino, lo cual en el fondo significó una vuelta al juego de marionetas pero sin la presencia del horizonte mítico de sentido. Así, al invertirse el sentido del movimiento –que de ser descendente y objetivo pasa a ser ascendente y subjetivo–, el teatro del mundo desapareció como eje dramático para dar lugar a una antropologización que rápidamente se convirtió primero en drama psicológico o sociológico y luego en teatro del absurdo. Por ello, afirma Balthasar que:

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

⁴ Cf. Avenatti de Palumbo, 2002, 305-320.

De modo tal que al vaciarse de su contenido metafísico y teológico, las formas cristianas se desmoronaron y, por tanto, el papel y la pregunta metafísica por el sentido quedaron suprimidas del escenario.

En consecuencia, para el teatro del siglo XX sólo habrían quedado dos caminos. El primero habría consistido en el intento de actualizar el topos del teatro del mundo combinando, por un lado, la configuración cristiana que recogió y completó la cosmovisión antigua y, por otro, los interrogantes psicológicos y sociológicos modernos. Para el teólogo helvético, esta vía es la representada por Hoffmanstahl con su obra *El gran teatro del mundo de Salzburgo* (1922), en la cual la acción responde al mismo sistema de coordenadas de cruce de acción vertical y horizontal de Calderón, aunque con una definida orientación cristológica. El segundo camino consistiría en asumir el topos por el camino de la reflexión tal como lo hace Pirandello en *Seis personajes en busca de autor* (1920), obra en la cual, señala Balthasar, el dramaturgo italiano:

“reflexiona radicalmente sobre las condiciones de la posibilidad de la trama dramática y convierte su obra (que tiene como tema la imposibilidad de la puesta en escena) no sólo en un grito de alarma acerca de la situación del teatro moderno, sino, a un mayor nivel de profundidad, en un *démontage* crítico de aquello que, como ideología no refleja, había estado detrás del drama postidealista.” Balthasar, 1990, 237.

Ésta es la vía que elige Balthasar por resultarle más apta para la reflexión teológica sistemática, ya que al constituirse en una afirmación de la necesidad de un horizonte de sentido, revitaliza la diástasis ontológica entre lo finito y lo infinito que permite encontrar un cambio de rumbo para un teatro que había quedado disuelto en la identificación idealista sin salida.

1. b. El segundo eje del instrumental dramático: el sentido como horizonte de fuga de los elementos de lo dramático

Sobre la base de la preeminencia constitutiva del horizonte de sentido como punto de fuga metafísico y teológico, Balthasar desarrolla el segundo eje de su propuesta teológica: *los elementos de lo dramático* que estarían implicados en el topos del teatro del mundo, y que el autor agrupa en torno a dos núcleos categoriales: la producción y la realización. El principio que articula *los elementos de la producción* –constituida por la tríada autor, actor y director– es la tensión existente entre sentido y libertad, la cual teatralmente se expresa en las siguientes polari-

dades: la necesaria unidad de la obra y la libertad de la interpretación, la totalidad y el fragmento, lo dado y la creatividad, lo delimitado y lo ilimitado.

El principio que articula *los elementos de la realización* –conformado por la representación, el público y el *horizonte*– se estructura sobre la base de la búsqueda de sentido que se patentiza en la tensión existente entre lo individual y lo social, lo personal y lo comunional, la finitud espacio-temporal de la acción representada y su trascendencia hacia un horizonte abierto a la infinitud. Este *horizonte de sentido* es el punto en el que convergen dramáticamente los elementos anteriores. El mismo es definido por Balthasar como la “contemplación del ser y sentido de la existencia, no deducible sin más de su decurso inmanente, sino irradiando, desde un trasfondo que hace surgir sobre el escenario, la representación bella y apasionante (que a la vez interesa íntimamente al espectador y lo remite más allá de sí mismo)” (Balthasar, 1990, 301).

2. La dimensión teodramática: una exigencia epocal para la filosofía y la teología

La pregunta por el sentido de la existencia, eje del *topos del teatro del mundo* y de los *elementos de lo dramático*, tiene su correlato en la función especular del teatro, cuando éste es comprendido como “[...] espacio en el que el hombre se refleja para conocerse y tomar conciencia de sí mismo” (Balthasar, 1990, 83), sea que lo haga desde la perspectiva filosófica, sea desde la perspectiva teológica.

2. a. La dimensión dramática en perspectiva filosófica

En la medida en que existe una analogía entre el proceso transfigurador – que se opera en el actor y que es contemplado por el espectador (saber quién es uno, qué pretende llegar a ser y qué hace de su ser y con su ser)– y el proceso de una reflexión filosófica de la verdad –en la que se integran vida (dimensión existencial) y espíritu (dimensión intelectual)–, la incorporación de la perspectiva dramática no sólo representa una exigencia epocal para la teología, sino también para la filosofía.⁵ Por ello, el teólogo suizo afirma que “[...] el teatro se convierte en una reserva frente a todas las filosofías acabadas” (Balthasar, 1990, 24).

⁵ La exigencia de orientar las investigaciones filosóficas y teológicas hacia la acción dramática es, pues, un explícito punto de partida que el autor elige luego de haber realizado el diagnóstico del olvido de esta vía por parte de ambas ciencias. El autor es contundente en su juicio cuando ya desde el inicio afirma que “hasta ahora la filosofía se ha ocupado del teatro tan poco como la teología” (Balthasar, 1990, 14). Si bien respecto a la filosofía menciona excepciones tales como Hegel, Nietzsche, Simmel y Marcel, entre otros (cf. Balthasar, 1990, 14, 61-64; 224-227), la teología presenta una ausencia total del teatro en su desarrollo.

Esta apertura del *horizonte de sentido filosófico* a partir del fenómeno teatral la propone el autor sobre el presupuesto de la analogía entre escenario y vida como principio ontológico sobre el que se fundamenta el *topos* del teatro del mundo.⁶ Cinco son los ejes analógicos que, a nuestro entender, atraviesan la estructura teodramática y que están en la base de la configuración de los elementos teatrales del sentido.

La primera analogía es la existente entre *actor* y *creyente*, cuya correspondencia la constituye el principio *hay que perderse para encontrarse*. En efecto, para que se produzca la transformación del yo tanto en el actor como en el creyente,⁷ es condición y exigencia una actitud de *disponibilidad* y *humildad* existenciales ante el papel y la misión.⁸

Así lo atestiguan los siguientes textos: “Calderón no sólo supo mostrar los reflejos del acontecimiento de Cristo en los dramas y mitos antiguos que son los peldaños que conducen a su venido, ni sólo intentó hacer creíble la actualidad de este acontecimiento en las más diversas situaciones actuales, sino que además se propuso la dramatización de la épica teológica: Tomás debía relacionarse con él como Homero con Sófocles. [...] Si se mira como teólogo a los mil intentos hechos desde la Edad Media para dar forma al contenido dramático de la revelación cristiana sobre el escenario, no se puede decir que estos esfuerzos hayan sido vanos y que no hayan aportado nada importante desde el punto de vista teológico. De otro lado se puede afirmar sin exageración que nada de esto resultó fecundo para la teología sistemática. No hay ningún manual teológico que considere dignos de citar los nombres de Shakespeare o Calderón.” (Balthasar, 1990, 68 y 119).

⁶ “La analogía entre la acción de Dios y la escena del mundo no es una pura metáfora sino que está fundada ontológicamente” (Balthasar, 1990, 23).

⁷ Balthasar encuentra en Stanislavski una ratificación de esta necesaria disponibilidad de todo el hombre ante el papel para construir el personaje, puesto que “su método, en resumen, consiste en disponerse amplia y totalmente (cuerpo, alma espíritu) y en ponerse en movimiento hacia el papel que hay que asumir. [...] Dado que se está tratando de la personificación, hay que comenzar enseguida por lo corporal; hay que crear una vida corporal que es el caldo de cultivo favorable para la creación del espíritu. El método de Stanislavski tiene algo de sacramental.” (Balthasar, 1990: 277-278). La entrega al papel puede experimentarse psicológicamente de modo pasivo, es decir, como sensación de ser habitado por el papel de modo que el movimiento procede del papel, o bien de modo activo, es decir, como sensación de habitar el papel, de modo que el movimiento se dirige hacia el papel. Se trata de un proceso creador cuyo centro consiste en hacerse otro mediante un proceso de encarnación del papel que supone un dinamismo polar que el teórico ruso llama la alienación del actor en vistas a la consecuente inhabitación del actor por el personaje (cf. Stanislavski, 2001, 33-41).

⁸ Con François Mauriac y Gabriel Marcel coincide el teólogo suizo en afirmar que esta analogía con lo religioso es el misterio más profundo del teatro (cf. Balthasar, 1990, 15).

La segunda analogía, que se deriva de la primera, apunta a la relación estructural de la trilogía balthasariana en tanto es considerada como expresión consumada de su *Denkform*. Se trata del común *estado de arrebató* en el que acontece la experiencia estética, la acción dramática y la gestación de la palabra de sentido. El salirse de sí, propio del éxtasis estético, adquiere relieve existencial en la acción transformadora provocada, por un lado, por la triple alienación del autor, actor y director, y, por otro lado, por la trascendencia de la representación y el público hacia el horizonte. En este estado de arrebató transfigurador encuentra su lugar originante la palabra por medio de la cual se nombra al sentido. El necesario reconocimiento de la otredad sobre el que se sostiene el arrebató estético, dramático y lógico, supone una actitud de descentramiento en el vivenciador estético, en el fenómeno teatral y en el pronunciamiento de la palabra. Efectivamente, autor, actor, director y público no habitan en sí sino fuera de sí, en eso otro que contemplan o representan, es decir, en el horizonte de sentido que los engloba y circunda atravesándolos.⁹

La tercera analogía gira en torno al concepto de *catarsis*, a partir del cual se corresponden *la acción teatral y la cultural* en la medida de su común apertura hacia un horizonte de sentido en el que la existencia busca ser esclarecida. En vistas de lo cual, la *catarsis* es comprendida por Balthasar en sentido no ético sino existencial: ante la amenaza de aniquilación por el sufrimiento, el espectador experimenta *phóbos*, es decir, espanto y estremecimiento ontológicos y *éleos* o desolación existencial que se adueña del corazón.

La cuarta analogía se concentra en la tríada *gloria-acción-palabra*. Así como el centro de la estética es la gloria de Dios, así también el centro de la dramática es la acción de Dios y el núcleo de la lógica, la Palabra divina encarnada. De modo tal que, al ser comprendidas desde este plus o exceso de sentido objetivo,

⁹ Esto se encuentra en estrecha relación con la *función especular* del teatro. Esta necesidad de la existencia por verse reflejada en algo distinto de sí constituye el motor de la mimesis. Precisamente en esta especularidad que tiene su fundamento en el reconocimiento del otro como otro que sale al encuentro, el autor legitima la posibilidad del teatro como instrumental teológico no sin tener en cuenta la tensión que existe entre el drama real y el drama representado, entre la verdad y la apariencia. En este contexto, (verdad real – teatro espejo, cf. Balthasar, 1990, 84-85.) surge la polémica entre la Iglesia y el teatro, lo cual explicaría para Balthasar, por qué el cristianismo asimiló la filosofía y no el teatro antiguo. Esta polémica se funda en la tensión interna que existe entre el ministerio-sacramento y el teatro, entre mito y revelación. La necesidad de diferenciarlos llevó al rechazo de la Iglesia hacia el teatro. La rivalidad Iglesia y teatro en el fondo expresa la problemática que subyace entre drama representado y drama vivido, entre hombre de apariencia y hombre de verdad.

gloria, acción y palabra convergen en la *gratuidad* como horizonte último de sentido de la existencia.

La quinta analogía nos enfrenta directamente con la correspondencia entre la *pregunta por el ser* y la *pregunta por el sentido*. Ante el oscurecimiento de la pregunta por el ser, en la estética teológica Balthasar proponía que el cristiano se constituyera en el guardián de la metafísica por la vía de la gloria y la belleza¹⁰. Ante la muerte del drama postulado por Hegel quiere despertar ahora la responsabilidad de actualizar la pregunta teológica por el drama divino-humano. En efecto, para que el drama acontezca tiene que existir una previa donación de sentido, el cual aunque escondido e inexpresable, está y tiene que ser vislumbrado como marco. Mediante la identificación entre el yo de la aparición escénica y el yo del espectador se produce en el sujeto la experiencia de la finitud de la vida, de modo tal que ambos, actor y espectador son remitidos más allá de sí en dirección hacia la intención del autor tras el que emerge el sentido, que es para Balthasar “la presencia irrefutable de un horizonte, delante del cual se representa la acción dramática y hacia el que se refiere la finalidad del autor, del actor y del público” (Balthasar, 1990, 300).

2. b. La dimensión dramática en perspectiva teológica

Ahora bien, la pregunta por el yo del personaje escénico y por el papel filosófico se realiza, para Balthasar, en el horizonte de la temporalidad y de la historia, lo cual supone, desde el punto de vista teológico, la inserción de la dimensión kairológica. Momento kairológico es tiempo oportuno, hora crucial del encuentro consigo mismo, con lo más profundo de sí mismo. Pues bien, precisamente allí, en la más propia intimidad, acontece la emergencia del fundamento que abre al sentido. La pregunta que se suscita es: ¿necesidad de sentido o presencialización objetiva del sentido? El camino hacia una respuesta lo encuentra Balthasar en la objetividad del acontecimiento kairológico, que se vuelve experiencia, es decir, subjetividad transfigurada por ser la acción de lo dado y de lo gratuito.

En el fondo, Balthasar intenta demostrar la insuficiencia de la filosofía (tanto de las derivadas del estoicismo como del neoplatonismo) y de la psicología y sociología, para responder a la pregunta clave y existencial por la singularidad del yo. Por ello, si bien la pregunta por el sentido se planteó en el templo de Delfos, la respuesta habrá de resonar en un templo totalmente distinto, que es la

¹⁰ Cf. Balthasar, 1988, 561-603.

vertical de la revelación bíblica. En efecto, únicamente en el nombre con el que Dios se dirige al hombre singular, es éste persona irrepetible (cfr. Balthasar, 1990, 611). Sólo cuando somos interpelados, llamados, apelados y enviados por Dios, encontramos una única respuesta satisfactoria a la pregunta: ¿quién soy yo en mi peculiaridad? (cf. Balthasar, 1990, 619).

En consecuencia, la pregunta filosófico-existencial por el sentido –¿quién soy yo?–, la cual se plantea desde el papel teatral en la acción que se desarrolla sobre el escenario, encuentra su respuesta en el dinamismo dialógico dramático de la revelación cuando el hombre se hace la pregunta teológica por el envío –¿cuál es mi misión?–.

Para Balthasar, en el drama cristiano coinciden el horizonte del destino con el de la providencia. Sin embargo, ambos se proyectan hacia un horizonte no dualista sino unitario en el que se produce una superación íntima del destino por la providencia. Esta resolución del horizonte tiene un fundamento trinitario: “Habrá que reconocer el carácter único de la concepción cristiana del horizonte; en ella, y nada más que en ella, la donación de sentido (escondida, para la fe, debido al escándalo de la cruz en Cristo) emerge desde la profundidad del horizonte y entreteje internamente la representación cósmica que se desarrolla en el primer plano con el sentido definitivo que dona” (Balthasar, 1990, 305-306). Este *horizonte trinitario* donador de sentido reviste un carácter único y desmesurado. En él el Padre, como autor del drama, envía al Hijo; el Hijo, como actor, se implica en unidad con el Padre en el acontecimiento escénico de la historia salvífica que se representa como teatro del mundo; y finalmente el Espíritu, como director, es quien interpreta el sentido último de la representación.

Esta unidad del horizonte trinitario sólo puede ser reflejado por el teatro en fragmentos y aspectos, porque la mirada humana no puede abarcar el drama como un todo que se desenvuelve desde el horizonte sin falsificar sus proporciones. En esta dirección, el drama postcristiano presentaría para Balthasar fragmentos cristianos que podrían interpretarse como posibles vías de apertura hacia el horizonte de sentido.¹¹

¹¹ Así por ejemplo, el horizonte de la conciencia que discierne entre el bien y el mal, el horizonte de la muerte como liberación, expiación, representación vicaria, compromiso supremo de acción, puerta a un futuro distinto; el horizonte utópico de la transformación de los corazones del individuo y de la comunidad trasladada al futuro; y por último el horizonte de una ecumene teatral abierta a la trascendencia. (cf. Balthasar, 1990, 308-309).

Conclusiones

En síntesis, para la vía teodramática *el horizonte de sentido irradia desde la representación*, de modo que la pregunta por el papel y por el envío deben ser planteadas y respondidas en la acción y desde la acción existencial. Así el punto de fuga metafísico del papel y el horizonte divino del envío se convierten en dos coordenadas complementarias, teniendo en cuenta que *el horizonte último del drama cristiano es el drama trinitario* que el teatro sólo puede representar en perspectivas fragmentarias.

Por último, aunque hoy el teatro no tenga ya ante sí una sociedad unificada por el horizonte de sentido ni mítico, ni metafísico, ni teológico, sin embargo, el teatro es capaz todavía de establecer situaciones de intensidad existencial tal que conduzcan al hombre hasta el umbral de la inquisición por el sentido. A esto llama Balthasar *el horizonte de la ecumene del teatro*¹²: apertura hacia una posible orientación de las diversas creencias religiosas hacia una unidad de sentido, lo cual representa una tendencia que bien podría constituirse en un comienzo auroral de la configuración de un horizonte de sentido epocal hacia el que parecerían orientarse las búsquedas, confesas o implícitas, del hombre actual.

Bibliografía citada

Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés, *La literatura en la Estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad*. Salamanca: Secretariado Trinitario, 2002.

Balthasar, Hans Urs Von, *Gloria. Una estética teológica. 5. Metafísica. Edad Moderna*, Madrid: Encuentro, 1988.

— —. *Teodramática 1. Prolegómenos*, Madrid: Encuentro, 1990.

Florio, Lucio, “Ficción y teología. Acerca de la propuesta metodológica de la Teodramática de Hans Urs von Balthasar”, en *Revista de Teología* (33) 4-16, 1997.

Stanislavski, Constantin, *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza, 2001.

¹² “No es un acontecimiento cultural, pues la cuestión del hombre no obliga a ninguno de los espectadores a una respuesta determinada. Pero es un acto público en el que gracias a la participación de la sala, surge algo así como una “*communio*”. Se podría hablar de una especie de ecumene del teatro que, sin aproximarse demasiado a ninguna confesión, y sin pretender tampoco meramente un vago común denominador, orienta las diversas creencias hacia delante y hacia arriba, hacia una unidad de momento inalcanzable.” (Balthasar, 1990, 309).