



TEATRO, EXPERIENCIA HUMANA y RELIGIOSIDAD

CONSUELO MOREL MONTES

Profesora Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica

A parece cada día más importante comprobar lo sistemático del planteamiento de la Iglesia para evaluar con puntos de interrogación el proceso de la modernidad, en el sentido de plantear una y otra vez la prioridad del hombre sobre cualquier forma de organización social. Al parecer se mantiene vivo, a pesar del avance de la ciencia y la técnica, el peligro de desconocer la dignidad de la persona humana y la búsqueda de protegerlo de diversas manipulaciones que vienen del mundo de la productividad económica o de la organización política. Lo central es poner al hombre en el núcleo de la cultura donde el es comprendido a través del lenguaje, la historia, el arte y las actitudes fundamentales que asume frente a los acontecimientos centrales de su existencia.

En este sentido el teatro debe ser pensado como un arte milenario que habita en todas las culturas, y lleva dentro de sí las preguntas más importantes de la vida tales como el vivir, el amar, el odiar, el sufrir o el perdonar. Como decía Aristóteles, pretende ser una *imitación de la acción a través de la acción* y esa imitación es representada por otro hombre en el escenario. Este es el actor, núcleo de este arte. Pero esa imitación de la acción no es acerca de los elementos descriptivos o aparentes de la conducta, sino de los elementos dinámicos más verdaderos e internos de dicha acción. Entrega el lenguaje teatral, una clave para el conocimiento de las personas y las sociedades. Por esto es posible hablar de un conocimiento —que siendo diferente al científico por cuanto no se basa en categorías lógicas analíticas o de causa de efecto— más bien de tipo intuitivo y afectivo que tiende a aprehender la realidad como un todo con miras a participar en ella.

Se dice que el teatro representa nuestros vicios y virtudes y ya Shakespeare decía a los actores: *...no excedas la sutileza de la naturaleza, pues todo lo forzado se aparta del fin del arte de las tablas que siempre fue y es —por así decirlo— ponerle un espejo a la naturaleza, mostrarle a la virtud su imagen, al vicio su retrato y a la edad y cuerpo de los tiempos su forma y ritmo. Todo esto hará reír al frívolo pero afligirá al sensato, cuya opinión debería influir en vosotros más que una sala repleta de los otros. Sin embargo, he visto actores muy aplaudidos actuando con modos que no eran de cristianos ni paganos, ni aún de simples hombres, contoneándose y vociferando de tal suerte que pensé algún intruso los habría creado y no Dios, tan abominablemente imitaban la naturaleza humana.*

Tal era la importancia que le asignaba este dramaturgo a la búsqueda de la verdad como centro y función de la representación escénica. Y si Hamlet pudo exigir a los comediantes ser imitadores tan fieles de la vida humana fue porque pensaba que lo teatral comunica al hombre con lo esencial de sí mismo y dialoga con la cultura, manifestando y creando elementos fundamentales de ella.

El teatro es un ritual, un metalenguaje de los lenguajes particulares de cada personaje, de la luz, de la escenografía, del color, del vestuario, del movimiento interno y de la relación de los personajes entre sí. Todos ellos combinados constituyen un ritual de expresividad estética teniendo como núcleo el drama que es vivido por el actor. La acción dramática avanza cuando el conflicto es suficientemente poderoso como para constituir un

cambio de las resistencias o búsquedas de los personajes. Vemos por ejemplo en Hamlet como el matrimonio de su madre unido a la muerte de su padre, moviliza en él las energías para vengarlo intentando transformar la situación, eliminando al tío supuestamente usurpador injusto de sus derechos. En otro nivel más profundo puede que ese conflicto se sitúe en el plano de la posesión de la madre y la rivalidad con el padre, posesión que cobra legitimidad cuando Hamlet ve a su tío como un asesino y usurpador. Pero de una u otra forma lo que ocurre es una transformación de la situación y de las fuerzas en juego, y es a esa transformación a la que asistimos. De este modo los personajes en el teatro van generando distintos puntos de vista frente a los hechos que son nuevos y nunca son meramente adaptativos a la situación que ocurre. De ahí que lo central de este arte es lo que está ocurriendo al personaje en su totalidad, en su cuerpo, en su gestualidad y muy especialmente en su interioridad y en sus emociones. Si el personaje es casi siempre un *mal adaptado* a situaciones que lo obligan a un movimiento que progresa (lo dramático como tal) éste lleva con él todo el dolor y todas las vicisitudes del esfuerzo humano desplegado en estas contingencias de la vida y así asistimos, no a un discurso o un conjunto de diálogos (lo cual sería lectura dramatizada), sino que asistimos a una *experiencia* humana en movimiento hacia otros o hacia sí mismo y esto nos liga necesariamente a lo religioso y a la búsqueda de la verdad interna de ese personaje. Trátese de los celos, de la vejez, de la imposibilidad de amor, del crimen o tantos otros temas planteados en el teatro, lo que ocurre son personas tensionadas por esos hechos y revelando la verdad de sus emociones y de sus esfuerzos por transformarlos. Si el personaje teatral es verdad en cuanto experiencia mimética de otra experiencia, no es menos cierto que no es una copia ni una mera recreación de actos de vida de otros: es una *creación nueva* que tiene sus leyes propias y por lo tanto ilumina la realidad cotidiana desde otro vértice. El teatro no es un concepto, es vida encarnada y si se prescinde de lo encarnado, de lo actoral, no hay teatro, hay sólo palabras. Por esto la relación entre lo teatral y lo religioso ha sido siempre muy profunda: repone la vida humana en cuanto simbolizada, pero sin dejar sus elementos directos en cuanto a

emociones y corporalidad y encuentro de personas físicas en un espacio concreto.

El teatro, la verdad y el personaje

En el teatro se ve a un personaje que no es el actor, pero que no existe *fuera* del actor que lo encarna. La palabra la origina el dramaturgo, pero en el escenario vemos sólo al actor, que recrea en forma única y desde su interioridad a este personaje. La palabra inteligente es siempre por eso una palabra de fondo dramático pues está relacionada a la emoción y a la energía mas honda del que la transmite. Podemos poner un ejemplo ¿quién es Hamlet? ¿Es sólo el conjunto de diálogos que escribió Shakespeare? ¿Es sólo literatura? No, sin duda Hamlet es mucho más que eso y solo existe —y por esto es teatro— cuando es encarnado y representado por un actor en un escenario, y habrá tantos Hamlet como actores se decidan en el tiempo a encarnarlo. Así, ¿cómo saber donde comienza el personaje y donde termina el actor? o ¿cómo saber qué es de uno qué es del otro? Es imposible delimitarlo con claridad, sólo sabremos que al final son uno solo, pero *al servicio* de descubrir la esencia del personaje. Por esta razón no es buen actor aquél que se representa a sí mismo, es buen actor el que pone todo su ser consciente y subconsciente al servicio de representar la máxima verdad de otro, *pero desde sí mismo*. Esta es la paradoja del teatro, clave de la paradoja de la vida cultural. Esta es la tensión de lo teatral que contiene dentro de sí elementos centrales de la búsqueda humana en sí mismo.

Por eso el personaje no existe fuera del actor y el actor con todas sus memorias afectivas, intelectuales y corporales está encargado de darle vida. La relación actor-personaje, núcleo del arte teatral es una relación en búsqueda de la verdad y pienso que desde allí se une a la búsqueda total de la cultura y también de la religiosa. Esta relación encierra un movimiento subjetivo-objetivo, que impide dejar fuera las carencias y sensibilidades humanas en búsquedas de una pretendida objetividad. La búsqueda de la verdad teatral pasa, por así decirlo, por el estado de *conversión personal* y subjetivo del actor.

Por eso el teatro se relaciona con una realidad en *estado de necesidad y no saturada* y la necesidad siempre

remite a una experiencia de pérdida, a una búsqueda fuera de mí, a una búsqueda del otro desde donde se encuentran verdades, *pero desde mí* en cuanto a sujeto incompleto llamado a completarse. Por esto sostenemos que el hombre de teatro al igual que el hombre de ciencia no puede descuidar nunca la pregunta por su propia identidad, pues descuida con ella su aporte particular y único a la verdad de su propia disciplina.

Es esta tensión, es este descubrimiento el que intenta revelar el teatro y es la tarea a la que coopera el director: a que el actor contenga a otro pero desde su propia biografía y su propio ser. Se toca así el tema de la verdad y de la identidad pudiendo decirse entonces que el teatro es *verdad vivida* la del personaje y la del actor simultáneamente y que la obra de teatro no es otra cosa que representar esa experiencia, el drama de la vida. Por eso y, desde aquí, se puede pensar una vez más una relación entre el teatro y lo religioso, con el núcleo de la pregunta por la Verdad, el Bien y la Belleza que están en toda cultura, pues contiene lo humano como tal, la dramaticidad de la vida y el conjunto de miradas y valoraciones del personaje son síntesis y revelación de la cultura en la que vive. Así el teatro se nutre de la cultura pero a la vez *crea* cultura al reconectar y reconocer en un plano simbólico más amplio las visiones, preguntas y actitudes que viven los hombres de las diversas épocas. De este modo el ritual teatral constituye una estructura de hechos, lenguajes y acciones capaces de contener y tolerar las frustraciones, dolores o misterios de la vida permitiendo una función de metabolismo esencial, similar al que la mente puede hacer con la experiencia individual.

De modo que hay siempre un estado de descubrimiento tanto para el actor como para el público, que abre la mente y el corazón de quienes asisten a encontrarse en ese lugar. Por eso se puede conectar con el Cristianismo, por ser este espacio tan esencialmente humano y por contener aspectos rituales permanentes para vivir en un espacio (escenario) y un tiempo (la duración de la obra) algo más que ese espacio y ese tiempo. Y si el hombre y todo hombre es el camino de la Iglesia, el teatro y su búsqueda también lo son así como su forma, al no desligarse nunca de la memoria humana, de sus fiestas ni de sus duelos representados en forma ritual.

El teatro, la religiosidad y la Evangelización

El teatro nace de ritos muy antiguos propios de la religiosidad y festividad de los pueblos. Tal vez lo más preciso es ubicar su nacimiento en el ritual de Dionisio en Grecia, donde éste, mitológicamente, personifica el ciclo vital de la naturaleza. Es hijo de Gea (tierra), vive su liberación a través del pecado de Hybris (Soberbia) siendo de inmediato castigado y condenado a muerte por los dioses. Gea intercede por él para que sea perdonado y los dioses le permiten por ello resucitar anualmente. El culto a Dionisio se expresó en ditirambo, especie de cantata y danza ejecutada por el corifeo (jefe del coro y narrador del mito) y un coro.

Nótese aquí ya con claridad, en este borroso antecedente del teatro, como ya está en pleno la representación de la dialéctica vida-muerte, que no por casualidad proviene del pecado de soberbia. Dionisio es el Dios de la alegría y el Dios del dolor y encarna sin dudas el cambio de los ciclos de estaciones de la naturaleza. Pero esta relación canto, muerte sacrificial y resurrección está manifestando ya la ligazón con el tema de elaborar la muerte *con un sentido*, el que permite un acercamiento al sacrificio de la fertilidad y que está en el núcleo religioso de todas las culturas.

Posteriormente ocurrieron hechos que fueron cambiando la celebración del ditirambo. En algún ya perdido instante histórico se tributaron honores divinos al Rey Adastro mediante coros danzantes que tomaron de prestado para estos efectos la figura ceremonial del ditirambo. Este acontecimiento precipitó la transformación del ceremonial dionisiaco no sólo en cuanto a la sustancia espiritual de su contenido (pasó de lo divino a lo humano), si no en cuanto al funcionamiento de su estructura. Una vez humanizado se le habría de emplear como herramienta celebrativa de sucesos desventurados acontecidos no sólo a dioses sino que a seres humanos.

Figurativamente (no tenemos evidencia histórica al respecto) pensamos que el coro encarna las angustias y temores propios del pensamiento normal al enfrentar la carencia narrativa de los nuevos y más complejos sucesos humanos (vida, pasión y muerte), a diferencia de los sucesos divinos cuya narrativa clara y luminosa estaba

contenida en el mito. El coro se percibe a sí mismo entonces en una incómoda situación: no se explica los *por qué* y *cómo* de estos acontecimientos y ve incrementarse su potencial de identificación con el héroe, ahora humano y no divino. De este modo la tragedia del héroe puede esta vez sucederle a él mismo y esto aumenta su perplejidad (terror, autoconmiseración e incompreensión) llevando al teatro a su función más esencial de autoconocimiento y catarsis.

Pero, además de intentar elaborar esta dialéctica vida-muerte, el teatro ha sido muchas veces religioso en sí mismo. Los autosacramentales en la Edad Media eran grandes difusores de contenidos bíblicos y en la conquista de América cumplieron un rol fundamental para difundir la doctrina cristiana, pues además permitían un encuentro con rituales indígenas y hacían comprensibles por ejemplo la Pasión de Cristo, el Nacimiento en Belén u otras situaciones que muchas veces se mezclaron con ritos americanos (véase por ejemplo las imágenes de las Vírgenes mestizas) y que tal vez hubieran sido incomprensibles sin la representación teatral.

También se podría plantear que se ha evangelizado la cultura al interior de él, como por ejemplo en **La vida es sueño** de Calderón. Aquí presenciamos como al interior de la obra misma, el rey Basilio debe cambiar sus criterios de lectura y sus actitudes, supuestamente cristianas, por otras realmente cristianas al aceptar el error de haber encarcelado a su hijo con la pretendida razón de *evitar males mayores*. Esta decisión inaceptable de un padre contra su hijo se desarrolla en la obra hasta un plenitud cristiana real de perdón y reconciliación, de aceptación al plan de la Providencia, según el cual la vida misma es un don y no una amenaza como creyó Basilio al encarcelar a Segismundo. Termina la obra con la bella frase *pues de corazones nobles es propio perdonar*. Al interior mismo de la obra se evangeliza a la corte de Polonia desde un estado en que el Rey, a nombre de la ley católica encarcela a otro, lo priva injustamente de su libertad hasta el momento en que se dé cuenta que ni aún por *hacer el bien* puede tomar decisiones que corresponden sólo a Dios. Se ve aquí un crecimiento en la fe real de todo el grupo familiar y de la cultura imperante en esta corte y esa transformación revela la verdad cristiana más

profunda. Es decir el hecho dramático mismo vivió en esta obra la transformación del Rey y de toda la situación social, al tensionarse las razones *humanas* de decidir acerca de la vida de otros con otras de orden sobrenatural y religioso, que exigían la aceptación del don de Dios, manifestado en la vida misma de Segismundo.

Es decir se puede ver teatro como re-ligación y elaboración de lo humano mismo en su drama vida-muerte, en su capacidad de educar y transmitir la fe católica u otras experiencias religiosas que conectan con la trascendencia de Dios como puede verse en obras tan actuales como las de Ionesco o Beckett.

Todo lo planteado anteriormente puede, sin duda, ser desarrollado mucho más, lo he presentado sólo como una reflexión y un ejemplo de las múltiples ligazones del teatro con lo religioso y del teatro con la fe cristiana.

Quisiera terminar diciendo que más allá de sus múltiples relaciones con realidades religiosas concretas, pienso que lo más profundo de esta relación es la capacidad de mostrar al hombre mismo desde su corporeidad, desde su emocionalidad e inteligencia unidas. Ningún otro arte posee, a mi juicio, como centro articulador de su lenguaje, el cuerpo humano en estado vivo en experiencia de relación con otro cuerpo humano. Ningún otro tiene la presencia viva de la *persona*, pero en cuanto encarnada físicamente en un cuerpo y comunicándose con otras personas en un escenario como núcleo de su quehacer expresivo. Así se podría decir que el actor al *encarnar la palabra* representa, pero más que eso reconstituye aspectos de la vida en sus verdaderos aspectos dinámicos internos, que tienden a disolverse y diluirse en la cotidianeidad de el diario vivir. El teatro los articula en un nuevo espacio y en un nuevo sentido logrando una *re-ligazón*, y una nueva configuración simbólica que muchas veces toca lo sagrado y busca llegar a otros otorgando una mayor luz o una más amplia perspectiva, que aunque sea muy tenue y a tantas muchas veces, nos permita seguir en la búsqueda *incansable*. Je un mejor vivir y un mejor convivir con los demás. Así el teatro y lo religioso se unen desde distintos ángulos y niveles en búsqueda, en torno a lo más espiritual del hombre sin dejar fuera su contingencia concreta en estado de comunicación con los demás.