

4. Conclusión (DCE 10b)

Dos conclusiones se desprenden de DCE 10b, número que recapitula todo lo dicho.

Por lo que toca a la *novedad* de la imagen bíblica de *Dios* ella está dada por mantener en forma paradójica la tensión entre lo metafísico (“Dios es absolutamente la Fuente originaria de cada ser... el Logos, la razón primordial”) y lo familiar (“un Amante con toda la pasión de un verdadero amor”). Sobre esto no insistimos más, dados los desarrollos precedentes.

Por lo que toca a la *unidad* del amor divino y humano debemos decir que su diferencia metafísica se mantiene en la *unidad analógica del amor espiritual*: “se da ciertamente una unificación (*Vereinigung, consociatio*) del hombre con Dios... pero esta unificación no es un fusionarse, un hundirse juntos en el océano anónimo de lo Divino; ella es *Unidad que crea Amor*, en la que ambos –Dios y el hombre– siguen siendo ellos mismos y, sin embargo, se convierten en una sola cosa: «El que adhiere al Señor, es un *solo espíritu*» con él, dice san Pablo (1Co 6, 17)”. Lejos de los extremos de la fusión panteísta de cierta mística y de la unidad carnal del *éros* degradado a puro “sexo”, nuestra unidad con el Señor es “pneumática” o espiritual y, a la vez, “agápica” o generadora de amor, de aquel amor que el Espíritu Santo ha derramado en nuestros corazones y que, sin borrar las diferencias, las mantiene en la unidad, asimilándonos a Dios. Este aspecto de la unidad ha sido bien captado en este juicio:

“Entre el monismo dionisiaco y el dualismo apolíneo, *Deus caritas est...* trata «la esencia del amor» en su unidad dual. Así ella despliega una *analogía amoris* no sólo entre Dios (quien borra toda diferencia entre *éros* y *agápe*) y el hombre sino, en éste, entre el *éros* y la *agápe*”.⁶³

RICARDO FERRARA
14.12.06 / 25.01.07

63. IDE, *La distinction*, 367 (traducción RF).

EL PRINCIPIO DE TEATRALIDAD EN HANS URS VON BALTHASAR¹

RESUMEN

Actualmente, la teatralidad no es una fórmula limitada al teatro, sino que posee el rango de un fundamental “elemento del discurso” (Helmar Schraumm). La ampliación del concepto de teatralidad propuesta, ya en 1973, por el teólogo suizo Hans Urs von Balthasar en el primer tomo de su *Teodramática*, puede considerarse como una real anticipación. Balthasar hace desembocar el concepto de rol en el concepto teológico de misión y de esta manera convierte la acción teatral en prototipo de responsabilidad existencial del hombre ante Dios. En este estudio, Haas quiere indagar la percepción e interpretación de lo teatral en la obra del mencionado teólogo. Para ello, el autor contextualiza primero la *Teodramática*, explora el modelo de teatro literario-teológico en su singularidad, y en tercer lugar esboza las observaciones realizadas por Balthasar sobre la historia del teatro en Europa.

Palabras clave: teatralidad, teatro, misión, Hans Urs von Balthasar.

1. La traducción del texto original alemán fue realizada por Cecilia I. Avenatti de Palumbo. El texto ha sido publicado previamente como ALOIS M. HAAS, “Prinzip Theatralität bei Hans Urs von Balthasar”, en: V. KAPP, H. KIESEL, G. NIGGL (eds), *Theodramatik und Theatralität. Ein Dialog mit dem Theaterverständnis von Hans Urs von Balthasar* [Teodramática y teatralidad. Un diálogo con la concepción del teatro de Hans Urs von Balthasar], Berlin, Duncker & Humboldt, 2000, 17-31.

ABSTRACT

According to Helmar Schraumm, *theatrality* has become a fundamental speech element, far beyond theater. In this sense, Hans Urs von Balthasar pioneered the area when he pledged for this widened sense in his 1973 *Theodramatik*. Balthasar develops the concept of role into the concept of mission, thus developing theater action into a prototype of man's existential responsibility towards God. In his article, Haas searches into perception and interpretation of *theatrality* in Balthasar's works. He first sets *Theodramatik* in context, then explores the model of literary-theological theatre in itself, and finally sketches Balthasar's observations on the history of theater in Europe.

Key Words: *theatrality*, theater, mission, Hans Urs von Balthasar.

Hoy *teatralidad* ya no es más una fórmula limitada al teatro y a su competencia para referirse a la *performance* de sucesos con efecto escénico. “En una concepción del carácter performativo de la escenificación de signos lingüísticos” ha adquirido sobre todo, “el carácter principal de una fórmula que atraviesa la historia de la cultura como elemento estructurante”.² La *teatralidad* tiene entonces el rango de un fundamental “elemento del discurso” (Helmar Schraumm),³ “que, en el sentido de una semiótica y retórica del signo y de la palabra, es de significado esclarecedor para la puesta en escena tanto icónica como textual de actos y procesos culturales, es decir, de acontecimientos de arte performativo y su representación en las formas de articulación de las ciencias y de las instituciones, tanto políticas como sociales”.⁴ Puede causar la impresión de haber sido una anticipación, no planeada pero tanto más intuitivamente segura, de una tal ampliación del concepto de *teatralidad*, cuando en 1973, en el primer tomo de su *Teodramática*, Hans Urs von Balthasar hizo desem-

2. G. NEUMANN, “Einleitung und Vorbemerkungen des Herausgebers”, en G. NEUMANN (ed.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar (Germanistische Symposien, Berichtsbände, XVIII), 1997, 11. Cf. H. SCHRAMM, “Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von, Theater”, en Karlheinz Barck/ Martin Fontius/ Wolfgang Thierse, *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin, 1990, 202-242. A pesar de apelar a la interdisciplinarietà y a pesar de la pretensión enciclopedista, ¡Schramm parece no conocer la obra de Balthasar!

3. A Schramm remite también NEUMANN, *Poststrukturalismus*, 11, cf. H. SCHRAMM, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philo-sophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1995 y M. BASCHERA, “Das grosse drifte Auge. Theatralität als Schlüsselbegriff”, *Neue Zürcher Zeitung* 20-21 Sept., N 218 (1997) 69.

4. NEUMANN, “Einleitung und Vorbemerkungen des Herausgebers”, 11.

bocar el concepto de rol⁵ en el concepto teológico de misión y de esta manera convirtió la acción teatral en prototipo de responsabilidad existencial del hombre ante Dios. Helmar Schramm lamentablemente hizo sus investigaciones sin conocimiento de la *Teodramática* balthasariana, que habría tenido que llamarle la atención ya por el sólo hecho de su significación cuantitativa –¡abarca en cinco tomos 2480 páginas!–, pero sobre todo por la fuerza de impacto de su contenido. Pero evidentemente la percepción de esquemas sistemáticos teológico-religiosos todavía hoy es una casualidad con la cual no se puede contar, a pesar de la muy pregonada interdisciplinarietà. Seguramente es por esto un mandato de la hora actual, introducir en la investigación preocupada por la *teatralidad* como un concepto (post-)moderno clave, la ampliación del concepto de lo *teatral* de Balthasar. Pero en primer lugar y ante todo –y éste es el objetivo de esta contribución– debe ser indagada la percepción e interpretación de lo *teatral* en la rica obra de Balthasar.

No puede lograrse aquí una aproximación competente de esta *Opus magnum*, que debe interpretarse por lo demás en el contexto más amplio del esquema de la trilogía balthasariana de una estética, lógica y dramática teológicas. Mi intención es modesta: lo que me importa únicamente es mostrar el aporte de Hans Urs von Balthasar a una totalización y existencialización del concepto de teatro, de tal modo que luego pueda ganar espacio una preocupación crítica por una fundamentación teológica de la metáfora del teatro, de ninguna manera arbitraria sino realizada con material de peso y con el más intenso esfuerzo de pensamiento. Procedo en tres pasos y soy completamente conciente de lo provisorio y gradual de tal proceder. En primer lugar querría echar una mirada lo más breve posible y mencionar concisamente el objetivo de la *Teodramática* de Balthasar para la significación, hoy cada vez más importante, del dispositivo teatral para “ámbitos políticos, culturales, sociales y del pensamiento”.⁶ En un segundo paso hay que percibir el modelo de teatro literario-teológico indagado por Balthasar en su singularidad y significación teológico-literaria. Y finalmente en una tercera etapa querría esbozar por lo menos esquemáticamente la relevancia de las observaciones realizadas por

5. Sobre la complejidad del concepto teórico científico de rol, cf. N. ROUGHLEY, *Rolle*, en: J. MITTELSTRASS Y OTROS (eds.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 3, Stuttgart-Weimar, 1995, 634-638.

6. BASCHERA, “Das grosse drifte Auge”, 69.

Balthasar sobre la historia del teatro de Europa, relevancia que se extiende a la teología.

I.

Ya tempranamente y a partir de la obra del novelista Charles Morgan y del dramaturgo Paul Claudel, Hans Urs von Balthasar desarrolla el conocimiento de “que la esencia más propia del mundo es trascenderse a sí mismo en los grandes movimientos de la muerte, del amor y del arte, en un movimiento de nostalgia inconmensurable en la cual se hace visible repentinamente la verdad, la idea platónica, lo divino”.⁷ En *El zapato de raso* de Claudel Balthasar interpreta el rozarse fugaz de ambos amantes –Don Rodrigo y Doña Proeza– como motivo de una renuncia última al cumplimiento del amor en la tierra. Para él, entonces, se vuelve efectiva la dramática como “elemento fundamental” de la representación en la que “el paraíso está ante nosotros”, “y la acción humana de la renuncia se hace posible como un camino hacia él”.⁸ Para Balthasar, “la pregunta por el horizonte absoluto de la existencia [...] siempre se plantea en el plano del drama real”.⁹ Con esto queda mencionado el punto de vinculación decisivo entre la producción dramática de la humanidad y la teología, relación que da lugar al trabajo de Balthasar. Se trata de la tensión generada efectivamente en la configuración dramática del acontecer mundano más allá de sí, de la trascendencia presente que circula en dicha tensión. Aún quien como Antonin Artaud frente a la cultura del teatro logocéntrica-occidental expresa pulsiones anárquicas de destrucción y postula un “teatro de la crueldad”, que privilegia la puesta en escena con todas sus posibilidades, las cuales pueden ofrecer cualquier espacio, gesto, iluminación, música y expresión gestual, dicho en pocas palabras, un teatro que supera “el sometimiento del espíritu bajo el lenguaje”,¹⁰ debe formular en voz alta la

7. H. U. V. BALTHASAR, “Auch die Sünde. Zum Erosproblem bei Charles Morgan und Paul Claudel”, *Stimmen der Zeit* 69 (1939) 222-237, 222.

8. BALTHASAR, “Auch die Sünde”, 231.

9. H. U. V. BALTHASAR, “Statt einer Einleitung. Christ und Theater”, en: H. U. V. BALTHASAR/ MANFRED ZÜFLE (eds.), *Der Christ auf der Bühne*. Einsiedeln (Veröffentlichungen des Verbandes der Renaissance-Gesellschaften, Offene Wege 4/5), 1967, 7-31, 26.

10. Según el *Teatro de la crueldad: primer manifiesto* (citado en Artaud [1993], 334; ver también Artaud, id. p. 197s), donde se dice programáticamente: “El lenguaje tiene a elevar la sensibilidad, a anestesiarla, a cautivarla, a desconectarla [...]. Finalmente [la crueldad] rompe el so-

metimiento espiritual bajo el lenguaje y despierta el sentir por una espiritualidad nueva y de sus- trato más profundo, la cual se oculta bajo los gestos y signos exagerados para la significación de aquellos exorcismos.”

exigencia de una “metafísica activa”.¹¹ En ella “se extraerían las consecuencias poéticas más externas de los medios de realización”,¹² de modo tal que “desde el punto de vista del teatro puede ser realizable y experimentable la metafísica del lenguaje, gestos, actitudes, montaje y música [...] en relación con todos los modos posibles de su encuentro con el tiempo y con el movimiento”.¹³ Sólo por medio de un modo tan radicalmente poético, en el cual es activado el “lenguaje como conjuro”, puede serle devuelto al teatro “aquel sentido religioso, místico”, “para el cual nuestro teatro ya no posee ninguna sensibilidad”.¹⁴ Es totalmente claro que semejante determinación de sentido del teatro no puede oponerse a la concepción balthasariana, sino que se corresponde con ella precisamente en su impronta o *ductus* radical.¹⁵ En el caso de una tal implementación total y completa de la existencialidad producida sobre el escenario, existe la posibilidad de tomar la realidad del teatro no sólo como metáfora, sino como quintaesencia de la vida misma, como lo muestra con toda claridad el rico material que Balthasar elabora en el primer tomo de su *Teodramática*.

Pero anticipémonos y consideremos las metas planteadas por Balthasar. Inducido por experiencias estéticas vitales y por un interés intelectual concreto¹⁶ que se nutrió a partir de un conocimiento personal de la obra de Claudel, Balthasar se ocupó un buen tiempo de su vida de los grandes poetas católicos de Francia y –como germanista que era por naturaleza– también se ocupó de modo competente de la literatura alemana. Aún así, en razón de sus intereses, él estaba formado también en lecturas principalmente europeas y, por tanto, en situación de dar a conocer en un frente amplio –ante la perspectiva ontológica reinante en la teología– el carácter dramático de la revelación cristiana en la mirada de la

metimiento espiritual bajo el lenguaje y despierta el sentir por una espiritualidad nueva y de sus- trato más profundo, la cual se oculta bajo los gestos y signos exagerados para la significación de aquellos exorcismos.”

11. A. ARTAUD, *Das Theater und sein Double*, traducido del francés por Gerd Henninger y completado por Bernd Mattheus, München 1996, 47. Para Artaud cf. J. DERRIDA, *Die Schrift und die Differenz*, traducido por Rodolphe Gasche, Frankfurt a. M., 1976, 259-301 (*El discurso apun- tado*) y 351-379 (*El teatro de la crueldad y la condición de cerrada de la representación*).

12. ARTAUD, *Das Theater und sein Double*, 48.

13. ARTAUD, *Das Theater und sein Double*, 48.

14. ARTAUD, *Das Theater und sein Double*, 49.

15. Balthasar cita a Artaud en *Theodramatik* (desde aquí se cita como TD) I, 278, aprobán- dolo.

16. Cf. T. KRENSKI, *Hans Urs von Balthasar. Das Gottesdrama*, Mainz, 1995, 55-61.

producción teatral de occidente desde la tragedia griega. Se puede considerar que ha sido una intuición feliz el cambiar finalmente la perspectiva del “diálogo unilateral de la teología con la filosofía antigua, que siempre se presentaba sólo como un ente en el horizonte del ser”.¹⁷ De este modo inaugura el “diálogo entre teología y teatro” ya largamente necesario y aprovecha así la oportunidad “de poder reunir las tendencias de la teología actual, como lo eventual, lo dialógico y lo histórico por medio de las formas afirmativas del teatro dentro de un horizonte de comprensión”.¹⁸ Con esto no quiere volcar la revelación del Antiguo y Nuevo Testamento en una forma extraña a ella a cualquier precio, sino que por el contrario piensa que la revelación cristiana en su forma externa –si prescindimos de su forma interna contemplativamente introvertida– ofrece un aspecto histórico-eventual, ortopráctico, político, apologético-dialógico, crítico e incluso polémico igualmente importante,¹⁹ que se apoya en un dato básico de la fe cristiana: “Esta revelación [...] es dramática en toda su figura en lo grande como en lo minúsculo. Es la historia de un jugarse de Dios por su mundo, de una lucha entre Dios y la criatura por su sentido y salvación”.²⁰

17. KRENSKI, *Hans Urs von Balthasar*, 59.

18. KRENSKI, *Hans Urs von Balthasar*, 60.

19. TD I, 23-46; cf. para esto R. SCHWAGER, “Der Sohn Gottes und die Weltsünde. Zur Erlösungslehre von Hans Urs von Balthasar”, en SCHWAGER, *Der wunderbare Tausch. Zur Geschichte und Deutung der Erlösungslehre*, München, 1968, 273-312, aquí 277. De modo vehemente critica Biser la “interpretación errónea” de Balthasar acerca de un “doble abismo” (de amor y de ira) depositado en Dios que se lleva a cabo dramáticamente en la Pasión del Hijo de Dios: “Pocas veces podrían haber sido puestas en evidencia con mayor claridad las premisas barthianas en la afirmación de la obra salvífica teodramática de Balthasar que en la presentación ofrecida por Schwager. A pesar de todas las limitaciones dialécticas y de remitirse fundamentalmente a sistemas extraños, fundamentalmente patristicos, sin embargo esto conduce a una fatal interpretación errónea, la cual está naturalmente demasiado cercana al “fundamentalismo hermenéutico” de Balthasar. Pues, del mismo modo como él se negó sobre la base de conceptos espirituales a reconocer resultados evidentes de la crítica histórica, también se negó a tomar conocimiento de la diferencia entre el mensaje genuino de Jesús y sus deformaciones en el sentido de los modelos de interpretación e intereses de los primeros tiempos del cristianismo. Por este motivo se le escapó la divergencia profunda entre el anuncio de Dios hecho por Jesús y la imagen de Dios de elaboración más tardía. Sin embargo, en la consideración de estas diferencias resulta claro que Jesús de ningún modo sentía la ira de Dios derramada sobre sí, tampoco en los momentos más oscuros de su Pasión, la cual él deja pasar sobre sí en un silencio muy elocuente y finalmente descargado en su grito de agonía” (70). Frente a estas observaciones críticas, las reflexiones de Balthasar –en TD III/2, 322 y en su *Teología de los tres días* (1990) 102-107– aparecen de un modo esencialmente más diferenciado. Es clave la frase siguiente (id. 105): “La entrega de Jesús en la Pasión es un misterio y por eso los momentos que la rodean no pueden ser encerrados en un sistema”. ¿Pueden estas consideraciones ser mal interpretadas mortíferamente mediante la expresión “fundamentalismo hermenéutico”?

20. TD I, 113s.

Si la revelación es dramática, entonces esta calificación incluye también en grado sumo lo trágico, que demasiado a menudo se le niega a la cosmovisión cristiana. Sin embargo, Balthasar logra mostrar cómo la tragedia “en los lugares de su máximo logro, puede presentar una rara transparencia de la tragedia de la cruz”²¹ y cómo la “situación básica de la Iglesia [...] puede ser llamada absolutamente trágica en la medida en que ella sea *unidad en el desgarramiento*”.²² Asimismo muestra cómo “*en el interior de la Iglesia domina una tragicidad insuperable, intrínseca*”²³ y cómo finalmente la “Iglesia es trágica en su esencia más intrínseca, en tanto se entiende a sí misma como la redimida *de una vez y para siempre* [...] y, con esto, está permanentemente en huída ante la cruz que le fue destinada”.²⁴

Si la teología y la historia de la Iglesia de la revelación cristiana están llenas de lo dramático, entonces se impone aplicarles la categoría de lo dramático como la adecuada. Balthasar no habla de “teatralidad” sino de lo dramático y de lo teatral²⁵ como de una categoría fundamental de la historia de la revelación cristiana. Sin embargo, querría aclarar este pensamiento, ya que hablo de un principio de teatralidad en la *Teodramática* de Balthasar, que ante el uso posmoderno ciertamente necesita de una profundización en sentido teológico.²⁶ Mientras la postmodernidad privilegia este concepto y lo carga de un uso inexacto, utilizándolo en un contexto de “juego”, “apariencia” y “representación” y relacionando su

21. H. U. V. BALTHASAR, “La tragedia y la fe cristiana”, en H. U. V. BALTHASAR, *Spiritus Creator. Skizzen zur Theologie III*, Einsiedeln, 1967, 347-365, aquí 359.

22. BALTHASAR, “La tragedia y la fe cristiana”, 360.

23. BALTHASAR, “La tragedia y la fe cristiana”, 361.

24. BALTHASAR, “La tragedia y la fe cristiana”, 363s.

25. Cf. J. RÜTSCH, *Das dramatische Ich im deutschen Barock-Theater*, Horgen-Zürich-Leipzig, 1932; W. HAUG, *Zum Begriff des Theatralischen. Versuch einer Deutung barocker Theatralik ausgehend vom Drama des Andreas Gryphius*, Diss. (masch.), München, 1952, especialmente 108-182 (Juego-Ironía-Pathos) y 183-275 (lo teatral). Ambos artículos, los cuales emplean una perspectiva completamente teológico-filosófica e histórico literaria europea, lamentablemente apenas han sido tomadas en cuenta por la crítica. Ellos contribuyen mucho a una diferenciación de una definición de lo teatral.

26. Ya BASCHERA, “Das grosse drifte Auge”, 69, en la medida en que se refirió al intrincado concepto de teatralidad, hizo referencia a que Schramm “sólo toma en cuenta el lado espectacular, eventual y carnavalesco del teatro” y que los textos analizados por él se transforman “por su parte en un panorama de la historia cultural general sobre el uso de la metáfora del teatro en textos filosóficos de los siglos XVI y XVII”. Y continúa: “Sin embargo la relación de teoría y teatro intentada en realidad por Schramm, no puede ser sólo de naturaleza metafórica. La relación debería ser elaborada en una lectura más exacta a partir del motivo de orden y de dominio que excede el pensar conceptual”. Más exactamente procede Schramm en el ensayo *Teatralidad y público* (1990), en el cual el “concepto teatro es tratado como elemento del discurso de las ciencias de la cultura” (cf. 205) es decir, es extraído y parafraseado a partir del transcurrir histórico.

carácter metafórico-retórico con lo público, el uso teológico del término remite, en exacta contraposición, a una constante antropológica cargada de gran seriedad. Así pues se pueden captar ambos usos. Con los posmodernos, la teatralidad puede comprenderse como un “elemento del discurso interdisciplinario”, cuya función tiende a “la relativización de las fronteras disciplinarias”, a la “comunicación de ámbitos científicos, sistemas de conceptos y culturas, extraños entre sí”, y a “la determinación de cuál es el espacio de juego para la coexistencia de lo no-idéntico”.²⁷ Por su parte, con Hans Urs von Balthasar, la teatralidad puede entenderse como una constante permanente del hombre, pues hay una “pulsión originaria de la vida a contemplarse como acción, que es a la vez sentido y misterio”.²⁸ Y prosigue diciendo que:

“La necesidad de la existencia de espejarse (*speculari*) en un otro distinto de sí convierte al teatro en instrumento legítimo, pero que por esencia remite a algo más allá de sí, del conocimiento de sí y de la iluminación de la existencia. Como espejo de la existencia ofrece un instrumental de la autocomprensión última (teológica). Sin embargo, como espejo debe elevarse, junto con todo su instrumental [...] para hacer espacio a la verdad que sólo brilla en él de modo indirecto”.²⁹

De ningún modo se trata para Balthasar de apropiarse teológicamente de un modelo del mundo y de la concepción del hombre, que hoy se da con especial frecuencia. Se trata más bien de preguntarse si el momento de lo dramático no podría conferir, en la totalidad del acontecer del mundo y de la salvación, el horizonte de sentido y de interpretación para todos los contextos de acontecimientos y hechos sucedidos o que puedan suceder alguna vez. De modo tal que el “instrumental dramático”,³⁰ que refleja “el carácter dramático del existir”³¹ en una amplia gama, pueda transformarse en una clave para comprender procesos que, en última instancia, sólo pueden ser considerados a la luz de la revelación bíblica. Esto presupone que a los contextos de sucesos dramáticos, que vivencian y padecen los seres humanos en las obras literarias se les puede atribuir un carácter que remite más allá de sí mismo, cuyo misterio más íntimo se abre sólo en una perspectiva de salvación que comprende a la

27 SCHRAMM, “Theatralität und öffentlichkeit”, 234.

28 TD I, 72s, citado por SCHWAGER, “Der Sohn Gottes und die Weltsünde”, 278.

29 TD I, 80, cf. TD I, 230.

30. TD I, 121-449.

31. TD II, 9.

humanidad toda. Se trata entonces de la salvación y de la perdición del hombre, del actuar y del no actuar de Dios, de libertad y de necesidad, de teodicea, soteriología y cristología.

Decisivo para esta perspectiva amplia es entonces, antes que pueda ser indagado el inventario de la producción dramática, el punto central de Balthasar del primer tomo de su *Teodramática*: el paso del rol a la misión.

II.

La importancia que Balthasar le otorga al concepto de rol es una cuestión que atañe a nuestro segundo punto, a saber, a la relevancia teórico-literaria del modelo de teatro de Balthasar. A la teoría de la literatura no puede serle indiferente que la interpretación de textos literarios tenga rango teológico. Se sobreentiende que los textos literarios presenten temas, historias, sucesos y reflexiones, a los que se les atribuye significaciones religiosas. Baste recordar la afinidad fundamental de las religiones teístas con la escritura y con el libro y, en especial, la enorme influencia del lenguaje y de la literatura en el ámbito cultural occidental a través de la Biblia. La cultura literaria es desde siempre un documento de la capacidad de comunicación humana y de apertura al mundo dentro de la esfera de los intereses de impulsos religiosos que confieren sentido a la vida.³² Entre los diferentes géneros literarios, al drama le corresponde entonces un rango especial, dado que en él se juegan –principalmente al nivel de la unicidad absoluta de los contextos que acontecen– aporías y problemas básicos de la existencia del hombre. Al respecto, Balthasar sostiene que “en ninguna parte como en el drama representado se nos presenta más claramente el carácter de la existencia”.³³ A partir de la relación entre la dramática de la existencia y su re-presentación en el teatro, se originan constantes que están en una estrechísima conexión con la revelación cristiana, la cual tiene en sí misma un carácter dramático. Así lo fundamenta Balthasar:

“Si la teología en cuanto al contenido y la forma está llena de dramaticidad, entonces corresponde destacar expresamente este momento y armar una suerte de *sistema categorial de lo dramático*. Que algo semejante pueda ser relevante para la teo-

32. E. BISER, *Einweisung ins Christentum*, Düsseldorf 1997, 135s.

33. TD I, 17.

logía, presupone en definitiva la «dialéctica» católica entre naturaleza y gracia: una dramática natural está presupuesta en la dramática sobrenatural y es tratada por ésta última, en un esclarecimiento que se va modificando, pero que conduce a la dramática natural a su verdadero destino”.³⁴

La escenificación de la historia de la salvación en un sentido abarcador está documentada en la historia del teatro en una gran cantidad de motivos de figuraciones y de instrumentos, que para Balthasar se convierten en objeto de su inventario. En su perspectiva orientada a la historia de la salvación, es fácil de ver que con esto Balthasar le da primacía al *topos* del “teatro del mundo”,³⁵ dado que allí a la relación dramática entre el hombre que actúa y Dios que da las indicaciones de la acción se le exige la tensión más extrema. Él rastrea la historia del *topos* desde sus orígenes en la antigüedad, pasando por su aplicación cristiana en especial en el Barroco, hasta la modernidad.³⁶ Siempre se muestra la combinación simple del director y de los actores dependientes de él como “una imagen, que al mismo tiempo es más que una imagen, verdaderamente es «símbolo del mundo» como espejo inmediato de la contemplación de la existencia”.³⁷ Precisamente “el carácter de juego y de irrealidad de la existencia misma”³⁸ puesto en escena de este modo –claro tópico barroco en el tema *eheu ludimus et ludimur* [¡Ay! jugamos y se juega con nosotros]³⁹ puede ser entonces interpretado directamente como apelación al espectador para que se vuelva hacia “«lo propio» de su propia existencia”.⁴⁰ Se podría hablar de una fórmula de existencia propia. Ya sea con los primeros testimonios cristianos de la metáfora del teatro en san Pablo (1Cor

34. TD I, 116, cf. también, 17.

35. En el *topos* del teatro del mundo se trata de una metáfora de la interpretación del mundo, semejante al *topos* del libro de la naturaleza. Ambos *topoi* le atribuyen a Dios una autoría; él es el autor primigenio, a él remite todo escrito y boceto literario. Cf. F. OHLY, *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und Bedeutungsforschung*, editado por Uwe Ruberg und Dietmar Peil, Stuttgart, 1995, 738ss.

36. TD I, 121-238.

37. TD I, 230.

38. TD I, 230s.

39. J. BALDE, *Dichtungen*, edición en latín y alemán y traducción de Max Wehrli, Köln und Olten 1963, 14; citado por P. 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 (Philologische Studien und Quellen, Heft 51), 1970, 21, ver en págs. 12-24 una exposición sutil de lo metafórico del juego en el barroco. Cf. para la metáfora del teatro del mundo, W. BARNER, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, 86-131.

40. TD I, 231.

4,9; Hebr 10,33) o en san Agustín, donde pueden encontrarse “existencias” que actúan y que hacen mimesis, tanto en la instancia de Dios como en la del mundo, ya sea en Calderón, donde Dios mismo decide ofrecerse a sí mismo una obra de teatro, es en el momento en que la obra termina y el día del juicio cae sobre los actores cuando la existencia, llegada a su forma plena y madura, puede ser juzgada de modo definitivo por el director. Resulta bastante claro que precisamente como consecuencia de la caída del “pensamiento crítico cristiano en la vida pública”, el *topos* del teatro del mundo perdió mucho de su capacidad de interpretación y de su poder de convicción y ahora actúa de un modo meramente esquemático”.⁴¹ Al mismo Balthasar le resulta claro que a más tardar con *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello (1921) el *topos* se superó a sí mismo,⁴² ya que a partir de ese momento se lo incluyó “en la representación de la tragedia como su propia parodia y caricatura”.⁴³ “Con esto se plantea la pregunta si para la teología tiene sentido remitirse a un *topos* aparentemente caduco”.⁴⁴ Balthasar se ha anticipado a este cuestionamiento de Schwager al afirmar que “deben considerarse una a una instancias de comparación de lo dramático, presupuestas sólo de modo potencial”,⁴⁵ “semejante trabajo será teológicamente más fecundo que el operar de modo inmediato con la parábola del teatro”.⁴⁶ Con esto, él llega a un análisis del concepto de rol, pues:

“El motivo es tan antiguo como la comparación con la pieza teatral y la vida humana, y contiene implícitamente toda la problemática que se insinúa mediante esta comparación; no sólo que el individuo en el teatro del mundo tiene que llevar adelante una determinada función encomendada a él por alguien (¿por las circunstancias? ¿por Dios? ¿por él mismo?), sino también que en algún punto misterioso él no es idéntico con el rol que desempeña, y sin embargo, para ser en verdad él mismo tiene que identificarse con el rol a pensar de todo”.⁴⁷

41. SCHWAGER, “Der Sohn Gottes und die Weltsünde”, 279. Cf. También H. MEIER, “Theater, theologisch”, en: *Vermittlung als Auftrag. Vorträge am Symposium zum 90. Geburtstag von Hans Urs von Balthasar*, 27.-29. Sept. 1995 in Fribourg, editado por la Hans Urs von Balthasar-Stiftung, Freiburg/Schweiz 1995, 61ss.

42. Cf. S. BENINI, “Luigi Pirandello und die Auflösung des Subjekts”, *Neue Zürcher Zeitung*, 27-28 Sept., N 224 (1997) 65s.

43. TD I, 230.

44. SCHWAGER, “Der Sohn Gottes und die Weltsünde”, 279.

45. TD I, 197, citado por KRENSKI, *Hans Urs von Balthasar*, 64.

46. TD I, 197.

47. TD I, 43.

Sociología y política, psicología y psiquiatría, cibernética y estructuralismo, todas las ciencias humanas en conjunto pueden aplicarse a la problemática del rol y a la búsqueda de sí mismo del hombre, problemática relacionada con la primera. El problema de la identidad propia “la pregunta: ¿Quién soy yo?” “atravesada todas las esferas sociológicas y psicológicas hasta llegar a la esfera de la teodramática”. Éste es el único lugar “donde puede encontrarse su esclarecimiento satisfactorio”.⁴⁸ Queda así abierto el camino para un análisis abarcador de los conceptos psicológico, sociológico y filosófico del rol. Según Balthasar, la amplitud dinámica de su alcance se extiende –especialmente en la filosofía orientada individual y dialógicamente– desde una aplicación arbitraria del concepto de rol hasta un compromiso que sólo puede encontrarse en la teología fundamentada bíblicamente, porque en ella puede comprenderse al mismo tiempo el rol como una misión del hombre llamado por Dios al servicio. La forma fundamental de esta figuración decisiva para la historia de la salvación es Jesucristo, “en quien el yo y el rol a desempeñar en la realidad se vuelven misión por antonomasia y, de un modo único y superlativo, idénticos frente a todo lo alcanzable en la tierra”.⁴⁹ Mientras en el tomo cuarto, se habla del “escenario patético del mundo”⁵⁰ –es decir, del hombre en su lucha vital e histórica– sin grandes referencias al teatro como institución, las dimensiones de tiempo y muerte, junto con las ideas de juicio presentes en el topos del teatro del mundo, aparecen nuevamente y sin maquillaje en el plano de amenaza y apocalipsis existencial actual.⁵¹

He intentado destacar la relevancia teórico literaria de los conceptos balthasarianos y pienso que el “fascinosum” teórico literario reside, precisamente, en la aseveración provocativa de Balthasar, según la cual la literatura como producción humana está impregnada religiosamente –lo quiera ella o no–. En consecuencia, la literatura realiza en cada una de sus expresiones un modelo de la existencia que representa una “instancia úl-

48. TD I, 44.

49. TD I, 604.

50. TD III/2, 67-186.

51. Cf. SCHWAGER, “Der Sohn Gottes und die Weltsünde”, 280, quien toma seriamente las indicaciones de Balthasar a las visiones de decadencia de H. Butterfields y reconoce que “da como resultado una convergencia consecuentemente entre la problemática del teatro y la vida política actual (1968), la cual convergencia se muestra también en el hecho de que las relaciones entre las superpotencias con frecuencia son descritas como un juego de vida o muerte entre diferentes actores. Considerado en este amplio contexto el topos del teatro del mundo también hoy podría ser de candente actualidad y podría ser apropiado por esta razón muy bien como punto de vinculación con la teología.”

tima”⁵² –sea que esté configurada de modo evidente o encubierto–. Literatura significa directamente ocuparse de las cosas “penúltimas”. Esto es así, pero lo es de modo tal que las cosas últimas se articulan siempre también con las “penúltimas”. No es posible sostenerlo de otro modo.

III.

Para Balthasar la gloria de Dios, que el hombre reconoce en una contemplación estática (como teofanía),⁵³ es presupuesto de aquello que denomina lo central: “el diálogo que acontece en la creación y en la historia entre la libertad infinita divina y la libertad finita humana”.⁵⁴ Los conceptos dramáticos, comunicados a partir de lo literario y del teatro concebido a lo largo de los siglos como iluminación de la existencia, contienen además un ámbito que hasta ahora no ha sido tratado. Éste es el ámbito que se puede inferir estructuralmente a partir de los “elementos de lo dramático”:⁵⁵ la tríada de autor-actor-director,⁵⁶ en el horizonte de una estética de la producción, la tríada de la realización, a saber, representación, público y horizonte de sentido,⁵⁷ desde el punto de vista de la estética de la recepción. De este modo la dimensión de la finitud del tiempo de la representación, en el sentido de situación, libertad, destino, muerte y finalmente el punto central –la lucha por lo bien y lo justo– puede convertirse en el verdadero objeto del drama, tanto sea trágica, cómica o tragicómicamente. En el encuadre de las reflexiones decisivas de Balthasar acerca del rol y su función en el contexto de la obra, la cual va más allá de lo técnicamente dramático, se plantea una y otra vez en las obras teatrales la cuestión esencial: “¿quién soy

52. Ésta es la expresión que ya aparece en H. U. V. BALTHASAR, *Geschichte des eschatologischen Problems in der modernen deutschen Literatur*, Diss., Zürich, 1930, como también en su *Apocalipsis del alma alemana*: H. U. V. BALTHASAR, *Apokalypse der deutschen Seele*, Band I (1937); *Der deutsche Idealismus*; Band II (1937); *Im Zeichen Nietzsches*; Band III (1939); *Die Vergöttlichung des Todes*, Salzburg; Neuauflage des I. Bandes (1947); *Prometheus. Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus*, Heidelberg, 1937/39/47.

53. Aquí: H. U. V. BALTHASAR, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. III/2, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1989, 15ss.

54. H. U. V. BALTHASAR, *Mein Werk. Durchblicke*, Freiburg, 1990, 77. Cf. Para esto SCHWAGER, “Der Sohn Gottes und die Weltsünde”, 281-284; E. T. OAKES, *Pattern of Redemption. The Theology of Hans Urs von Balthasar*, New York, 1994, 211-249.

55. TD I, 239-449.

56. TD I, 247-283.

57. TD I, 283-320.

yo?”. Sin embargo, esto inaugura cada vez de un modo nuevo la representación dramática de una tensión inscrita en el yo humano que lo lleva a realizar la propia misión. Con esto, la dimensión teológica está implícita en el drama, en la medida en que el drama es de hecho desde siempre iluminación de la existencia. De este modo está dado el paso hacia la figuración de la teodramática. El cosmos y la humanidad toda, su creador y sustentador como Dios trino, ingresan en la realidad de lo dramático. En el fondo se produce una importante desmetaforización ya cuando se coloca la tensión dramática en el mismo Dios trino, ya cuando se representa la confrontación entre hombre y Dios, es decir, entre libertad infinita y libertad finita en el escenario entre cielo y tierra. Y también cuando los personajes de la obra –elegidos, enviados, varón y mujer (María), la Iglesia como pueblo, el individuo, pero también ángeles y demonios– son confrontados con su culpa y su salvación en Jesucristo, quien conduce todo y a todos nuevamente a la Trinidad. La acción sobre el patético escenario del mundo –la historia del mundo que transcurre horizontalmente con sus constituyentes de finitud, temporalidad, certeza de la muerte, poder, maldad y pecado–, pero también en la dimensión del actuar divino que se revela finalmente como “soteriología dramática” la cual en una teología de la historia cristiana aúna la peripecia con la realización del pensamiento de la sustitución,⁵⁸ todo ello desemboca finalmente en el desenlace escatológico que como tragedia representa la última realidad de todo.

Teniendo en cuenta nuestro cuestionamiento que apunta a la relevancia y alcance de la teatralidad en la *Teodramática* de Balthasar, puede afirmarse que el modelo teatral con el escenario, con personajes que actúan y con acción propia estructurada en tiempo y espacio con comienzo y desenlace, con un autor en el trasfondo que sostiene con su mano los hilos de la acción y con un público implicado íntimamente en la acción, representa el símbolo real y ya no la metáfora de la existencia cristiana y de su autointerpretación. Todo lo apariencial y arbitrario que impregna en otros casos la metáfora del teatro ha desaparecido, dado que en esta perspectiva todo se exhibe y el misterio de la existencia cristiana se presenta ante esta constelación dramática como un “misterio santamente público” (Goethe), donde la dimensión de lo público no resulta degradada. Y precisamente el autoesclarecimiento dramático de lo dramático en su punto culminante como acontecimiento salvífico y desgraciado es para la crítica literaria una provocación fecunda a la cual se debe exponer. La crítica está obligada a ampliar

58. KRENSKI, *Hans Urs von Balthasar*, 75.

sus posibilidades de interpretación mucho más allá de la medida habitual de lo ficcional hasta la dimensión de una realidad muy poderosa que abarca tanto a la Palabra viva, como palabra constituida en la escritura, y a sus opuestos. Con esto la teodramática de Balthasar postula un concepto de literatura y estética que va mucho más allá de lo “que la discusión metodológica de la crítica literaria más reciente, con su empeño por lograr una legitimación como ciencia y su preocupación por la determinación de su lugar dentro de la sociedad, se atreva siquiera a pensar”.⁵⁹

Las lecturas de la obra de Hans Urs von Balthasar pueden ser y son muy diferentes. Lo que para unos es motivo de placer, puede ser para otros motivo de crítica –sobre todo en lo individual y lo específico–. Estoy convencido de que ya es tiempo de proponer una lectura *integral* de esta importante *Summa* teológica y no perderse críticamente en lecturas parciales. Quien no está en condiciones de percibir la intención total por ejemplo de la “Teodramática”, con toda seguridad deberá exponerse con su crítica a que le reprochen su banalidad. Pues se trata –y éste es el objetivo decisivo– de una teopoética que no debe ser pensada ni como apostolado ni como una subordinación de la literatura a la teología –que convirtiera a la literatura en un prolegómeno– sino, por el contrario, como una emancipación autónoma de la literatura. En última instancia, Balthasar hace de la literatura teatral de Occidente una lectura deconstructiva. Aún visto desde su evidente predilección por el topos del teatro del mundo desde Calderón hasta Pirandello, en quien se perfila una desvalorización radical de la alegoría, Balthasar reconoce su abdicación como metáfora de sentido del mundo. En esta concepción hace deconstrucción en el real sentido del término. Su elemento negativo consiste en la desapropiación y desficcionalización de la alusión metafórica; por el contrario, su momento positivo se desarrolla en la construcción de un contexto de acontecimiento y de acción bajo la dirección “artística” de Dios. Se trata de lo dramático como un potencial de posibilidades de acciones –no ficcionales– construidas por Dios en el horizonte de una metonimia abierta a la libertad. Así la tradición del teatro de occidente es conducida a su figura final y prefigurada en el concepto de una libertad fundada en lo divino-humano y abierta a la realidad de las acciones.

ALOIS HAAS

12.12.06 / 20.01.07

59. V. KAPP, “Ästhetik und Dramatik. Zu den Prolegomena der ‘Theodramatik’ von Hans Urs von Balthasar”, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 15 (1974) 260-272, 261.