

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 “Alceste” 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

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 *Teodramática*.

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 carnavalesco 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*. 1. 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.