

# TEOLOGÍA Y VIDA

Teología y Vida

ISSN: 0049-3449

cmejiasm@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile

Chile

Castillo, Gabriel

Sobre el proyecto de una estética teológica en Hans Urs von Balthasar

Teología y Vida, vol. L, núm. 1-2, 2009, pp. 215-224

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32214691015>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**Gabriel Castillo**

Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Católica de Chile

## Sobre el proyecto de una estética teológica en Hans Urs von Balthasar

Balthasar concentra y desarrolla en el volumen I de su *Gloria* los argumentos tendientes a verificar la tesis de la exigencia estética de la teología. Pero tales argumentos son más ricos teológicamente que estéticamente. Ellos sustituyen la esperable puesta en obra de una estética de la visibilidad de Cristo y en Cristo por una exposición sistemática de los elementos que otorgan a tal puesta en obra su imperativo y su preeminencia teológica. El presente artículo explora esta figura paradójica, buscando confrontarla con los campos teóricos que, más allá de la escritura balthasariana, caracterizan históricamente los cruces problemáticos entre la estética y la teología.

Balthasar recusa toda deriva estética de la teología (teología estética), para promover el establecimiento de una estética teológica. Eso quiere decir: la teología no debe buscar un objeto nuevo, que compartiría con la tradición filosófica estética, ni debe modificar su método para adaptarlo al fundamento epistemológico de tal disciplina. La teología cristiana simplemente debe volverse sobre sí misma, reflexionarse, ser fiel a su punto de partida, la encarnación, para notar que ella ha sido antes que nada y desde siempre, como teoría de la presencia absoluta de Cristo, de su radical apariencia, una estética. Pero más que esa apariencia, es la teología misma la que Balthasar somete a una hermenéutica, como si nos dijera: eso que ya estaba allí, eso que habíamos estado haciendo siempre, si vemos bien, y si somos fiel a lo visto, no era otra cosa sino una estética. La estética teológica se realiza, por lo demás, bajo el signo de una teoría privativa de la percepción. ¿Quién puede ver bien y en qué condiciones? ¿Cómo se construye la distancia entre el ver y el percibir? Como presencia radical, que Balthasar remite a la noción de figura (*Gestalt*), la encarnación es la apariencia en el origen de toda apariencia y, por lo tanto, el fundamento de una estética que se convierte en referente primero y único de toda estética. Referente que, dicho sea de paso, se realiza y se revela negativamente, se desoculta (en un sentido heideggeriano), en el misterio de la fe. La encarnación abre a Dios a una potencia fenomenológica clausurada en el orden veterotestamentario. Cristo vino al mundo y Cristo ya no está. En la fe, no obstante, aquello que fuera de ella se reduciría a una pura memoria del fenómeno ausente, se vuelve una permanencia fenomenal. Cristo es rehabilitado como una presencia por la fe. “Cristo es la visibilidad de Dios, y el

hermano es la visibilidad de Cristo. El hijo es la forma de Dios, no vista sino cuando abrazada” (1).

Balthasar procura así completar la cristología clásica, de orden esencialmente ontológico, con una cristología existencial –no de la existencia de Cristo en la historia, sino de la existencia de Cristo como historia– que adquiere el perfil de una estética. Es porque Dios, por sí mismo, ha tomado una figura, y se ha dejado ver, tocar, oír, que la aprehensión de tal figura debe situarse primeramente en el plano de lo sensible. Pero para que la totalidad gloriosa de la figura sea recibida como figura de la manifestación divina, hay que acceder a una inteligencia teologal de la figura, a su justa interpretación. Ella cuenta con una doble evidencia: objetiva, como patencia de la obra de Dios entre los hombres (hay bastante luz para ser incitado a creer); y subjetiva, por la factibilidad de una conciencia que reconoce en una aparición, la aparición misma de Dios (tenemos ojos para percibir lo que ha sido puesto a la luz). Si bien la noción de figura se multiplica y diversifica como figura espiritual, figura de vida, de la belleza, de lo verdadero, de lo bueno, etc., ella siempre remite a la figura arquetípica de Cristo (2). Pero cabe precisar que no todos los tipos posibles de figuras son asimilables a la figura última o global (*Gesamtgestalt*) buscada por la estética teológica de Balthasar. Hay figuras, en el arte, la filosofía o incluso la teología, que no están realizadas, que están fuera de equilibrio entre lo individual y lo universal, entre lo abstracto y lo concreto. Para ellas no es posible hablar de totalidad gloriosa recibida como figura de la manifestación divina. La única figura que lo logra es la figura crítica de la que no hay experiencia plena y real si no es estética. Veremos más adelante, también, que esta diversificación de la figura es estéticamente infructuosa, cuando ella podría ser asumida como la prolongación formal de la presencia ausente original en las presencias derivadas.

La figura es la totalidad perceptible de la manifestación divina, que explica la exigencia de una transición del ver al percibir. Balthasar obtiene su concepto de figura, de la correlación medieval entre *specie* o *forma* y *lumen* o *splendor*, que define “lo bello” en sus tres criterios formales: *integritas*, *proprietio* y *claritas*. Tales criterios son integrados en una doctrina primaria de la percepción, “fenomenológica” (3), según la cual la figura apareciente (*Erscheinende Gestalt*) sólo es bella porque la complacencia (*Wohlgefallen*) que sugiere en un mostrarse (*Sich-Zeigen*) y en un darse (*Sich-Schenken*), se funda en la profundidad de la verdad y en la bondad de la realidad que se abre a nosotros como algo infinita e inagotablemente precioso y fascinante (4). Lo bello es recuperado por Balthasar retomando la teoría de los

- 
- (1) Hans Urs von Balthasar, *Gloria I, (Herrlichkeit) Schau der Gestalt (revelación o visión de la figura)*, 1985, Madrid, Encuentro Cedáceros, Traducción de Emilio Saura p. 218. Procuraremos mantener la traducción de Gestalt como figura, y no como forma, que nos parece más equívoco.
  - (2) Por ejemplo, la palabra y los sacramentos son forma de la forma de Cristo. *Ibid.*, p. 227.
  - (3) Balthasar probablemente no aceptaría tal calificativo para su proyecto teórico, pero como veremos a lo largo de este artículo, su método posee una referencia fenomenológica persistente.
  - (4) Textualmente en la traducción castellana: “La forma que se manifiesta sólo es bella porque la complacencia que provoca se funda en que la verdad y la bondad profundas de la realidad se nos muestran y se nos dan, y este mostrarse y donarse de la realidad se nos revela como algo infinita e inagotablemente valioso y fascinante. En cuanto revelación de la profundidad, su manifestación es, a la vez y de un modo inseparable, dos cosas: presencia real de la profundidad, del todo, y referencia real, más allá de sí misma, a esta profundidad”. Balthasar, *op. cit.*, p. 111.

trascendentales medievales. De modo que al *unum*, al *verum* y al *bonum* se agrega el *pulchrum*, alzado a un lugar de primacía.

El proyecto de la estética teológica es desarrollado por Balthasar en dos fases: por una parte, la doctrina de la percepción o teología fundamental, vale decir, la estética como doctrina de la percepción de la forma del Dios que se revela; por otra, la doctrina del arrebato y éxtasis o teología dogmática, vale decir, la estética como doctrina de la encarnación de la gloria de Dios y de la elevación del hombre a la participación en ella (5). Según advierte el mismo Balthasar, la primera parte de su proyecto ha sido asumido en un sentido kantiano. No obstante su referencia a Kant es, a lo largo de la obra, difusa y asistemática. Por ejemplo, Balthasar modifica la noción kantiana de fenómeno como compuesto de lo que recibimos a través de impresiones y de lo que nuestra propia facultad de conocer obtiene de sí misma, para sustituirla por una noción derechamente heideggeriana donde fenómeno es aquello que se muestra a sí mismo a partir de sí mismo (6). El uso de la noción de forma es aún más ambiguo puesto que ella se confunde con la idea de figura como constitución de apariencia, cuando en Kant designa la facultad *a priori* de la razón de percibir el fenómeno bajo ciertas relaciones (7). Más que Kant, la referencia orgánica de la obra parece ser Santo Tomás. Entre la esencia y la existencia, Santo Tomás habla de una “composición real”, que es una manera de marcar que la existencia en acto, el *esse*, “trasciende la esencia y también el concepto” (8). En ese contexto, el uso del término estética, que Baltasar asimila a la teología fundamental, parece mucho más coherente. La especificidad del saber teológico no puede ser alcanzada sino cuando la epistemología de la teología se despliega a partir de una estética teológica. El acceso estético verifica así su carácter no facultativo (9). La exigencia del abordaje estético se justifica a dos niveles, metafísico y teológico, que deben coincidir para que el acontecimiento de la revelación no esté desprovisto de racionalidad y pueda enraizarse en una verdad del mundo. Cristo es *analogia entis concreti*. “La experiencia estética une la figura individual más concreta posible y la significación más universal” (10). Asimismo, Cristo es aquello que expresa, es decir Dios, pero no aquel a quien expresa, esto es el Padre (11).

La segunda parte del proyecto balthasariano, la doctrina del arrebato, es en su desarrollo difícilmente disociable de la primera, pues en ella se completa la teoría de la percepción. El arrebato, como *rapiamur* está en el origen de la experiencia perceptiva del cristianismo. Los apóstoles son arrebatados por aquello que ven, oyen

(5) *Ibid.*, p. 116.

(6) “La expresión fenomenología puede decirse en griego: λέγειν τα φαινόμενα (...) vale decir, hacer ver por sí mismo lo que se manifiesta, tal como, por sí mismo, aquello se manifiesta”. Cf. Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, § 7c.

(7) Cf. Crítica de la razón pura. Estética transcendental. Kant distingue en ese sentido la materia de la forma del fenómeno.

(8) Cf. Holzer, V. “Philosophie de l’être et statut de la théologie fondamentale. Hans Urs von Balthasar”, *Revista Española de Teología* 65 (2005), 493-514.

(9) “La única ciencia que puede tener por objeto la trascendental belleza –en el supuesto de que la realización de semejante tarea esté a nuestro alcance– es la teología”. Balthasar, *op. cit.*, p. 68.

(10) *Ibid.*, p. 198.

(11) *Ibid.*, p. 32.

y palpan, por aquello que se revela en la figura (12) y esa captura es la identidad misma de la percepción como aprehensión en y de la verdad (*Wahr-nehmung*). El horizonte insuperable de la teología, y la condición para la percepción de la figura, es el acto de fe, que Balthasar concibe como participación gratuita en el conocimiento intuitivo de Dios mismo y de la Iglesia gloriosa. Sobre este punto, la teología de Balthasar invoca, aun sin nombrarlos, los dos personajes filosóficos que constituyen su referencia después de Santo Tomás: Heidegger y Kant.

Del primero toma la doctrina del ser, que el mismo Heidegger obtiene, en parte, de una actualización de la escolástica, para adaptarlos como modalidad negativa de revelación a su teoría de la manifestación de la figura. Lo bello es ante todo una forma, dice Balthasar, y la luz no incide sobre esta forma desde arriba y desde afuera, sino que irrumpre desde su interior. El carácter irradiante de la forma es también, en Balthasar, apertura a una verdad (*alétheia*) que se revela desde el misterio. “La forma visible no sólo remite a un misterio profundo e invisible. Es además su manifestación; lo revela al tiempo mismo que lo vela” (13). La estética teológica abre así, desde la fe, una representación compleja de la relación entre forma y contenido. “En cuanto forma natural o artística, posee un exterior que se manifiesta y una profundidad interior, pero ambos aspectos son inseparables entre sí. El contenido no está detrás de la forma, sino en ella. Al que no es capaz de ver y comprender la forma, también se le escapa el contenido. Y a quien la forma no ilumina, tampoco el contenido le aportará ninguna luz” (14). La posibilidad de confrontación con el ser, que Heidegger vislumbra en la exigencia de una vida auténtica, es retraducida en Balthasar en la potencia cognoscitiva de una “fe filosófica”, la *pistis*, como acto que supera todo saber acerca del ente y encuentra al ser mismo. La *pistis* es el umbral de la fe cristiana, se abre a ella, pero no se sitúa en una relación de identidad con ella. La imagen de Dios, como figura crística ha de revelarse en su credibilidad pero no en su comprensibilidad. “No es la fuerza de la luz interior la que da a la forma histórica el apoyo necesario para mantenerse en pie, como ocurre con el mito, que vive de la fuerza de quienes lo forjan y creen en él, cual objetivación, quizá completamente justificada, de la pasión estético-religiosa. No es el amor del hombre a Dios el que se ha hecho una imagen de Dios para mejor poder amarlo en ella y a través de ella: la imagen se presenta a sí misma más bien como algo humanamente imposible de encontrar, como algo que sólo puede ser contemplado y comprendido como una creación del amor de Dios y, por consiguiente, creído solamente” (15). Sobre este punto Balthasar realiza una de sus escasas y pobres analogías con la obra de arte, en particular con Bach y Goethe. Así como Dios, que para manifestarse en su ser divino ha de manifestarse en su eterna incomprensibilidad, “cuanto mejor conocemos y comprendemos una gran obra de arte, tanto más concretamente brilla su *incomprendible genialidad*” (16). La no fijabilidad de la experiencia originaria de Cristo es sólo, de tal suerte, el reflejo noético de la imposibilidad de fijar el ser en su totalidad frente a Dios, puesto que, en cuanto tal,

(12) *Ibid.*, p. 34.

(13) *Ibid.*, p. 141. Ver también p. 363 y siguientes.

(14) *Ibid.*

(15) *Ibid.*, p. 160.

(16) *Ibid.*, p. 171.

el ser remite a la fuente inaccesible (17). Tal teoría se proyecta difusamente al ámbito del creador de arte, en la medida en que este se entrega a una suerte de actitud estética natural. El artista inspirado no sigue en última cuenta una idea propia sino que se deja irradiar por algo incomprensible. “No solamente el poder magistral de plasmar lo contemplado en la forma sensible es elemento de arte, lo es también no obstaculizar la irradiación de la idea, su nacimiento y encarnación, por así decirlo, en el espíritu del artista” (18). ¿Puede el artista no creyente entregarse a esta actitud? O, invirtiendo el problema: ¿cómo puede la teología asumir la profundidad de facto de la obra creada, cuando ella es el fruto de una conciencia artística no creyente? No parece haber en Baltasar una respuesta pertinente a la segunda interrogante. En particular porque el estatuto del arte ante la figura arquetípica no está verdaderamente definido en su obra. Si, por ejemplo, el arte fuera asumido como una prolongación objetiva de la forma originaria: ¿no sería factible la hipótesis de una fe objetivada estéticamente, en un fuera de campo autónomo de toda conciencia individual? (19) Para la primera, en cambio, la respuesta es más bien negativa, pues sólo en la fe el hombre es artista y obra de arte al mismo tiempo (20).

El segundo referente filosófico que hemos atribuido a Baltasar (sin mencionar su deuda general con la escolástica) es Kant. Pero de éste, mucho más que las equívocas relaciones a las nociones de forma o fenómeno, lo que asume el proyecto balthasariano es su concepción prelibidinal y precorporal de lo bello como ideal sensible independiente de toda afección. Lo bello, en Kant, se distingue tanto de lo sublime como de lo agradable y, aún, del placer ante la experiencia de la bondad. Lo bello se realiza simultáneamente como juicio reflexivante, sin concepto, y como representación de su necesario asentimiento universal, en la medida en que logra concertar en un equilibrio perfecto, sin emoción ni sentimiento, al entendimiento y a la imaginación. La utopía racionalista de la estética ilustrada concibe así, como territorio ideal de la sensibilidad, un campo de extensión no conceptual de la razón (claridad extensiva) accesible sólo en la pureza y especificidad del juicio de gusto, con independencia de todo juicio estético empírico. El placer derivado del juicio estético puro es, de tal suerte en Kant, un placer *pulchrum*, que podríamos muy coherentemente reducir a su deriva moderna como “placer limpio”. Es en su origen escolástico, pero también en su acepción moderna, que tal noción interviene en la escritura balthasariana. La estética teológica de Baltasar adhiere implícitamente a esta tesis durante la primera mitad de su desarrollo, y luego, de manera explícita, a partir del enunciado de lo que llama la aporética de los “sentidos espirituales” (21).

(17) *Ibid.*, p. 222.

(18) *Ibid.*, p. 227.

(19) Este problema encuentra planteamientos analogables en la teoría estética contemporánea, particularmente en la obra de Theodor W. Adorno.

(20) *Ibid.*, p. 203. La teoría de la conciencia trágica en Nietzsche es un sólido antecedente para la concepción de la existencia como obra arte.

(21) *Ibid.*, p. 323 y siguientes. El problema es anticipado en p. 240 y siguientes en su referencia a una *aisthesis* sin sensibilidad, o a la “sensibilidad espiritual” marcada por *la apatheia*.

## ALGUNAS DIGRESIONES SOBRE BALTHASAR DESDE LA TRADICIÓN ESTÉTICA

La ópera de Arnold Schönberg, *Moisés y Aarón*, se sitúa, desde una perspectiva formal, en el límite de las posibilidades de renovación del lenguaje musical de su tiempo y su lugar. No obstante, ese límite, contrastado con el argumento de la obra, expone también, como ejemplo privilegiado entre muchos otros ejemplos posibles, las implicancias orgánicas del arte con una problemática propiamente teológica. Puntualmente, en este caso: la imposibilidad de la representación de Dios, en el orden veterotestamentario, como una imagen social. Schönberg recupera y sintetiza la identidad de Moisés en el relato bíblico, la del hombre cercano a Dios, pero lejano al pueblo que debe no obstante guiar. Moisés es el hombre del Sinaí que encuentra a Dios en la soledad. Aarón es su portavoz; la mediación entre el Dios no representable y las expectativas del pueblo de una imagen, de una religión en la imagen y a la imagen: el becerro de oro. Schönberg hace decir a Moisés de Dios, “solo, eterno, presente a toda cosa, pero invisible y no representable”. Una fórmula que en opinión de Paul Ricoeur (22) encarna la lucha con una trascendencia sin representación, sin imagen y, finalmente, sin voz, porque Moisés está ausente y no puede relatar lo acaecido. Extrapolada la acción a la situación misma de Arnold Schönberg, como hombre religioso y como artista, lo que se pone en evidencia es un problema filosófico cuyas consecuencias derivan a la estética tanto como a la teología. La dodecafonía sitúa a Schönberg en la posición de Moisés. Lo no representable entra en tensión con la potencia de la representación. El concepto, la cosa, como vacío revelado, se confronta a la imaginación como facultad *in fieri*. La no comunicabilidad de Dios remite a la incomunicabilidad de lo fundamental como fuente del drama y, por extensión, del arte mismo (23).

Pero hay algo más, porque este problema, característico de las estéticas del arte contemporáneo, que permite tan bien a Schönberg sintetizar las esferas de la forma y el texto remitiéndonos a un episodio del antiguo testamento, no puede ser realmente planteado sino a la luz de una evolución post evangélica, neotestamentaria, del concepto de representación. El carácter visual del cristianismo se desarrolla paradójicamente desde un rechazo de lo visible. ¿Cómo entonces una teología del odio de lo visible se constituye en teología de la exigencia de lo visual? Simplemente porque el paradigma de la encarnación instituye una forma extrema de la apariencia que anula todas las variables hasta entonces concebidas de lo aparente. La narración en Lucas (23, 44-46) de la agonía y muerte de Cristo entre la hora sexta y la hora nona es alternada sólo en la imagen de un velo que se desgarra en dos en el santuario, y que pareciera simbolizar el momento en que todo lo que era aparente o facticio en la Ley

(22) Cf “Le bon plaisir de Paul Ricoeur”, entrevista transcrita en Olivier Mongin, *Paul Ricoeur*, Paris, Seuil, 1994.

(23) Sorprende que Balthasar renuncie a la puesta en obra de una exegesis de la forma, sea esta la forma como figura de Cristo o bien la forma de la apariencia del mundo y el arte, para sustituirla permanentemente por el programa de tal puesta en obra. “En las relaciones entre Antigua y Nueva Alianza, la razón teológica ha de ser quizás más estética que nunca, debe mostrar el sentido y la intuición de las proporciones, la medida de la lejanía y de la proximidad, el equilibrio, el peso y el sobrepeso”. Balthasar, *op. cit.*, p. 188.

antigua se rompe ante la extrema visualidad –traumática visualidad– de la nueva era. La encarnación, como piensa Didi-Huberman, más que validar una visibilidad imposible, abre una nueva forma de visibilidad como traza de lo invisible, más allá de lo que se da como espectáculo o como idolatría. El rechazo antiguo de la visibilidad es ante todo rechazo de la imitación y el simulacro, del parecido que miente y que invierte la verdad. La encarnación es el dato estético que, enunciado teológicamente, sostiene la hipótesis de un Verbo Divino asilábico, trascendente, invisible, infinito, hecho carne en la persona silábica, inmanente, visible, de Jesús. El verbo que deviene carne, dice Didi-Huberman –carne humilde y viva, llevada al colmo del sufrimiento, crucificada y redentora–, permite pensar un visible más allá de toda apariencia, o bien que releva lo visible en lo visual, de modo que ahora lo que alcanza la mirada no es más la apariencia platónica, sino la verdad misma (24).

La premisa anterior es el punto de partida de Balthasar. Pero ella no le es exclusiva. Sólo en la filosofía contemporánea no religiosa encontramos numerosos casos analogables de desarrollo argumental. Gilles Deleuze, por ejemplo, sitúa en la crucifixión el origen de lo que llama la “rostridad” (*visageité*), la representación del rostro en Occidente (25). Peter Sloterdijk, en tanto, toma el mismo punto de partida en su noción de *esfera interfacial* (26), para prolongarlo a las relaciones microesferológicas creadas por las personas que no dejan nunca de trabajar unas sobre las otras con sus rostros, superficies que se miran unas a otras y que únicamente obtienen el rostro de los otros en la visibilidad, la significación; un proceso que el autor llama de protracción, zona de resonancia facial, dice Sloterdijk, que merecería mucho más que los genitales ser calificada de zona íntima. La protracción es el “claro de luz del ser en el rostro” y conduce a pensar la historia del ser como un acontecimiento somático. En el ser humano, el hecho de volver el rostro hacia otros rostros se ha vuelto una fuente de creación y de apertura de rostro. La aparición del rostro de Cristo formando una burbuja con cada rostro observado, como en el Giotto, Cristo mirando a Judas, o bien la mirada de Joaquín y Ana que al besarse forman la imagen de un tercer rostro, masculino, que anticipa la presencia del que será su nieto, el Mesías. O bien el Cristo renacentista cuya mirada se vuelve hacia el espectador, o el rostro de Buda que con los ojos cerrados representa la forma más sublime que haya tomado la paradoja ontológica de la apertura del mundo en ausencia de mundo.

El cristianismo ofrece una imagen distinta de la imagen, una imagen fuera de la imagen. Una imagen como ícono, contra una imagen como ídolo. El prodigo idolátrico, dice Didi-Huberman, la fuerza (*vis*) de la imagen, era que un cuerpo inanimado diera la ilusión de animarse, y el espectador –como Narciso– fuera morbosamente fascinado, captado. El milagro cristiano, la virtud (*virtus*) de la imagen, es que un cuerpo pudiera portar efectos reales de gloria y el espectador (como Santa Catalina de Siena), fuera cubierta de gracia, convertida, estigmatizada. Por un lado el prodigo visible del artificio, por el otro, el desvelamiento visual de la potencia divina, que se llama milagro. El ídolo es aparente, como un sueño, mientras que el ícono es apareciente, como iluminación, o revelación. El ídolo es figurativo, el ícono es transfigurador. Si

(24) Cf. Didi-Huberman, G., *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, Flammarion, 1990.

(25) Cf. Deleuze, G. y Guattari, Félix, “Visagéité”, en *Mille plateaux*, Paris, les éditions de Minuit, 1980.

(26) Cf. Sloterdijk, Peter, *Esferas I, Burbujas*, Madrid, Siruela, 2003.

la imitación entra en la producción simbólica cristiana es en la medida en que imitar no significa reproducir el parecido de un aspecto, sino dejarse marcar por la encarnación del Verbo y el proceso redentor del sufrimiento crístico (27).

Puesto que la figura es una configuración del mundo visible, como aspecto del mundo o de una cosa, los misterios teológicos son infigurables. Balthasar da una respuesta a esta infigurabilidad que no había estado ausente de la exégesis medieval. Para Giovanni di Genova, por ejemplo (*Catholicon*) figurar es transportar el sentido en otra figura (*in aliam figuram mutare*), lo que le permite la audacia, por lo demás de poner en equivalencia tres verbos distintos, figurare, praefigurare y defigurare. Significar una cosa sin dar su similitud visible. Principio estético semiótico de disimilitud. El Cristo como una roca, por ejemplo. Corazón del alegorismo. En la *Jerarquía Celeste*, igualmente, Denys plantea su teoría de la disimilitud. Hay dos estatutos para la imagen de vocación teológica: hay, primero, dice, imágenes similares. Por ejemplo, la figuración de Dios a través de un anciano (Dios anterior al tiempo), barbudo (sabiduría) sobre un trono dorado (rey del universo). Otro modo sería, piensa Denys, una piedra multicolor, una nube, un velo luminoso: esta es la imagen disímil, que hay que preferir por sobre la imagen similar, justamente porque no busca definir lo indefinible, ni describir lo indescriptible –y se contenta de un puro relámpago, de un misterio coloreado o evanescente (28).

Con la aparición de la estética moderna como disciplina autónoma, en Baumgarten, la verdad estética no se identifica a lo real sino a lo posible, vale decir, a la realidad en potencia. Ello porque Dios abre al hombre, en su finitud, a la posibilidad de representar el mundo que pudo crear, pero dejó increado. La naturaleza del arte es, en ese sentido, heterocósmica. Sorprende que, aunque Balthasar se refiere en numerosas ocasiones a la obra de Hamann, omita la importancia de su escritura en la filosofía de Walter Benjamin y, luego, de Adorno, en lo que concierne al vínculo verdad-totalidad. La filosofía debe restaurar la nominación adánica. Vale decir, no debe nombrar las cosas del mundo por convención, sino a partir de su verdad como absoluta particularidad. Es esta nominación de lo particular la que distingue a la filosofía suprema, o crítica, de la filosofía tradicional como filosofía del concepto, vale decir, de la reducción de lo particular a la unidad del concepto. En Adorno, la obra de arte auténtica es mónica (en un sentido leibniziano), parcela territorial de la totalidad, sin puertas ni ventanas que la contacten con el exterior regional aun cuando, desde su interior, comunique a su vez con el todo. Su *contenido de verdad* (*Wahrheitsgehalt*) es también un acceso a lo real como totalidad que ocurre, no obstante, de un modo al que no acceden los objetos naturales ni los sujetos que la producen. La exigencia de

(27) *Ibid.*

(28) *Ibid.* En numerosos pasajes del Antiguo Testamento Dios adopta una forma mundana: como la burra de Balaán (Números, 22-24), o como una brisa suave ante Elías (Reyes, 19, 9-13). No obstante, prevalece la idea de un Dios sin representación ni identidad formal con las cosas del mundo que él mismo ha creado. Probablemente sea San Francisco de Asís quien restablece la posibilidad de tal identidad en el mundo medieval. Mircea Eliade, en tanto, ha concedido al arte contemporáneo la capacidad de relevar a la teología cristiana de su mandato estético. Sería el olvido del carácter estético de la creación lo que permitiría al arte del siglo XX restaurar el valor hierofántico de la materia, de la escultura en su esculturalidad, de la pintura en su picturicidad, de la música en su musicalidad, etc. Cf. Eliade, Mircea, *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 1985.

lo particular es, otra vez, un imperativo de la dialéctica negativa, depositaria de una antigua tradición filosófica que se remonta a la *apófasis* (29) y a la *afairesis* (30) de la denominada *teología negativa*. Mientras la primera designa, en general, una operación de la mente que apunta a la trascendencia a través de proposiciones negativas, la segunda alude a un método de pensamiento que se propone representar a Dios aplicándole proposiciones que niegan todo predicado concebible, aun la divinidad, por su carácter de determinación. El método afairético establece un procedimiento riguroso de transición del conocimiento sensible al conocimiento intelectual por la vía de la abstracción por sustracción. Se alcanza a Dios del mismo modo en que se alcanza la superficie haciendo abstracción de la profundidad, la línea haciendo abstracción del ancho, el punto haciendo abstracción de lo extendido y, como en Clemente de Alejandría, la *mónada*, sustrayendo su posición espacial. Es esta última imagen la que sirve a Adorno para problematizar el estatuto del arte contemporáneo. La posibilidad del arte de vanguardia en su absoluta autonomía y clausura ante la coherencia, el sentido y la comunicación, es su resistencia al principio de identidad de la razón regresiva. El arte es utopía y esperanza de una racionalidad estética, alternativa a la racionalidad instrumental a la que, tarde o temprano, en su devenir histórico, deberá plegarse. Su carácter crítico no es invariante e inmutable sino histórico y fugaz, como una bengala que ilumina el cielo, por un momento, en la oscuridad. La constatación del carácter monádico del arte es también la de una estética que no puede definirlo sino negativamente. La estética adorniana no es una estética de la trascendencia, pero tampoco una estética de la apreciación artística. Su reconocimiento de la ley formal, de su materialidad, es también el de un vínculo enigmático entre la inmanencia y la totalidad. Es desde su interior que el arte se abre a la totalidad ante la que, desde el exterior, se cierra.

Hemos tomado algunos ejemplos aislados, sin continuidad, sin jerarquía, casi de manera arbitraria. Ellos tienen por objeto mostrar que la tradición estética convencional, que no podríamos abordar en el contexto de un artículo de manera exhaustiva, no ha eludido la presencia reiterada de zonas problemáticas que comparte con la tradición teológica y que, en muchos aspectos, serían un complemento, un apoyo, a la puesta en obra del propio proyecto balthasariano. Ellos marcan la diferencia entre una estética enunciada y la anticipación, propiamente teológica, de una estética por realizar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Balthasar, H.U. von, *Gloria I: la percepción de la forma*, Madrid, Encuentro Cedaceros, Traducción de Emilio Saura. 1985.
- Bruyne, E. de, *Études d'esthétique médiévale*, 1946, rééd. Slatkine, Genève, 1975.
- Deleuze, G. y Guattari, F., *Mille plateaux*, Paris, les éditions de minuit, 1980.
- Didi-Huberman, G., *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, Flammarion, 1990.

(29) Del griego *ἀπόφασις*: negativa, denegación. Incipiente en Platón, la apófasis es sistematizada por la tradición platónica y, luego, por la teología cristiana.

(30) Del griego *ἀφάίρεσις*: sustracción.

- Eliade, M., *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 1985.
- Gutman, J., dir., *The Image and the Word. Confrontations in Judaism, Christianity and Islam*, Scholars Press, Missoula (Mont.), 1977.
- Holzer, V., "Philosophie de l'être et statut de la théologie fondamentale. Hans Urs von Balthasar", *Revista Española de Teología* 65, Madrid (2005) 493-514.
- Le Goff, J., *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
- Marion, J.-L., *L'Idole et la distance*, Paris, Grasset, 1977.
- Mongin, O. *Paul Ricoeur*, Paris, Seuil, 1994.
- Panofsky, E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, 1951, trad. P. Bourdieu, Paris, éd. de Minuit, 1967.
- Schönborn, C., *L'Icône du Christ, fondements théologiques*, Cerf, Paris, 1976, 3<sup>e</sup> éd. 1986.
- Sloterdijk, P., *Esferas I, II y III*, Madrid, Siruela, 2003-2006.

## RESUMEN

Balthasar concentra y desarrolla en el volumen I de su Gloria los argumentos tendientes a verificar la tesis de la exigencia estética de la teología. Pero tales argumentos son más ricos teológicamente que estéticamente. Ellos sustituyen la esperable puesta en obra de una estética de la visibilidad de Cristo y en Cristo por una exposición sistemática de los elementos que otorgan a tal puesta en obra su imperativo y su preeminencia teológica. El presente artículo explora esta figura paradójica, buscando confrontarla con los campos teóricos que, más allá de la escritura balthasariana, caracterizan históricamente los cruces problemáticos entre la estética y la teología.

**Palabras Claves:** Von Balthasar, estética teológica, estética y teología, crítica e interpretación.

## ABSTRACT

Balthasar concentrates on and develops, in Volume I of his Glory of the Lord, the arguments tending to verify his thesis regarding the esthetic demands of theology. But such arguments are richer theologically than esthetically. They are a substitute for the expected execution of an esthetic of the visibility of Christ and in Christ by means of a systematic exposition of the elements that grant such an execution its imperative and its theological preeminence. The present article explores this paradoxical figure, seeking to confront his thesis with the theoretical fields which, beyond the balthasarian writings, historically characterize the problematic crossroads between esthetics and theology.

**Key words:** Von Balthasar, Theological esthetics, Esthetics and theology, Criticism and interpretation