

LO SAGRADO EN EL ARTE

DAVID ARMENDÁRIZ

Instituto de Antropología y Ética. Universidad de Navarra

¿Está vivo el arte?

Desde un punto de vista sociológico el arte no pasa por un momento de esplendor, quizá por inflación, como señala Steiner, por una perplejidad que ya no se esfuerza en ver, quizá por la agitación y la prisa. Vivimos rodeados de multitud de información, de miles de imágenes planas que se mueven y cambian con rapidez, tantas que, como diría George Duhamel, no nos dejan mirar. Nos dejamos invadir por ellas, pero ¿vemos?, ¿miramos? Cuando entramos en los museos o en el cine, ¿vemos?, ¿salimos transformados? ¿O pasamos de un cuadro a otro, de una película a otra, de un libro a otro, como simples consumidores? ¿Está vivo el arte?

Esta pregunta planea en el aire desde que Hegel dijo que el arte había muerto, si bien la expresión que él emplea no es ésta, sino la de que el arte es “un mundo pasado”, que ha perdido su vitalidad¹. Antes de Hegel no dejó de haber quienes desterraron el arte, o mejor dicho, determinadas expresiones artísticas, como la expulsión platónica de los poetas y la prohibición de determinadas escalas musicales en la república ideal. Pero si se destierra al arte es porque se lo considera peligroso, como una fuerza capaz de influir poderosamente. Hegel no destierra, más bien entierra el arte, no bajo tierra, sino bajo el tiempo. Para Hegel el tiempo del arte, su vitalidad, su presente ha pasado. Algo difícil de entender en alguien

1. Cfr. HEGEL, G. W. F., *Estética, I (Lecciones de estética, I)*, Península, Barcelona 1989, p. 17.

que dice que “en el arte no tenemos que ver con ningún juguete meramente agradable o útil, sino con un despliegue de la verdad”².

¿Qué fue lo que llevó a Hegel a hablar del arte como de una mera sombra de un mundo pasado que se alarga hasta el presente, en un momento, por cierto, de explosividad artística como fue el romanticismo? Una de las respuestas es bien conocida: el arte no es para Hegel un juguete, sino un desplegarse de la verdad, pero la filosofía es un modo superior, más adecuado, de conocimiento del absoluto. Sin embargo hay otra respuesta, que da el propio Hegel, según la cual no es sólo que el arte haya sido superado por la filosofía, sino que el arte mismo había perdido hace tiempo su esencia, su plenitud.

Para Inciarte, esta pérdida radicaba para Hegel en la desvinculación de arte y culto, de arte y sacralidad³, por la cual el arte pasa del mundo de la presencia icónica de lo divino –lo absoluto–, al de la representación naturalista de la naturaleza –recordemos que para Hegel la naturaleza es la alienación del espíritu absoluto–, tal como ocurre por ejemplo con el empleo de la perspectiva central en la pintura, una técnica ilusionista. Quizá la autonomización, por no decir la absolutización del arte en el romanticismo, era para Hegel un signo de esa desvinculación del arte de la fuente que le da vida.

Me parece que en una cosa tiene razón Hegel: en que la vida del arte radica en vincular al hombre con lo absoluto. Guardini parece también aludir a la vinculación del arte con lo sagrado al afirmar que, frente al desencantamiento del mundo provocado por la racionalización y la tecnificación de la vida, “el arte (...) aporta todavía a la conciencia un elemento de misterio”⁴, algo que Heidegger, Gadamer y la Escuela de Frankfurt –con Benjamin y Adorno a la cabeza–, han dicho también a su modo.

Centraré mi exposición, tomando pie en las consideraciones anteriores, en el papel que el arte puede jugar en la cultura actual,

2. HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid 1989, p. 883. La obra de Hegel es la misma que la citada en la nota anterior. La traducción aquí de *Spielwerk* por “juguete”, en vez de la más habitual “juego”, es más fiel al texto original.

3. Cfr. INCIARTE, F., “Arte, culto y cultura”, en L. FLAMARIQUE (ed.), *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía*, EUNSA, Colección Cátedra Félix Huarte, Pamplona 2004, pp. 69 y 74 ss.

4. GUARDINI, R., “Evolución histórica de la imagen del mundo”, en *Obras de Romano Guardini*, I, Cristiandad, Madrid 1981, p. 128.

como forma de acercar y enfrentar al hombre al misterio de la verdad; es decir, a la verdad entendida no como los sistemas que los hombres nos hacemos del mundo, ni como las certezas a las que llegamos mediante la ciencia, sino como la realidad eminente que desborda la racionalidad; un sentido de la verdad que nos compromete, da significado a nuestra vida y al mundo, y da vida al arte. En esta medida, el arte puede revelar a la cultura su genuino sentido, como expresión de la persona y de su vinculación con la realidad y sus fuentes, un sentido que la proliferación de “objetos culturales” ha oscurecido en la medida en que presenta a la cultura como un mundo paralelo a la naturaleza.

Santidad: realidad eminente

Es significativo que la raíz semítica *qds-* (*qadosh*) y el radical indoeuropeo hitita *sak-*, del que al parecer derivan la raíz latina *sakro-*—la forma más antigua de *sacer-*, y la griega *bag-* (*bagios*), todas ellas indicativas de “sagrado”⁵, hagan referencia a la idea de existencia, de realidad⁶. El latín conservó esta significación. Como comenta Ries, el verbo *sancire* significa “hacer conforme a la estructura fundamental de las cosas”⁷, y en el vocabulario jurídico “conferir validez, conferir realidad” a una ley, una institución o un hecho⁸.

En esta línea Eliade definió lo sagrado como “lo *real* por excelencia” y la religiosidad primordial del hombre como “su afán de situarse en la realidad objetiva, (...) de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión”⁹. En buena medida este planteamiento sigue el pensamiento de Otto, que reconociendo el significado moral de “santo” como “lo absolutamente bueno”¹⁰, propone rescatar una significación más originaria, para la que propone el neolo-

5. Cfr. RIES, J., *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, Encuentro, Madrid 1989, pp. 124 y 197.

6. Cfr. RIES, J., “Crisis y permanencia de lo sagrado”, en RIES, J., (Coord.), *Tratado de antropología de lo sagrado*, vol. 4, Trotta, Madrid 2001, p. 11.

7. *Ibíd.*

8. RIES, J., *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, cit., p. 174.

9. ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid 1967, p. 33.

10. OTTO, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid 2001, p. 14.

gismo “numinoso”: presencia sobrenatural y superracional que se experimenta con estremecimiento y sentimiento de dependencia radical¹¹.

Es notable que desde la estética se haya establecido también este vínculo entre santidad y realidad, entre sacralidad y presencia. Gadamer habla de la “santidad” de un cuadro, en cuanto que un cuadro es una presencia y no una mera representación¹², y Steiner emplea también la palabra “santidad” para referirse a la presencia singular de la obra de arte¹³.

Tomaré, en lo que sigue, este sentido de lo sagrado y lo santo como lo que es real de un modo eminente, majestuoso. Esto implica, como es obvio, que el mundo sensible no se identifica sin más con lo real, sino que hay una realidad que trasciende y sustenta el mundo. Así es como Platón entiende el *mundo de las ideas*, “lo realmente real”. Esto es también lo propio de la concepción mítica y antigua del mundo que, como afirma Guardini, concibe lo empírico como portador de misterio: “al hombre primitivo le es ajena la idea de un mundo meramente mundano, de una naturaleza meramente natural”¹⁴.

Esta realidad transempírica no es domeñable por el hombre, como lo es la naturaleza, ni está sujeta a la muerte o a la acción del tiempo. Tal era, para los primeros hombres, la bóveda celeste, con sus luminarias inmutables, y con su ritmo eterno de días, noches y estaciones. Ésta es, según la conocida tesis de Eliade, una de las primeras manifestaciones de lo sagrado (*hierofanía*): lo numinoso, como fuerza suprapersonal y supranatural¹⁵. La naturaleza se puede trabajar y cultivar, los animales se pueden cazar y domesticar, las montañas se pueden conquistar. Ante lo sagrado hay que doblar las rodillas, como dice el propio Hegel¹⁶, si bien en su sistema, como es bien sabido, la religión es superada por el autoconocimiento del espíritu en la filosofía, que ya no dobla las rodillas ante nada.

Junto a la experiencia de lo numinoso y a la delimitación de espacios sagrados, como los *cromlech*, encontramos en la antigüedad

11. *Ibíd.*, pp. 15 ss. y 19 ss.

12. GADAMER, H.-G., *Verdad y método I*, Sígueme, Salamanca 1999, p. 188.

13. STEINER, G., *Presencias reales*, Destino, Barcelona 1998, p. 99.

14. GUARDINI, R., *La existencia del cristiano*, B.A.C., Madrid 1997, p. 216.

15. Cfr. ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, cit., pp. 115-117.

16. Cfr. HEGEL, G. W. F., *Lecciones de Estética*, I, cit., p. 95.

otra experiencia fundamental de lo sagrado: el culto a los muertos. Los primeros monumentos funerarios se pueden encontrar ya en el hombre de Neandertal: osamentas sobre lechos de flores. Es una de las primeras formas de culto, en la que el hombre parece percibirse a sí mismo como realidad única e irrepetible, como presencia que deja un vacío insustituible, y acaso como portador de un principio inmortal, el espíritu, que se adentra en otro mundo.

Sin olvidar la acepción fundamental de cultura como cultivo de lo natural, la imbricación entre culto a lo sagrado y cultura se trasluce también en el lenguaje. Una de las antiguas acepciones de la palabra “cultura” la encontramos todavía en la edición actual del Diccionario de la Real Academia Española: “culto, homenaje reverente que se tributa a Dios”. También en alemán culto (*Kult*), cultura (*Kultur*) y cultivo (*Kultivierung*) tienen la misma raíz. Inciarte, atento escuchador de las palabras, sugiere que en alemán la palabra *Kunst* (arte) puede guardar también alguna relación etimológica con las anteriores. En su ensayo “Kunst, Kult, Kultur”¹⁷, más allá de la probable relación etimológica, Inciarte muestra la íntima conexión de estos tres conceptos. Apoyándome en las reflexiones contenidas en dicho ensayo, trataré de proseguir exponiendo esta tensión de la cultura entre el cultivo de la tierra y el culto a lo sagrado, y qué papel juega el arte en este movimiento.

La independización de la cultura: el punto de inflexión hegeliano

Tradicionalmente, en sintonía con lo expuesto anteriormente, la imagen que la cultura tiene de sí misma es la de un ámbito intermedio entre la persona y la realidad, entre sujeto y naturaleza, en terminología moderna. En unas certeras palabras, Eduardo Chillida define la cultura como “la forma personal que tiene un pueblo para enfrentarse a la realidad”¹⁸.

En su libro *Mundo y persona*, Guardini dedica las primeras páginas a la cultura, precisamente para destacar su carácter mediador entre el hombre y la realidad. En estas páginas, Guardini expone cómo en la modernidad estas tres dimensiones de la existencia

17. Cfr. INCIARTE, F., “Arte, culto y cultura”, cit., pp. 65-88.

18. UGALDE, M. DE, *Hablando con Chillida, escultor vasco*, Txertoa, San Sebastián 1975, p. 163.

–sujeto, naturaleza y cultura– se convierten en tres ejes, que tratan de ocupar la centralidad de un sistema. Así, dice, en las diversas formas de panteísmo, la naturaleza se diviniza, y tanto la cultura como el hombre mismo se consideran emanaciones de la naturaleza y momentos de su proceso cíclico. En el idealismo kantiano, el centro pasaría a ser el sujeto, mientras “la naturaleza aparece como una masa caótica de posibilidades”. Finalmente, en el idealismo hegeliano, el centro es la cultura misma, como devenir del absoluto, que, estilizado al máximo en la filosofía, consume el autocoñocimiento del espíritu¹⁹. No es difícil rastrear en corrientes actuales como el positivismo, el materialismo o el relativismo reediciones de estas posturas.

En los últimos decenios, y quizá en los que están por venir, parece que el punto de inflexión viene marcado por la absolutización hegeliana del autodespliegue panteísta del espíritu, sin olvidar la versión nihilista de este autodespliegue en la concepción nietzscheana del devenir como eterno retorno. En la creciente complejidad de la técnica, las conexiones entre los utensilios y las máquinas se hacen cada vez más sutiles, parecen tejer una esfera autónoma, una “matriz” –como dice el título de una conocida película–, que parece moverse por sí misma al margen del hombre.

En la célebre entrevista de 1966 para la revista *Spiegel*, Heidegger muestra su recelo ante la técnica como algo que puede alienar al hombre:

“Todo funciona. Esto es precisamente lo inhóspito, que todo funciona y que el funcionamiento lleva siempre a más funcionamiento y que la técnica arranca al hombre de la tierra cada vez más y lo desarraiga. No sé si Vd. estaba espantado, pero yo desde luego lo estaba cuando vi las fotos de la Tierra desde la Luna. No necesitamos bombas atómicas, el desarraigo del hombre es un hecho. Sólo nos quedan puras relaciones técnicas. Donde el hombre vive ya no es la Tierra”²⁰.

Ante el indudable crecimiento humano y el perfeccionamiento de la naturaleza que la técnica supone, Heidegger contempla con temor su independización, que operaría el desgajamiento del hom-

19. Cfr. GUARDINI, R., *Mundo y persona*, Encuentro, Madrid 2000, p. 19.

20. En HEIDEGGER, M., *La autoafirmación de la Universidad alemana, etc.*, Tecnos, Madrid 1989, p. 70. En internet: “Heidegger en castellano”, http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/spiegel.htm.

bre de la tierra. La cultura perdería entonces su sentido de *cultivo*, que alude a su relación directa con la tierra.

Esta idea aparece prefigurada en el célebre discurso de don Quijote contra las armas de fuego²¹ –del que hallamos ecos en el diálogo sobre los Caballeros Jedi que mantienen Obi-Wan y Luke Skywalker en el episodio IV de *La Guerra de las Galaxias*–. Don Quijote no lleva armas de fuego, sino “armas nobles”: espada y lanza. La espada es una prolongación del brazo, y, resumo las palabras del hidalgo, cuando alguien mata o muere a espada, no deja de ser una relación –de lucha a muerte– de persona a persona. Distintas son, dice, las armas de fuego, con las que alguien muere por una bala que no sabe de dónde viene –quizá una bala perdida–, o quien las utiliza no sabe muchas veces a quién mata o hiere. También en *El Señor de los Anillos* se contraponen la espada, el arco y el hacha a las máquinas de guerra que los servidores de Sauron y Saruman crean destruyendo la naturaleza, con una finalidad ajena a ella: la destrucción. Las armas nobles se emplean para la lucha, las máquinas de guerra para la destrucción, y, lo que es un contrasentido, han llegado en el siglo XX a tal grado de sofisticación que pueden destruir al hombre y al mundo. Ya la creación de este tipo de armas de destrucción masiva, de esta posibilidad, indica, como afirma Guardini, que el hombre a perdido el señorío sobre su poder.

Con todo esto no quiero hablar en contra de la técnica y de las máquinas. El peligro, como es obvio, no reside en ellas, sino en que al hombre se le escapan de las manos, y dejen de ser, como el martillo o el pincel, prolongaciones de su brazo. En esto reside, continúa Guardini, la tarea del hombre: adquirir poder sobre su poder, cada vez más grande y, por tanto, más difícil de dominar²². Éste es también, me parece, el reto del hombre de hoy y de mañana, lo cual significa ante todo ampliar y aplicar la ética y la política a los progresos tecnológicos de nuestra era²³.

21. Primera parte, cap. 38.

22. Cfr. GUARDINI, R., “El poder. Una interpretación teológica”, en *Obras de Romano Guardini*, I, cit. Este ensayo se publicó en 1951. La primera edición de *El Señor de los Anillos* es de 1954. Ambas obras plantean el tema del señorío, es decir, el poder sobre el poder. El Anillo Único es un Anillo de Poder que esclaviza a quien se lo pone, que no puede ser dominado.

23. Cfr. GUARDINI, R., “La cultura como obra y riesgo”, en *ibíd.*, p. 147.

Con frecuencia se habla de la cosificación de la sociedad, de la soledad de los individuos en las grandes ciudades, de la opacidad de los medios de comunicación, que por una idea equivocada de lo que es la información o por subir los índices de audiencia atentan contra la intimidad o terminan por “producir famosos” a la carta. Esto indica, en definitiva, que la cultura ha dejado de ser un ámbito mediador entre el hombre y la realidad; que se ha desgajado de la mano del hombre y se ha convertido, en muchos casos, en un sustituto de la realidad.

Guardini afirmó en las *Cartas sobre la formación de sí mismo* (1924), en broma pero en serio, que uno de los factores que influyeron en la gestación del inmanentismo filosófico de su tiempo fue que los intelectuales eran “gente de piso”, siempre metidos en casa, que

“no se encontraban a gusto entre árboles y animales, rodeados de campos y de montañas. (...) Un muro se levantaba entre ellos y las cosas vivas y de colores que estaban fuera”²⁴.

Todo lo contrario a esas asombrosas criaturas del colorista mundo de Tolkien, los *hobbits*, los “medianos”, que van vestidos, pero por lo general descalzos. Tienen un mundo y unas costumbres muy refinadas, pero están arraigados a la tierra; aman los colores, los aromas y los sabores; dan mucha importancia a la cocina, la culturalización primaria de la naturaleza. Una cercanía a la tierra que parece hacer a esta raza especialmente resistente a la tentación del poder del Anillo.

Hoy estamos en una cultura de la excursión y del turismo rural, en los que buscamos respirar el verdor, tocar a los árboles, retomar el contacto con la naturaleza, con un ser no hecho por nosotros —ser secundario—, sino con una realidad primigenia.

Una cultura entendida como un mundo paralelo a la naturaleza y al hombre pierde su esencia, como la pierde el poder cuando no tiene señor, y se convierte en mera fuerza ciega. El poder es poder cuando es de alguien y para algo. Del mismo modo, la cultura no es una estructura independiente, un entramado que pueda desentenderse del hombre como el reloj del relojero, sino la mediación entre el hombre y la tierra (cultivo) y entre el hombre y lo divino

24. GUARDINI, R., *Cartas sobre la formación de sí mismo*, Palabra, Madrid 2000, p. 64.

(culto), mediación en la que el hombre se manifiesta, expresa su ser, trabajando y adorando.

El paso de una cultura secular a la denominada *postsecularidad* es seguramente el paso de una cultura que afirma su autonomía frente a la religión, como viene ocurriendo desde la Ilustración, a una cultura que se considera independiente. Como ha señalado Llano, la autonomía madura —y con esto no estoy defendiendo el modelo ilustrado—, se sabe inserta en un plexo de relaciones, y sabe que hay instancias superiores que ha de respetar, o de las que se depende. La independencia no es en este sentido sino una autonomía pueril, que, a fuerza de aislarse en sí misma y no admitir nada encima, queda fuera del plexo de relaciones, “fuera de juego” podríamos decir, marginada, el polo opuesto a la soberanía²⁵.

Cierto es que en nuestra cultura, al menos en Occidente, siguen existiendo fronteras éticas, como la tortura, la guerra o la violencia de género, e incluso se crean otras, como el respeto a la naturaleza, lo cual supone un avance respecto a épocas anteriores. Seguramente esto se debe a que en estos casos es visible el horror que son. Nadie quiere ver en cambio cómo se realiza un aborto, y la supresión de la vida en la pena de muerte o en la eutanasia se realiza con métodos que pretenden quitar a la muerte provocada su carácter de horror, y se habla de “muerte dulce”.

También es cierto, y Juan Pablo II lo menciona explícitamente en la Exhortación apostólica *Ecclesia in Europa*, que las fugas “hacia el espiritualismo, el sincretismo religioso y esotérico, una búsqueda de acontecimientos extraordinarios a toda costa”, son signos del surgimiento de una religiosidad difusa, “deseo difuso de alimento espiritual”, que “ha de ser acogido con comprensión y purificado” (n. 68). Estos signos vagos del descubrimiento de “el sentido del misterio” (n. 69), fugas de una cultura encerrada en sí misma, pueden alumbrar otro sentido de una cultura postsecular, en la acogida del misterio. Estos signos sin embargo, como subraya el Pontífice, son vagos y a menudo desorientados, y han de enfrentarse a una cultura estructuralmente secularizada.

25. Cfr. LLANO, A., “Audacia de la razón y obediencia de la fe”, en VV.AA., *Fe y Razón*, Actas del I Simposio Internacional Fe cristiana y Cultura contemporánea, EUNSA, Pamplona 1999, pp. 229-30.

El cuestionamiento de los tabúes

Hace algunos años, Spaemann salía al paso de una propuesta de ley en Alemania que pretendía suprimir el domingo como día de fiesta y culto colectivo, de modo que todos los días fueran laborables, y que cada trabajador eligiera el día de descanso a la semana que quisiera. Dicha propuesta aducía que un día de fiesta colectivo iba en detrimento de los nuevos métodos de producción industriales y del creciente consumo. En este “atentado contra el domingo”, como lo llama Spaemann, se percibe la tendencia de una cultura absolutizada a disponer de todo en función de su dinámica propia, y a no contemplar otro sentido que el de ella misma. Así, dice Spaemann, ya la misma formulación de la ley considera el domingo como pausa o interrupción del trabajo, y no en su sentido originario de descanso contemplativo y celebración²⁶.

Otro síntoma de este soberanismo de la cultura, afirma Spaemann, es el derribo o cuestionamiento del tabú. Por tabú se refiere Spaemann a “lo evidente por sí mismo” y a “la capacidad de indignación lisa y llana cuando son puestos [los tabúes] en cuestión”²⁷. Como dice Aristóteles, “quien duda que haya que honrar a los dioses y amar a los padres, no merece argumentos sino una reprimenda”²⁸. Tabúes son, o habrían de ser, el respeto a la vida y a la dignidad de la persona en todos sus estadios y estados. Como en el caso del domingo, la cultura se erige aquí en soberana para disponer de lo que no puede disponer, en este caso la persona, que es el sujeto, el hacedor de la cultura. Y también, como en el caso del domingo, definiendo lo que es la persona desde la cultura, esto es, dice Spaemann, como alguien que posea en acto determinadas características: raciocinio, autoconciencia, libertad, etc.²⁹.

La cultura trata así de adueñarse de lo que, desde sus orígenes, se le ha sustraído, de lo que es primigenio respecto a ella: el misterio de la persona y el de la muerte. De nuevo encontraríamos aquí los dos momentos del proceso de asimilación cultural: definir

26. Cfr. SPAEMANN, R., “El atentado contra el domingo”, en *Límites. Acerca de la dimensión ética del actuar*, EIUNSA, Madrid 2003, pp. 264 ss.

27. SPAEMANN, R., “No podemos abandonar el tabú de la eutanasia”, *ibíd.*, p. 393.

28. ARISTÓTELES, *Tópicos, I*, 11, 105 a. Citado por Spaemann en *ibíd.*

29. Cfr. SPAEMANN, R., “No podemos abandonar el tabú de la eutanasia”, *cit.*, pp. 396 ss.

y disponer en función de la cultura lo que se le sustrae. Como afirma Spaemann, hay realidades “de las que no podemos disponer a nuestro antojo”³⁰.

Un estado, una civilización, que no admitan instancias exteriores que los puedan regular y dirigir, entran bajo la ley de la entropía, conforme a la cual, como es sabido, todo sistema tiende a la máxima desestructuración, a no ser que determinadas fuerzas contrarresten ese proceso. Precisamente la política, la ética y la cultura son esas fuerzas contra la entropía del ser humano³¹, a las que subyace otra más radical, la religión: “la religión es la esperanza en que el segundo principio de la termodinámica no es la última palabra sobre la realidad”³².

¿Por qué? Porque la religión es, como afirma Spaemann –y aquí subraya que está pensando en el cristianismo–, *antidialéctica*, en la medida en que “sólo en la religión se da *realidad*, substancialidad, sin tener que anularse como subjetividad”. En otras palabras, para el cristianismo la realidad última es personal:

“la unidad originaria de ser y pensar, de poder y sentido, no es *pensada* primariamente en ella, sino *venerada* como aquello que nosotros no somos”³³.

La religión se nos presenta así como el ámbito de la cultura que aquí he descrito como cultivo y culto a la vez, en unidad. Como desarrollo de la naturaleza, que no se considera dialécticamente como *ser dado* frente a la libertad humana –que el hombre puede manipular a su antojo–, sino como *ser creado*, y por tanto formado, modulado con unas potencialidades que hay que continuar según una normatividad genuina que hay que respetar, lo cual se extiende al hombre mismo como criatura.

En la base de esta concepción no dialéctica de la naturaleza y de la libertad se encuentra el descubrimiento de la sacralidad de la existencia, que se manifiesta como veneración a Dios, realidad eminente, personal, y creador del universo. El culto pertenece a la

30. SPAEMANN, R., “El atentado contra el domingo”, cit., p. 267.

31. Cfr. *ibíd.*, p. 266.

32. SPAEMANN, R., *Personas. Acerca de la distinción entre “algo” y “alguien”*, EUNSA, Pamplona 2000, p. 109.

33. *Ibíd.*, p. 104.

esencia de la cultura; es lo que permite un desarrollo potenciador del mundo y de la personalidad humana, donde potenciar significa actualizar, continuar y elevar la naturaleza desde su entraña, frente a perturbar, imponiendo a la naturaleza y a nosotros mismos finalidades que son extrínsecas, cuando no contrarias al corazón de las cosas.

El arte ha asumido en muchas ocasiones, especialmente a partir del siglo XX, una posición que se suele calificar de provocadora frente a ciertos convencionalismos sociales, y también frente a cosas que se consideran o se han considerado como sagradas. Hay obras de arte sacrílegas, obras de arte que exaltan lo inhumano del hombre, o que atentan contra el mismo arte, tratando de borrar cualquier frontera entre arte y no arte –lo que Steiner denomina *antiarte*–. En los últimos años, el arte se ha presentado con frecuencia como ironía vacía, como una boca que, al parecer situada en ningún sitio, se burla de todo, incluso de sí mismo. ¿Es ésta la auténtica palabra del arte?

En la pintura barroca era frecuente pintar en el cielo o en el infierno a obispos, reyes, panaderos y vagabundos. En las imágenes de presentación de un programa televisivo podía verse algo parecido: políticos, famosos, obispos, imágenes de guerras, de científicos, se sucedían sobre un fondo musical. Pero las figuras ya no están en el cielo, el infierno o el purgatorio. Es más, entre las imágenes aparece un icono de Cristo. Las figuras, incluido el icono de Cristo, están en la retina de un ojo humano.

Lugares para la presencia

La proliferación actual de manifestaciones artísticas parece contradecir la afirmación hegeliana de la extenuación del arte, parece indicar que el arte goza hoy de buena salud y que no es una cosa muerta del pasado. Pero Hegel no cifraba el carácter de “cosa pasada” del arte en la ausencia o proliferación de obras de arte, sino, como hemos visto, en que era para él un momento superado en el proceso de autoconocimiento del espíritu desde la filosofía. Como ocurría en su tiempo, para Hegel el arte puede florecer, incluso con virulencia, pero florecerá muerto, pues ya no es una forma adecuada de expresión y conocimiento del absoluto.

En su *Tríptico Romano*, icono hecho con versos, Juan Pablo II se posiciona activamente frente a esta tesis, para mostrarnos que el arte puede expresar y dar a conocer, de forma siempre nueva e iluminadora, el misterio de la verdad. Al mismo tiempo, este poemario es un canto al arte —concretamente a la Capilla Sixtina—, como potencia reveladora de los misterios de Dios, algo afirmado expresamente en *Ecclesia in Europa*, donde dice que “la belleza artística, como un reflejo del Espíritu de Dios, es un criptograma del misterio” (n. 60).

Juan Pablo II no es un profeta en el desierto en esta defensa de la vitalidad del arte. Junto a los mencionados Guardini y Steiner, Heidegger, Gadamer, Benjamin, Adorno y Danto, entre otros, han enterrado la teoría de la muerte del arte de Hegel, subrayando la potencia manifestativa de la realidad que posee el arte.

En *Presencias reales* (1989), Steiner acusa a la cultura actual de haberse convertido en un gran metatexto, es decir, en hermenéutica absoluta: libros que tratan de libros, artículos que versan sobre artículos, críticos de arte que no saben contemplarlo, etc. Una cultura, en definitiva, que no hace sino referirse a sí misma y alimentarse de sí, que ha perdido la inmediatez de la presencia real, el contrapunto que la salva de la entropía, empleando la terminología de Spaemann.

La afirmación sustancial de *Presencias reales* es que todo entramado de relaciones y significados, desde el lenguaje mismo a la cultura entendida en su conjunto, reclama como “posibilidad necesaria” una presencia absoluta, trascendente al entramado: “la presencia de Dios”³⁴. De lo contrario, la cultura se convierte en “Matrix”, una red que posee al hombre, que no puede esquivar sin embargo la pregunta ¿qué es Matrix?, pues el hombre es el fundamento de la cultura, o, dicho de otro modo, la cultura es manifestación de la apertura del ser humano a lo real y a la trascendencia.

La miseria de la cultura actual, afirma Steiner, radica en el “predominio de lo secundario y lo parasitario”, que falsea el sentido auténtico de la hermenéutica, que, en sentido amplio, es la cultura misma como modo de interpretar, comprender y articular la realidad. Lo que Steiner llama “hermenéutica responsable” es aquel ejercicio de interpretación y comprensión que parte de una con-

34. STEINER, G., *Presencias reales*, cit., p. 14.

templación silenciosa y activa del texto, el cuadro, la pieza musical³⁵. Sin esta inmediatez, la interpretación se convierte en una evaluación exterior, es decir, desde nuestros esquemas conceptuales previos. Nos encontraríamos, de nuevo, ante el proceso de desnaturalizar y disponer del que habla Spaemann.

Steiner propone “una sociedad, una política de lo primario; de inmediateces”³⁶, y para esto toma como paradigma el arte y su recepción. Wittgenstein al final del *Tractatus*, afirma Steiner,

“sitúa diacríticamente fuera del habla, fuera de las convenciones demostrables de inteligibilidad y refutación, los terrenos de la experiencia y la respuesta, religiosa, moral y estética”³⁷.

Aludiendo a Wittgenstein, Steiner afirma que “el habla no puede articular las verdades más profundas de la conciencia”; éstas “tienen fuentes más profundas que el lenguaje”³⁸. Como dijo Heidegger, en la vida todo es explicable menos la vida misma. Quizá este sea uno de los sentidos de su célebre frase “la ciencia no piensa”. Frente al positivismo, que relega lo no verificable al limbo del imaginario colectivo o a la subjetividad individual, Steiner apuesta por la realidad de estas verdades, y lo hace acudiendo al arte. Frente a Hegel, el arte empezaría donde termina la filosofía.

La obra de arte no es propositiva o argumental, ni está sujeta a las convenciones significativas del lenguaje. El caso más patente es la música: ¿qué significa una fuga de Bach? La respuesta no es “nada”. Es una presencia sonora que puede cambiar una vida. También Heidegger se pregunta ¿qué representa un templo griego? La respuesta es la misma, y el fenómeno también: es una presencia, algo que está ahí, no designando o representando otra cosa, pero significando algo distinto de sí, abriendo un mundo. No son piedras impenetrables y vacías, sino que tienen un sentido, como lo tienen, de otra forma, el árbol, la montaña y la persona misma —*incommunicabilis existentia*, en expresión de Ricardo de San Víctor—, aunque no designen, como la palabra, otra cosa.

35. Cfr. *ibíd.*, pp. 18 ss.

36. *Ibíd.*, p. 17.

37. *Ibíd.*, p. 129.

38. *Ibíd.*, p. 140.

En las obras de arte presentimos un sentido, inmerso en el tejido de la cultura pero sustraído a la vez a él, en la inmediatez de su presencia. No es un sentido que, una vez percibido, podamos extraer de la obra de arte y expresarlo o clarificarlo conceptualmente. Eso ocurriría si nos las viésemos con un supuesto significado envuelto de forma artística, con “mala poesía”, como dice Hegel³⁹. En el arte no tratamos sólo con significados, sino ante todo con el sentido, con el “significado del significado”, en palabras de Steiner⁴⁰.

La obra de arte, dice Steiner, es una presencia que, por no dejarse apresar en las articulaciones del lenguaje como significado, nos enfrenta a la cuestión del sentido. No al sentido de esa obra de arte —en este caso estaríamos en el plano del análisis filológico, histórico o iconográfico del significado—, sino al sentido de la existencia. La poesía, el arte y la música “nos convierten en vecinos cercanos de lo trascendente”. Las obras de arte “rechazan la arrogancia del positivismo”⁴¹. La música, y por extensión todo arte, “comunica a nuestros sentidos y a nuestra reflexión lo poco que podemos atrapar de la desnuda maravilla de la vida”, y nos pone frente a “una lógica de sentido diferente a la de la razón. (...) la lógica que opera en las fuentes del ser”⁴².

El arte es para Steiner por esencia religioso, no una presencia cerrada sobre sí, sino una presencia translúcida; es epifanía, un “brillar a través”⁴³, que nos pone en contacto con lo trascendente, con la presencia de Dios, el presente primigenio. En su citado artículo “Arte, culto y cultura”, Inciarte interpreta la teoría hegeliana de la muerte del arte, como vimos, como la constatación de la ruptura del vínculo entre arte y culto, y cita al respecto unas palabras del propio Hegel:

“no sirve de nada que todavía encontremos tan excelentes las imágenes de dioses griegos y que veamos tan dignos y plenamente mani-

39. HEGEL, G. W. F., *Leciones de Estética*, I, cit., p. 41.

40. STEINER, G., *Presencias reales*, cit., pp. 14 y 261.

41. *Ibid.*, pp. 261 y 263. Cuando Steiner habla de “arte” junto a la música y la poesía se está refiriendo a las artes plásticas.

42. *Ibid.*, pp. 262-264.

43. *Ibid.*, p. 274. Cfr. *ibid.*, p. 273.

festados a Dios Padre, a Cristo y a María, porque ya no inclinamos nuestra rodilla”⁴⁴.

Como afirman Belting y Guardini, el arte sacro, la imagen de culto, cuyo paradigma es el icono, es aquel en el que la obra de arte no es una mera representación de lo divino, sino un lugar que, en cierto modo –Inciarte ponía el ejemplo de los sacramentales–, hace presente lo divino que representa⁴⁵.

¿Es religioso sólo este arte, el arte que se hace expresamente en función del culto, o lo es, o puede serlo, el arte no explícitamente sacro? Conocemos la respuesta de Steiner. Según Inciarte, en el arte contemporáneo asistimos a un resurgimiento de la vinculación del arte con lo sagrado, del *Kunst* con el *Kult*. El arte habría así resucitado, contestando al planteamiento de Hegel, de su desvinculación con lo sagrado. Como Steiner, Inciarte no se está refiriendo al arte perteneciente al género del “arte sacro”, sino al arte contemporáneo en general, en especial al arte abstracto. Este resurgimiento vendría marcado, según Inciarte, por la consideración de la obra de arte como presencia y no como representación. Este proceso se iniciaría en el cubismo y el expresionismo abstracto, que abandonan la perspectiva central ilusionista y la figuratividad, y halla una radicalidad extrema en el *Cuadrado Negro* de Malevich, expuesto por primera vez en 1927, sin marco: como un icono.

Esta pintura, de la que ha desaparecido la representatividad por completo, nos pone ahora ante la misma pregunta que la música y la arquitectura: ¿qué significa esto?, ¿qué representa? Nos saca así del ámbito de la significatividad explicable y nos eleva al plano genuinamente artístico del sentido. El mismo camino ha seguido buena parte de la escultura. Piénsese en las esculturas de Chillida, Oteiza o Palazuelo. Acostumbrados al arte figurativo, no sabemos muy bien qué hacer ante ellas, ni sabemos lo que son.

Esta fuga del significado, del contenido aprehensible en nuestros conceptos, nos enfrenta a la pregunta por el sentido, que abarca a la globalidad de la existencia. Para Inciarte, el arte actual, co-

44. HEGEL, G. W. F., *Lecciones de Estética, I, Werke*, 142. En la edición española anteriormente citada de la editorial Península este texto se encuentra con alguna modificación en la traducción, p. 95. Citado por Inciarte en “Arte, culto y cultura”, cit., p. 68.

45. Cfr. GUARDINI, R., “Imagen de culto e imagen de devoción”, en *Obras de Romano Guardini, I*, cit., pp. 339 ss.

mo el abstracto o las instalaciones, “nos hace dudar si es arte o no”, lo que significa que

“este tipo de arte no nos permite partir de un concepto ya existente y acabado de lo que sea arte. A la vista de tales formas estamos permanentemente intranquilos, porque no sabemos qué sea eso, ni si es algo o no es nada”⁴⁶.

Estas obras escapan a nuestros conceptos previos acerca del arte, y nos desafían con sus presencias enigmáticas. Es un arte, dice Inciarte, “suspendido entre ser y nada”⁴⁷, “entre el arte y el no arte”, que

“nos arrebató la seguridad que experimentamos con el arte convencional; por así decirlo, nos quita el suelo seguro bajo nuestros pies y de pronto nos sentimos en el abismo de una nada, que, como nos decía Tomás de Aquino, es lo único que, *naturaliter*, es propio de la criatura, del universo en conjunto”⁴⁸.

No es posible, en el reducido espacio de esta comunicación, desgranar la enorme densidad de estos textos. Lo que quisiera subrayar es que, como ha afirmado Inciarte justo antes de los textos citados, este arte nos pone ante la experiencia de lo originario, de lo primordial, esto es, de “algo en cuya posibilidad no se puede pensar antes de su realización”⁴⁹, que no es reductible por tanto a nuestros conceptos, a nuestro lenguaje, a nuestra cultura. Nos hace constatar, en definitiva, que la presencia del ser, la realidad originaria, antecede a la cultura, la cual es secundaria, secunda –continúa– el ser.

Esto es, afirma Inciarte, lo que hace que el arte de vanguardia converja con la vinculación del arte con lo sagrado que Hegel afirmó había muerto:

46. INCIARTE, F., “Arte, culto y cultura”, cit., p. 76.

47. *Ibíd.*, p. 78.

48. *Ibíd.*, p. 80.

49. *Ibíd.*

“En tanto en cuanto el arte moderno es un arte eminentemente reflexivo y filosófico, (...) hace visible que el mundo mismo está suspendido entre el ser y la nada”⁵⁰.

De este modo, el arte nos pone ante la pregunta metafísica última de por qué hay algo y no más bien nada, y hace surgir en nosotros la intuición de un origen, una realidad, una presencia absoluta, que sustenta todas las demás realidades⁵¹. La cultura se muestra entonces como lo que realmente es, un ámbito mediador, suspendido, entre el hombre y la realidad. Como vínculo, y no como mundo paralelo —como entramado autosuficiente que absorbe al hombre mismo y sustituye a la realidad—, puede la cultura volver a pertenecer al hombre, como prolongación de su mano. Así, citando de nuevo a Chillida, como modo personal de enfrentarse a la realidad, puede la cultura, cultivando el mundo —es decir, prolongándolo según su ser—, acercarnos a su sentido y al nuestro.

El arte labra la materia, y nos vincula a las fuentes del ser, “nos convierte en vecinos cercanos de lo trascendente”⁵². El arte es como un espejo que condensa la esencia de la cultura, como cultivo y culto. Una sacralización del arte, o del misterio en el esoterismo, como sustituto de la religión, es otro de los peligros a los que la cultura actual se enfrenta. También el arte, como el lenguaje y la cultura, tiene sus fronteras, fronteras que no han de delimitar un espacio cerrado, sino un lugar para la presencia, un umbral que nos llama a ir más allá.

50. *Ibíd.*, p. 83.

51. Cfr. *ibíd.*, pp. 75-76. Algo que, según Inciarte, ya afirmó Aristóteles sin conocer la tradición bíblica de la creación, que “sin una actualidad pura, que él denomina Dios, nada llegaría a ser lo que es” (*ibíd.*, p. 79).

52. STEINER, G., *Presencias reales*, cit., p. 261.