

¿TIENE ALGO QUE DECIR EL CRISTIANISMO AL ARTE?

Reflexiones sobre la relación entre *forma* y *contenido*

Javier Aranguren

Resumen: a menudo se entiende la obra de arte como una dimensión más de la “diversión” que necesita el ser humano. El autor sostiene que el sentido de la obra es más profundo: procurar que lo infinito se desvele en la finitud de un determinado objeto. En este sentido, toda obra de arte es un fracaso o el anuncio de la esperanza de un encuentro más intenso. Dicho encuentro se da de un modo especial en la noción cristiana de *encarnación*, y desde esa perspectiva sólo es posible caer en la cuenta de las posibilidades del arte con la presencia de lo cristiano.

Palabras clave: arte, forma, contenido, cultura, cristianismo.

Abstract: The work of art is often thought of as another domain of the “entertainment” domain that the human being needs. The author claims that the sense of the work is deeper: trying to have the infinite reveal itself in the finitude of a given object. In this sense, any work of art is a failure or an announcement of the hope for a more intense encounter. Such an encounter takes place in a special way in the Christian notion of *incarnation*, and from this perspective it is possible to realize the possibilities of art with the presence of what is Christian.

Key words: Art, form, content, culture, Christianity.

Sommaire: L’oeuvre d’art est souvent comprise comme étant une dimension supérieure à celle de “distraction” dont l’être humain est friand. L’auteur soutient que le sens de l’oeuvre est bien plus profond que cela : elle aurait pour principe de tenter que l’infini puisse se percevoir dans la finitude d’un objet déterminé. Si l’on suit cette directive, toute oeuvre d’art est un échec ou bien l’annonce de l’espérance d’une rencontre plus intense. Cette rencontre se produit de façon particulière dans la notion chrétienne d’*incarnation*, et à partir de cette perspective seulement il est possible de se rendre compte des possibilités de l’art mis en relation avec le christianisme.

Mots clés: Art, forme, contenu, culture, christianisme.

Recibido: 22-09-05
Aceptado: 14-10-05

Si nos pudiéramos realmente filosóficos (en lo que esta palabra tiene de positivo: es decir, no pesados ni densos, sino decididos a tratar de desentrañar en su originalidad primera el *ser de las cosas*), si decidiéramos dejar un poco la corrección lingüística y política y echáramos el resto en el deseo de dar respuesta a la pregunta por el arte, es probable que nos encontráramos frente a la dicotomía forma/contenido.

Por un lado, se puede suponer que en el lenguaje artístico el modo de expresión (la forma, lo técnico) es el asunto clave: la manera de decir las cosas, la perfección o dificultad del lenguaje de que nos servimos, es lo que haría que una obra se destacara sobre el resto, las dejara atrás, qué duda cabe, avergonzadas por la bajeza de su estilo. Pero sabemos que esto no basta: importa también el *qué se dice*, y tanto como el *cómo*, porque el lenguaje más florido (la pincelada más fina, la nota más armónica) se queda en nada si sólo envuelve lo inane, la vacuidad.

La lucha del artista se plantea entonces en un mundo tenso. Por un lado, está la necesidad de un medio de expresión que es sin duda complejo, que exige un *don* que tan solo algunos elegidos (por las musas, por los dioses o por Dios) pueden suponer que tienen¹; un don al que únicamente se accede tras largos y arduos años de esfuerzos, de soledad, de hojas rasgadas y cuadros rotos, de hacer oídos sordos a los aplausos que llegan antes de tiempo, cuando ya se ve que haces las cosas bien pero al tiempo todavía sabes que no es esa la respuesta que debes a la llamada que has recibido. La vocación artística -como toda vocación- implica una exigencia de donación que no se logra con el oído puesto en la voz de los círculos mundanos, sino tras mucho tiempo y renuncia, y esforzándose (¡quién pudiera ser valiente para hacerlo así!) por ser sincero con sí

mismo, por atreverse a decir ¡no! a los cantos de sirena que sin duda arrullarán de manera perseverante el camino de su devenir como artista².

Hay que buscar la forma de expresión: aceptar unos estilos, renunciar a otros, incluso renegar de lo que se pudo haber abrazado al principio como propio. Hay que superar lo que nos ha sido dado, investigar por el propio sendero. Algunos valientes se atreverán incluso a ir contra corriente de los movimientos dominantes y a plasmar una palabra propia en la historia (en la microhistoria de los que empiezan sin conocer todavía el aplauso) aunque inicialmente no se entienda, o nos obligue a luchar por sobrevivir. Y es que a quien descubre el don recibido no le sirven las prudencias de “lo que debe hacerse”, sino sólo la atención a la propia llamada, el deseo de no convertir su existencia en una traición de sus posibilidades³.

Pero en el arte la forma no lo es todo. Ni siquiera significa el comienzo. En ella se da un contenido. Si no fuera así, aunque tras lo recibido hubiera centenares de horas de esfuerzo, no valdría la pena⁴. Como esos hombres –pobres hombres en el fondo– que gastan su esfuerzo vital en construir complicados artefactos con cerillas, o en memorizar los datos de una guía de teléfonos: ¿qué es eso sino talento malgastado? Es verdad, cada quien debe poder perder su tiempo como le venga en gana; pero un artista no: su vocación, que es su misión, que es su tarea, sólo cuenta con unos pocos años para ser llevada a cabo, y por eso no puede aceptar malgastarlos en el vacío, ni en el aplauso, ni

1 Cf. Juan Pablo II, *Carta a los artistas*, Sevilla, Ediciones Altair, 2000, No. 1, p. 15.

2 Así lo expresa Juan Pablo II, *ob. cit.*, No. 6, p. 28: “Una experiencia compartida por todos los artistas es la diferencia insuperable que existe entre la obra de sus manos, por lograda que sea, y la perfección fulgurante de la belleza percibida en el fervor del momento creativo: cuanto consiguen expresar en lo que pintan, esculpen, crean, no es más que una vislumbre de aquel esplendor que fulguró unos instantes ante los ojos de su espíritu”. En el arte, como en la vida, “todo triunfo es prematuro”, es decir, la llamada del hombre es a lo irrestricto, a no decir “basta”.

3 En este sentido es llamativa la insistencia de Juan Pablo II de hablar de la tarea del artista como de una *vocación*, y por lo tanto, como de un *servicio*. Juan Pablo II, *ibid.*, No. 4, p. 22.

4 Así lo sostiene H. U. von Balthasar, “La percepción de la forma”, en *Gloria, una estética teológica*, tomo I, Madrid, Encuentro, 1986, p. 54.

en el artefacto deslumbrante pero sin vida. En realidad, bien se sabe, este deseo de no perder el propio tiempo debería venimos a todos nosotros, porque a fin de cuentas ¿qué es vivir sino hacer de la propia existencia una obra bella, una narración que merezca la pena ser contada, que los demás escuchen con respeto, cariño, admiración o deseo de aprender?⁵

Y sin embargo, es importante no llamarse a engaño: el contenido no puede conducir la obra hacia el didactismo. No se trata de pintar, escribir, contar historias, “por el sano afán de enseñar cosas”. Eso traicionaría el fin propio, el significado de la obra. Lo educativo es otro asunto: libros de texto, estampas, conferencias más o menos rudas o secas. El arte no pretende educar, y por eso mismo (y bajo esa condición) enseña. Lo contrario sería como una persona que viviera para dar ejemplo. Resultaría que entonces no se encontraría protagonizando su propia vida, sino una existencia que va prestada de cara a los demás y en la que él desempeña un papel: actor de una acción que no es la propia⁶. Ahora bien, ¿qué puede enseñar una vida de ese tipo? Nada, o en todo caso que no debería actuarse de ese modo, porque la existencia inauténtica es la única que jamás debe tratar de vivirse. El didactismo en el arte (o en la filosofía, por ejemplo) significa la corrupción misma de la obra, que deja de ser algo en sí misma para tornarse en objeto *que sirve para*, esto es, en útil, en artesanía. Pero el ser del arte trasciende a la artesanía (a la praxis del alfarero, a la acción del martillo) precisamente en esto: sus objetos son fines en sí mismos, no son para otra cosa, tienen su razón de ser en el hecho de que son⁷. Dice San Bernardo que el fin del amor a Dios es ese mismo amor a Dios; lo mismo en el arte, que por eso se convierte –con el conocimiento– en el gran testigo del carácter divino –gratuito– del que gozan algunas actividades humanas.

De modo que el contenido no es algo que se busque, sino que está presente en la obra de arte si

verdaderamente ésta pretende ser tal cosa. ¿Qué conclusión podemos sacar? Que en lo artístico, en lo estético, forma y contenido son inseparables. Sí discernibles, pero no separables. Una formalidad que no tenga nada que transmitir es, a la postre, decorado; un decir carente de retórica, un obstáculo para la presentación de la verdad. En el fondo: el decir llama, exige, el modo de lo dicho. De otra manera: hay cosas que sólo pueden ser dichas artísticamente; pero el arte sólo es tal cuando transmite su contenido propio. ¿Se intuye el equilibrio al que se hace referencia? Forma y contenido, realidades inseparables que constituyen la verdad de la realidad estética.

¿Y cuál es el contenido de la forma artística? Sin duda, la pretensión de la belleza. Es decir, el descubrimiento de algo más allá de la cotidianidad mostrenca que logra sacar a la luz lo que nos parece que en principio carece de valor. En el mundo clásico (por ejemplo Platón) no tendrían miedo de usar en este contexto la palabra “misterio”⁸. Es evidente que en un mundo racionalizado como el nuestro (desencantado, en expresión de Husserl), tal categoría no resulta comprensible, o causa desconcierto, o asombro: ahora que todo ha quedado reducido a fórmulas, ingeniería, dinero (eso parece ser tan a menudo el mundo del arte: un mercado, otro fondo de inversión más o menos seguro), ¿qué significa buscar la belleza? Los artistas mercenarios, el público cautivo, no lo saben: para unos el arte es un decorado de la vida que se adquiere los fines de semana, en las visitas a museos de ciudades distintas de la propia (a esos nunca se va, que están muy cerca, que no existen), en los que se procura un entretenimiento difícilmente comprensible, y en el que más que un encuentro estético lo que se pretende es saber si el personaje que sale en la obra es éste o el otro, como si la pintura fuera una foto tomada en tiempos de carestía de inventos. ¿Qué tontería entonces los museos, los cuadros, la música clásica que aparece acompañando los anuncios, el cine reducido a entretenimiento!⁹

5 “No todos están llamados a ser artistas en el sentido específico del término. Según la expresión del *Génesis*, sin embargo, a todo hombre le es confiada la tarea de ser artífice de la propia vida: en cierto sentido debe hacer de ella una obra de arte, una obra maestra”. Juan Pablo II, *ob. cit.*, No. 2, pp. 15-16:

6 Tomo la expresión de E. Levinás, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 20.

7 Para una profunda explicación de la distinción entre el acto como praxis y el acto como producción, véase L. Polo, *Curso de teoría del conocimiento*, tomo I, Pamplona, Euns, 1984.

8 En el *Fedro* la actitud del artista tiene que ver con la posesión (manía) divina, es decir, con la superación de las coordenadas ordinarias.

9 Sostiene Balthasar que “toda revelación mundana es también velación, y toda manifestación ocultamiento”. De ese modo se puede decir que “en todo saber del hombre hay una presencia del *no saber*, del misterio del ser. Cuanto más elevado es el ser, más lo es el misterio: al aumentar la zona iluminada, aumenta la oscuridad. *Saber y creer* expresan la tensión del saber intramundano”. Por tanto, no sólo de Dios, sino de toda esencia, sólo captamos sus manifestaciones. Así, insiste Balthasar, “un saber racionalista (Kant, por ejemplo) oculta siempre la realidad del objeto”, pues prescinde de su carácter de misterio: lo *desencanta*. Balthasar, *op. cit.*, p. 396.

El contenido de la forma estética es la belleza. En lo bello, como en todo arte, forma y contenido van de la mano. En este caso de una manera muy especial, pues ante lo bello también se aúnan lo intelectual y lo sensible: la belleza tiene que ver con la inteligencia (como la verdad) y con la voluntad (el bien), pero también con lo sensible (el gusto: “me gusta tal cosa”, decimos). De ese modo, la forma estética se convierte en un lugar especialmente idóneo para que se realice la plenitud de la especie humana, pues la persona humana también es –filosóficamente hablando– la síntesis de lo espiritual y lo material, un “horizonte y confín entre las sustancias espirituales y las materiales” (Santo Tomás de Aquino), y por tanto, algo que recuerda a esa triple dimensión de facetas de lo bello: en la obra, la forma (lo que gusta) coincide también con el contenido (su verdad, su bien), de la misma manera en que en el hombre cuerpo y alma son una unidad llamada persona. Y es esa unidad (armonía, proporción, claridad) lo que hace de algo o de alguien una realidad bella¹⁰.

La belleza es la encarnación del concepto y del ideal bajo una figura sensible: por eso lo bello es capaz de mostrar lo verdadero y lo bueno; pero también por ello resulta que esa belleza no es explicable, escapa a una perfecta racionalización, pues siempre debe ser también sensible, y nada sensible tiene la transparencia del concepto. Mas, ¿acaso no ocurre lo mismo con la realidad? Lo vivo no se explica sólo con la razón, sino que para dar cuenta de ello es necesario que se produzca un *encuentro* –dos miradas que se cruzan en reciprocidad, dice Spaemann–.¹¹

Lo bello tiene entidad propia. Es ante todo una forma, y la luz no incide sobre esta forma desde arriba o desde fuera, sino que irrumpe desde su interior. El contenido no está detrás de la forma, sino en ella: a quien no es capaz de ver y comprender la forma, se le escapa el contenido. Y si la forma no le ilumina, tampoco el contenido le aportará luz¹².

Así, como con la persona, la obra de arte se distingue por su inabarcabilidad. Y, como la persona, toda obra de arte oculta en sí un misterio que muestra al tiempo que se ve trascendida por él. Algo así hacían notar los teólogos medievales cuando defendían que era lógico que Dios no pudiera ser comprendido. Si se pudiera (si fuera posible reducirlo a un concepto, decir, su nombre propio) no sería Dios. Y esa incompreensión es algo más de Él que vemos y comprendemos¹³. Así en el arte: su contemplación no nos cansa (si exceptuamos nuestra “triste condición humana”, que va acompañada por una fatiga natural). Vemos una obra –y podemos revisitarla multitud de veces–, y siempre acertamos al aceptar sus contenidos, sus silencios, sus posibilidades. Cuanto más nos acercamos a ella más nos damos cuenta de que no agotamos su significado, de que su forma nos lleva siempre más hondo, tal y como ocurre ante la presencia de la persona amada: años viviendo juntos que son capaces de reforzar ese *siempre* que pudimos prometer al decir “te amaré toda la vida”.

¿Quién puede decir que ha terminado de conocer a alguien a quien ama?, ¿cuándo se puede decir que ya se sabe quién es una persona sino cuando terminó el amor, cuando éste no existe? Del mismo modo, ¿podrá decir alguna vez alguien que ha agotado todas las posibles lecturas del Quijote?, ¿y las miradas a un cuadro?, ¿y la verdad del rostro de un hombre, de la mirada de una mujer, de la faz de Dios? Toda encarnación de la belleza supone la unión de lo comprensible (de lo comunicable) con lo infinito. Por eso la forma desvela el contenido, y el contenido destaca la dignidad de la forma. Ni técnicos ni conceptualistas: el artista se da en la difícil conjunción de esas dos dimensiones. El artista es un mediador que actúa como horizonte.

Y es que la condición de horizonte pertenece a la entraña misma de lo humano: los hombres somos una unidad de alma y cuerpo, siendo el alma espiritual¹⁴. Esto hace que las experiencias más propiamente humanas no hagan referencia ni a lo puramente sensible ni a lo completamente espiritual.

10 Por este motivo el arte se relaciona tan estrechamente con el misterio del Verbo Encarnado. Cf. Juan Pablo II, *ob. cit.*, No. 5.

11 R. Spaemann, *Personas. Acerca de la diferencia entre 'algo' y 'alguien'*, Pamplona, Eunsa, 1999, p. 54.

12 Von Balthasar, *ob. cit.*, p. 141.

13 *Idem.*, p. 171.

14 Sobre este tema, véase J. Aranguren, *El lugar del hombre en el universo. "Anima forma corpore" en Santo Tomás de Aquino*, Pamplona, Eunsa, 1997, especialmente el capítulo 3.

Lo primero resulta embrutecedor (aquello que contaba Aristóteles del hombre que pedía a sus dioses un cuello más largo para sentir durante más tiempo el placer de la comida corriendo hacia sus entrañas); lo segundo, la espiritualidad pura, escapa a nuestras posibilidades de comprensión: la mística, al final, precisa de palabras bellas, o al menos oscuras, porque un gnosticismo silencioso, el balbuceo o la falta de palabra, nada nos aporta¹⁵.

El lugar del hombre es el horizonte. Mas eso no implica que desaparezca toda jerarquía: el espíritu –aunque sea coprincipio con él– es superior al cuerpo. ¿El motivo? Que su contenido significativo, su capacidad de interpelar, son mucho mayores: la palabra, el poema o la canción denotan más significado que un gruñido; el color, la pincelada, se distribuyen *hacia algo* que es mucho más que la materialidad de los componentes del óleo, y que los realza y dignifica. Análogamente nos ocurre en la experiencia de lo bello: quizás al principio se acepta algo porque “me gusta”, y resulta fácil que lo haga así. Una música en tono menor (un *adagio*); o un cuadro que refleja paisajes o rostros que conozco (¡cómo se parecen!), me hacen sentir seguro, porque ellos significan dentro de “mi mundo interpretado” (Rilke); o un cuadro cuyo tema, de carácter heroico, me enaltece; o si es de corte familiar, endulza mis sueños y mi cuidado. Pero en esos encuentros predomina la función sensible, un gozo más bien físico, más sentimental que intelectual o volitivo.

En el camino de la belleza se asciende: cuanto más total es la experiencia menos interesa ese goce sensible o el estado personal del espectador (si eso tiene que ver con su biografía o si la música sirve de banda sonora a su actual estado de ánimo). En cambio, cada vez le atrae de manera más plena la propia belleza, la realidad de lo bello. Es cierto que todavía no somos capaces de definir qué sea esto, pero sí sabemos que lo que nos importa no es la historia que nos narra el cuadro, sino el cuadro mismo, un significado interno más allá de su utilidad formativa o referencial. Ocurre lo mismo en el amor y en la amistad. Al inicio la relación se basa en

motivos de placer o de utilidad (simpatía, posición social, deseo de no encontrarse nunca más solo); pero cualquier relación puede ir más lejos cuando adquiere al rango de la benevolencia, de lo que Lewis ha denominado *amor dádiva*¹⁶: en él lo que importa, lo que preocupa, no es el fruto que uno mismo saca de ese amor, sino el bien del amado; y el fruto del amor es la alegría ante ese bien. Lo mismo en la experiencia de la belleza: no importa que eso cause o no recuerdos en mi interior, sino que su sola existencia es un motivo de alegría (“¡Qué bueno que tú existas!”, decimos en el amor y decimos también ante la obra de arte), que la presencia de ese objeto o esa melodía (como la del amado) es un fin en sí misma, que con ella nos basta y que ante ella no cabe más que agradecer. La reacción natural ante el amor es la misma que ante la belleza: el nacimiento del entusiasmo, y la entrega entusiasmada a ese regalo que nos ha sido dado. Aristóteles afirma, además, que tras esa experiencia del amor/amistad perfectos también crece el gozo sensible, la utilidad o el placer del encuentro. En el arte, como en el amor, quien más da es el que más recibe¹⁷.

Hay que fijarse por ello en la profundidad de lo que llevamos dicho: sin forma no hay obra; pero la forma no basta, necesita del contenido como *sentido*, como su *razón de ser*. Del mismo modo, la experiencia sensible (el gusto) es importante, pero algo muy pequeño si se lo pone frente al entusiasmo. Algo así como la diferencia entre los compañeros y los amantes: los primeros se pueden sustituir; sin los segundos la existencia no tendría sentido. Y, sin embargo, también es importante recordar la necesidad de esa presencia de lo sensible, del mismo modo que es preciso el dominio de la técnica. Al final, en el arte, como en el núcleo mismo de la teología católica, nos encontramos con que la clave está en la encarnación –en la unidad– entre la dimensión del espíritu y la dimensión material¹⁸. El centro del men-

15 H. U. von Balthasar, refiriéndose a la belleza sensible, insiste en que “la consumación de la creación es conducir al hombre a la perfección de su unidad alma-cuerpo: lo propio del hombre no son las experiencias puramente espirituales”. Von Balthasar, *ob. cit.*, p. 224.

16 C. S. Lewis, *Los cuatro amores*, Madrid, Rialp, 1988.

17 Es clásica la referencia a este tema en el Libro VIII de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles.

18 Así lo señala Balthasar refiriéndose a R. Guardini: “hay que superar tanto la conceptualidad abstracta como la corporeidad sensualística si se quiere recuperar la totalidad humana viviente”. Y es que si el cuerpo está determinado espiritualmente desde el principio (*anima forma corporis*), no existe una dimensión puramente material. De ese modo el *alma* se descubre en la expresión del rostro, y no como una conclusión intelectual sino como un encuentro con la realidad, con lo que la persona es. Von Balthasar, *ob. cit.*, p. 345.

saje católico es Cristo, Verbo encarnado (literalmente “hecho carne”); el centro de la obra de arte es la comunión entre una belleza que se escapa y una ejecución que puede siempre medirse. Una y otra: no separadas, sin anularse; lo espiritual y significativo sobre lo carnal, pero a la vez dependiendo unos de otros. De ese modo la sensibilidad (al igual que la forma o la materia) se eleva en la presencia de lo bello: se prepara para algo más que el gusto, acepta la aparición del entusiasmo¹⁹.

En él sigue presente el misterio: todo entusiasmo (en griego *manía*) denota que se padece cierta posesión, locura, salida de uno mismo, de los márgenes estrechos de la racionalidad. Eso tiene que ver con el carácter de anuncio que caracteriza a lo bello: nunca se posee del todo, como nunca se acaba de conocer a una persona, de mirar a un cuadro, apreciar un aria de Mozart o de conocer el rostro de Dios. La obra de arte, al tiempo que descubre lo bello, también lo oculta. Mostrar y esconder, como en general ocurre siempre que lo infinito se inmiscuye entre la finitud: se anuncia su presencia, se destaca su esplendor, pero todavía no se tiene. Más aún: se sabe a buen seguro que nunca se logrará tener del todo. Una vez más nos encontramos en un mundo paralelo al del amor. La mentalidad técnica busca el control: que no haya flecos, no acepta que se le escape nada. No así el amante, o el contemplador de lo bello, el que ha sido raptado por el delirio divino (Pieper): saben que lo que viene de Dios nunca es abarcable; aceptan por eso mismo que la belleza sea sólo un anuncio (más aún, que lo captado como bello no sea más que el anuncio de la misma Belleza, de esa plenitud ignota que tras la obra se agazapa)²⁰.

Nos recuerda Rilke que “todo ángel es terrible”. La belleza en su estado puro presenta una fuerza que nos desconcierta y nos supera. A los captadores de lo bello, si no se encuentran preparados, les sobreviene el “síndrome de Sthendal”, y pierden el habla anonadados, poseídos por lo que se encuentra fuera de ellos. Con frecuencia se termina en la situación

ambigua del místico o del enamorado: tan desbordado por la experiencia que se llega a dudar de si ha experimentado lo más profundo, o simplemente ha perdido la razón, pues dice no tener palabras, o porque únicamente es capaz de sonreír por culpa de ese raptó tan propio de toda admiración²¹.

La experiencia elevada de lo bello es arrebatadora, aterra. Lo dice Platón, la belleza tiene una dimensión de terror. Lo supone Moisés, que baja del monte con el rostro resplandeciente, tanto que debe tapárselo con un manto hasta que pase el efecto en aquel que vio a Dios y no murió por ello. La belleza total nos satura, nos vence. Por eso su búsqueda –la tarea del artista– tiene algo de quimérico. Nunca se acaba un cuadro, un texto, una obra: siempre se abandonan; siempre decepcionan: “¡No era esto!”, grita en sus adentros todo artista. Porque de modo constante se acaba encontrando con sus límites. ¿Y no resulta hermosa esa experiencia? Inconformismo, afán por superarse, conciencia de encontrarse dentro de un camino en el que el hecho de haber hallado un estilo, un lenguaje propio, no lleva a la conformidad sino al reto: o llego más lejos o habré fracasado. Los aplausos no sirven de nada. Son el pobre refugio de los mediocres, de aquellos que no han sido arrastrados por el dios hacia el delirio divino propio de lo bello. Es la conciencia la que avisa al artista, al pintor, de que todavía no ha llegado, de que tiene que seguir intentándolo. ¿No son esas las palabras del amor? “Como no te he querido todavía lo suficiente, te seguiré queriendo, trataré de descubrir siempre las inagotables novedades que atesoras”.

Se presenta de este modo la gracia propia de la perspectiva cristiana, gracia que se opera en la conciencia y la posibilidad de la trascendencia. Si la belleza definitiva es inalcanzable, todo logro es un anuncio. ¿Anuncio de qué? De un trasunto definitivo, que probablemente consista también en algo inabarcable. En el *eros* (dice Balthasar) hay una promesa, un más allá, que sin la esperanza trascendente de lo cristiano convierte a la belleza en nostalgia, melancolía y autoconsunción²². Y es que si

19 Que lo infinito se posee a través de la finitud de la forma se ve, por ejemplo, en la resurrección: el esplendor de Dios se da en la finitud de Cristo. *Ibid.*, p. 144.

20 Es excelente en este sentido el análisis de J. Pieper, *Entusiasmo y delirio divino. Sobre el diálogo platónico 'Fedro'*, Madrid, Rialp, 1964.

21 Quizás habría que hablar aquí más de *esplendor* que de *forma*. El esplendor es “la forma vista como apertura a la profundidad que en ella se manifiesta (la gloria del ser), que nos cautiva y arrebatada”. Es dicho arrebatado lo que lleva al “salir de sí” del místico: “Vivo yo, más no soy yo, es Cristo quien vive en mí”. Von Balthasar, *ob. cit.*, pp. 110-113.

22 *Idem.*, p. 285.

no hay posibilidad de dar alcance a la caza presentada como misterio, ¿qué esperanza queda? Imaginemos que el amante supone que nunca llegará a conocer el abrazo (o la mirada, o la sonrisa) de la amada: desesperación y desconsuelo. La búsqueda sin término es también un buscar sin sentido. La forma que anuncia un contenido al mismo tiempo que da por supuesta la imposibilidad del encuentro con él, es una forma desesperada, un grito, una deformidad, un absurdo.

En la experiencia de lo bello se reconoce que esa belleza no se limita a ser algo evocado por el hombre, sino que es un don que se entrega al hombre, una gracia, un regalo. ¿Qué quedaría si de ese anuncio se sacara la conclusión de que en realidad no anuncia nada? La experiencia estética (como la del amor) exige una objetividad que sea plenitud. Por eso el artista es feliz ante su obra, y lo es el espectador si sus ojos se serenán (se encuentran) en ella, pero también si eso supone algo más que quedarse merodeando en torno a la obra, es decir, si a fin de cuentas se la trasciende en una situación de esperanza hacia el *más allá* de lo pintado (lo escrito, filmado, cantado, amado). La melancolía—tan propia del ideario platónico, en el que la búsqueda era nostalgia, recuerdo de paraísos perdidos, no anhelo de oportunidades inéditas por encontrar— se evita hacia el futuro, es decir, en el caso de que más allá de la muerte se cumpla la promesa del encuentro con el amado. ¿Y acaso no es el arte un ejemplo de esta promesa? Es verdad que lo bello puede producir nostalgia, puede hacer que uno se quede ensimismado pensando en lo que debería ser el mundo. Para un autor cristiano la posibilidad es más rica: ¿no será la obra—y mi percepción de ella— una vaga imagen, apenas un preanuncio, de lo que me espera? La esperanza es la virtud que convierte el arte en un refuerzo para la vida²³.

La obra de arte, y el autor de ella, es un medio en el que se manifiesta lo que nos trasciende. En ella

lo infinito (esa belleza que nunca alcanzamos a comprender, que comprendemos que no comprendemos) es poseído a través de la finitud de la forma. En ella lo visible hace de camino para captar lo invisible. El artista es consciente de ello: sabe y al mismo tiempo no sabe. Ha ejecutado algo, pero una vez pintado—si es que realmente en esa obra se realiza la comunión unitaria *forma/contenido*— es consciente de que ya no le pertenece, de que ha adquirido vida propia. “Si le doy otra pincelada lo estropeo”, o bien, “Dice más de lo que yo pretendía decir”, o bien, esa experiencia universal de que las explicaciones que hace un artista acerca de su obra no tienen por qué ser ni las más interesantes ni las más verdaderas. La creación—dentro del limitado uso que se puede hacer de esta palabra entre los seres humanos— dota de realidad e independencia a la criatura: ella vive su existencia, se rebela, acepta, toma su propio camino, habla desde sí misma con una voz que ya no es ni anónima ni subordinada.

En la medida en que la criatura se independiza del creador se puede entender con claridad que éste no sepa del todo ni qué ha dicho ni qué ha querido decir (como se dijo, tal cosa sería didactismo, y eso es algo que pertenece al amor por interés, placer o utilidad, no a la benevolencia de quien ama lo más vivo), de manera que la obra misma se convierte en un misterio para su autor. En el fondo—y otra vez el paralelismo es más cercano de lo que quizás imagináramos— sucede algo análogo en el terreno amoroso: el amante no pretende el dominio del amado; la posesión contradice lo amoroso. Y por eso se puede sorprender (tantas veces siendo una fuente de alegría) de las respuestas creativas e inesperadas de aquel a quien se ama. Un padre que intente hacer que su hijo viva a toda costa un determinado plan de vida (que le corte las alas, que le asegure un futuro que al final no es elegido por el chico) es un falso amante, porque ha renunciado a dejar ser al otro lo que es, a cambio de que se parezca a lo que él quiere que sea. Esa actitud es una fuente de desgracias, y un ataque a la libertad (en el fondo, a la verdad de quien se dice que se está amando). El artista, aunque autor, no puede controlar el ser de su obra. Ésta le trasciende. Únicamente en este sentido se puede hablar de creación.

23 Así lo sostiene, por ejemplo, L. Polo, *Nietzsche como pensador de dualidades*, Pamplona, Eunsa, 2005, p. 265: “El carácter de *además* indica la intensidad de un existir centrado en la *esperanza*”, y señala cómo lo propio de la *libertad trascendental* es el *futuro no desfuturizado*. Las ideas de L. Polo coinciden con las expresadas por Balthasar y con la tradición que se inicia ya en la primera frase de las *Confesiones* de San Agustín. La vida humana sólo se queda en la nostalgia, en la melancolía, si no se tiene noticia de ese encuentro con el amado / anhelado más allá de la muerte. Si el encuentro se cumple, y además coincide con un continuo crecer (¿quién puede decir que ha terminado de conocer a quien ama?), implica que aunque la esperanza ya no sea necesaria, el crecimiento seguirá presente en la caridad.

El dominio técnico es necesario. Pero no es más que la superficie de la expresión artística. Lo expresado va más allá: en la técnica tiene lugar el desvelamiento de lo sagrado y lo desconocido. O se da esa intuición de “algo más” que lo pintado, o la obra carece de entidad propia, no es una creación. De ese modo se puede afirmar que *Las Meninas*, de Velázquez, no es un cuadro que trate acerca de unas damas de la corte de los Austrias. Y aún así, o por eso, lo señalado se incluye en el modo de decirlo: no es sólo determinada infanta y sus criadas, pero sin ellas, sin el perro a sus pies, no habría belleza. Igualmente, cuando un tenor ejecuta un aria de ópera, podemos decir que es un artista sólo a condición de que quien le escuche esté contemplando algo que trasciende la figura del divo. De otro modo el cantante (el pintor, el filósofo) dejaría de ser mediador entre lo desvelado (verdad, bien, belleza) y el espectador (que capta lo verdadero, bueno y bello) para convertirse en traba, obstáculo, vanidad, velos que ocultarían la mediación silenciosa que sólo sabe ejercer quien merece el nombre de artista.

No importan ni el nombre de la Menina, ni quién canta: la verdad del arte, la belleza, están en la obra, de un modo completamente independiente de quién sea el autor, de lo que pasara en ese momento por su vida, de sus necesidades y anhelos. La creación artística tiene valor en sí mismo, no por ser la expresión de un estado de ánimo pasajero. *La flauta mágica*, con su hermosa alegría, fue compuesta en tiempos de dolor de la vida de Mozart, pero su valor no le viene de ese sufrimiento, sino de la grandeza de la composición. Crear es dotar de vida; lo mismo –en la medida en que podemos hacerlo los hombres– es *ser artista*.

La forma desvela la belleza, y ésta es inseparable del contenido; algo es en la medida en que es uno: forma y contenido no pueden escindirse aunque sea necesario distinguirlos. Y hay que hacerlo porque nunca la forma desvelará de modo completo la belleza que salva. Como escribía Soloviev, “La belleza no está perfectamente encarnada en este mundo. Toda nueva victoria abre la posibilidad de una nueva derrota, porque el caos primordial, la pura hambre de existencia, este necesario trasfondo de toda belleza terrena, no está

todavía perfectamente plasmado y transfigurado. Hasta la mariposa más bonita no es más que un gusano provisto de alas”²⁴.

Y es que la belleza no debe suponer una invitación a quedarse en este mundo o una llamada a la nostalgia: el arte no es mirada atrás, sino intuición de la gloria que está por venir. El artista (pintor, músico, bailarín, escultor...) tiene en sus manos la tarea de abrir la puerta de esa posibilidad, no la de resolverla y saciarla. La misión del artista, en este sentido, es una tarea que no tiene término, límite, es incapaz de encontrar descanso. ¿Es esto un motivo de desaliento? No. Al contrario, supone el desvelarse de una promesa, es la ocasión radical para que exista el optimismo: hay tanta belleza que ni el más genial de los artistas podrá nunca decir la palabra definitiva (quizás, aventurándonos en alturas teológicas, porque la Palabra, el *Alfa y Omega*, ya está dicha en la realización perfecta y misteriosa de lo encarnado, Jesucristo). Por eso el artista deberá estar siempre buscando, pero no con desaliento, sino con la alegría del amante que sabe que todavía puede dar más, que es capaz de amar mejor.

Llegamos al punto final de estas consideraciones. El artista abre al mundo la presencia de lo bello. La belleza se presenta en la obra al tiempo que se oculta, se asegura como misterio. Nunca se consigue la meta ideal, y por eso la del artista es una existencia de superación continua en la que de manera constante le queda por decir la última palabra. Ahora bien, ¿en qué sentido hablamos de *misterio*? No como de una certidumbre interesante, el paso final de la solución de un enigma tal y como puede presentarse en las películas de género negro. Tampoco es ese misterio de los juegos, de las adivinanzas, que tienen interés mientras no se haya alcanzado la respuesta, y sólo a condición de que no alcanzándola a la vez sea posible hacerlo (los juegos imposibles, o los que carecen de obstáculos, no tienen valor como juego).

En el arte lo más excitante no es plantear el problema, sino disfrutar de la solución. Dice el genial G. M. Hopkins que “la verdad en que se aquietan la

24 Citado por H. U. von Balthasar, “Estilos laicales”, en *Gloria, una estética teológica*, ob. cit., p. 342.

mente es la representación más aguda (adecuada, elevada, honda) del misterio"²⁵. Y es que hay asuntos para los que lo interesante no es la búsqueda, sino que empiezan en el encuentro que se produce tras la superación de los obstáculos. Los amantes no aman el camino que los separa (a Romeo le interesa la escala en la medida en que le acerca hacia Julieta), sino que lo que quieren es *estar juntos, convivir*. Lo mismo los amigos: es hermoso el proceso de creación de una amistad, pero más lo es el hecho de estar juntos, en torno a la mesa o al fuego, con una

conversación que no conoce término. Algo así será el encuentro con Dios. Y justamente esto es lo que pretende hacer el artista con su obra: lo misterioso no está en la dificultad técnica del trabajo, sino en que una vez terminado éste, aunque ya nunca nadie le dé nuevas pinceladas, cada vez que me encuentro ante el cuadro, sé que estoy ante algo nuevo, ante una realidad que no termina nunca. Y por eso mismo se trata de una realidad cuyo trasfondo no es la materia (la palabra, el sonido, el óleo o el lienzo) sino el espíritu. ■

25 Idem, p. 391.