Estética y Religión

POR
FERNANDO COLOMER FERRANDIZ

1. LA SACRALIZACION DEL ARTE EN LA MODERNIDAD

El proceso de la modernidad, a cuyo caso estamos asistiendo, ha comportado una reducción drástica del horizonte filosófico del que ha sido alejado Dios, con una actitud de fingida «modestia», al considerar que se trataba de una cuestión «excesiva» para la razón. Si Dios no está a nuestro alcance sí lo están, en cambio, el hombre y el mundo y así no tiene nada de sorprendente el que la racionalidad se haya escindido y sectorializado en cuestiones de verdad (reservadas a la *ciencia),* cuestiones de justicia *(ética)* y cuestiones de gusto *(estética)* (1), careciendo de un centro integrador y unificador de estos tres ámbitos. La «muerte del hombre» es expresión de esta escisión y de la supuesta imposibilidad de remontarla, quedando la vida humana centrada en la cuestión de los medios y de su eficacia inmediata en función de unos fines intramundanos, soslayando la cuestión de los fines últimos (2) y no teniendo el hombre otro horizonte que el de la inmanencia intrahistórica, que ya no es propuesta como tarea constructora de una humanidad más humana —puesto que este discurso supone una identidad de lo humano que previamente ha sido declarada *fetiche—* sino como una gran fiesta -carnaval, travestí, máscara— que celebra *la disolución de la persona humana (3).* «Muerte de Dios, muerte del hombre»: así podemos resumir el proceso de la modernidad. Y la celebración supuestamente festiva que de tal proceso se hace no puede encontrar otra justificación

(1) J. HABERMAS, «La filosofía como guarda e intérprete*, en *Teorema,* 1981, pág. 264.
(2) L. POLO, «Pensare classico e pensare moderno*, en *Il Nuovo Aeropago,* 1982 (1), núm. 1, págs. 38-39.
(3) E. TRIAS, *Filosofía* y *carnaval,* Anagrama, Barcelona, 1973, págs. 8-10.

que la ***estética*** convertida por los nihilistas de hoy y de siempre en el máximo valor (4). Este proceso ha sido definido como un proceso de ***secularización*** por el que el universo, la realidad y los valores han sido progresivamente considerados sin relación a Dios, es decir, como autónomos, como consistentes en sí mismos (5). Pero como observa atinadamente L. W. Kahn, lo que ocurre no es una desaparición de lo religioso sino su desvinculación de la fe de la iglesia, del dogma y de la institución eclesial, y su desplazamiento hacia zonas de la realidad y ámbitos de la vida humana hasta entonces considerados como profanos y que ahora van a ser sacralizados y ofrecidos como un sucedáneo de la religión abandonada (6). Este proceso de secularización-sacralización revistirá con la cualidad de sagrado al hombre considerado en sí mismo (humanismo no ya teocéntrico sino antropocéntrico), o a alguna de sus dimensiones: el amor, el arte, el trabajo, el sufrimiento, etc. La operación será protagonizada, en gran parte, no sólo por la filosofía, sino por la literatura y la poesía. De este modo el arte, al mismo tiempo que sacraliza al hombre, se sacraliza a sí mismo y la estética se va convirtiendo en la verdadera metafísica y la verdadera ética del hombre moderno. Es lo que encontramos —sea dicho tan sólo a título de ejemplo— en la última obra de E. Trías, donde aunque se distingue formalmente el ámbito artístico del científico, del filosófico y del religioso, se eleva la estética a paradigma en base al cual elaborar un modelo ontológico y epistemológico (7): la creación artística se convierte así en clave para comprender al hombre en su singularidad (8), su intersubjetividad (9) y su vida moral (10). Postura esteticista no por afirmar la prioridad del valor estético sobre los demás valores, sino por sostener una interpretación de la cultura en clave artística con lo que, en último término, se concede la prioridad a las significaciones sobre el sentido, o, mejor dicho, se interpreta el sentido en base a las significaciones, olvidando, como nota E. Levinas, que es el sentido quien confiere significancia a la significación (11):

El arte religioso es un ámbito particularmente adecuado para observar este proceso de secularización-sacralización que ha operado la modernidad, sobre todo en su vertiente secularizadora. El arte bizantino y románico, como el arte cistercense y el gótico antes de su propio barroquismo, constituyeron un repertorio de formas plásticas puestas por completo al servicio de la fe religiosa

(4) P. EVDOKIMOV, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté,* Desclée de Broumer, París, 1972, pág. 41.

(5) J. BESTARD COMAS, *Mundo de hoy y fe cristiana,* Narcea, Madrid, 1980, págs. 109-112.

(6) L. W. KAHN, *Letteratura e crisi della fede,* Citta, nuova editrice, Roma, 1978, pág. 50.

(7) E. TRIAS, *Filosofía del futuro,* Ariel, Barcelona, 1983, pág. 142.

(8) *Ibídem,* págs. 42-43.

(9) *Ibídem,* pág. 145.

(10) *Ibídem,* pág. 137.

(11) E. LEVINAS, *Humanisme de l'autre homme,* Fata Morgana, Montpellier, 1972, página 37. Para Levinas el sentido no se produce en clave estética sino ética. Cfr. al respecto nuestro artículo «La ética como filosofía primera en el pensamiento de E. Levinas», en *Cuadernos de Realidades Sociales,* 1980, núms. 16-17, págs. 79-95.

considerada en su vertiente objetiva, es decir, en la de los contenidos del Misterio hacia 'los que dicha fe abría y con los que, gracias a ella, el hombre se relacionaba. Surgió así un arte ***simbólico*** en el sentido clásico de la palabra, es decir, un arte que, por sus contenidos objetivos, vincula, une, religa, el mundo visible y el mundo invisible (12). Este arte elabora unas formas sensibles que corresponden a unas leyes cósmicas que a su vez expresan principios universales de carácter ontológico: de ahí su naturaleza simbólica; corresponde a una época en la que todavía tenía vigencia la antigua aspiración de los griegos a la ***kalokagathia,*** es decir, a la síntesis definitiva de los valores últimos, a esa misteriosa unión de verdad, bondad y belleza que guió la búsqueda intelectual de los grandes clásicos (13), a una época en la que la estética no estaba separada de la metafísica —separación que operaría mucho más tarde el racionalismo tardío de A. G. Baumgarten y que se consumaría en Kant— (14), una época «en que no había arquitectos sino constructores, en que no había escultores sino imagineros, en que no había pintores sino devotos ilustradores; (...) aquellos tiempos en que los métodos y las recetas se daban sin tacañería, sin remordimientos y sin envidia; aquellos tiempos que nos han dejado pocos y oscuros nombres y muchas y gloriosas obras» (15). Estamos hablando de una época en que el artista no concebía su arte como expresión de sí mismo, de su propia subjetividad en lo que tiene de empírico y contingente, sino como expresión de la estructura íntima de la realidad, al servicio de una comunión cósmica que poseía dimensiones auténticamente religiosas (16). Este arte ha sido justamente definido como ***sagrado*** (17) para ser adecuadamente distinguido del arte que, en el seno mismo del cristianismo, se produciría después de él y que ya no será, en sus líneas generales, un arte «sagrado», sino tan sólo un arte «religioso». La diferencia capital estriba en el cambio de acento, en el desplazarse de la atención desde el polo objetivo de la experiencia religiosa hacia su polo subjetivo (cambio que se corresponde perfectamente con el giro de la modernidad hacia el sujeto y su inmanencia), con lo que nos encontramos con un arte de naturaleza mucho más psicológica y sentimental que cosmológica y ontológica: el arte religioso arrancará ahora de la vida interior del individuo creyente y, en el fondo, será éste el objeto de su celebración; más que asegurar la epifanía de Dios y de su misterio se preocupará de expresar los sentimientos que la pre-

(12) L. MORRA, «Conoscenza, amore, mistero e simbolo in Pavel Florenskij», en ***Russia cristiana,*** 1982 (VII), Gennaio-Febbraio, pág. 59.

(13) W. JAEGER, ***Paideia: los ideales de la cultura griega,*** F.C.E., México, 1971, páginas 2, 585, 666 en nota.

(14) H.U. VON BALTHASAR, ***Gloria. Una estetica teologica. vol. IV: Nello spazio della metafisica. L'antichita,*** Jaca Book, Milano, 1975, pág. 26.

(15) J. PLAZAOLA, ***El arte y el hombre de hoy. Apuntes para una filosofía del arte contemporáneo,*** Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1978, pág. 79.

(16) A. K. COOMARASWAMY, La ***filosofía cristiana y oriental del arte,*** Taurus, Madrid, 1980, pág. 59.

(17) J. HANI, ***Le symbolisme du temple chrétien,*** La Colombe, París, 1962, págs. 9-14.

sencia de lo divino produce en el *hombre* (18). El célebre retablo del maestro Mathias Grunewald en Issenheim es ya un claro exponente de esta evolución cumplida: estamos muy lejos de esa epifanía del Misterio que eran las crucifixiones románicas en las que se leía la totalidad del ciclo pascual y lo que contemplamos es más bien el drama humano de un ajusticiado en medio de grandes dolores; más que encontrar —en la intencionalidad intrínseca de la obra— a Dios, encontramos tan sólo el dolor del hombre. Esta obra puede simbolizar el ciclo de la modernidad: la muerte del hombre en la muerte de Dios (19).

Este giro antropocéntrico de carácter secularizador-sacralizador compotará, entre otras manifestaciones, la sacralización del arte y del artista que, al carecer del referente metafísico, se volverán sobre sí mismos e inevitablemente se absolutizarán. El uso del término «creación» para definir la actividad artística es muy significativo al respeto. L. Tatarkiewicz ha puesto de relieve cómo a partir del Renacimiento se cuestiona la antigua concepción según la cual el artista era un «descubridor» pero no un «creador»: los artistas empiezan a pensarse así mismos como «creadores», aunque la expresión literal de esta conciencia no emerja hasta el siglo XVII en que un polaco, Casimir Mathieu Sarbiewski, refiriéndose al poeta escribe que con su arte «de novo creat», «instar Dei» (20). A lo largo del siglo XVIII el término «creación irá designando también la actividad del pintor y del escultor, ampliándose, durante el siglo XIX, a todas las artes hasta el punto que, cuando ya en el siglo XX se hable de «creación» a propósito de la ciencia o de la naturaleza, se tendrá la impresión de que se trata de una transposición de una noción propia del ámbito artístico. La obra de Goethe está impregnada de esta sacralización del artista y de su obra expresada al inicio en términos prometeicos —el artista no es sólo un inspirado por Dios, sino un Dios libre y creador— y centrada más tarde en el papel salvífico y redentor de la obra de arte: la poesía homérica adquiere el valor de una realidad místico-religiosa (21); en su ancianidad Goethe definirá el arte como un evangelio (22). En este sentido no deja de ser significativa la vivencia que Bettina von Arnim tuvo de Goethe y de su obra: una veneración en la que el arte era experimentado como religioso no porque vehiculara una unión con la trascendencia sino en sí y por sí mismo (23). Idéntica sacralización encontramos en toda la obra de Schiller quien hace del arte el camino de la salvación y le confía la noble tarea de humanizar al hombre: la educación estética reviste una dimensión metaartística, propiamente religiosa (24). Esta autosacralización del

(18) R. GUARDINI expresa muy bien esta distinción entre arte sagrado y arte religioso, distinguiendo la ***imagen de culto*** (arte sagrado) de la ***imagen de devoción*** (arte religioso). Cfr. «Imagen de culto e imagen de devoción. Carta a un historiador del arte*, en *Obras I,* Cristiandad, Madrid, 1981, págs. 333-349.

(19) T. OKAMOTO, *L'esthétique et le sacré,* Seghers, París, 1976, págs. 55-56.

(20) L. TATARKIEWICZ, «Art et création. Note historique», en ***Revue de Métaphysique et de Morale,*** 1970 (5), págs. 329-330.

(21) L. W. KAHN, Op. ***cit.,*** págs. ***160-161.***

(22) *Ibidem,* pág. 164.

(23) *Ibidem,* págs. 169-172.

(24) *Ibidem,* pág. 167.

arte encuentra quizás una de sus mejores expresiones en el «Retrato del artista adolescente» donde J. Joyce describe la existencia del artista empleando la simbólica religiosa del catolicismo. El mismo nombre del protagonista —Stephen Dedalus— es significativo: nos sugiere que estamos ante el «mártir del arte»; la llamada a la poesía es descrita como una conversión y una vocación; la inspiración poética es un concebimiento virginal; el artista es finalmente descrito como un nuevo Mesías, un nuevo Cristo, igualmente traicionado, renegado y burlado; y la vocación artística es claramente tematizada como un rechazo del servicio divino, un «non serviam» idéntico al del ángel rebelde: el poeta es un nuevo Lucifer que se opone lúcidamente al Dios cristiano porque tiene que servir a otro dios: el arte (25).

Autosacralizados, el artista y su arte no aceptan otro punto de referencia distinto de sí mismos, lo que les conduce fatalmente al *esteticismo* que hace del arte el valor supremo de la vida humana con lo que quien sale perdiendo es la vida humana convertida en simple material de combustión para la creación artística, susceptible, pues, de cualquier instrumentalización en aras del arte (26). Pero el esteticismo no sólo corrompe la vida humana, sino que, como observa L. Pareyson, corrompe también al propio arte que, al considerarse exento de toda referencia distinta de sí mismo, termina por caer en el propio capricho (27). El esteticismo del arte contemporáneo ha generado una *estética de la fascinación* que R. Abellio opone a la *estética de la comunión* centrada en la búsqueda del sentido y por lo tanto en la convergencia de ética, estética y religión. Frente a ella la estética de la fascinación se centra en el cultivo del estilo y del efecto exterior (28): es una estética de la proliferación ilimitada de los signos desconexos, que se mueve preferentemente en el ámbito de la sensación llamada «pura» o «inmediata», considerando poesía a la mera yuxtaposición de los sustantivos y de los adjetivos (minusvalorando los verbos como articuladores del sentido) (29). Es la estética que se ha manifestado en el «nouveau roman» y en su pretensión de describir la vida instantánea, en una pretendida «pureza» que consistiría en prescindir de la distancia impuesta por el discurso a la conciencia: pretensión ilusoria, puesto que la vida es ya discurso y conciencia (30). Es la estética que se aplica con entusiasmo a la desintegración de la duración reduciéndola a lo no-religado, lo no-constituido, lo fortuito, sin que pueda darse nada como adquirido, ni el tiempo humano esté animado por una presencia in-

(25) *Ibidem*, págs. 166-182.
(26) A. K. COOMARASWAMY, *Op. cit.*, pág. 102. J. PLAZAOLA, *Op. cit.*, pág. 113.
(27) L. PAREYSON, «I problemi attuali dell'estetica», en *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. IV, Marzorati, Milano, 1979, pág. 1826.
(28) M. TH. DE BROSSES, *Entretiens avec Raymond Abellio*, Pierre Belfond, París, 1966, pág. 92. M. PERRIER, «Pour une vie, un art, une poésie saturés de raison», en *Etudes Abelliennes*, 1979 (2), pág. 18.
(29) R. ABELLIO, «Fondements d'esthhétique», en *L'Herne. Raymond Abellio*, L'Herne, París, 1979, págs. 152-153.
(30) M. TH. DE BROSSES, *Op. cit.*, págs. 95-97.

terior (31). Es la estética que se autojustifica sosteniendo la tesis de la inadecuación entre lenguaje y realidad, distinguiendo, sin dialectizar, la semiótica y la semántica con lo que se pretende fundar la elaboración de un discurso coherente sobre la incoherencia; pretensión que responde a la intencionalidad de la fascinación: anular la facultad de comprensión clara y distinta (32). Es, en último análisis, la estética construida sobre la separación entre ética, estética y religión, es decir, sobre el supuesto de que el hombre puede renunciar a su aspiración de unidad en la búsqueda del sentido (33), estética que valida el ciclo de la modernidad con su última consecuencia: la muerte del hombre; estética de la desagregación y de la disolución que R. Abellio califica de «homosexual» por su incapacidad para acceder de manera consciente al yo trascendental (34).

La estética desvinculada de la metafísica, de la ética y de la religión ha dispersado el arte en una multipliciad de direcciones todas igualmente legítimas pero todas igualmente insatisfactorias para el hombre con sed de sentido, puesto que un arte desvinculado de las cuestiones últimas no es un arte a la medida del hombre (35). Nada de sorprendente, pues, si resurge la nostalgia de lo sagrado aunque sea en un mundo sin Dios y desde una posición declaradamente atea. Es lo que encontramos en la obra del artista japonés T. Okamoto (36) para quien la adscripción del arte contemporáneo al esteticismo impide percibir la epopeya humana en toda su grandeza aprisionando el espíritu del hombre en la vana ilusión del progreso. Frente a esto Okamoto proclama la necesidad de volver a insertar el arte en el contexto vital del que surge tomado en toda su amplitud cultural, fuera del cual las pretendidas «obras de arte» pierden su verdadera significación (37). El sustrato último de este contexto es la dimensión de lo sagrado que no consiste en la relación con un mundo trascendente, con un más allá invisible —como nos dice explícitamente en su interpretación del arte bizantino (38)—, sino en una relación primordial con la naturaleza y el universo (39), en la que se nos invita a diluirnos en la fluidez del ser (40), situando nuestra existencia en el límite peligroso entre el ser y la nada (41), acariciando el vacío en una súplica desprovista de toda esperanza (42). Así se

---

(31) Tal es, a juicio de R. Abellio, el caso de M. Proust. Cfr. al respecto R. ABELLIO, **La *structure absolue. Essai de phénoménologie génétique,* Gailimard, París, 1965, páginas 421-423.**

(32) Véase al respecto el análisis que R. Abellio hace de la lección inaugural de R. Barthes en el Colegio de Francia en *Fondements d'esthétique,* págs. 154-155.

(33) *La structure absolue,* págs. 421, 426-428. *Fondements d'esthétique,* pág. 154.

(34) R. ABELLIO, ***Fondements d'ethétique,* pág. 156. Hemos estudiado con mayor detenimiento este tema en *El conflicto de las estéticas en el pensamiento de R. Abellio,* en** Themata, **1984 (1), págs. 33-43.**

(35) P. CLAUDEL, ***Réflexions sur la poésie,* Gallimard, París, 1963, págs. 172-173.**

(36) T. OKAMOTO, ***L'esthétique et le sacré,* Seghers, París, 1976.**

(37) *Ibídem*, págs. 20-24. Cfr. sus observaciones a propósito de la cultura azteca (pág. 73) y de las máscaras africanas (pág. 113).

(38) *Ibídem,* pág. 173.

(39) *Ibidem,* págs. 44, 67. 70-71.

(40) *Ibidem,* pág. 185.

(41) *Ibídem*, pág. 37.

(42) *Ibidem,* pág. 39.

produce una exaltación bruta y solemne de la vitalidad en una especie de himno a la continuidad de la vida (43) en el que ésta queda revestida de sentido. Lo sagrado queda así configurado como lo que no se ve, pero vincula subterráneamente los seres a su destino (44), como una presencia abrupta que no se puede evitar y que nadie se atreve a transgredir, presencia opresora (45) que suscita en el hombre la atracción y el rechazo (46), la cólera exasperada y la desconfianza frente a un destino sin esperanza (47). Lo sagrado exige víctimas (48) y reclama sangre humana (49); pero la dignidad del hombre reside en desafiarlo (50), en hacer frente a sus golpes (51) en una relación impregnada por el sufrimiento pero generadora de la alegría de vivir (52).

Digamos rotundamente que si la religación de la estética con la religión debe producirse en los términos señalados por Okamoto, preferimos un arte desvinculado de lo sagrado por insatisfactorio que pueda resultar: siempre será preferible al panorama de terror y opresión que este autor nos propone y en el que no acertamos a ver cómo pueda brotar la «alegría de vivir». El concepto de lo sagrado que posee Olcamoto configura un universo religioso absolutamente *pagano*, es decir, un universo *sin rostros*, en el que lo anónimo predomina sobre lo personal, introduciendo en el alma humana la hechicería y la embriaguez de lo pre-humano, de lo animal, en una violencia que se posesiona del hombre y que genera toda clase de crueldades revestidas de exaltación religiosa (53). Universo en el que el hombre es re-ligado al suelo, a la naturaleza y sus fuerzas impersonales, y del que vale plenamente la crítica que E. Levinas dirige hacia la filosofía de M. Heidegger (54), aunque aquí la inspiración sea otra (55). Nada de esto es lo que inspira nuestro deseo de una estética vinculada a la religión, puesto que nuestro horizonte religioso es el cristianismo. Pero hemos de agradecer a Okamoto el que nos haya mostrado con profundo vigor hacia dónde puede conducir la nostalgia de lo sagrado en el ocaso de una modernidad construida sobre la pretendida «muerte de Dios».

2. ESTETICA Y RELIGION

Para quienes, contra la amplia moda filosófica contemporánea. todavía tenemos fe en la posibilidad de un humanismo y no nos resignamos a aceptar

(43) *Ibídem,* **pág. 121.**
(44) *Ibídem,* **pág.** 145.
(45) *Ibidem,* **págs. 34-35, 125.**
(46) *Ibidem,* **pág. 27.**
(47) *Ibídem,* **pág. 50.**
(48) *Ibidem,* **pág. 147.**
(49) *Ibidern,* **págs. 71-72.**
(50) *Ibidem,* **pág.** 97.
(51) *Ibídem,* **pág.** 88.
(52) *Ibídem,* **pág. 115.**
(53) **E.** LEVINAS, *Difficile liberté. Essais sur le judäisme,* **Albin Michel, París. 1963. págs.** 70-71.
(54) **E. LEVINAS, En** *découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger,* **J. Vrin, París, 1967, págs. 170-171.** *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité,* **Martinus Nijhoff, La Haye, 1971, pág. 17.**

como irreversible la ((muerte del hombre*, sigue siendo un deber ((distinguir para unir» (J. Maritain). Es lo que queremos hacer a propósito de estas dos dimensiones del hombre —la estética y la religiosa—, mostrando tanto su afinidad como su diferencia, así como su peculiar modo de inserción antropológica.

a) AFINIDAD

Creemos que la afinidad fundamental entre la experiencia estética y la experiencia religiosa estriba en que son experiencias desprovistas de fines utilitario y por ello mismo fuertemente impregnadas de *gratuidad.* Kant subrayó este aspecto de la experiencia estética al definir el gusto como «la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno** (56), y al situar la paradoja de lo bello en el hecho de que poseyendo una finalidad no posea un fin al que se ordena: «*Belleza* es forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibido en él *sin la representación de un fin*» (57). La vivencia estética en su doble vertiente como actividad poetizadora y como contemplación fruitiva está, pues, caracterizada por ese «interés desinteresado* que configura el ámbito de lo gratuito y que responde a la dimensión más específicamente humana de la existencia: la que E. Levinas describe como *Deseo,* es decir, como actitud que arranca del hombre en cuanto ser colmado e independiente, al que nada le falta, o mejor dicho, en cuanto ser capaz de situarse por encima de todo lo que le puede faltar o satisfacer (58), rebasando el universo de la pura necesidad y de la finalidad e inaugurando la dimensión gratuita de la existencia en la que se articulan las experiencias últimas del hombre: la búsqueda de la Verdad (filosofía), del Bien (ética), de la belleza (estética) y de Dios (religión). La actividad artística testimonia esta gratuidad por cuanto es búsqueda de la perfección de la forma *ejercitnda por si misma,* es decir. sin otra intencionalidad que la de alcanzar esa pura plenitud de la forma que es su perfección: esto es lo propio del «hacer arte» frente al genérico «hacer con arte» que puede impregnar todas las actividades humanas (59). Gratuidad que no se opone a la siempre posible funcionalidad o utilidad de la creación artística, como ha subrayado A. K. Coomaraswamy al recordar que el artista no puede ser divorciado del hombre (60), del mismo modo que el *Deseo* no puede ser separado de las *necesidades* que configuran

(55) La inspiración, a pesar de la explícita confesión de ateismo del autor (cfr. pág. 51), hay que buscarla en la visión *budista* de la realidad con lo que comporta de atracción hacia el vacío (cfr. págs. 25 y 184), de destino ciego (karma) (cfr. pág. 39) y de más que problemática transcendencia (cfr. pág. 173).

(56) M. KANT, *Crítica del jrticio,* Espasa-Calpe, Madrid, 1977, pág. 109.

(57) *Ibidem,* pág. 136.

(58) E. LEVINAS, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger,* págs. 192-193.

(59) L. PARBYSON, *Op. cit.,* pág. 1823. *A* propósito de los poetas uno de ellos escribe: «Tengamos el orgullo de las palabras que no se dan para nada; no para demostrar que nadie sea absurdo, sino para señalar, más allá de todos los objetos, el silencio donde no se puede decir nadan (TH. MERTON, *Incursiones en lo indecible,* Plaza & Janés, Esplugas de Llobregat, 1973, pág. 113).

(60) A. K. COOMARASWAMY, *Op cit.,* pág. 83.

la existencia humana en su precariedad: el hombre no es ni un puro ser de necesidades, ni un puro ser de Deseo, sino, como ha mostrado con vigor desde una perspectiva psicoanalítica D. Vasse, «la historia del constante paso de lo uno a lo otro» (61). La contemplación estética, por su parte, testimonia esa gratuidad en el carácter «absoluto», no-referencial, que la caracteriza: la fruición estética no necesita ningún tipo de justificación exterior a sí misma y en este sentido configura una experiencia que hemos de describir como «interés desinteresado»: «interés», porque la belleza es para nosotros un valor y como tal no deja de concernirnos; «desinteresado», porque de ella están ausentes las consideraciones meramente instrumentales y utilitarias aun cuando el objeto contemplado realmente las posea (62). Paradoja que es clarificada por la distinción entre *objeto real* y *objeto estético,* como ya señaló N. Hartmann (63). La gratuidad de la experiencia estética está también subrayada por el carácter de *pasividad* que la caracteriza y que ha sido tematizado, por lo que se refiere a la actividad creadora, como «inspiración». Dejando aparte el revestimiento mitológico que este tema haya podido recibir, queremos recoger la verdad que en él se manifiesta: la de que el artista necesita *esperar* pacientemente que los materiales espirituales que le habitan tomen forma, cristalicen mediante una determinada intuición por la que se le hace patente la estructura fundamental de su obra, lo que él desde hacía más o menos tiempo anhelaba de un modo confuso (64). A partir de ahí el proceso creador se caracterizará por una ineludible y a veces trabajosa *obediencia* a esa intuición, pues el artista se sabe verdaderamente libre en la medida en que es fiel a ella (65).

La experiencia religiosa se desarrolla igualmente bajo el signo de la gratuidad. En su esencia consiste en *el reconocimiento de una realidad suprema llamada Dios* que aparece a la conciencia como trascendente a la conciencia en sentido metatemporal y metamundano, como dotada de una existencia real y como plenitud de ser y de valor (66). «Reconocimiento» significa aceptación de una realidad cuya presencia se impone (67), y en este sentido la experiencia religiosa se configura básicamente como la experiencia de un «encuentro», de un «hallazgo», en el que el sujeto humano *ha sido* encontrado *y ha sido* hallado por Dios, es decir, como una *pasividad* radical desde la que se construye la re-

(61) D. VASSE, *Le temps du désir. Essai sur le corps et la parole,* Seuil, París, 1969, pág. 41.

(62) N. HARTMANN, *Estética,* Universidad Nacional Autónoma, México, 1977, páginas 84-85.

(63) *Ibidem,* pág. 95.

(64) R. BAUDRY, «Activité esthétique et expérience mystique. Vers une nouvelle conception de leurs rapports», en *Revue de Métaphysique et de Morale,* 1972 (77), pág. 231.

(65) J. PLAZAOLA, *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos,* Edica, Madrid, 1973, págs. 614-615. L. PAREYSON, *Op. cit.,* págs. 1930-1933.

(66) A. LANG, *Introduzione alla filosofia della religione, Morcelliana,* Brescia, 1959, págs. 74105.

(67) J. GÓMEZ CAFFARENA y J. MARTÍN VELASCO, *Filosofía de la Religión,* Revista de Occidente. Madrid, 1973, págs. 185.

lación religiosa con el conjunto de sus mediaciones (68). Este carácter de «hallazgo» es el que, de entrada, sitúa la experiencia religiosa en el ámbito de lo gratuito. Esta se va a producir como el despliegue de las virtualidades encerradas en la positividad de ese encuentro. De ahí que el carácter *positivo* de la religión sea fundamental y constitutivo de ella: ninguna «religión de razón» ha conseguido jamás arraigar como religión porque lo propio de la conciencia religiosa es, en expresión de H. Duméry, el ser la conciencia que «dice positivamente el Principio*, es decir, la conciencia que no se contenta con decirlo especulativamente (69). Este carácter de gratuidad, de hallazgo, es el que se refleja en la conciencia de todos los iniciadores de las grandes religiones, en el hecho de que todos ellos se presentan como «enviados» o como «iluminados», es decir, como los depositarios de algo que les ha sido entregado. De ahí que la actitud primordial de toda religión sea la *adoración* por más que ésta pueda revestirse de una gran variedad de formas culturales. La adoración es la expresión originaria de ese *reconocimiento* que constituye la esencia de la religión. La adoración es el sustrato necesario a todo acto religioso que quiera ser auténtico; ella es el necesario «contexto» fuera del cual lo religioso se degrada acercándose a las fronteras de lo mágico. Confesión de la Trascendencia, desprovista de todo interés utilitario, situada más allá del temor y de la atracción (en los que R. Otto ve, a nuestro juicio un tanto unilateralmente, la esencia de lo religioso) (70), la adoración —expresión del Dese* conduce toda la relación religiosa hacia ese *renunciamiento* sin el cual Dios no deja de ser la proyección imaginaria de nosotros mismos (71), para llegar a alcanzar esa madurez en la que Dios es deseado por sí mismo, al margen de todas nuestras necesidades (72), hasta el punto que cuando, con una cierta intención apologética, se subraya el innegable papel humanizador que la religión puede desempeñar, se corre el riesgo de olvidar, como indica J. Girardi, que «la religión no es verdaderamente humanizadora si es únicamente eso» (73), puesto que la gratuidad en el acercamiento a Dios es el requisito imprescindible para que la religión sea religión: aunque Dios sea la respuesta última sólo pueden hallarlo quienes ya no hacen pregun-

(68) Este carácter de *pasividad radical* ha sido muy notoriamente desarrollado por E. LEVINAS en *Autrement qu'etre ou au-delà de l'essense,* Martinus Nijhoff, La Haye, 1974.

(69) H. DUMERY, *Bulletin de la societé française de philosophie,* 1965 (59), séance du samedi 25 avril, pág. 50. De ahí la insuficiencia de todas las filosofías de la religión de orientación racionalista incapaces de dar cumplida cuenta del fenómeno religioso a causa de su ineludible positividad. Cfr. al respecto J. MARTÍN VELASCO, *El encuentro con Dios. Una interpretación personalista de la religión,* Cristiandad, Madrid, 1976, págs. 169-170. En el mismo sentido I. MANCINI, *Filosofia della religione,* Abete, Roma, 1977, págs. XI-XII.

(70) El análisis de lo religioso que realiza este autor está excesivamente polarizado en los aspectos menos racionales de la religión. De este modo la experiencia religiosa queda antropológicamente ubicada en las cercanías de la patología. Cfr. R. OTTO, *Le sacre'. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel,* Payot, París (s.a.), págs. 27-43 y 57-68.

(71) D. VASSE. Op. *cit.,* pág. 25.

(71) *Ibídem,* pág. 34.

(73) J. GIRARDI, *Dialogue et révolution,* Cerf, París, 1969, pág. 165

tas. De este modo la experiencia religiosa alcanza su plenitud en un comportamiento profundamente marcado por la gratuidad (74).

b) DIFERENCIA

La afinidad básica entre ambas experiencias radica, pues, en su modo común de inserción antropológica: ambas pertenecen a esa dimensión específica del hombre que hemos denominado *Deseo.* Ambas coinciden también en un marcado carácter de *pasividad.* Pero en la máxima semejanza se produce la máxima diferencia y creemos que ésta reside en la distinta intencionalidad con que ambas experiencias se sitúan frente a la *realidad.* La experiencia estética configura un mundo *apariencial, ficiticio,* que no necesita para nada encontrar ninguna confirmación efectiva en la realidad, ninguna correspondencia *de jacto.* La «verdad» de la obra de arte remite a sí misma y no a ninguna «realidad» a la que debería ajustarse: tal es, el sentido profundo de la mímesis, según Aristóteles (75), quien ya subrayó que la verdad artística no tiene por qué coincidir con la verdad cognoscitiva (76). El universo estético es constitutivamente apariencial, «se presenta sin peso terrestre, sin responsabilidad de ser verdadero o falso, sin pretensión de verdad)) (77). La religión, en cambio, está «hambrienta de realidad), (78). A la intencionalidad religiosa no le es en absoluto indiferente la cuestión de la existencia real de los objetos que configuran su universo, sino que afirma categóricamente su existencia extramental: Dios y la dimensión sagrada que El inaugura no son la proyección de un deseo de la subjetividad, sino que existen en la realidad (79). De lo contrario, la experiencia religiosa se autodestruye. El valor religioso exige una reestructuración total de la personalidad humana en base a las exigencias que él mismo dicta: es el tema de la *conversión* que de un modo u otro aparece en las grandes religiones como el fruto y la exigencia de una auténtica vivencia religiosa (80). Ahora bien, esta conversión sólo es posible desde el convencimiento de que sus exigencias están efectivamente dictadas por el objeto religioso: ninguna consideración teórica ni práctica pueden sustituir para el creyente el convencimiento de la real existencia de Dios. Tanto más cuanto que los contenidos de esta conversión no son puramente éticos, es decir, rebasan las exigencias que la ra-

(74) D. VASSE, *Op. cit.,* pág. 57.
(75) E. MARTINEAU, «Mimesis dans la "Poétique". Pour une solution phénoménologique (A propos d'un livre récent)», en *Revue de Métaphysique et de Morale,* 1976 (81), pág. 443.
(76) Cfr. *Poética,* 1469 b. La obra de arte pertenecería al ámbito de las expresiones que no comportan un juicio positivo o negativo. es decir, a las que no cabe aplicar la calificación de verdaderas o falsas, a las que se refiere Aristóteles en De *la interpretación,* 17 a.
(77) N. HARTMANN, *Op. cit.,* pág. 95.
(78) M. ELIADE, *Le sacré et le profane,* Gallimard, París, 1965, pág. 58.
(79) J. DE SAHAGÚN LUCAS, *Interpretación del hecho religioso. Filosofía y fenomenología de la religión,* Sígueme. Salamanca, 1982, págs. 51-52.
(80) Cfr. al respecto *A.* VERGOTE, *Psicología religiosa,* Taurus, Madrid, 1979, páginas 279-294.

zón práctica puede descubrir por sí misma (81). E. Trías ha comprendido bien este rasgo de la experiencia religiosa, aunque ha sacado de él una consecuencia radicalmente equivocada: la de que la religión se incapacita para incidir eficazmente sobre la realidad (82). Equivocada, decimos, porque el valor religioso, a diferencia del valor estético, exige el cumplimiento del valor moral. Es esta una curiosa característica suya sobre la que volveremos más adelante: aunque se considera irreductible y trascendente al valor ético exige, sin embargo, su cumplimiento. Hasta el punto de que la conciencia religiosa reconoce en la ética un criterio negativo, «excluyente», con respecto a sí misma: todo lo que sea moralmente condenable queda, *eo ipso,* descalificado como «religioso» (8). Nada de esto ocurre con el valor estético que nunca es alcanzado, en sí mismo, por el juicio moral: la obra de arte no deja de ser tal aunque sea manifiestamente inmoral (84). Desde el punto de vista de la realidad siempre se le podrá reprochar al arte que su universo es una pura evasión, un «supermundo» —por emplear la expresión de A. Malraux— al que le es indiferente el mundo real de las tareas cotdiianas (85). Y esto es igualmente válido del arte «comprometido» en la medida en que es verdaderamente *arte* y no mero panfleto propagandístico o ilustración gráfica de la visión social vehiculada por la ideología de turno. Por eso a la religión le es constitutivo, de un modo o de otro, el *sacrificio,* expresión de la donación de sí mismo, del pagar con la propia persona (86), mientras que la obra de arte es siempre espectáculo ofrecido a la visión, festín para los sentidos, en una plenitud de gozo que libera nuestro existir de la zozobra y la contingencia sumergiéndolo en una especie de felicidad intemporal (87).

c) Integración

Semejantes y diferenciadas la estética y la religión deben integrarse armoniosamente si se quiere superar la «muerte del hombre» caminando hacia una recomposición unitaria y sintética de su ser que no castre apriorísticamente ninguna de sus dimensiones. Voluntad que genera en nosotros una óptica cultural distinta tanto de la óptica de la *cultura de la crisis,* que sólo permite percibir lo que se descompone pero no lo que germina, como de la óptica de la *cultura de los modelos,* excesivamente preocupada por alcanzar un control-do-

(81) La religión es irreductible a la ética: entre ellas media toda la distancia que existe entre una ley y un rostro. Cfr. O. González de Cardedal, *Etica y religión. La conciencia española entre el dogmatismo y la desmoralización,* Cristiandad, Madrid, 1977, páginas 139-140.

(82) E. Trías, *Filosofía del futuro,* Ariel, Barcelona, 1983, págs. 117-119.

(83) J. de Finance, «Religion et morale: le point de vue du philosophe», cn *Studia missionalia,* 1978 (27), págs. 295-296.

(84) A. K. Coomaraswamy, *Op. cit.,* págs. 28 y 82. L. Pareyson, *Op. cit.,* páginas 1835-1836.

(85) M. Nedoncelle, *Introducción a la estética,* Troquel, Buenos Aires, 1966, pág. 55.

(86) Sobre el sacrificio cfr. J. Gómez Caffarena y J. Martín Velasco, *Op. cit.,* páginas 167-171.

(87) J. M. Sánchez de Muniaín y Gil, *La vida estética. Contribución al conocimiento del hombre,* Edica, Madrid, 1981, págs. 24-27.

minio de la situación y por ello mismo cegada para acoger lo gratuito. Optica cultural que ((distingue para unir» desde una comprensión personalista del hombre (88) que no nace de un deseo de equidistancia entre posturas filosóficas encontradas, sino del convencimiento de que la preocupación por el hombre concreto debe ser puesta al *inicio* del filosofar o de lo contrario la propia filosofía terminará por justificar la dominación del hombre por el hombre (89).

La integración entre estética y religión sólo puede producirse haciendo gravitar aquélla sobre ésta porque el valor religioso no admite ningún tipo de vinculación, sino que se presenta a la conciencia como literalmente ab-soluto, es decir, desvinculado. Sin embargo posee la peculiar característica de no anular sino respetar en su autonomía los otros valores (verdad, bondad, belleza) cuya intencionalidad apunta también al absoluto, pero que, a pesar de su radicalidad, no agotan la condición humana en su totalidad, puesto que el hombre no es sólo razón, ni decisión moral, ni emoción estética. La religión integra así estos otros valores últimos que aparecen como difracciones originarias *e* irreductibles del Valor religioso: el hecho de que éste constituya la respuesta última no significa que anule las demás respuestas cuya especificidad irreductible testimonia la riqueza insondable del Misterio (90). Pero para que esta integración sea fecunda el ámbito estético debe ser ampliado más allá de los confines estrictamente artísticos, tomando seriamente en consideración la experiencia común de la belleza que no espera necesariamente el encuentro con la obra de arte para ser despertada. Se trata de reconectar con la tradición que desde Homero y Píndaro, a través de Platón, Aristóteles, Plotino, la primera y última Edad Media cristiana y hasta el Renacimiento y el Barroco, veía en el *kalón* (realidad «salva», «sana», «espléndida», «bella») una de las determinaciones del ser en cuanto tal (91):la que custodia su unidad, su verdad y su bondad, en el sentido de que nada encontraremos de verdadero y de bueno si, al final, no va acompañado de la graciosa luz de lo que es dado sin ninguna finalidad revistiendo los seres de ese halo indefinible que llamamos belleza. Reducir el ámbito de la estética al campo de la creación artística supone empequeñecer el misterio de la belleza, del que las obras de la fase media de Platón dieron un espléndido testimonio al hablarnos de una «luz» inconcebible —siendo la palabra «luz» una circunlocución metafórica y fiel (92)— para designar algo *kállion,* «mucho más magnífico* (93) e inefable, que ningún sistema de armonía podría iluminar y menos todavía agotar (94).

---

(88) *Creazione arfistica e società. Per la liberazione dell'evento poetico (A cura di A. Pavan),* **Massirno, Milano, 1983, pág. 2.**

(89) **Tesis que E.** LEVINAS **sostiene** al **afirmar que «la ética es la filosofía primera»** *(Totalité et Infini,* **pág. 281).**

(90) **J.** GÓMEZ CAFPARENA y J. MARTÍN VELASCO, *Op. cit.,* **págs. 180-182.**

(91) **H. U.** VON BALTHASAR, *Op. cit.,* **pág. 26.** *O.* LACOMBE, «Contemplazione **estetica e conternplazione** mistica», **en** *Creazione artistica* **e** *società,* **pág. 222.**

(92) *República,* VI. **506** *e.*

(93) *República,* VI; **508** *e.*

(94) Cfr. *Banquete,* **210 a.** *Fedón,* **100 d.** *Fedro* **250** de. *República,* VII, **517** ss.

Esta ampliación del horizonte estético permite asumir al arte una dimensión desveladora de alcance metafísico. Se abre así una perspectiva en la que el arte no tiene como tarea la descripción de la realidad sino su representación, entendiendo por tal la recreación del mundo sensible según su logos secreto, intrínseco e inmanente, gracias al cual lo visible es epifanía de lo invisible: el arte hace emerger lo extraordinario en lo habitual, descubre una dimensión olvidada en lo cotidiano, convirtiendo la realidad en objeto exótico y acrecentando así su coeficiente de maravilla (95). De este modo el arte se sitúa, por su propia naturaleza, en el corazón del misterio de la realidad, aborda la realidad como misterio patentizando su inagotabilidad y su carácter enigmático. El arte reviste así el carácter de un memorial para el hombre que le denuncia como insuficiente cualquier totalización, teórica o práctica, con pretensiones de definitividad. De ahí la condición de relativa, pero siempre presente marginalidad, que el artista posee: resulta disfuncional para el sistema (96). Decir que el arte conecta lo visible con lo invisible no es adscribirlo a una determinada poética (97), sino expresar el hecho de que él es capaz de ennoblecer cualquier realidad haciendo de ella un objeto del que la sensibilidad humana puede gozar (98), aunque esa realidad sea tomada de las zonas más oscuras y convulsas como pretendió el surrealismo (99). En este sentido, el arte, por su carácter «simbólico» (es decir, «unitivo»), posee una dimensión religiosa: todo artista es un ser religioso por cuanto tiene un deseo apasionado del sentido completo, del sentido total (100), por cuanto tiende siempre a hacer emerger la cosa pura, es decir, la cosa en la plenitud de su sentido (101). La creación artística es, en este sentido, una especie de oración, de súplica, por la que se invoca el advenimiento de un mundo lleno de sentido (102).

La integración de estética y religión tiene su «experimentum crucis» en la ambigüedad de la belleza, pues si la verdad es siempre bella no siempre la belleza es verdadera: la belleza puede ser el esplendor del Bien y de la Verdad, como pensara Platón (103); pero puede también ser la aliada del mal, como subrayara Plotino (104). De ahí que el estatuo «religioso» del arte al mismo

(95) A. DELL'ASTA, «La **Beilezza splendore del** vero», **en** *Russia cristiana,* **1980,** novembre-dicembre, págs. 50-53.

(96) **R.** DONI, «Ispirazione **cristiana, letteratura e societa», en** *Crearione artistica e società,* **pág. 97.**

(97) **La distinción** entre «estética» y «poética» **es fundamental para evitar muchos equívocos. Cfr. al respecto L.** PAREYSON, *Op. cit.,* **págs.** 1813-1815.

(98) **P.** CLAUDEL, *Op. cit.,* **pág. 171.**

(99) **O.** CLEMENT, «**La beilezza come** rivelazione», **en** *Creazione artisfica e società,* **pág. 238.**

(100) I. ALICHIERO CHIUSARO, «La **creazione artistica come** scuola **di** libertà», **en** *Crearione artistica e societa,* **pág. 107.**

(101) **P.** CLAUDEL, *Op. cit.,* **pág. 98.**

(102) **Tal es la función de la mímesis aristotélica en cuanto apunta a colmar la escisión que separa a la naturaleza de sí misma, de su propia esencia, cuando así un mundo «transparente al intelecto». Cfr. al respecto P.** AUBENQUE, *El problema del ser en Aristóteles,* **Taurus, Madrid, 1974, pág. 476.**

(103) *República,* **VI, 508 d.**

(104) *Enéadas,* **I, 8.**

tiempo que hace posible su encuentro con la religión lo problematiza haciendo que pueda producirse como abrazo complementario o como lucha antagónica. Si «la Belleza salvará el mundo», como dijo Dostoievski, el problema estriba en saber «de qué belleza se trata» (105). Pues siempre será posible sucumbir a la vieja tentación, narrada en el libro del Génesis (3, 6), por la que resulta bello considerar el bien y el mal como dos posibilidades entre las cuales la elección resulta indiferente, vinculando la belleza no al contenido de la elección, sino a la propia libertad de elegir. Tentación diabólica, es decir, «divisoria», porque divide y desvincula lo bello de lo bueno y lo verdadero (106). Tentación esteticista que posee un carácter verdaderamente idolátrico y que conduce ineludiblemente al arte a ser el cantor de «las flores del mal». Engañosa belleza del mal que procede siempre de este mal de la belleza. El destino del arte, y el del hombre con él, se juegan en esta decisión.

(105) Citado en P. EVDOKIMOV, *Op. cit.*, pág. 41.
(106) A. DELL'ASTA, Op. *cit.*, págs. 42-42.