

## EL ENIGMA DEL ARTE RELIGIOSO \*

Para Santayana, el arte y la religión son básicamente idénticos. Esta posición parece insostenible para nuestra época, aun cuando es indudablemente válida para el período más largo de la historia humana. El arte constituye una parte esencial de la integración simbólica en toda la etapa primigenia de los desarrollos culturales a la cual, retrospectivamente, denominamos ahora "religiosa". Para la mente arcaica, sin embargo, todas las actividades son religiosas: las distinciones se aplican únicamente *en el interior* de la esfera de lo sagrado más bien que *entre* lo sagrado y otras esferas. La muy pregonada distinción entre lo sagrado y lo profano no es de manera alguna primordial: es el resultado de un largo proceso. Incluso, después de estar firmemente arraigada y cuando lo sagrado no determina ya todos los aspectos de la vida, aun cuando continúe integrándolos, el ámbito de lo estético y el de lo religioso permanecen íntimamente relacionados. La comunidad religiosa ora en canciones, se mueve en danzas, y actúa en dramas. El artista, por su parte, permanece consciente de la lealtad sagrada a la que debe su inspiración, y, frecuentemente, su subsistencia. La noción de arte sagrado se torna verdaderamente problemática sólo cuando las sociedades se transforman en sociedades seculares. Todos sabemos cómo

---

\* Tomado de *The Review of Metaphysics*, Vol. XXIX, No. 1 (September 1975). La traducción española que ofrecemos es de Magdalena Holguín, Profesora de la Universidad Nacional de Colombia.

perviven los mitos en la poesía y el teatro contemporáneos. Reconocemos la inspiración continuada de los símbolos religiosos. Pero, ¿basta esto para convertir el arte en religioso? ¿Basta incluso para sostener la posibilidad del arte religioso?

Para responder estos interrogantes, tendremos que considerar sucesivamente, qué hace explícitamente sagradas ciertas expresiones estéticas particulares, y cómo una cultura secular afecta a una de estas modalidades o ambas. La tesis general que propongo es la de que el arte auténtico de todos los tiempos, incluyendo el nuestro, conserva una cualidad potencialmente sagrada. Esta tesis, suficientemente polémica en su formulación, no implica que un arte genuinamente sagrado deba existir, o siquiera sea posible en todo tiempo. Investiguemos inicialmente el caso más general.

## I

En presencia de verdadero arte, al igual que en la experiencia religiosa, confronta el hombre lo que le aparece como esencialmente *real*. Se trata de una realidad en la cual puede participar solo a condición de superar los modos oposicionales de la conciencia, conocimiento objetivo y deseo subjetivo. Así como la experiencia religiosa produce una comprensión exaltada de lo que es verdaderamente y una disposición a dejarlo ser, la experiencia estética conduce a una nueva perceptividad ontológica. F. David Martin, quien dedica un profundo estudio a este tema, describe la similaridad anotada de la manera siguiente:

“Ambas son íntimas y esenciales; ambas se armonizan con el llamado del ser. Ambas guardan una actitud reverencial ante las cosas;... ambas le dan constante valor y serenidad a la existencia, y por eso son ambas profundamente regeneradoras. La experiencia participativa posee entonces siempre una cualidad religiosa, pues penetra en la dimensión religiosa”/1/.

Si coincidieran totalmente, como indudablemente lo hacían para el hombre arcaico, su relación no crearía problemas, y podríamos satisfacerlos con la máxima de Goethe: “Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, hat auch Religion”. Evidentemente, sin embargo, ya no son idénticos y han sido diferenciados, si no separados, durante siglos. ¿Radicaría su diferencia, como lo proclama Collingwood, en que el arte no afirma nada? Ciertamente, a pesar de que el artista busque la

---

/1/ F. Davin Martin: *Art and the Religious Experience*, Lewisburg (Bucknell University Press), 1972, p. 69.

veracidad perceptiva, en un sentido al menos, *lo real como tal* no le interesa. Importa poco si el Monte Sainte-Victoire *es* realmente como lo pintó Cézanne (¿Es esta siquiera una pregunta significativa?), o si alguien como el "Viejo Marinero" de Coleridge alguna vez existió. En los retratos inclusive, la expresividad prevalece estéticamente sobre el parecido físico. La única realidad que interesa al artista y a todo receptor estético es la realidad de la apariencia, que no es lo real como tal/2/. Podríamos, por consiguiente, inclinarnos a calificar la actitud estética de evasiva respecto de lo real. Hacerlo, sin embargo, sin restricciones básicas, sería abandonar completamente el significado ontológico del arte, y postular de manera absoluta lo que debe verse como la degeneración esteticista de nuestra época/3/. El verdadero arte fue siempre ontológicamente significativo: en cuanto ahora no incida sobre los más profundos problemas de la existencia, se ha desviado de su curso original.

Desde que el arte no coincide ya completamente con la religión, y mucho antes de que 'el arte por el arte' fuera su principio conductor, su propia visión ontológica había dejado de ser adecuada para la expresión del Ser trascendente. La consciencia estética posee, ciertamente, una trascendencia propia. Formula ideales que le permiten al hombre sobrepasar la factibilidad de presente. Abre un ámbito de posibilidad en el cual la libertad encuentra su espacio vital. No obstante, dicha trascendencia no deja de ser puramente ideal. Ernst Bloch, el rapsoda de la Utopía Estética, se refiere a ella como *Vorschein*.

"A pesar de su trascendencia el *Vorschein*, en oposición a lo religioso, permanece inmanente: como definió Schiller el realismo a ejemplo de Goethe, expande la naturaleza sin ir más allá de ella. La belleza, la nobleza, presentan la existencia de realidades por venir, un mundo formado enteramente sin accidentes externos, completo, esencial. El mensaje del *Vorschein* se escucha así: ¿Cómo puede el mundo completarse sin ser destruido sin que desaparezca

---

/2/ Al escribir "apariencia" soy consciente de la tendencia en la pintura iniciada por Cézanne, a representar los objetos no como "aparecen" en la perspectiva geométrica renacentista, sino como "son" en sí mismos. Así, una silla puede mostrar cuatro patas aun cuando desde el ángulo de visión del observador se ven sólo dos, y una mujer puede exhibir simultáneamente una visión frontal y lateral de la cara. El interés de dicha innovación, sin embargo, es que el artista se concentra en las cosas como aparecen en lugar de concentrarse en una perspectiva particular en la que aparecen y no que el artista apunte a lo real como tal.

/3/ G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik Jubiläumsgabe*. Vol. XII. p. 32. Comentarios en Karsten Harries, "Hegel on the Future of Art", en *The Review of Methaphysics*, 27 (1974), 677-699.

apocalípticamente como lo hace en el *Vorschein* religioso cristiano? El arte busca esta totalidad sólo a través de formas concretamente individuales, donde el todo se concibe como lo particular expandido, mientras que la religión busca un acabamiento utópico al menos en la totalidad, y postula el bienestar individual exclusivamente en el *totum*, en el "Rehago todas las cosas"/4/.

Al expresar la entelequia interna del presente, el arte anticipa su futuro desarrollo y experimenta con sus posibilidades. De esta manera, sobrepasa lo existente y crea la nada de la libertad sin la cual el ser no puede revelarse. Sin embargo, el arte manifiesta tan solo la presencia inmanente del ser. Para afirmar su trascendencia, debe guardar una palabra ulterior. 'Palabra ulterior', porque el poder que permite tal aserción no reside en la consciencia estética misma, y porque, como veremos más adelante, dicha trascendencia solo puede transmitirse verbalmente. La consideración de la existencia como esencialmente dependiente exige una actitud completamente diferente.

¿Cómo puede entonces el artista adoptar dicha actitud y crear obras genuinamente *religiosas*, esto es, obras donde se manifiesta explícitamente lo trascendente? En otro lugar he mostrado que la representación de un tema llamado religioso no basta en modo alguno para lograr este propósito/5/. Toda pretensión de atribuir religiosidad a las madonas de pintores como Rafael y Parmegianino es arriesgada. Aún cuando no excluya una interpretación trascendente, su obra no la necesita: es suficientemente estética en sí misma. Lo inadecuado de un criterio tópico agudiza la urgencia del problema: ¿Qué distingue el arte auténticamente religioso, las pinturas de Angélico o los oratorios de Bach, por ejemplo, de otras obras de arte que tratan temas similares y a las que no podría calificarse sin ambigüedad de religiosas?

Antes de presentar mi propia visión del problema debo invalidar otra de las respuestas que frecuentemente se le da. El arte religioso no puede describirse como la expresión del compromiso religioso del artista. Toda teoría que considere la obra de arte como 'expresión' de un sentimiento previo no puede dar razón de la cualidad intrínseca de la creatividad misma; en este caso particular la teoría contradice además hechos comúnmente conocidos. Algunos artistas religiosos eran personas genuinamente piadosas. Bach y Fra Angélico claramente lo eran. ¿Pero qué puede decirse de Perugino, cuyas opiniones libertinas sobre la idea cristiana de inmortalidad contrastan tan radicalmente con

---

/4/ Ernst Bloch. *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt (Suhrkamp), 1959, p. 248.

/5/ *The Other Dimension*, New York (Doubleday), 1972, p. 238.

la piedad meditativa de su obra? ¿O de Matisse, el creador de las pinturas conmovedoramente religiosas de la Capilla de Vence? Ciertamente, la existencia de un sentimiento auténticamente religioso nunca fue monopolio de la afiliación eclesiástica —y hoy menos que nunca. Pero mi tesis va más allá. No es la cualidad de los sentimientos anteriores del artista lo que determina la naturaleza religiosa de su obra, sino su capacidad de explorar y articular la actitud religiosa en el proceso creativo mismo. Este tipo de exploración exige, indudablemente, alguna familiaridad previa con esa actitud, pero no es de manera alguna necesario que el artista esté comprometido religiosamente cuando toma su pincel, su pluma o su cincel/6/. Los sentimientos específicos expresados en la obra de arte se articulan y *se constituyen* en el proceso creativo mismo. Por otra parte, ninguna persona religiosa aceptaría la ecuación de la religión con el sentimiento, ni el de piedad, ni cualquier otro. Por lo general desconfía de sus sentimientos, independientemente de cuán elevados, cultivados y explotados sean, pues sabe que los sentimientos son suyos, y como tales, claramente diferentes de lo trascendente que ocupa primordialmente su mente. Pocas almas piadosas fueron capaces, como Fra Angélico, de convertir la totalidad de su preocupación estética en un acto de adoración. El grano de verdad que puede detectarse en la teoría de la “expresión religiosa” consiste en que ningún artista puede crear arte auténticamente religioso a menos de estar familiarizado con una visión trascendente y de trabajar a partir de ella. Pero una familiaridad de esta naturaleza, independientemente de su intensidad, es claramente insuficiente para la creación de *arte* religioso. Muchas almas devotas escriben, cantan o pintan lo que no pueden contener en sí mismas, pero solo la sensibilidad estética puede convertir tales expresiones piadosas en creaciones artísticas.

Pareciera innecesario decir que una definición del arte religioso a partir de su efecto, la capacidad de provocar sentimientos piadosos, es aún más inadecuada. Aparte de la dificultad práctica de distinguir tales sentimientos de otros relacionados con ellos como el de lo sublime, lo noble, lo moralmente elevado, etc., nos enfrentamos al incómodo hecho de que lo que inspira religiosamente a una persona quizás no inspire a las demás. ¿Es el efecto suficiente para determinar el objeto religioso? El grado de dependencia del efecto en las circunstancias debería hacernos vacilar. El arte asociado con el culto afecta religiosamente a la mayoría de la gente. Hay quienes se conmueven

---

/6/ Las excepciones son más aparentes que reales. Así cuando un crítico de arte francés vacila en clasificar al Greco como pintor religioso, se refiere a la habilidad del artista español para evocar profundidad religiosa y no a sus sentimientos personales cuando pintaba un tema religioso. “Conocía el sentido del misterio, pero nunca lo penetró: se sometió a su fascinación y poseía el poder maravilloso de hacer sensible dicha fascinación. Pero todo esto nos deja afuera, siendo éste un ámbito en el que él mismo debe adentrarse. M. Couturier, *Art Sacré*, (1937), p. 89.

piadosamente por una canción popular a la cual se da una versión sagrada. La misma composición musical suena "sagrada" al ser ejecutada en un órgano de iglesia y "profana" cuando se la ejecuta en un piano de salón. Toda definición por asociación falla, pues cada cultura utiliza diferentes sonidos e imágenes para representar lo sagrado.

Llegado al punto de arriesgar una definición propia, debo reiterar el hecho, crucial pero insuficientemente reconocido, de que el arte no puede ya ser religioso en una cultura histórica como lo es en una cultura arcaica. La diferencia no radica en los nuevos patrones estéticos exigidos por una expresión cultural diferente; incide en la *esencia* misma del arte. Para la mente arcaica el arte pertenece principalmente al ámbito de lo que es más real y poderoso que lo común. Pero este ámbito no se encuentra separado del resto de la vida, y la noción de trascendencia, que juega un papel tan importante en la religión posterior, no es aplicable aquí. (Es este el motivo que me lleva a considerar la noción de lo "sagrado" prematura para este nivel). Determinar si las pinturas rupestres de Altamira eran mágicas, religiosas o artísticas es debatible por cuanto tales distinciones no habían sido aún formuladas. Sólo con posterioridad exigieron las distinciones entre lo considerado más o menos importante una *esfera determinada* del ser, el ámbito de lo sagrado. La religión propiamente tal (para la cual el hombre arcaico no posee ni palabra ni concepto) se origina en ese momento. Los símbolos religiosos asumen paulatinamente una calidad específica que los distingue de otras formas simbólicas. Todo el arte sigue siendo determinado por una visión religiosa del mundo. Adicionalmente, sin embargo, los artistas sienten la necesidad de crear un arte religiosamente consciente, con el fin de articular estéticamente aquello que no es ya del dominio *exclusivo* del arte. Puesto que esto los obliga a expresar algo que se ha llegado a reconocer como esencialmente inexpresable, deben depender en gran parte de la concepción particular que su sociedad tenga de la trascendencia. En último análisis, esto exigirá siempre palabras, pues solo las palabras pueden denotar *explícitamente aquello* que va más allá de los signos comunes, visuales o auditivos. Así, el arte religioso se ha hecho progresivamente más dependiente de la iniciación verbal. Por esta misma razón, adopta un carácter más esotérico, en cuanto rehusa develar su significado a aquellas personas que no hayan sido iniciadas doctrinalmente. Por otra parte, este significado puede comunicarse directamente mediante símbolos estéticos a los miembros de una misma tradición religiosa. Las imágenes visuales, e inclusive las auditivas, pueden evocar el mensaje conocido prescindiendo de la palabra. Los cristianos primitivos reconocían el emblema del pez como símbolo de Cristo tan fácilmente como los eruditos de hoy identifican en el anciano semidesnudo con el libro y el león a San Jerónimo. Para el no iniciado, sin embargo, tales reminiscencias simbólicas de una iniciación verbal no dejan de ser crípticas. Solo un budis-

ta o un estudioso de la cultura budista percibe directamente el Buda en la posición de la mano de una escultura, o el Bodohisattva en la llama ovalada alrededor del cuerpo/7/. Aún así, debemos recordar que los símbolos convencionales en sí mismos no bastan para hacer una obra de arte auténticamente religiosa. Un vaso de alabastro puede haber salvado varios desnudos femeninos de la censura directa. Pero se necesita algo más para convertirlos en pinturas *religiosas* de María Magdalena. Sin embargo, símbolos o palabras (por ejemplo, el título de una composición de música instrumental), a pesar de su insuficiencia, son indispensables para lograr la transición de lo implícito a lo explícitamente sagrado.

Si las consideraciones anteriores son razonables, no podría darse entonces una característica *única* de la expresión religiosa, pues el arte puede aparecer como religioso sólo en un contexto cultural específico de doctrinas religiosas particulares. Símbolos que por su naturaleza misma sean religiosos no pueden existir, aun cuando su existencia haya sido un presupuesto común de muchas críticas de arte. Ciertamente algunos símbolos se presentan con más frecuencia a la mente religiosa que otros. La luz, el espacio abierto, el silencio, comúnmente expresan una realidad trascendente; pero no son indispensables, ni exclusivamente religiosos. Ningún símbolo lo es. Aquellos inclusive, que han sido introducidos por su poder religioso, pueden perder su expresividad y convertirse en simples convenciones artísticas, no más significativas que los símbolos alegóricos (libro, león) en que abunda la iconografía religiosa. Por otra parte, el uso repetido de un símbolo particular puede reforzar su expresividad religiosa. Lo transmitido a través de los siglos es más apto para sugerir un origen revelado por la divinidad. Pero ninguna tradición puede hacer más que predisponer un recurso para su uso como símbolo religioso; su efectividad depende del talento estético del artista que lo utiliza.

Las actitudes religiosas exhiben, claro está, algunos rasgos comunes. Pero en cuanto esos rasgos no son intrínsecamente estéticos y pueden ser traducidos artísticamente en una variedad de formas, no pueden ser considerados característicos de arte religioso como tal. Puede afirmarse, en mi opinión, que el arte religioso tiende a exponer la insuficiencia de la forma estética respecto de su contenido trascendente. Esta insuficiencia, sin embargo, puede transmitirse de varias maneras. Uno de los modos más antiguos y más simples de expresar la trascendencia del referente respecto de la imagen, consiste en la adopción de la desproporción. Las masas colosales de las pirámides egipcias evocan un mundo diferente, suprahumano. De igual forma lo hacen los

---

/7/ Asia Society. *The Evolution of the Buddha Image*. Selección de B. Rowland, New York (The Asia Society), 1963.

templos mejicanos, los bajos relieves babilónicos, muchas de las estatuas budistas/8/.

Pero la presencia de lo inexplicable puede ser evocada igualmente por el carácter fragmentario de la obra. Lo inacabado sugiere con facilidad que el tema sobrepasa el poder creativo del artista. Ernst Bloch llega a atribuir lo incompleto de obras tales como los últimos cuartetos de Beethoven, el Fausto de Goethe, algunas esculturas de Miguel Angel y pinturas de Leonardo, a una conciencia especial de la trascendencia escatológica de parte de sus creadores.

“En la fe del Exodo y del Reino, la totalidad no puede ser sino la transformación y el rompimiento total, utópico. Ante esta totalidad, todo el ser en su evolución debe aparecer fragmentario”/9/.

Aún las obras religiosas técnicamente “acabadas” sugieren lo incompleto. Al menos en Occidente, en razón de su énfasis especial en trascendencia, las expresiones de lo sagrado tienden a permanecer abiertas. Esta es una de las razones por las cuales la arquitectura renacentista, tan completa en su perfección auto contenida, nos deja la impresión de ser más gótica que religiosa. Correctamente o no, juzgamos inclusive el arte no cristiano con los mismos patrones. Así, el estilo más elemental de la escultura griega “arcaica” nos parece religiosamente más inspirado que la pura belleza clásica del Siglo V. Análogamente, el espacio vacío del paisaje chino irradia infinitud mediante la minimización de la forma. En las famosas cartas japonesas la forma desaparece progresivamente, dejando en la última al espectador frente a una meditación vacía sobre el Nirvana. También en la arquitectura ha sido buscado y logrado este efecto de vacío trascendente. Cuando el visitante del templo Borodubur en Java, después de ascender a lo largo de una repetición interminable de estatuas de Buda, emerge finalmente a la meseta superior, no lo espera más que el espacio abierto.

Otra forma de transmitir insuficiencia es la distorsión de la figura, en la “Crucifixión” de Grünewald, “El Viacrucis” de Servae, o mediante los cuerpos alargados de Van der Weyden y El Greco (en quien tiende a convertirse en un principio puramente formal). Aún la indeterminación y la ambigüedad pueden ser religiosamente expresivas. Los mosaicos de viñeta en las bóvedas de Santa Constanza en Roma podrían ser simples diseños decorativos o devaluados símbolos paganos. Pero

---

/8/ G. Van der Leeuw. *Sacred and Profane Beauty: the Holy in art*. Traducción de D.E. Green, New York (Holt, Rinehart and Winston), 1963, pp. 206-7.

/9/ *Op. cit.* p. 254.



para quien los considera cristianos (y lo son)/10/, su carácter indeterminado les comunica una fuerza y riqueza religiosas que no poseen otros símbolos más precisamente definidos. Los símbolos abiertos, polimorfos, revelan varios niveles de significación, de los que surge, lenta y casi naturalmente, lo trascendente. ¿No es su misma discreción lo que hace que los pastores, peces y viñas del arte cristiano primitivo posean mayor inspiración que las alegorías rígidamente definidas y los símbolos convencionales posteriores?

Un efecto similar de insuficiencia puede lograrse mediante el uso del material artístico. Tal efecto, entiendo, era la finalidad de los escultores y arquitectos barrocos, en cuyas manos el mármol deja de ser mármol, y, en formas progresivamente expansivas, se mueve hacia el infinito. En las famosas iglesias bávaras de Banz y Vierzehnheiligen, en la sucesión de planos continuamente regresivos la materia se torna fugitiva y casi espiritual. La bóveda barroca trasciende completamente su lugar arquitectónico; a lo largo de los frescos recesivos de la apoteosis religiosa (espectacularmente en El Gesù y en San Ignacio), se eleva a un más allá abisal. La forma elíptica misma de estas iglesias sugiere un círculo que rompe su propia delimitación. A menudo, claro está, la inspiración original degenera en un despliegue arrogante, particularmente repugnante para la sensibilidad religiosa de nuestro gusto contemporáneo. Sin embargo, la idea misma de forzar el espacio rigurosamente contenido del arte renacentista hacia un espacio celestial infinitamente extendido, no deja duda respecto de su origen religioso.

Todas las formas precedentes evocan la trascendencia de manera negativa, esto es, admitiendo una insuficiencia. Pero existen asimismo símbolos positivos de la divinidad. Uno de ellos, tan universalmente conocido que parece ser casi un símbolo natural de lo Divino, es la luz. Lo encontramos en los bajos relieves del revolucionario Rey egipcio Akhenaton, en la estatuaria de la religión iraní de Ahura-Mazar, en las Pirámides del Sol y de la Luna en Teotihuacán, en los mosaicos bizantinos y en los claroscuros barrocos. La oposición entre la luz divina y la oscuridad profana abunda en los manuscritos del Mar Muerto, y, ciertamente, en todo el Antiguo Testamento donde la palabra misma que designa la Gloria de Dios, Kavod, significa luz refulgente. Para San Juan, "Dios es Luz" (1.1.5) y Cristo "La Luz que viene al mundo" (1.9); San Pablo se dirige a los cristianos como "Hijos de la luz y del día". El primer himno del oficio litúrgico del día, y el último, son odas al sol naciente y poniente. En nuestra tradición artística, el uso específico del motivo de la luz deriva de fuentes neo-platónicas. Para

---

/10/ Ver W. Oakeshott: *The Mosaics of Rome*. Greenwich (New York Graphic Society), 1967, p. 61.

Plotino, la luz refleja lo espiritual en el mundo material. Al ser adaptado a la teología cristiana por Pseudo-Dionisio, el simbolismo religioso de la luz llegó a determinar todo el desarrollo del arte occidental. Los mosaicos que reflejaban la luz en la piedra cortada se convirtieron en un medio particularmente apropiado de celebrar la majestad divina. Los primitivos italianos adoptaron el trasfondo dorado de los mosaicos bizantinos en su pintura. El dramático contraste entre luz y sombra, más adecuado para la evocación de la divinidad después de la agitación cultural y religiosa del Renacimiento, lo sucedió. Caravaggio inundó de luz sus figuras sagradas rodeadas de oscuridad. Pero fue Rembrandt quien utilizó esta nueva técnica con su mayor efecto religioso. Con él la luz, como el mármol en manos del escultor barroco, deja de ser una entidad material; se torna totalmente espiritual.

El neo-platonismo suministró otra serie de recursos tales como la posición frontal de las figuras, su inmovilidad y falta de perspectiva, la ausencia de semejanza individual, que permitirían a los artistas religiosos sobrepasar el mundo accidental y transitorio, capturando la esencia permanente de un universo espiritual oculto. Las imágenes bizantinas fueron símbolos abstractos más que representaciones concretas/11/. El arte cristiano del imperio oriental, por la simplicidad de sus tipos, la pureza de sus líneas, y el silencio de sus armonías, evoca majestuosamente el cosmos eterno. En la representación estática, despersonalizada, de Buda, encontramos tendencias similares. Bien sea a la manera hierática de Siam o en las formas más sencillas de Ceylán, el Iluminado aparece siempre como superación de la personalidad individual/12/.

Naturalmente, la noción misma de trascendencia absoluta genera una tensión constante en el desarrollo del arte religioso que estalla periódicamente en los movimientos iconoclastas. En las estéticas religiosas del judaísmo y del islamismo, dejan dichos movimientos su huella permanente. La aprensión de expresar lo invisible en formas visibles conduce a estas religiones radicalmente moneteístas, a renunciar a toda iconografía, y concentrarse en la palabra y en las formas más abstractas como la música y la arquitectura. Dentro del cristianismo, la fe en la Encarnación prevaleció siempre sobre la insatisfacción con las formas existentes. Así, después del ataque de los emperadores isauros en el siglo IX, el cuarto Concilio de Constantinopla decreta: "Es conforme a la razón y a la más antigua tradición que los iconos, puesto que refieren a los santos mismos, puedan ser honrados y adorados de ma-

---

/11/ A. Grabar: *The Art of the Byzantine Empire*. New York (Greystone Press), 1967, p. 28.

/12/ D. Seckel. *The Art of Buddhism*. New York (Greystone Press), 1968, pp. 186-87: 204-5.

nera derivada, como aún el libro sagrado de los Santos Evangelios y la imagen de la preciosa cruz se veneran”/13/. En este caso, la victoria llevó a una restauración total. La iconoclasia del calvinismo del siglo XVI produjo diferentes resultados y ocasionó el desarrollo de un arte puramente secular. Esta revolución radical, sin embargo, en lugar de poner fin a la iconografía de los países calvinistas, incitó a la imaginación religiosa en la búsqueda de nuevas posibilidades. Expulsado de las iglesias, el arte iconográfico pasó a los libros, menos expuesto a convertirse en objeto de veneración ‘idólatra’, y más sujeto a la supervisión de la palabra escrita. La exégesis más literalista, siguiendo el principio de la *sola scriptura*, favoreció la información filosófica por sobre la inspiración mística, y, en la iconografía religiosa, sustituyó el manierismo por el naturalismo. En grandes maestros religiosos como Rembrandt, inspiró una búsqueda de la verdad interior sin precedentes. En otros esta búsqueda pudo secularizarse en la psicología, como de hecho lo hizo. Pero en Rembrandt, la verdad psicológica misma se convirtió en la expresión de una interioridad religiosa más profunda/14/. En sus últimos años, el maestro holandés se había familiarizado tan íntimamente con las escenas bíblicas de su diaria meditación, que prescindía completamente de la narración y dibujaba directamente su impacto interior.

## II

Los principios anteriormente desarrollados no pueden “aplicarse” sin más al arte moderno. La profunda secularización de nuestra época hace debatible si el arte puede todavía calificarse de religioso, aún en el sentido mínimo en que todo auténtico arte del pasado podría considerarse ‘potencialmente religioso’. Karten Harries describe el cambio como sigue:

“El arte moderno aparece bien como un intento de restituir al hombre la inmediatez perdida, bien como una búsqueda de la libertad absoluta. En ambos casos, el hombre ha renunciado a descubrir sentido en el mundo de las cosas; si ha de haber sentido, debe estar fundamentado más allá de ese mundo. Pero ya no es posible dar un contenido definido a esta trascendencia”/15/.

---

/13/ *Enchiridion Symbolorum*. Ed. por Denzinger-Bannwart, Barcelona (Herder), 1957, p. 337.

/14/ Al pintar temas religiosos Rembrandt elegía el momento de drama interior — Abraham respondiendo a Isaac sobre la víctima del sacrificio—, en lugar del evento externo.

/15/ *The Meaning of Modern Art*. Evanston (Northwestern University Press), 1968, p. 154.

Aún cuando la conclusión pueda dar lugar a ciertas reservas, las premisas básicas del argumento de Harries pueden sustentarse ampliamente. ¿Qué es pues, tan diferente en esta época?

Quizás nada ilustre mejor la naturaleza de la revolución estética que las innovaciones introducidas por Cézanne en la perspectiva y en la representación pictórica. Lo característico es la ausencia de toda referencia más allá de la imagen artística. La conexión con el mundo externo a la obra de arte se rompe. El espacio deja de cumplir su función tradicional: relacionar las diferentes formas entre sí y con el espectador. Lo que presenciamos ahora es exactamente lo contrario del arte barroco, donde la cualidad expansiva, esto es, la capacidad de la forma de apuntar más allá de sí misma, jugaba un papel más importante que la coherencia interna. El más pesado de los mármoles, el más oscuro de los colores, se hacían transparentes en su poder de superar la representación actual. Los objetos barrocos se extienden en el tiempo así como en el espacio: narran una historia/16/. Aún cuando mucho de esta calidad narrativa se pierde en el neoclasicismo, realismo e impresionismo subsiguientes, la cualidad referencial permanece. Los objetos representados siguen unificándose en la perspectiva única determinada por el ojo espectador.

Cézanne invierte este principio en la pintura. Cambios análogos, aunque menos conspicuos, transforman la escultura, la música, la literatura, la arquitectura. La representación artística de la nueva época se desprende del espectador y del oyente, y llega a encerrarse en su propio espacio y sentido autónomos. La creación artística no está determinada por la apariencia de las cosas *para quien las contempla*, ni por el sonido de la música *para el oyente* sino por la manera como las formas y las combinaciones tonales aparecen en sí mismas. La frase 'aparecen en sí mismas' es, claro está, contradictoria, puesto que la forma y el tono aparecen siempre a un sujeto perceptor. No encuentro, sin embargo, una expresión más adecuada para transmitir el desprecio del artista moderno por la predisposición del espectador. Los objetos pictóricos siguen, naturalmente, apareciendo en una perspectiva particular, pero no en aquella inmediatamente accesible al observador. Aún hay expectativas específicas de armonía en la recepción de tonalidades, pero el compositor no se esfuerza por satisfacerlas. La abolición de un punto de vista subjetivo estaba implicada en la desaparición de una conexión unificada entre las diferentes partes de la pintura, composición o narración. Las unidades parciales son autónomas, yuxtapuestas frecuentemente en su propia perspectiva particular, o conectadas por perspectivas fragmentarias.

---

/16/ Ver J. Claes: *De Dingen en Hun Ruimte*. Antwerpen (De Nederlandsche Boexhandel), 1970, pp. 91-208.

Cuando Cézanne sustituye los contornos por manchas de color, la imagen visual (que no tarda en convertirse sólo en una combinación de colores) se solidifica en una realidad ajena y opaca. Eventualmente, llega a ser autónoma, independiente del espectador y de las imágenes con ella asociadas y deja de referir más allá de sí en el espacio y el tiempo. Nos encontramos con una *presencia* sin historia ni mundo/17/. Debería añadir: y sin trascendencia. El arte contemporáneo solamente articula el sentimiento del hombre moderno respecto al mundo. Las cosas simplemente *son*, indiferentes al observador humano, auto contenidas en una soledad inhumana. Sólo recientemente ha intentado la literatura una negación igualmente radical de la humanidad y coherencia en la llamada anti-novela, que de hecho es una anti-narrativa. En la arquitectura la auto suficiencia no referencial asumió la forma de un énfasis sin precedentes en el material de la construcción, las calidades específicas del ladrillo, la piedra, la madera, a expensas de su idoneidad para recibir y orientar al visitante según sus necesidades. Esto se hace más evidente en los edificios religiosos. Los feligreses se encuentran ahora en iglesias carentes de frente y de centro, donde intersectan una multitud de vectores en diferentes lugares. En semejante espacio inhóspito, cada persona se ve obligada a encontrar su propia orientación, a crear su propia perspectiva, a explorar sus propios sentimientos. El nuevo concepto de construcción espacial, se argumenta a veces, permite al hombre encontrarse a sí mismo, en lugar de imponerle una perspectiva particular. Esto es ciertamente verdadero, pues nada en este extraño espacio refiere más allá de lo inmediatamente dado. La única trascendencia es aquella de la materia misma. Aquí vemos la combinación de las dos tendencias del arte moderno descritas por Harries: el intento de restituir la inmediatez perdida y la búsqueda de la libertad absoluta. Lo puramente inmediato no impone restricción alguna a la elección pura. Frente a la ausencia de todo más allá salvo el de la materia misma, el hombre no tiene otra opción que la de convertirse en su propia trascendencia. De esta manera, el objetivismo total tiene por resultado el subjetivismo puro. "El intento de reemplazar el mundo por construcciones fundadas exclusivamente en la libertad, no puede en última instancia diferenciarse del intento opuesto de obtener la creación artística mediante la expresión espontánea únicamente"/18/. La desubicación total atrapa a la persona dentro de un mundo cerrado de meras posibilidades. Pero puesto que la libertad debe fundarse y estar limitada por la actualidad coherente, la mera posibilidad no permite auténtica libertad. Kierkegaard, quien definió la desesperación como ausencia de posibilidad, acertó al afirmar que un ser que es mera posibilidad es un ser desesperado. Pues la mera posibilidad no es ninguna posibilidad *real*. Podemos aprender también

---

/17/ Ibid., pp. 282-93.

/18/ K. Harries, *Op. cit.* p. 107.

de Kierkegaard en qué sentido es esta desesperación esencialmente religiosa: la negación de la actualidad coherente se origina en el rechazo a aceptar un fundamento unificador trascendente/19/.

En ningún lugar aparece más claramente la naturaleza nihilista de la libertad absoluta que en la literatura contemporánea. Allí la pérdida de la trascendencia socaba la continuidad de la estructura temporal misma y con ello la esencia de la narrativa. El mundo se reduce a la yuxtaposición de objetos conexos y la existencia a la sucesión de episodios incoherentes. Frank Kermode ha mostrado cómo la ausencia de relación interna entre los estadios de la existencia está simbolizada en los cuentistas modernos por su incapacidad de encontrar finales apropiados/20/. Pero, como observó alguna vez Virginia Wolff, si no hay principio y fin, no hay cuento. La vida se convierte entonces en un círculo que gira sobre sí mismo. Los escritores franceses contemporáneos han seguido esta línea hasta sus últimas consecuencias. En Robbe Grillet, el tiempo mismo se ha reducido a una mera secuencia de momentos independientes carente de coherencia interna, en tanto que la obra completa de Becket puede leerse como una expresión de la personalidad discontinua en la cual la identidad personal se desintegra en una serie de estados aislados. La literatura angloamericana rara vez ha seguido el camino del absurdo. Sin embargo, la ola presente de formalismo literario revela un estado análogo de finalismo inmanente. Al desesperar de la capacidad del hombre moderno de alcanzar un sentido último, los escritores se vuelven progresivamente hacia la forma como un fin en sí mismo. Despojada de contenido, la forma se convierte en la última frontera del caos en un universo descentrado. Sin embargo, la literatura no puede prescindir del contenido, y así, el escritor se ve obligado a escribir *sobre* la forma en lugar de escribir *con* ella/21/. Los signos verbales se yuxtaponen de tal forma que excluyen

---

/19/ S. Kierkegaard: *The Sickness Unto Death*. Trad. W. Lowrie (Princeton University Press, 1956).

/20/ F. Kermode: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York (Oxford Press), 1966.

/21/ El crítico británico Tony Tanner analiza esta búsqueda desesperada de la forma en un universo que, mediante el propio aceleramiento de su entropía espiritual, se desintegra progresivamente en pura desestructuración. "Las palabras tienen que organizarse para transmitir cualquier tipo de información y dicha organización es en sí misma un gesto en contra de la entropía. Para contrarrestar la entropía. Deben estar organizadas de tal forma que desafíen la probabilidad: idealmente, esto significaría usar las palabras de manera totalmente inédita. Pero existe el peligro de ir simplemente más allá de toda organización, el cual, a largo plazo, es igual al peligro de someterse a la probabilidad. En ambos casos, el escritor puede encontrar que el poder de sus palabras para transmitir todo tipo de mensaje o vívida información está en perpetua decadencia. A veces pienso que puede

un modelo coherente de realidad. El lenguaje aparece en el decir mismo, y desarrolla sus propios patrones de significado. Aun cuando su cualidad referencial no pueda ser eliminada, los escritores modernos han ido lo más lejos posible en dirección a atenuar la conexión con un mundo real coherente.

En tanto que el hombre continúe definiéndose a sí mismo como auto-trascendente, y hay serios indicios de ello, si bien a la manera negativa de quien no logra alcanzar la trascendencia, la ausencia de todo más allá ocasiona de hecho una desorientación fundamental. ¿No podría, sin embargo, la opaca objetividad del arte moderno, ofrecer una tregua en la lucha desesperada por la orientación? ¿No presenta en su misma inmediatez un aplazamiento de la libertad? El arte no figurativo revive el antiguo sueño de una nueva inmediatez.

“A veces cuando las tensiones del sobrevivir ceden, podemos de nuevo, como cuando éramos niños, empezar a contemplar lo sensible y sus estructuras como monadas sin ventanas. Los vívidos y radiantes valores de lo sensible se gozan entonces por sí mismos, satisfaciendo una necesidad primordial fundamental”/22/.

La inmediatez es ciertamente real, pero dudo que baste para dar sentido al arte religioso.

La apertura esperanzada que exige el arte moderno ha sido comparada con la ‘inmovilidad frente a la vida’, ‘la atención prolongada’ característica de la actitud religiosa/23/. Pocos de quienes han sufrido el impacto total de tan poderosos abstraccionistas como Rothko, Kline y Kadinsky descartarían esta interpretación. Sería, sin embargo, desorientador el calificar sus obras de religiosas en el mismo sentido de las de Duccio y Van der Weyden. El acercamiento religioso a los primeros es una posibilidad; a los segundos una necesidad. El gran arte abstracto en pintura, música, escultura, puede suministrar la apertura que posibilitaría redescubrir la trascendencia; no la muestra.

---

detectarse cierto desespero del lenguaje aún (o quizás especialmente) en los escritores norteamericanos más prolíficos. El sentimiento de la inescapabilidad de una entropía semejante a la sugerida por T. S. Eliot cuando escribe que ‘se trabaja con instrumentos gastados siempre en deterioro’. *City of Words*. New York, Harper and Row, 1971, p. 196.

/22/ D. F. Martin, *op. cit.* p. 153.

/23/ M. Seuphor: *The Spiritual Mission of Art*. New York (Galerie Chalette), 1960, p. 26.

Análogas pretensiones pueden hacerse, con mayor fundamento, respecto de algunas de las obras expresionistas y post-expresionistas. Maestros de la agonía moderna como Gorki, Bacon, De Kooning, Richier, proponen indudablemente problemas de significado último. Describir el horror de un universo descentrado es disputar la viabilidad de un mundo sin trascendencia. De nuevo, tales visiones de destrucción pueden ser interpretadas religiosamente, pero esta interpretación no es necesaria, y de hecho, fueron inspiradas por la propia desesperanza del artista respecto de una integración religiosa. Presentan imágenes de insuficiencia que pueden llevar al espectador a una visión interior propia, pero no aportan ningún contenido a dicha visión. En este aspecto difieren de los grandes artistas religiosos del pasado, quienes no se limitan a formular un problema: desvelan una visión positiva de lo sagrado. Sólo imponiendo su propia actitud religiosa al trabajo artístico puede el espectador percibir el arte expresionista moderno como religioso. El arte religioso del pasado no daba lugar a tal libertad interpretativa. Para adentrarse en los Oratorios de Bach o los descendimientos de Van der Weyden, inclusive una persona completamente secular no tiene más opción que la de adoptar transitoriamente la visión trascendente del artista. Durante un momento, el artista le obliga a compartir su visión religiosa del mundo. El artista contemporáneo deja la iniciativa al espectador.

La ambigüedad del arte moderno respecto de lo sagrado es significativa en una situación en la cual el hombre ha perdido la experiencia directa de lo sagrado. Rara vez alcanza algo diferente de un sentido de ausencia, silencio, o, en el mejor de los casos, un espacio interior en el cual la trascendencia pueda nuevamente manifestarse. Recordamos las palabras de Heidegger sobre los tiempos menesterosos, como el nuestro, cuando los poetas no hablan ya de lo sagrado ni de los dioses, sino tan solo de las huellas que han dejado/24/. La función sagrada del arte quizás sea entonces solo la de crear el vacío en el cual el hombre pueda percibir la trascendencia.

¿Significa lo anterior que no exista arte sagrado en nuestro tiempo? Basta pensar, para ver lo absurdo de una conclusión semejante, en la capilla de Matisse en Vence, en algunas de las esculturas de Manzó, en la mayoría de las pinturas de Rouault, y, especialmente, en las composiciones sagradas de Messiaen y Penderecki. Estas obras exigen una interpretación inequívocamente religiosa si se intenta penetrar su sentido. Tampoco pueden ser descartadas como residuos culturales de una época anterior: sus creadores fueron todos pioneros en su medio artístico. Sin embargo, aun cuando la incidencia moderna de su trabajo sea incuestionable, no pueden ser considerados como los artistas más

---

/24/ M. Heidegger: "Wozu Dichter?", en *Holzwege*, Frankfurt am Main: (Klostermann), 1950.



representativos de nuestro tiempo. Más en concordancia con el clima religioso de nuestra época se encuentran aquellos artistas expresionistas que discutimos anteriormente. Un problema particularmente interesante es aquél que surge cuando los abstraccionistas puros intentan crear un arte explícitamente religioso como lo hizo Barnett Newmann en su 'Viacrucis' o Rothko en su Capilla de Houston. Aquí se pone de manifiesto la ambigüedad religiosa del arte moderno y con ella, la necesidad de regresar a la determinación original del lenguaje. Sin el título, nadie reconocería tales obras como definidamente religiosas. En una tradición cultural donde los símbolos de la fe son ampliamente conocidos, los artistas figurativos se ven rara vez en la necesidad de utilizar tales profesiones verbales. Con excepción de la música (arte esencialmente no figurativo), el título no juega un papel decisivo en la determinación de la naturaleza religiosa de una iconografía. El pelo largo, el vaso y la apariencia desaliñada de una mujer atractiva alertan inmediatamente al espectador sobre la presencia de Santa María Magdalena. Todos saben la historia. El título de una pintura abstracta puede, claro está, ser arbitrario e incluso deliberadamente desorientador; pero no lo es más que los símbolos del culto o aún el tema mismo en una obra tradicional carente de auténtica inspiración religiosa. Se nos recuerda una vez más, que el lenguaje (o los símbolos iconográficos que requieren en última instancia interpretación verbal), es indispensable pero no suficiente para la creación de arte religioso. Cuando una forma estética rompe sus vínculos con la tradición iconográfica, el apelar a la palabra reaparece en su urgencia prístina. Obedecer a este llamado en la actualidad no es más arbitrario de lo que fue hacerlo para los creadores de las imágenes de la tradición religiosa, ni de lo que ha sido para los compositores religiosos de todos los tiempos. Ilustra una vez más el hecho de que para mente religiosa, la relación primigenia con lo trascendente se establece en la revelación de la palabra.