

De lo trascendente en el arte

José Antonio MILLÁN ALBA
Universidad Complutense de Madrid

Hace unos meses, con ocasión de unas Jornadas sobre Cultura visual contemporánea celebradas en la ciudad de Valencia, se nos pidió a los participantes que tratásemos más en concreto de lo trascendente en el arte. He escogido este mismo asunto, y algunas de las cosas que allí dije, como tema de estas líneas en homenaje a mi compañero Ángel Chiclana porque resumen perfectamente una buena parte de las conversaciones que tuve el privilegio de mantener con él a lo largo de los años, paseando tranquilamente por los jardines de la Facultad o camino de uno u otro edificio; charlas que hoy añoro intensamente y para las que Ángel Chiclana siempre tuvo tiempo, ese tiempo pausado propio de la conversación universitaria entre dos compañeros que a lo largo de los años han sabido guardarse creciente y profunda estima. Responden también a ideas compartidas —y por respetar el pensamiento de Ángel Chiclana, que expresaba siempre con gran delicadeza y no menos buen humor, no en todos los casos concordantes— sobre cuestiones relacionadas con la filosofía de la religión y la investigación en literatura. Sirvan las líneas que siguen, más pobres en contenidos de lo que Ángel Chiclana supo sugerirme con mucha mayor riqueza, como agradecido homenaje a un universitario cabal.

* * *

En las Jornadas que he mencionado, la primera pregunta que se nos sugería rezaba así: “¿Se puede hallar en el arte actual, en todas sus formas,

huellas de lo divino?”. Formulada en esos términos, mi respuesta a esta pregunta es no. Aunque, sin duda, en ello interviene decisivamente la forma de mirar.

En primer lugar, y puesto que esta reflexión versa sobre “lo trascendente en el arte”, hay que señalar que lo trascendente y lo divino no son lo mismo. Hay una transcendencia que hace clara referencia a la divinidad, y hay otra que en absoluto se refiere a ella. Esta última sería una transcendencia en horizontal hacia los demás, que no forzosamente tiene por qué ser “trascendida” a otros ámbitos no puramente humanos. Y hay también otro orden de transcendencia: la apertura del hombre al cosmos, que se encuentra, respecto de la divinidad, en la misma situación que la anterior. Con lo cual creo que la pregunta debiera ser reformulada.

En segundo lugar, creo que la respuesta a esta pregunta tiene mucho que ver, como señalaba antes, con la forma de mirar. Hay miradas limpias y otras que no lo son tanto; hay miradas para las cuales casi todo lo humano es de alguna forma noble, está preñado de significaciones, de sorpresa, de “magia”, etc; y hay, por el contrario, miradas en absoluto desinteresadas y ciegas para este orden de realidades. Luego está también la mirada del hombre natural, que aún no reconoce lo divino, y en el que también se dan estas dos formas de mirar. Y hay, por último, miradas que saben ver, efectivamente, la huella de lo trascendente divino por doquier, porque tienen la capacidad de ver, de sorprenderse y de admirarse ante esa específica belleza, que no cesa nunca. Por el contrario, hay otros en los que esa capacidad no existe, o se ha agotado y está marchita.

Si vamos ahora a la obra artística propiamente dicha, creo que en el arte del siglo XX, en todas sus formas, huellas de lo trascendente entendido como divino, rotundamente y de forma general: no —por supuesto, evidentemente, hay excepciones—. Mi mirada al siglo, ahora que está terminando, me muestra un siglo que, aunque ha ganado en libertad creadora, en el terreno artístico no dice real y verdaderamente nada nuevo. Es cierto que en Occidente se produjo un cambio en la sensibilidad —y en la sensibilidad estética en particular— que data *grosso modo* del último cuarto del siglo XIX. En esos momentos sí se produjo una inversión de la que todavía seguimos siendo deudores.

Lo que dijeron los autores de finales del XIX y comienzos del XX lo dijeron de un modo más brutal —si puedo expresarme así—, más complejo y mucho más profundo de lo que luego ha sido el siglo XX. En líneas generales creo, al menos esta es mi mirada, que el siglo XX ha sido un extraordinario portavoz, difusor o divulgador de experiencias estéticas que no le per-

tenecen propiamente, sino que se produjeron antes, con la excepción, ciertamente, del cubismo y de la abstracción, que sí elaboran modelos nuevos. Todo el arte neodadaísta del último cuarto del XX, los *happenings*, etc., muestran hasta qué punto el arte contemporáneo, aparte de estar cargado de un subjetivismo extremo, de haberse entregado por completo a las fuerzas del inconsciente, y de mostrar una clara desconfianza en la razón humana, tachada de megalómana y a la que apostrofa sus vacíos triunfos, sigue siendo deudor de las categorías estéticas que se configuraron a finales del XIX y comienzos del XX. Cuando hoy en día, por ejemplo, se habla tanto de las vanguardias artísticas —y téngase en cuenta que hablamos de un puro anacronismo, porque las vanguardias son de 1910—, lo que éstas desarrollaron fue ya dicho en la salida del romanticismo por autores que, desde mi punto de vista, hicieron una apuesta mucho más intensa y radical. Y esa apuesta contrasta con la actitud vital que se observa hoy en día.

En la arquitectura, por ejemplo, que creo es el arte más representativo de la contemporaneidad, una vez “muertos” el funcionalismo y el constructivismo, asistimos a un “eclecticismo actualizado” y selectivo, que tolera el adorno y trata de crear espacios interpretables individual o colectivamente en función de su valor de uso; un eclecticismo “moderado”, muy concorde con la forma actual de entender, por ejemplo, valores como la tolerancia, inmediatamente eufemizados de acuerdo, justamente, con su valor de uso. Esto equivale, en el terreno del lenguaje, a un “escepticismo lingüístico” (propio de los años setenta y vigente hoy, principalmente en el discurso político), en virtud del cual las palabras obtienen su significado no de su valor intrínseco —ni siquiera de su valor intrínseco contextual—, sino de un carácter despiadadamente relacional; en tal caso, las significaciones se dispersan de tal modo que resultan virtualmente incomprensibles.

Hoy en día se ha hablado del advenimiento de una nueva época, la época postmoderna, lo que tal vez sea cierto dado el afán por fechar anticipadamente sus inicios y por tratarla ya de entrada como una categoría histórica, olvidando quizá que la historia sólo se ocupa del ser-pasado. Desde la dudosa legitimidad con la que nos habilita este hecho, cabe el intento de tipificar, *grosso modo* y salvando el hecho de que carecemos de la necesaria distancia temporal, algunos de los rasgos que configuraron esa época parece ser que recientemente periclitada. Algunos de ellos creo haberlos señalado ya: su extremado subjetivismo, su brutal desconfianza en la razón humana y su entrega casi total a las fuerzas impulsivas del inconsciente. A ello hay que añadir un arte concebido como anti-naturaleza, la alianza entre técnica y estética, una libérrima interpretación del pasado y un arte que responde a una

visión del mundo eminentemente fragmentaria. Cada uno de estos rasgos —así como otros que pudiéramos añadir— requiere un intento de comprensión más pausado. Ahora quiero fijarme en otro, que no he señalado, y que se deriva de un predominio muy claro de la espacialidad en detrimento de los valores de la temporalidad: el tiempo ya no es esa línea, con un reconocible principio y un concreto final, que corta en horizontal, diría un renacentista, un mundo en el que todo lo que se mueve lo hace circularmente —todos los procesos naturales, todos los procesos cósmicos y fisiológicos, el cuerpo humano incluido, son circulares y cíclicos—. En arte, un vitalismo, por ejemplo, que no desemboque en el mito del eterno retorno, sencilla y simplemente, ignora de qué está hablando. Pérdida, por lo tanto, de los valores temporales. La vida ya no es esa línea en la que los hombres nos salvamos o nos condenamos, en la que nos vamos haciendo en la concreta e incierta historia diaria que a cada uno le ha tocado en suerte protagonizar; bajo esta concepción, el mismo concepto de unidad de vida desaparece. Esto en el lenguaje actual se aprecia muy bien: un tiempo fragmentario en el que domina el presente como único tiempo posible, un presente a-temporal en cuya base están las sensaciones orgánicas elevadas a una categoría jerárquica intemporal. La vida, lo que comunmente llamamos la vida, se reduce entonces a una colección heteróclita de trozos, de fragmentos de presente; pero ello no puede constituir propiamente una historia *humana*.

Este mismo hecho se puede apreciar en las metáforas sobre la naturaleza que se ofrecen a finales del XIX y vigentes hasta hace muy poco, que expresan una concepción en virtud de la cual la naturaleza deja de ser un “libro”, esto es, un conjunto coherente, con un autor —y recuérdese que la poética contemporánea de la “muerte del autor” estaba ya contenida en Flaubert y, sobre todo, en Mallarmé—, una unidad interna y un proyecto, para pasar a ser entendida como “diccionario”, esto es, un conjunto cuantitativo de trozos, retazos o fragmentos de materia puestos ahí a disposición del poder puro del artífice o del creador.

En esta misma dirección, cabe también señalar ese mandato general de finales del XIX de “sumirnos en lo profundo”, en los años ocultos, en los años profundos (valga de nuevo la metáfora espacial), donde radica la auténtica razón de ser de cuanto nos manifestamos a nosotros mismos y a los demás. Se acuña, así, lo que cabría denominar una estética de las profundidades, vinculada a la necesaria opción hermenéutica como las dos caras de una misma moneda. En el terreno temporal, esta vivencia de lo profundo tiene su equivalente en el cometido otorgado al *origen* (desde esta óptica, “profundo” y “originario” son términos intercambiables que se refuerzan entre

sí). Se ha producido, así, en multitud de casos, una hipoteca, una anulación de la realidad y significación de lo que sentimos y percibimos actualmente, y un desplazamiento hacia los estratos de lo profundo, de lo pretendidamente cierto y verdadero, oculto en lo escondido y originario. Y cabe preguntarse: ¿en virtud de qué extraño prejuicio lo originario, oculto y escondido es lo verdadero?

Una cuestión de carácter más general, pero cuya importancia ha sido determinante y a la que aquí sólo quiero aludir, es la experiencia del mal. La expresión artística contemporánea no es comprensible, desde mi punto de vista, sin la experiencia del mal como transfondo. Una experiencia sumamente compleja, de morfología muy variada según los autores: mal físico, mal psicológico, mal social, mal ontológico, mal metafísico. Una gran parte del arte contemporáneo no ha consistido en otra cosa que en mostrar el mal en el que se encuentra inmerso el hombre, y en apostrofar al mundo sus vacíos triunfos, su autosuficiencia y su afán de poder. En esta “experiencia de la abyección” se inscribe, justamente, la salida del romanticismo en tanto que consideración del arte como anti-naturaleza (naturaleza humana y naturaleza exterior), puesto que ésta es vivida como degradación, y degradación ya en el origen. En el último cuarto del XIX, la creencia de la Ilustración primero y del Romanticismo después en una concordancia y armonía entre los estados de la naturaleza y los estados del alma —previo paso por una poética del desencanto y de la nostalgia particularmente intensa—, queda anulada en la salida del siglo mediante el recurso, paradójicamente, a una poética pseudocatólica de un mal o de una nada absolutas que afecta tanto a la naturaleza exterior como al hombre ya desde su origen. Esta poética contrasta con la concepción cristiana, y específicamente católica, de un Dios creador que se goza en su creación porque la ve “buena”, y choca, asimismo, frontalmente, con la concepción cristiana de la “encarnación”.

Esta experiencia del mal y de la nada que, como digo, tiene una morfología variadísima —“un libro sobre nada”, en donde la nada adquiere un estatuto creador—, ha tenido también la virtualidad de procurar la uniformidad de todo lo demás, produciendo a la vez un dualismo antropológico muy marcado, ajeno, asimismo, a las concepciones católicas, de la misma forma que el color blanco, desde un fondo de negrura absoluta, se destaca como luz pura. Si convertimos cuanto nos rodea, aquello o aquellos con que nos relacionamos o trasciende nuestra acción, en negro absoluto, puro mal, fondo indiferenciado, nuestra acción resulta lo único viable, lo único posible, luz absoluta.

Es cierto que, desde hace algunos años, el panorama a este respecto ha ido cambiando, y que se ha producido desde muy diversos ámbitos una apertura hacia el otro distinto y singular (no puro espacio de socialización), de la misma forma que otro de los rasgos de la postmodernidad es un ambiguo roussonismo redivivo que reivindica una “estética de la naturaleza”, una “ecolfrica” que pretende volver a ganar una relación exenta de coacción con la naturaleza: que ésta no sea ya “lo otro que no tiene ningún sentido acoger”, ni el cuerpo lo ajeno a la conciencia, ni “el paisaje lo ajeno y lo lejano”. Lo estético significa aquí que la experiencia creadora no sólo radica en sí misma, sino que hay que buscarle un apoyo (Jaus) en el ser-otro y el ser-sí-mismo de la naturaleza (exterior y humana).

Esta actitud, que conlleva cierta superación del dualismo al que me refería antes (la naturaleza ya no es lo otro de la razón), guarda también una íntima analogía con el “dialoguismo” —una verdad y un individuo que, en un mundo altamente industrializado y con nuevos medios de comunicación, se constituye en su relación con lo otro— proclamado desde diversos sectores y que se ha concretado en una nueva retórica de la argumentación. Todo ello, aunque no manifieste las “huellas” de lo divino, sí crea, en cambio, las condiciones para su posibilidad.

A la luz de todo lo que acabo de señalar y volviendo a la pregunta inicial, se me antoja sumamente difícil contestar afirmativamente. Creo que, en el ámbito artístico, al igual que en otros, el siglo XX, más que apertura a una nueva época, es la conclusión de un largo período que se inicia en la Revolución francesa. Y respecto a esas huellas de lo divino, sí creo que hoy en día existen las condiciones culturales posibles para su manifestación.