I

Introducción: matizaciones previas

Hay realidades que emplazan unas artes. Otras, las demás. Lo misterioso y lo sublime las convocan todas. Los templos y los museos son considerados unos de los lugares más idóneos para la contemplación de esas realidades, para la admiración, el asombro y, sin duda, para la explosión emocional que provocan. En ambos espacios se puede experimentar un tipo de presencia que, a menudo, solo puede ser revelada en su representación. La noción de templo, excepción hecha del judío y cristiano, mantiene un lazo de parentesco con la de sepultura en tanto que en esta se custodian los restos de quien no está y, sin embargo, esos restos traen a presencia, bajo la forma del recuerdo, una realidad con la que se continúa manteniendo un cierto tipo de relación. Con todo, conviene hacer una matización: la liturgia permite percibir lo que hay en el templo según su verdadera naturaleza y ser, en cambio los museos carecen de tal contexto vitalizador. Muchos de los objetos allí expuestos, desprovistos de su contexto vital, necesitan del espectador para recuperar parte de su sentido original, solo alcanzable en la contemplación. Ya lo señalaba Adorno cuando indicaba que el mausoleo y el museo están relacionados más allá de la fonética[1]. No obstante, aunque el filósofo alemán señalase que uno y otro son lugares de muerte, en realidad, el recuerdo y la contemplación tienen la fuerza para vivificar los restos y objetos que allí se encuentran neutralizados, esperando a que el espectador, como si de un nuevo Ulises se tratase, les dé a beber su sangre para que vuelvan a contar su historia.

Quizá por ello, no debe sorprender que una arqueología del espacio sagrado pueda tenerse como una retroproyección de las características de la contemplación

1 Adorno, Theodor, *Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962, p. 187.

estética, pues la belleza es «lo más misterioso de cuanto aquí abajo existe. [...]. Todos los seres, incluidos los más zafios y los más viles, reconocen su poder"[2]. Además, la relación desinteresada y gratuita del fiel con lo sagrado tiene su correlato en la actitud, hoy frecuente y democráticamente secularizada, del espectador museístico que, ante el espectáculo de la obra de arte en su exposición, se aleja de cualquier pretensión de funcionalidad o utilidad, por otra parte, tan característica de la relación con lo corriente y cotidiano. La razón puede ser, a decir de Simone Weil, que

> «Existe un punto de grandeza donde el genio creador de belleza, el genio revelador de verdad, el heroísmo y la santidad son indiscernibles. En los aledaños de ese punto se advierte que los géneros de grandeza tienden a confundirse"[3].

Los hombres, diría Hegel, pueden hacerse cargo de la realidad a través de los conocimientos concretos, la religión y el arte. Los conocimientos dan lugar a un cierto tipo de desencantamiento de lo real que, sin embargo, es constantemente reencantado por la religión y el arte. Quizá esa sea la razón por la que los secretos corresponden al ámbito del conocimiento. Una vez descubiertos no se vuelve sobre ellos: los secretos del cuerpo humano, los del universo, etc. Desvelar un secreto es una conquista cuyo terreno no suele volver a pisarse. En cambio, los misterios nunca se agotan, siempre dan de sí, constantemente se vuelve a ellos. Su coeficiente de dilatación es infinito y su capacidad de hechizo y seducción también. Por eso la realidad misteriosa cae más del lado de la religión y el arte. No hará falta decir que ni al hombre religioso ni al espectador artístico les basta con acudir al templo o al museo, a la sala de conciertos o al teatro una sola vez. Para ellos la realidad siempre ofrece posibilidades nuevas e inéditas de experiencia. ¿Cuántas veces se puede escuchar la octava sinfonía de Mahler, o el *intermezzo* de *Cavalleria rusticana* de Mascagni, o las *Variaciones Goldberg* de Bach? ¿Cuántas veces se pueden leer «Me gustas cuando callas porque estás como ausente (...)", de Pablo Neruda; o «(...) *human kind/Cannot bear very much reality* (...)", de T.S.Eliot; o el (...) no sé qué, que quedan balbuciendo (...)", de san Juan de la Cruz; o la parábola del hijo pródigo que escribe san Lucas; por no hablar del comienzo del *Evangelio* de san Juan: «En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios"? ¿Cuántas veces se puede contemplar el *Autumn Rhythm, number 30*, de Jackson Pollock, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York; o la serena *Habitación de hotel*, de Edward Hopper,

2 Weil, Simone, *Intuiciones precristianas*, Trotta, Madrid, 2004, p. 134.
3 Weil, Simone, *Echar raíces*, Trotta, Madrid, 1996, p. 183.

en el Museo Thyssen de Madrid? Nadie dice, ya lo he escuchado, ya lo he leído o ya lo he visto. Más bien, brota desde lo profundo del espíritu un volveré.

Sea como fuere, en los tres modos de captar la realidad indicados por Hegel resulta decisiva la dimensión contemplativa de lo humano. Lo fascinante de esta dimensión es que a veces, de manera fugaz e instantánea, tiene lugar una inversión de los papeles tradicionales que se interpretan al captar la realidad, esto es: un sujeto frente a un objeto. Decimos inversión porque en la contemplación, sobre todo en la religiosa y en la estética, cabe la posibilidad de que nuestra identidad quede expuesta y vulnerable, debilitándose el dominio sobre uno mismo. Lo misterioso y lo artístico «puede(n) llegar a poseernos tan completamente que, durante un lapso de tiempo, nos tengamos miedo, nos reconozcamos imperfectamente"[4]. En efecto, ante lo misterioso y lo artístico puede alcanzarse la copernicana situación de que el observador pase a ser el observado, vale decir, que el agente pase a ser el paciente. Gadamer refiere esta posibilidad cuando señala que, en el juego, el sujeto no es el jugador, sino el juego mismo, dando lugar a una suerte de verónica metafísica, en virtud de la cual el vidente es quien pasa a ser visto. Sea como fuere, la equiparación de la experiencia religiosa a la experiencia estética es merecedora de algunas matizaciones que serán señaladas en el último capítulo, sin menoscabo de que ambas puedan considerarse formas legítimas de captar la realidad.

Por otra parte, la línea de continuidad que existe entre los espacios sagrados y los museos, más que poner de relieve la indiferencia para lo misterioso y lo extraño, prueba la capacidad de fascinación que provoca todo lo que es considerado inspirado. Este interés pone en valor los términos: sagrado y profano, sobrenatural y natural, extraordinario y ordinario. En efecto, son palabras de uso cotidiano, y en ese uso todo el mundo sabe lo que significan. Sin embargo, basta con ponerse a pensar en lo que realmente significan y se vuelven problemáticas, incluso, como le sucedía a san Agustín con el tiempo, es posible que lleguemos a pensar que, en rigor, no sabemos muy bien lo que son. A nadie se le escapa la familiaridad con que muchos de nosotros utilizamos expresiones del tipo: Dios es sagrado, la persona es sagrada, la propiedad privada es sagrada, el templo es lugar sagrado, etc. Muchas obras de arte gozan del mismo estatuto y se custodian considerándolas elementos santificados, como ha sido oportunamente señalado por diferentes autores, desde Le Corbusier en

4 Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, México, 1990, p. 32.

L´Art décoratif d´aujourd´hui[5], hasta Pierre Bordieu y Alain Darbel en *El amor al arte*[6]. Y es que, ni Dios ni las personas ni la propiedad privada ni los templos ni las obras de arte, por más geniales e inspiradas que sean, son propiamente realidades sagradas; unas son santas y otras pueden llegar a serlo, tal es la tarea. Como es sabido, Dios no dice de sí que sea sagrado, sino santo; y no quiere que el hombre sea sagrado, sino santo. Escrito está:

> «Pues yo soy Yahveh, el que os he subido de la tierra de Egipto, para ser vuestro Dios. Sed, pues, santos porque yo soy santo"[7]; «Habla a toda la comunidad de los israelitas y diles: Sed santos, porque yo, Yahveh, vuestro Dios, soy santo"[8].

Con ello se pretende advertir que, sagrada no es la realidad, ni los lugares ni las cosas; sagrada es la relación que se tiene con ellas. Bien distinto es por qué se tiene esa peculiar ligación con unas realidades y no con otras que las vuelve respetables y al extremo e intocables, dando lugar a su protección y reserva en los templos o en los museos[9]. En tal sentido, lo profano religioso no es, propiamente, lo opuesto a lo sagrado, sino más bien un modo distinto al sagrado de relacionarse y vincularse con las cosas, con la realidad, con el mundo y con Dios mismo, donde parece ponerse a prueba la fidelidad con Él. A lo cotidiano le sucede algo parecido, pues no es lo opuesto a lo artístico, sino el ámbito donde puede tener lugar la experiencia estética, ¿por qué no? ¿A caso la mirada no puede sobrecargarse de realidad y colmar el deseo de plenitud en medio de las actividades consideradas como profanas? John Dewey ha insistido sobre esta cuestión cuando se pregunta por la mala reputación de lo profano y de la vida cotidiana:

> «¿Por qué el intento de conectar las cosas más altas e ideales de la experiencia con sus raíces vitales básicas es, tan a menudo, considerado como una traición a su naturaleza y una denegación de su valor? ¿Por qué se siente repulsión a conectar las altas realizaciones de las bellas artes con la vida común, la vida que compartimos con todas las criaturas vivientes?"[10].

5 Le Corbusier, *L´Art décoratif d´aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de «L´Esprit Nouveau", París, 1925.
6 Bordieu, Pier y Darbel, Alain, *El amor al arte. Los museos de arte europeo y su público*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2012. Segunda Parte: Obras culturales y disposición culta, p. 139.
7 *Levítico* 11, 45.
8 *Levítico* 19, 2.
9 Castro, Sixto, *Filosofía del arte. El arte pensado*, Herder, Ciudad de México, 2017, p. 11.
10 Dewey, John, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 23.

En cualquier caso, y con vistas a una mayor comprensión, a lo largo de este texto utilizaré la forma corriente de entender los términos «sagrado" y «profano", «extraordinario" y «ordinario". No obstante, insistimos, no debería perderse de vista que no son tanto cualidades opuestas de las cosas, como diversos modos de tratar con ellas. La bipolaridad sagrado-profano, divino-humano, artístico-ordinario se expone a los errores y las dificultades de los dualismos, como sería pensar que fuera del templo no hay salvación o que fuera del museo solo cabe la vulgaridad y la zafiedad. De ninguna manera es así, pues ni el mundo ni la materia son malos ni feos, sino más bien el uso que de ellos hacemos. En tal sentido, la contemplación no debiera considerarse superior a la acción, cuanto un modo distinto de hacerse cargo de la realidad. La tensión entre lo espiritual y lo material, entre lo sobrenatural y lo natural, entre lo sagrado y lo profano ha recorrido gran parte de la tradición cultural de occidente y ha dado lugar a tensiones irreconciliables entre uno y otro extremo: liberal y servil, *praxis* y *poiesis*, María y Marta, etc. No obstante, a lo largo del texto se prestará especial atención a esos momentos de máxima atención que tienen lugar en la soledad, en la oscuridad y en el silencio, que diría Schiller[11], pues en ellos, a veces, irrumpe con la fuerza de su majestuosa presencia un tipo de realidad fascinante que lo cambia todo. A esa irrupción se debe todo lo que se va intentar mostrar en las siguientes páginas.

11 Schiller, Friedrich, *Lo sublime*, Casimiro Libros, Madrid,2017, pp. 59-60.