

ROMANO GUARDINI

Y LA OBRA DE ARTE

Martín Susnik

En ocasión del 40º aniversario del fallecimiento del filósofo y teólogo alemán Romano Guardini, intentaremos en las próximas páginas internarnos en su modo de analizar y comprender las cuestiones relacionadas con el arte.

El arte no es un tópico que ocupe un destacado lugar dentro de la obra de Guardini. Sin embargo, más allá de un breve texto dedicado específicamente a esta temática y en el cual nos basaremos principalmente, existen numerosas referencias a lo artístico y a lo creativo en sus escritos de diversa índole. Guardini recurre con frecuencia al arte (ya sea en general, ya sea mencionando obras artísticas concretas) para iluminar y ejemplificar diversas reflexiones. Esto nos da una señal: la señal de que el análisis del hecho artístico puede echar luz sobre la cuestión humana, y la reflexión en torno al tema del arte puede resultar un aporte a las reflexiones en torno al tema del hombre en general, su modo de existir en el mundo, su relación con las cosas, su interioridad, su vocación a la realización de su ser propio, su esperanza en un porvenir lleno de plenitud, todos temas que sí abundan en los escritos del pensador. Con este mismo convencimiento y con nuestra profunda admiración y agradecimiento por el legado y el ejemplo que de Romano Guardini hemos heredado, escribimos el presente trabajo.

Observará el lector que nuestras palabras resultarán muy limitadas en muchas oportunidades, que dejarán algunos interrogantes sin respuesta y algunas cuestiones sin resolver, y que cabría decir mucho más. Incluso habrá temas pertinentes a los que no haremos mención siquiera. Sencilla y humildemente recurriremos a algunos de los conceptos, siempre vivos, que utiliza Guardini para reordenarlos e intentar retransmitirlos. Observará también el lector que el desarrollo no es propiamente lineal y puede llegar a resultar repetitivo. Hemos optado por ello para enfatizar la constante mutua implicación de las ideas que transmite Guardini al hablar de este tema y su permanente mutuo alumbramiento.

El surgimiento de la obra

Es habitual hacer referencia a la *inspiración*, ese misterioso concepto, al plantear el interrogante sobre el origen del hecho artístico. Las explicaciones en torno a dicha noción son de lo más diversas y van desde lo mitológico hasta lo científico. No nos extenderemos aquí sobre este punto en particular, pero vale la pena señalar que también las reflexiones de Romano Guardini están cercanas a esta idea al hablar del carácter «gracioso» del despertar creador del hombre. Sin negar en absoluto la importancia de la reflexión racional, de la concentración, del sacrificio y, en definitiva, del esforzado trabajo del artista para disponerse en el camino de la creatividad, insiste sin embargo en el carácter meramente preparativo de todo este esfuerzo. La inspiración es una *gracia*, sucede «cuando quiere», es inforzable e indeterminable en cuanto a su origen.

La experiencia de la labor artística confirma lo dicho. Confirma, en primer lugar, la habitual necesidad del método, de la preparación, de la planificación...

Muestra de ello son la infinidad de borradores y bocetos, de tachaduras y correcciones, de horas y jornadas transcurridas frente a lienzos, instrumentos, hojas en una actitud de búsqueda, de indagación, de investigación. Pensemos también en los incesantes ensayos de los intérpretes (también allí hay creación, y sobre ello volveremos más tarde), la exploración de variantes, las interminables repeticiones, la práctica de escalas y arpeggios. Pero la experiencia creadora confirma también que todo ese esfuerzo no es condición suficiente ni causa del producto final, cuya aparición en el mundo siempre resulta de alguna manera inexplicable. El mismo artista lo experimenta como algo que le es, en algún misterioso sentido, ajeno. El artista *«percibe aquel punto de origen como algo que está fuera de su personalidad, sobre o debajo de ella, o trascendiendo hacia dentro su situación concreta: siempre como soberano frente a su albedrío, hasta tanto que puede anular sus iniciativas y atravesar los más fuertes anhelos de la vida.»*¹

En cuanto al tema de la inspiración y el «genio» artístico en particular, Guardini admite que la interpretación psicológica sobre este fenómeno le resulta la más adecuada. Esto se debe a que hace referencia a elementos subconscientes e inconscientes, que el sujeto experimenta «como venidos de otra parte» por estar sustraídos más o menos ampliamente al pensamiento consciente y a la voluntad, y sin embargo son experimentados a la vez como «propios», como pertenecientes a la sustancia de la propia vida, por estar individualizados en la propia personalidad.² Se trata, en consecuencia, de una suerte de interioridad que al sujeto le resulta ajena e íntima a la vez. Por ello señala Guardini, en el mismo párrafo antes citado, que el hombre en su actividad creadora *«tiene un intenso sentimiento de sí mismo, que puede elevarse hasta el orgullo y aun hasta la hybris.»*³

Hasta aquí las palabras de Guardini en torno a la inspiración creadora; si bien hace referencia a esa sensación según la cual lo inspirado parece provenir «de afuera», el análisis permanece en lo que sucede *dentro* del sujeto. Ahora bien, el interior del hombre se caracteriza por su gran posibilidad de apertura. Apertura a lo otro, a lo que, en un sentido más propio, está fuera del hombre. Y hay, en efecto, otro factor más propiamente externo al sujeto, al menos en principio, sobre el cual Guardini centra su atención y su análisis a la hora de describir el surgimiento de la actitud creadora del artista: la realidad exterior.

Las cosas del mundo están allí, a la espera de nuestra contemplación, para que ésta logre penetrar en su esencia íntima a través de sus características exteriores. De modo que la contemplación del artista hace emerger la esencia de la cosa, velada a la mirada habitual y superficial.

Este factor externo, empero, no desmedra al sujeto y a su interioridad, en la concepción guardiniana de la creatividad, sino que se entrelaza fructíferamente con él, ya que junto con esta esencia de la cosa, emerge también la esencia íntima del artista contemplante, quien se pone así en tensión, en movimiento hacia la creación.

Este fértil encuentro entre el sujeto creador y lo dado es el núcleo de las reflexiones de Guardini en torno a la génesis de la obra artística. Tanto el artista como la realidad dada con la que éste se encuentra confluyen, como dos cauces que se necesitan mutuamente, en la productiva vertiente que desemboca en la existencia de la obra de arte. Tanto la receptibilidad como la actividad productiva son dos propiedades que se hallan presentes en el hombre con dotes artísticas (y el hombre es justamente el ser vivo que tiene la capacidad de responder con su interioridad a la realidad que lo toca desde fuera). El encuentro con las cosas del mundo no deja indiferente al hombre de sensibilidad artística, sino que hacen eco en él, lo despiertan en su núcleo íntimo y lo disponen a la actividad.

Mundo exterior y vida interior se entrelazan favoreciendo el brotar de algo nuevo. «*Tanto la esencia de la cosa como la del artista mismo se identifican de modo vivo, abriéndose paso hacia la expresión. La sensación de sí mismo que tiene el artista confluye con su modo de ver la cosa; la estructura de sentido de la cosa se percibe desde la emoción de la percepción de sí mismo; y ambas cosas ocurren de tal modo que se convierten en forma, en obra.*»⁴

La idea puede resultar iluminadora. Manifiesta la superación de la distancia entre sujeto y objeto sin caer en idealismos que disolvieran a ambos en su mutua relación. Aquí sujeto y objeto son pensados como realidades íntimamente vinculadas, pero no se funden en un todo, perdiendo su propia consistencia individual y sus particularidades, sino que la relación entre ellos parece más bien potenciar ambos términos de la relación.

La realidad exterior al sujeto permanece siendo un *aliud* distinto del sujeto que lo capta, pero su núcleo sale a flote en ese particular «ser visto». No creemos de ninguna manera que Guardini estuviese en desacuerdo con aquella idea tan realista que indica que la relación del objeto conocido para con el sujeto cognoscente sea una relación *de razón*. Ninguna alteración se produce en el objeto al ser captado por el hombre; la verdad está en las cosas, también para la perspectiva de Guardini. Pero se explicita en el encuentro con el conocimiento del hombre y, en el caso del conocimiento pre-productivo del artista, esa explicitación no permanece en el mero ámbito interior de una contemplatividad pasiva, sino que torna en actividad para hacerse obra, lo cual implica que la explicitación pasará de la subjetividad a una nueva objetividad, es decir a un nuevo *aliud*, si bien con particulares características.

Y no sólo la esencia de la cosa se potencia, sino también la del sujeto, mostrándose acaso más vital que en otros casos, si tenemos en cuenta que lo propio del acto vital consiste en asumir lo otro para transformarlo en algo nuevo, todo lo cual –quizás no sea temerario decirlo– sucede en el acto creador por excelencia que puede realizar el hombre (el ser vivo natural por excelencia), y que es justamente el acto de la creación artística.

El mundo nuevo

El surgimiento de la obra, según se desprende de estas palabras, es claramente el fruto de un encuentro. Podría definírsele, parafraseando, como un *fieri aliud in quantum aliud, ad faciendum alterum aliud*. Ahora bien, dicha descripción sobre la relación entre el artista y la realidad conduce también a la reflexión sobre la relación entre la realidad y la obra misma.

Naturalmente, si la gestación misma de la obra está íntimamente relacionada con la apertura contemplativa del artista a la realidad, esta realidad estará presente en la obra producida. También en torno a este punto retoma Guardini un concepto clásico: el de *mimesis*. Ya los antiguos hacían referencia al carácter imitativo del arte⁵, y muchas veces lo hicieron señalando que no se trata de una mera «copia» de la realidad.

Tampoco en Guardini encontramos una búsqueda de verismo en el carácter mimético del arte, sino que la producción artística reviste, en el análisis de nuestro autor, un doble rostro. Por un lado exige fidelidad a lo real, por otro consiste en la creación de algo nuevo que no es deducible de la realidad.

Justamente la actividad creadora es la que le permite a Guardini ejemplificar el contraste transempírico de producción-disposición. En efecto, un acto de creación pura, de producción total y absoluta, es impensable para el hombre y sólo está reservado al poder de Dios. Si bien la noción de vida aparece en Guardini

íntimamente ligada con la noción de creatividad⁶, es por demás evidente que toda entidad finita necesita materiales. Y no sólo esto es así, sino que reviste suma importancia que el hombre sea consciente de ello, pues una creatividad que no estuviese arraigada en lo dado, que no se nutriese de lo real y que no se realizase de un modo abierto a la realidad produce efectos nocivos no sólo en la obra y en el ámbito propiamente artístico (¿cómo insertar la obra creada en la realidad circundante si no tiene ninguna relación con lo dado?) sino también en la personalidad y el carácter mismo del hombre creativo. Conduce al enquistamiento, al descarrío, a la inconstancia, al desamparo, al sinsentido, a la crisis.

«En todo gran acto de creación se plantea siempre el problema de si el artista, poeta o político logra o no hacerse cargo de la realidad circundante e integrarla en el ámbito de su capacidad creadora. [...] En esto radica el peligro específico del hombre creativo –uno de los muchos que lo acechan–: que el mundo producido no esté nutrido con las fuerzas de la realidad entorno.»⁷

Sin embargo, aun en el caso de los entes finitos, crear no es un mero reordenar lo que ya existía. Aparece en realidad ahí algo *nuevo*, algo que antes no estaba y que no puede deducirse de nada previo.⁸ Así como el trabajo y esfuerzo del artista son necesarios pero no suficientes para explicar la creación artística, lo dado es necesario –tanto en cuanto a lo material como en cuanto a lo formal– pero no suficiente para explicar la obra y su contenido. Esto es así porque lo creado es fruto de una interioridad viviente que, si bien necesita de materiales previos, en el contacto con ellos los asume con una profunda transformación a través de su interna y libre capacidad de producción. La vida creadora «*asume estos elementos no como materiales de construcción, sino como alimento. No los toma como piezas que hayan de ser estratificadas por vía de yuxtaposición externa, sino que las integra en su interioridad, las disuelve en su propio ser y las hace transformarse en algo nuevo.*»⁹

Surge así, con el encuentro del hombre con el mundo (la naturaleza dada), un «segundo mundo», un mundo nuevo, un nuevo «ámbito de ser» que tiene, en consecuencia, su propia soberanía del ser.

Ahora bien, ¿cómo entiende Guardini la relación mimética entre estos dos mundos, la naturaleza dada y el mundo nuevo producido por el hombre a través del arte?

Detengámonos por un instante a analizar cómo es nuestro encuentro con lo teatral. Pensemos, por ejemplo, cómo llegamos nosotros a conocer al Hamlet de Shakespeare –un autor caro a Guardini–. Hay para ello más de un camino: el más directo consiste en recurrir al texto, si es posible en el idioma original. Sin embargo, esa vía, la más inmediata, no es justamente la que el dramaturgo inglés tenía en mente para que nosotros nos adentremos en los personajes y el drama que los envuelve. El texto fue originariamente pensado para ser *representado*, y es a través de la representación, que es el otro camino, que los espectadores podemos entablar un encuentro con los personajes de la obra. Quien conoce, por ejemplo, la versión de Sir Laurence Olivier del príncipe danés no podría decir que en realidad no ha conocido a Hamlet, sino sólo a una representación del mismo. Lo que de hecho ha sucedido es que conoció al personaje *mediante* la representación.

Podemos incluso conocer también otras versiones y cada de una de ellas será indudablemente distinta a la otra en buena medida. El Hamlet de Olivier no es igual al de Gibson o al de Branagh.¹⁰ Pero en las tres mencionadas conocemos sin duda al Hamlet de Shakespeare. Lo conocemos, insistimos, a través de una versión, una interpretación, una representación. En ellas, y en cada una de ellas distintamente, los intérpretes han ofrecido su cuerpo y su alma para transmitir el interior y exterior del trágico personaje.

Esa es la misión de los actores. No basta con decir el texto. Eso está muy bien para los actos escolares, pero los verdaderos actores trascienden ese mero

requisito. Más allá, o mejor dicho *más adentro* de la «letra», está el «espíritu». Los buenos intérpretes descubren dentro del texto algo vivo, algo que está esperando latir encarnadamente, y son ellos quienes harán que esa encarnación se haga posible. Es un modo especial de «hacerse otro». Podría decirse –misteriosa magia del teatro– que ellos *son* el personaje, cada uno a su manera.

Pues bien, esta referencia a la labor actoral es justamente la que escoge Guardini para explicar analógicamente el carácter mimético de la labor artística en general. El término *mimesis* ha de entenderse «*partiendo de la relación en que está el actor con la figura creada por el poeta. Entonces significa ese acto en que el artista pone a disposición de lo esencial, para darle cuerpo, su capacidad de ver y producir formas, su viva naturaleza configuradora.*»¹¹ La vocación de la labor creadora del artista consiste, en definitiva, en *producir de nuevo* lo que está ahí afuera, haciéndolo pasar por lo que uno es por dentro.

A diferencia de lo que objetaba Platón al hablar de los poetas, este *imitar* no significa necesariamente un alejamiento de lo real, sino que bien puede ser un adentrarse en su profundidad para hacerla, a través de la reproducción, manifiesta. La labor creadora se encuentra con lo dado, penetra en las esencias íntimas de las cosas a través de las formas, y a éstas «*las simplifica, las condensa, las ordena, y hace cuanto sea preciso para elevar su potencia expresiva, haciendo patente su autenticidad.*»¹²

Sin embargo, ha de tenerse presente al mismo tiempo que esta actividad representativa implica cierta dosis de riesgo. En efecto, si volvemos a la analogía teatral, debemos tener presente que la versión con la que nos encontramos puede no ser fiel al texto original, puede tratarse de una interpretación que traiciona la idea primigenia del autor. En consecuencia existe la posibilidad de asistir a una función de Hamlet sin que logremos adentrarnos en el auténtico mundo shakespeariano a través de esa representación. Todo eso es, hasta cierto punto, posible. El mismo riesgo lo corre el arte en general. Esta posibilidad, por tratarse el arte de una labor humana, es, en cuanto posibilidad, ineludible.

El riesgo de la desconexión para con la fuente originaria es algo siempre existente para todo lo que sea cultura. La cultura, tal como la interpreta Guardini, consta de dos momentos: primeramente el hombre sale del conjunto de la naturaleza, lo trasciende y toma distancia respecto a lo dado. Esto se debe a su libertad. En un segundo momento, el hombre vuelve a la naturaleza, y la capta, considera los objetos, los comprende, los valora, les da forma. Este *retorno* también acontece desde la libertad y depende de ella, e implica por lo tanto la posibilidad de equivocarse, debido a lo cual la obra de la cultura queda en riesgo. «*La esencia de la cultura lleva aparejada la posibilidad de malentender la conexión de causa y efecto; de dar falsas formas al material; de falla en las ordenaciones. [...] el peligro de la cultura proviene del mismo centro de que surge la posibilidad de la cultura.*»¹³

Irrealidad del arte

El nuevo mundo que se abre en la obra de arte es, para Guardini, en cierto sentido *mejor* que el primer mundo. Lo es porque el espíritu –que es mediante lo cual el hombre *produce de nuevo* la naturaleza– está por sobre la naturaleza. Esto no quiere decir que con su espíritu el hombre añada algo a la creación de Dios (quien está a su vez por sobre el espíritu del hombre) para mejorarla como si tuviese que arreglar algo que es en sí mismo defectuoso. Lo que se quiere señalar es que mediante su espiritual capacidad creadora, como se ha dicho, el hombre logra sacar a la luz lo auténtico de las cosas. Creemos que esa es la manera acertada de interpretar las palabras de nuestro autor cuando, haciendo referencia al nuevo

ámbito de ser que es la obra de arte, señala que se trata de un ámbito «*más justo, más hermoso, más profundo, más vivo que el de la vida diaria.*»¹⁴

Ahora bien, ¿es «real» este *nuevo mundo*? Si no lo es, ¿por qué tanta dedicación a este asunto ficticio? Si lo es, ¿dónde está? ¿En qué sentido se puede hablar de «realidad» de una obra de arte?

Podrá resultar llamativo, pero Guardini habla expresamente del carácter *no-real* de la obra artística, o mejor dicho, de aquello que en la obra es lo auténtico y que es, justamente, ese nuevo mundo del cual hacíamos mención renglones arriba. Es un modo peculiar, a nuestro entender, de utilizar las palabras; de modo que procuremos aclararlo. Lo «real» en la obra, dice Guardini, es aquello que sirve de referencia, de indicación, de canal conductor hacia un ámbito «irreal» (sic) donde se halla lo representado. En otras palabras, en el caso de las obras artísticas lo real viene dado por lo material: los colores, las superficies, los sonidos. No es que esto sea real por ser material (lo espiritual tiene en Guardini un grado de realidad aun superior a lo corpóreo); la *irrealidad* de la obra, en consecuencia, no se debe a su carácter espiritual, sino al hecho de ser contenido de representación. Lo auténtico en el arte «*consiste en esa relación mutua, antes aludida, de esencia de la persona y esencia de la cosa, apareciendo en la patencia de la expresión.*»¹⁵ Y lo que aparece en la expresión, lo que allí se hace patente es lo representado.

Este ámbito irreal de la representación está, desde ya, íntimamente vinculado con el ámbito real de lo material, pero no son lo mismo. El primero se dirige al segundo, en el cual se objetiva, el segundo es portador del primero y vehículo para que el espectador pase de aquel a éste. Pero hasta que esto último no suceda, mientras no se de ese encuentro entre la contemplación del espectador y lo representado por el autor, la obra sigue siendo –en cuanto a su núcleo íntimo– mera posibilidad. Tomando como ejemplo el friso del Partenón, afirma Guardini que «*las figuras sólo comienzan a levantarse en el espíritu del observador que las mira.*»¹⁶

De esta manera resulta claro el lugar no sólo importante, sino necesario y esencial del espectador para que se dé el hecho artístico en plenitud. No hay pintura sin alguien que la mire, ni música sin alguien que la escuche. Ese espacio irreal florece, es dado a luz solamente una vez que encuentra un alma hospitalaria que logre efectivizar su ser: el alma del espectador, que participa además del proceso mediante el cual ha surgido la obra.¹⁷

Ya hemos dicho que este surgir de un mundo nuevo no ha de entenderse como una actitud de fuga con respecto a la realidad. El arte no nos conduce a la dispersión, sino que ese mundo nuevo nos interna *más adentro* en la realidad dada, el primer mundo. Si bien es cierto que no aparece en el texto de Guardini un desarrollo amplio de esta idea, creemos que no es impropio señalar de la mano de nuestro autor el carácter iluminador del arte respecto de aquel primer mundo a partir del cual ha surgido. El arte no es un camino para la enajenación escapista, sino que, con su irrealidad, implica un profundo realismo que se hace posible a partir del encuentro.

Y aquí introduce Guardini una frase que resulta enigmática. Como también hemos dicho ya, las esencias de las cosas llegan a su más pura patencia gracias a la observación y configuración del artista, y en esa patentización se hace más evidente también el propio ser del hombre creador. Estas dos cosas se dan a la vez, la una en la otra; «*en la mirada, valoración y percepción del hombre, la cosa adquiere una nueva plenitud de sentido; y recíprocamente, en la cosa llega el hombre a la conciencia y desarrollo de sí mismo*» señala Guardini. Pero agrega algo más: «*al ocurrir esto, resuena en la obra **la totalidad de la existencia** y la azarosa forma parcial se convierte en símbolo del todo*»¹⁸

A qué se está refiriendo Guardini con esto de la «totalidad de la existencia» no es algo que se perciba con plena claridad. Ciertamente no se refiere tan solo a la existencia humana, como sí sucede en otros casos en que habla de «existencia». Aquí se hace referencia al todo: «*el todo de las cosas, la naturaleza, y el todo de la vida humana, la historia, ambas cosas en una sola.*»¹⁹ Eso es lo que logra evocar, según se desprende del texto, la obra de arte, que es ella misma un todo, una unidad. Pinta tu aldea, decía Tolstoi, y pintarás el mundo...

La obra excede, en consecuencia, el límite de lo que está en ella representado, logrando trascender así la mera relación entre fragmentos que suele darse en el habitual vérselas con las cosas por parte del hombre. Nosotros mismos somos, en cierto sentido, un fragmento, una parte diminuta dentro de un todo inabarcable que, en la experiencia cotidiana, no aparece como tal ante nuestros ojos. Pero sí logra aparecer en la expresión y contemplación artísticas. Lo logra gracias a la «fuerza de la presencia», dice Guardini. En la obra de arte las cosas representadas se convierten en un centro en torno al cual se congrega todo lo demás, haciendo resonar la tonalidad del todo.

Probablemente sea necesario un análisis más detallado de este tema, que aquí nos conformamos con mencionar apenas. Las expresiones del autor incluso podrán hacernos interrogar si no hay en estas ideas un matiz inmanentista-monista, o algo semejante. La obra de Guardini, de todas formas, nos invita a desechar la tesis. Queda sin embargo pendiente la interesante idea de rastrear el concepto de «mundo» en nuestro autor y su modo de tratar el antiquísimo problema de lo uno y lo múltiple.²⁰

Los efectos de la obra

Hasta aquí hemos estado circulando en torno a algunas nociones que nos ayudan a comprender el modo en que Romano Guardini entiende la obra de arte y sus elementos constitutivos, desde la gestación de la obra en el artista hasta su contemplación por parte del espectador. Hemos estado *circulando*, decíamos, pues volvimos una y otra vez sobre las mismas ideas, tratando en cada giro de descubrir algo más debajo del velo, relacionándolo con lo ya mencionado, intentando así penetrar en el misterio inagotable de la esencia de la obra de arte.

Restaría cuestionarnos lo siguiente: ¿en qué se resuelve todo este asunto del arte? ¿Para qué sirve el arte, en definitiva? ¿Tiene alguna finalidad? ¿Cuáles son sus efectos?

Aclaremos primeramente que todos estos interrogantes tienen cierta similitud, pero no son lo mismo. No es lo mismo preguntarse por la finalidad del arte que preguntarse por su utilidad. Es verdad que el mismo Guardini no marca con claridad esta distinción en el vocabulario; sin embargo, nos parece útil para retransmitir su pensamiento:

«*En definitiva, la obra se crea para que exista y revele.*»²¹ Puede hablarse, entonces, de cierta *finalidad*, de un para qué. Pero esa finalidad, el sentido de la existencia de la obra artística está en ella misma (con todo lo que esto implica, y que hemos tratado de desmenuzar en las páginas precedentes y completaremos más adelante)²². No es lo mismo, sin embargo, preguntarse por la *utilidad* del arte, lo cual supondría ver lo artístico como instrumento, como algo valioso en vistas a otra cosa. Guardini señala con claridad que la obra de arte «*no existe con miras a una utilidad técnica o a una ventaja económica ni a una instrucción o mejora didáctico-pedagógica, sino en obsequio a la conformación patentizadora.*»²³ Con esto no se niega que las obras de arte puedan servir como medios para determinados fines. El

artista, por ejemplo, necesita comer y satisfacer sus demás necesidades básicas, lo cual hace lícito su intento de obtener una retribución económica para su labor. Los docentes recurrimos en reiteradas oportunidades a las obras de arte para ejemplificar, suscitar reflexiones, analizar verdades humanas y cosmovisiones (Guardini mismo, como escritor y docente, es un claro exponente de ello). Aquí no se está diciendo que eso no ocurra, ni siquiera que sea negativo que eso de hecho suceda. Lo que se está intentando señalar es que la obra no encuentra en ello su legitimidad. No necesita de esas utilidades, por buenas que puedan ser, para justificar su existencia. Esas utilidades hay que pensarlas en todo caso como sobreañadidos extra-artísticos, no esenciales a lo que la obra es en su autenticidad.

Vale la pena retornar con frecuencia a estas ideas. En primer lugar para aquellos creadores que pueden verse envueltos en la tentación de perder la intención meramente artística y caer en la «comercialización» de su labor y su obra (abundan los ejemplos en referencia a esta desnaturalización del trabajo y el producto artísticos; piénsese, por ejemplo, en la cantidad de obras musicales con matiz claramente «comercial», especialmente en determinados géneros). En segundo lugar, hemos de tenerlo presente también los espectadores, para vencer la tendencia a la mirada utilitaria y no adentrarnos en un texto con la impaciente actitud de indagar *para qué nos sirve*. Una relación verdadera con lo artístico es aquella que se da desde la apertura del corazón, y la mirada utilitaria entorpece esa aperturidad, le resta transparencia a la mirada y, en el fondo, suele no ser más que egoísmo y cerrazón enmascarados.

Respecto de la utilidad, baste con lo dicho. Por eso preferimos hablar sobre los *efectos* de la obra de arte, sobre aquello que se desprende del encuentro con ella, sobre lo que la obra causa en el espectador que se adentra en la interioridad de aquella y la recibe, a su vez, en la propia interioridad.

¿O habría que decir mejor que este encuentro entre interioridades es ya un *efecto* de la obra? En todo caso, no es difícil descubrir que nos encontramos aquí ante un círculo virtuoso. Cuanto más profunda y abierta sea nuestra mirada, mejor será nuestro encuentro con lo artístico; pero también, cuando mejor sea nuestro encuentro con lo artístico, mayor profundidad y apertura logrará nuestra mirada. Este último punto es el que subraya Guardini, al anunciar que en el ámbito dentro del cual nos internamos al vérnoslas con la obra de arte se afloja la cerrazón, las cosas y el hombre están abiertos. «*Lo interior está también "fuera", es presencia y puede verse; lo exterior ahora está también "dentro", se siente y se percibe y puede asumirse en la propia experiencia. [...] Ahora está superada la separación. En el ámbito de la obra están cerca las cosas entre sí y el hombre respecto a las cosas, de un modo diverso al del mundo inmediato.*»²⁴

Guardini es sin duda un representante de la filosofía realista cristiana, lo cual implica una profunda confianza en la realidad como creación de Dios y la captación del carácter dialogal de las cosas. Esto sin embargo jamás lo aleja de la observación de la vida humana concreta, la cual no siempre logra entablar ese diálogo con las cosas y su sacro sentido. Su observación del vivir cotidiano reconoce que la relación con la realidad es muchas veces chocante, tensa, amenazante, batalladora, incluso oscura. La realidad a menudo incita a la reacción y nuestra vinculación con ella se convierte en una obstruida relación entre cerrazones. Eso es lo que la obra de arte logra superar al trascender esa realidad y conducirnos a un ámbito de mayor plenitud, aunque *irreal*, en el sentido ya señalado.

De esa forma la obra favorece la unión en la apertura y, junto con ella, hace florecer la paz en el hombre. «*Esa posibilidad que la obra de arte concede al hombre para pasar desde la realidad en que está y vive a la esfera no real de la representación da lugar a*

uno de los dones más preciosos que puede otorgar: su paz. [...] En cuanto el contemplador no confunde la obra de arte con la realidad, que se puede tener y usar, y por la que se puede estar amenazado y trastornado, sino que la reconoce como forma que patentiza un sentido elevándose en lo no real, todo exhala una paz singular, que sólo aquí se hace posible.»²⁵

Además de estos dos conceptos, la *apertura* y la *paz*, Guardini tomará también otro concepto clásico en lo referente a los efectos de la obra artística, a saber, el de *catarsis*.

El término griego *katharsis* significa *limpieza, purificación, expiación*. Su aplicación al hecho artístico fue objeto de numerosas interpretaciones a partir de que Aristóteles lo utilizara en su *Poética* para hablar de la purificación de las pasiones de la compasión y del temor a través del arte de la tragedia.²⁶ Si bien el estagirita aplicó el concepto a la tragedia, bien puede aplicarse a toda obra de arte auténtica en general. Con ello estaría de acuerdo Guardini, quien dice además que *«ahí queda radicada la significación ética del arte. Pone en un determinado movimiento la interioridad del contemplador: la purifica, la ordena, la aclara.»²⁷* Pero esta purificación no es todavía algo específico de la obra artística. Hay cosas, contenidos de lo real, que ya son por sí mismos éticamente operantes, i.e., purificadores. ¿Qué es entonces lo especial de la catarsis artística? No sólo hacer más impresionante e impactante un contenido por sí mismo conmovedor y ordenador del interior del hombre, sino además su influencia para que el hombre se sienta fortalecido en esa actitud de retomar el camino correcto y empezar otra vez tras la purificación catártica.

El arte produce no sólo la interna purga y la preparación del terreno para la mejora personal, sino también una «moción» a la voluntad del hombre para que esa mejora se haga efectiva. *«El hombre está ocupado procurando llegar a esa imagen que se le presenta como su deber, por situación y coyuntura. Si tropieza con una obra que ha llegado a madurez y claridad, entonces influye en su disposición interior para llegar a esa imagen, fortalece su voluntad y le promete cumplimiento. [...] Es una sensación inmediata de poder empezar de nuevo, y el deseo de hacerlo de modo adecuado.»²⁸*

Retomando lo ya dicho hasta aquí, podemos señalar entonces que la obra de arte invita al hombre a penetrar en un ámbito nuevo de ser mediante el derrumbe de su encapsulamiento cotidiano, lo interna en un mundo más pleno capaz de otorgarle paz y purificar su interior, y en ese mundo nuevo en el que –gracias al encuentro artista-realidad hecho representación y al posterior encuentro espectador-representación– se ha hecho patente el ser íntimo y auténtico de las cosas y del hombre; gracias a ello descubrimos nuestra esencial verdad, nuestro verdadero yo (que se halla muchas veces escondido bajo la corteza opresora de un «yo inauténtico») y nos transfiguramos fortaleciéndonos en la confianza de que esa esencia interior llegue efectivamente a su realización. *«Precisamente ahí presiento lo que soy propiamente, y siento la promesa de que alguna vez podré alcanzarlo.»²⁹*

Con esto podemos arrimarnos a la conclusión de que la obra de arte tiene, en el pensamiento de Romano Guardini, un carácter *apocalíptico*. La expresión, es cierto, no es de Guardini, pero nos parece utilizable.

Que no nos asuste la palabra. En el uso popular, el adjetivo «apocalíptico» ha sufrido cierta desnaturalización con el paso del tiempo respecto a su significado originario. Pasó a tener un matiz catastrófico, fatal, terminal, incluso terrible (en la jerga cinematográfica, por ejemplo, parece utilizarse el término *cine apocalíptico* para las películas relacionadas con el pánico y lo aterrador, cercanas a lo que se denomina «*cine catástrofe*»). Aquí, empero, utilizaremos el vocablo en su sentido etimológico, que es también el sentido religioso del término.

El verbo griego *kalypto* significa *cubrir, esconder, ocultar, envolver*. *Apokalypsis* es, en consecuencia, *descubrimiento, revelación*; se trata de que salga a la luz aquello que estaba oculto, que se haga patente lo que estaba cubierto y escondido, velado a nuestra mirada. Seguramente no hace falta repetir los conceptos en torno a los cuales hemos estado girando en nuestro texto para captar que la noción es perfectamente aplicable a la concepción guardiniana del arte.

Ahora bien, en el ámbito religioso *Apocalipsis* designa también el último de los Libros del Nuevo Testamento, en el que se anuncia (se «*revela*») el triunfo de Dios y la realización plena de su Reino. A pesar de que su contenido pueda tener algo de catastrófico (*katastrophé* significa en griego *ruina, destrucción, fin*), es el Apocalipsis el libro por excelencia de la **esperanza** cristiana.

Que para el hombre moderno las ideas de un último día para este mundo, la segunda venida de Dios y un juicio final tengan un matiz más aterrador que esperanzador es seguramente muy sintomático y quedará para otro análisis. Lo que aquí nos interesa es que Guardini señala una estrecha vinculación entre la obra de arte y esos últimos tiempos, profetizados en las Sagradas Escrituras; por eso habla el autor del carácter esencialmente «escatológico»³⁰ de toda obra de arte auténtica.

Es frecuente en Guardini, en aquellos escritos que no son de temática esencialmente teológica, encontrar un giro religioso sobre el cierre del texto. Su escrito sobre la esencia de la obra de arte no es la excepción. Digámoslo mejor: no se trata en realidad de un «giro», ni en este ni en los demás textos. Es más bien la explicitación de un contenido religioso que ha estado latiendo silenciosamente en todo lo dicho anteriormente y que ahora se hace oír, desplegando sus alas y levantando vuelo hacia la Luminosidad primera y última que todo lo alumbraba.

Lo que puede quizás resultar llamativo al lector es que Guardini no se dedique a hacer referencia a Dios en su carácter de Creador de la realidad con la que el artista se unifica en su contemplación inicial del mundo. Sin duda alguna, eso también está presente en la mente de Guardini, pero en estas reflexiones no lo hace explícito.³¹ En cambio, sí habla explícitamente del Dios que vendrá, del Dios que fundará un nuevo cielo y una nueva tierra al final de los tiempos. La explicitación de lo religioso, en su análisis del arte, brota en su mirada hacia el porvenir, a través de la promesa y la esperanza, porque a su entender son éstas constitutivos esenciales de la obra artística.

Muchos han sido los autores que han hablado alguna vez sobre el carácter nostálgico de nuestra existencia. No se trata, claro está, de ese extrañar tiempos pretéritos, sino más bien de una nostalgia que envuelve nuestra existencia en conjunto, una nostalgia metafísica, si se quiere, que revela la inquietud de nuestro corazón y el anhelo por un mundo que sea tal como debería ser. En algún punto, da la impresión, los seres humanos hemos naufragado y hemos arrastrado con nuestro naufragio al mundo todo. Esto no implica necesariamente una actitud de queja, mucho menos de desprecio, pero sí esa extraña sensación de que lo que encontramos a diario no puede ser simplemente «todo lo que hay». En las almas sensibles está frecuentemente la necesidad de pensar que debe haber algo más, que el mundo y nuestra estancia en él pueden ser más de lo que son.

Los seres humanos probablemente no necesitemos esforzarnos sobremanera para captar que esa existencia perfecta no existe (en el horizonte presente, por lo pronto). Podrá significar no poco esfuerzo aceptar esta realidad, superar los desencuentros, cultivar nuestra paciencia, pero cualquier mínima lucidez logrará ver, con mayor o menor profundidad, esta verdad evidente.

Ahí es donde entra en juego nuestra esperanza. Lo que renglones atrás mencionábamos respecto del hombre individual, se hace aquí extensivo a la

existencia toda: la esperanza de que las cosas alcancen algún día su plena verdad, al igual que cada uno de nosotros, y que se plenifique nuestra relación con las cosas: «donde las cosas estén en la interioridad del corazón que se ha abierto y el corazón habla a través de la liberada diversidad de las cosas», así lo describe Guardini; «existencia nueva, donde todo está abierto; donde las cosas están en el ámbito cordial del hombre y el hombre hace confluir su esencia a las cosas.»³² ¿No encontramos aquí una nueva aproximación a ese pedido que Cristo realiza a su Padre *para que todos seamos uno* (Jn 17, 11)?

De esa nueva existencia, de ese nuevo porvenir habla el arte, escribe Guardini, incluso sin saber muchas veces de qué habla. La irrealidad de la representación en la que nos internamos artistas y espectadores es entendida entonces no como un punto de llegada final, sino como un puente que se abre a esa otra novedad definitiva y henchida de unión y plenitud. Así la obra de arte, con su irreal contenido, «despierta la esperanza de que el mundo, tal como debería ser si hubiera de existir realmente, alguna vez aparecerá de hecho. Así, el arte adelanta un esbozo de algo que todavía no existe. No puede decir cómo será; pero da una garantía misteriosamente consoladora de que vendrá. Detrás de cada obra de arte se abre, no se sabe cómo. Algo surge. No se sabe qué es ni dónde, pero se siente la promesa en lo más íntimo.»³³

El arte es, visto desde esta perspectiva, una particular promesa del mundo que habrá de venir; habla sobre él, indica su posibilidad y algo más que sólo eso. Pero esa plenitud no se funda en las cosas libradas a su propia suerte, aunque en ellas esté la posibilidad latente. Esa existencia perfecta de las cosas no las podemos sacar de las cosas mismas. De esa manera el arte nos levanta la mirada, apuntando, consciente o inconscientemente, a Aquel que es el único que puede lograr que el mundo y el hombre alcancen su plena autenticidad.

Es un camino para adentrarnos en esta particular revelación de cuanto hay de profundo en las cosas y en nosotros mismos; una senda que además nos ubica a cada uno ante lo que Guardini considera «la Carta Magna» de nuestra existencia³⁴ y que es aquella verdad esencial que nos enseña, como diría Gabriel Marcel, que *lo más profundo que hay en mí, no procede de mí*.

Martín Sušnik

Buenos Aires, agosto 2008

¹ **Libertad, gracia y destino**, Ed. Lumen, Buenos Aires, 1994, p. 102

² **Libertad, gracia y destino**, nota de la p. 103

³ **Libertad, gracia y destino**, p. 102

⁴ **Sobre la esencia de la obra de arte, Obras de Romano Guardini I**, Ed. Cristiandad, Madrid, 1981, p. 312. Se trata de una conferencia pronunciada en la *Stuttgarter Akademie der bildenden Künste*, a la que el autor ha añadido dos breves apartados y ampliado algunos de los conceptos para su publicación en 1947. De todas formas es un texto breve que invita a un mayor desarrollo de las ideas allí expuestas, para quien desee tomar la posta de su autor.

⁵ Cfr. la **República** de Platón (III, 401; X 598 b) o la **Poética** de Aristóteles (1448 a; 1460 b, donde el estagirita menciona diversos modos de imitar la naturaleza: «o como las cosas eran o son, o como se dice y se supone que son, o como deben ser.»). También Santo Tomás de Aquino habla de mimesis, aunque con un matiz distinto: no hace referencia al contenido de las obras de arte, sino a la

operación artística, es decir, no al imitar las formas (sean sensibles o inteligibles) sino imitar la manera con la cual la naturaleza da origen a esas formas.

⁶ «Vivir significa crear. Y cuanto más vital es la vida, tanto más creadora se manifiesta, tanto más originaria; tanto más constituye un origen, un salto primario del trasfondo creador. Vida es fecundidad. Y cuanto más vital es la vida, tanto mayor es su fuerza para dar ser a lo que aún no existe» dice Guardini al hablar sobre el contraste producción-disposición, deteniéndose en este caso claramente en el primer elemento de dicha pareja. (**El contraste**, B.A.C., Madrid, 1996, p. 103) Enfatizando el segundo elemento, la disposición, hablará Guardini sobre el captar la realidad ya existente, transformarla, elaborarla, dominarla. «Precisión crítica, plan lógico, estructura racional conforme a fines y medios son los rasgos fundamentales de esta actitud ante la vida. [...] como asunción y puesta en servicio de materiales y energías; como un poder de visión global, de peso y medida, de dirección y domino.» (Ibidem, pp. 105-107)

⁷ **El contraste**, p. 105

⁸ cfr. **El contraste**, p. 102

⁹ **El Contraste**, p. 104

¹⁰ Mencionamos aquí tres versiones cinematográficas en lugar de teatrales, por la mayor facilidad de acceso a las mismas.

¹¹ **Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 311, nota a pie de página.

¹² **Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 311

¹³ **El ocaso de la edad moderna (La cultura como obra y riesgo)** en **Obras de Romano Guardini I**, pp. 136-140.

¹⁴ **Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 322

¹⁵ **Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 326

¹⁶ Ibidem, p. 327

¹⁷ Guardini no amplía el desarrollo de esta idea sobre la participación del espectador en el proceso creador, pero podría pensarse que se trata de una segunda *mimesis*, análoga a la primera. Sobre esta labor del espectador sí se explaya, por ejemplo, Adolfo López Quintás, alumno de Guardini, quien, hablando sobre literatura, señala que «toda lectura auténtica constituye una re-creación. Para recrear una obra, el lector ha de asumirla como si la estuviera gestando por primera vez [...] El intérprete debe re-crear este fecundo dinamismo ambital, revivir el proceso creador de ámbitos cuya trama intenta encarnar cada obra literaria. Sólo esta experiencia co-creadora permite asistir al alumbramiento de la belleza.» Cfr. **Literatura, Estética y Ética**, Docencia, Bs. As., 1996, pp. 57 y 79. Puede sin embargo hablarse de la mención que Guardini hace a la actitud con la cual el espectador debe encarar la obra y que hace posible que el mundo en ella presente salga a la luz: «La mayor parte, ciertamente, sienten algo bello, y a menudo conocen estilos y técnicas, y a veces buscan también algo interesante por su materia o incitante a los sentidos. Pero la auténtica conducta ante la obra de arte no tiene nada que ver con eso. Consiste en callar, en concentrarse, en penetrar, mirando con sensibilidad alerta y alma abierta, acechando, conviviendo. Entonces se abre el mundo de la obra.» (**Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 323)

¹⁸ **Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 321 (la negrita es nuestra).

¹⁹ Ibidem, p. 319

²⁰ No es esta la única ocasión en la que Guardini habla sobre el «mundo» como totalidad. El concepto claramente no se refiere tan solo a la sumatoria de partes. Parece tener un carácter relacional. A la vez, parece ser un concepto al cual accedemos sin necesidad de captar la totalidad de las cosas (lo cual sería desde luego imposible), sino mediante la captación de una parte de esa unidad. Como si lo Uno resonara tácitamente en cada uno de los individuos múltiples. «Si lo dado es realmente "mundo", éste tiene que poder ser aprehendido en cada uno de sus puntos» (**Mundo y persona**, Encuentro, 2000, p. 61). A su vez es posible relacionarlo con el concepto de Cosmovisión (Weltanschauung), tal como lo entiende el autor: «En la Cosmovisión subyace una actitud gnoseológica peculiar, distinta de la de las Ciencias particulares, de las filosóficas y las teológicas. La distinción radica en que esta actitud gnoseológica, esta "mirada", capta el objeto en su "dimensión cósmica". [...] ella los ve de un modo especial: como "mundo", es decir, como un todo perfecto. Y esto no como el resultado final de conocimientos particulares. Esta "dimensión cósmica" la capta ella, más bien, de antemano en todo, tanto en los conjuntos como en los singulares.» (**El Contraste**, p. 216)

²¹ **Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 321

²² Esto no autoriza a hablar de una absoluta arbitrariedad de la obra artística. Ésta tiene, para Guardini, la misión de «servir a la existencia» (**Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 310). Entendemos con ello que ha de servir principalmente a la existencia del hombre. Guardini llama la atención sobre el peligro de la idea contemporánea de que el arte exista meramente para sí, sin que le importe su influjo en los hombres. Cfr. **El ocaso de la edad moderna (La cultura como obra y riesgo)**, p. 150.

²³ **Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 320

²⁴ **Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 322

²⁵ Ibidem, p. 329

²⁶ **Poética**, 1449 b

²⁷ **Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 324

²⁸ **Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 324

²⁹ Ibidem, p. 331. En referencia a los conceptos de «yo auténtico» y «yo inauténtico» en Guardini cfr., por ejemplo, el capítulo **Falta de intenciones**, en **Una ética para nuestro tiempo**, Ed Lumen, Buenos Aires, 1994, p. 114 y ss. En cuanto a la vocación a la realización del propio yo, es una idea transversal que recorre de manera constante las obras del pensador alemán. Sobre ese tema en particular recomendamos la obra **La aceptación de sí mismo** (Ed. Lumen, Buenos Aires, 1994).

³⁰ **Sobre la esencia de la obra de arte**, p. 331

³¹ Existe una mención más dedicada al tema del influjo y la presencia de Dios en la distinción entre «imagen de culto» (*Kultbild*) e «imagen de devoción» (*Andachtsbild*) que Guardini realiza en su **carta a un historiador de arte**, en **Obras de Romano Guardini I**, pp. 335-349, aunque dicho análisis se remite específicamente al ámbito del arte sacro.

³² **Sobre la esencia de la obra de arte**, pp. 329 y 331

³³ Ibidem, p. 330

³⁴ cfr. **La aceptación de sí mismo**, p. 27.