

LA CUESTIÓN SOCIAL

4

AÑO 25, N. 4, OCTUBRE-DICIEMBRE, 2017

Documentos, ensayos, comentarios y reseñas de libros acerca de lo social



Javier Sicilia

Silencio, palabra y mudez / págs. 345-355.

Eduardo Garza Cuéllar

En la cara del toro / págs. 356-359.

Mariana Méndez-Gallardo

Crisis creativa. Hacia una teología estética / págs. 360-374.

Gerardo Cruz González

Arte y teología, razones apofánticas y necesidades mutuas / págs. 375-378.

Cristian Herculano López Castañeda

Arte y poesía: el trasfondo estético de la concepción cristiana de la persona / págs. 379-395.

Antoni Blanch

Tolstoi, el profeta / págs. 396-400.

Papa Francisco

En la periferia hay rastros de belleza, de verdadera humanidad / págs. 401-403.

Presentación

Terminamos otro año en *La cuestión social*, y con él traemos esta selección de artículos especializados para nuestros suscriptores, no sin antes agradecer su preferencia y deseando que este final de año sea fructífero para usted.

Comenzamos este número con “Silencio, palabra y mudez”, de Javier Sicilia, que toma como eje inicial la anécdota de Hurbinek, un chico despojado del habla en Auschwitz. Es a través de esta pequeña historia que Javier Sicilia profundiza en la ‘palabra’ como particularidad humana, e incluso como don divino, que es parte del espíritu; asimismo, el silencio es parte esencial de la comunicación, pero también es un grito ahogado del dolor que produce a las familias la senda de muertos y desaparecidos que deja la violencia a su paso.

Eduardo Garza Cuéllar plasma en su artículo “En la cara del toro” sus impresiones del libro *La construcción del infierno* de Francisco Prieto, que retrata el daño que hace la hipermodernidad a nuestra escala de valores y hábitos. Sin embargo, el texto aludido no es para nada conservador, mucho menos liberal; para Eduardo Garza, el autor de *La construcción del infierno* es inclasificable, pero también congruente.

En cada párrafo nos invita a devorar dicho texto y advierte la gran cantidad de temas que aborda, no por ello carentes de profundización.

En “Crisis creativa. Hacia una teología estética”, Mariana Méndez-Gallardo hace hincapié en la cultura actual desprovista de lo divino y qué papel juega el arte, así como su función social. También, hay una reflexión de qué es el arte hoy y cómo ha cambiado su concepción, donde ya no sólo predomina lo bello y divino de las obras, sino su significado y el uso de materiales cotidianos que dotan de realismo lo que nuestros sentidos perciben, llegando, incluso, a lo que la autora señala como ‘estética negativa’. Una interesante radiografía de la transformación del arte y su significado.

“Arte y teología, razones apofánicas y necesidades mutuas”, de Gerardo Cruz, manifiesta esa relación casi natural entre cristianismo y arte, donde una obra es más que la expresión de sentimientos mediante trazos, grabados o cualquier otra manifestación, sino que es también mensaje de salvación y va ligado a la teología. En este artículo se vacía la concepción que diversos actores de la vida cristiana (entre ellos los Papas) tienen acerca del arte y su búsqueda de trascendencia a través de la expresión estética del alma.

Cristian Herculano López Castañeda se centra en el papel del arte como elemento social y su trascendencia dentro de la doctrina social de la Iglesia; con su artículo “Arte y poesía: el trasfondo estético de la concepción cristiana de la persona” toma como centro la figura de Octavio Paz, a partir del cual nos aporta con sus poemas y ensayos la búsqueda de lo que es el hombre, dejando de lado los pensamientos elevados de la filosofía por la interpretación de lo que hay en el alma de cada uno.

El texto de Antoni Blanch, “Tolstoi, el profeta”, desmenuza el papel trascendental que este personaje de la historia tuvo dentro de su sociedad y lo que de él podemos aprender en la actualidad. Su forma de retar y atacar al sistema siempre fue pacífica, era un convencido de que la justicia social era posible sin una revolución violenta, por lo que hay quienes lo tachaban de idealista, pero eso no le importó para transmitir su pensamiento y la idea de que “una moral laica, desvinculada de la religión, no puede

subsistir”, dotando a la conciencia con la trascendencia que va más allá de meros principios y valores aprendidos.

Finalmente, les compartimos “En la periferia hay rastros de belleza, de verdadera humanidad”, que es el mensaje del Papa Francisco en ocasión del XXI encuentro público de las Academias Pontificias. En este emotivo mensaje, el Papa destaca la labor de los artistas y su importante labor dentro de la cultura para que su mensaje trascienda conciencias y corazones, para que mediante sus obras cuiden el ambiente, pero sobre todo, para que difundan la belleza de sus obras y lleven esperanza a los más desfavorecidos, una labor importante especialmente para los artistas creyentes.

Reiteramos nuestro agradecimiento y compromiso para el próximo año a todos nuestros suscriptores, deseando que tengan un gran fin de año en compañía de sus seres queridos y de Jesucristo, Nuestro Señor. ¡Les deseamos feliz Navidad!

LA CUESTIÓN SOCIAL

**Documentos, ensayos, comentarios
y reseñas de libros acerca de lo social**

Directorio

CONSEJO DIRECTIVO

Presidente Honorario Vitalicio: Emmo. Sr. Cardenal Roger Etchegaray.

Presidente Honorario Vitalicio: †Lorenzo Servitje Sendra.

Presidente Honorario Vitalicio: †Salvador Domínguez Reynoso.

PRESIDENTE

María Lucila Servitje Montull.

VICEPRESIDENTES

José Enrique Mendoza Delgado.

Eduardo Garza Cuéllar.

TESORERO

Sergio Castro Toledo.

SECRETARIO

Manuel Gómez Díaz.

VOCAL

Maria del Pilar Mariscal Servitje

P. J. Benjamín Fernando Bravo Pérez

VOCAL DEL CONSEJO

Raúl González Schmal, Francisco Javier Albarrán González, Rosario del Carmen Alfaro Osorio, Federico Altbach Núñez, Germán Araujo Mata, Martha Aviña de Chávez, Mariano Azuela Güitrón, Javier Ballesteros de León, Jesús Antonio Damian Basurto, Constantino de Llano Marhx, Mons. Guillermo Francisco Escobar Galicia, P. Mario Ángel Flores Ramos, Rafael Ibarra Farfán, Conrado Antonio Larios Prado,

Mauricio Limón Aguirre, Alejandro Ma. Latapí Díaz, P. Manuel Olimón Nolasco,
Tomas G. Reynoso Ruíz, Adrián Ruiz de Chávez, María Eugenia Romo de Murrieta,
María de la Paz Sáenz de Soberón, Arcadio Valenzuela Valenzuela,
Luis Javier Rubio Guerrero, OP.

COMISIÓN DE VIGILANCIA

María Luisa Aspe Armella, Rogerio Casas-Alatriste Hernández, José Ignacio Mariscal
Torroella, Juan Murguía Pozzi, Óscar Ortiz Sahagún y Román Uribe Michel.

Director General: Jorge Navarrete Chimés.

La Cuestión Social, es una publicación trimestral editada y publicada por la Asociación Mexicana de Promoción y Cultura Social, A. C., a través del **Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana**, con dirección en Pedro Luis Ogazón n. 56, Col. Guadalupe Inn, CP 01020, México, DF, Tels. 56614465, 56614169.

E-mail: comunica@imdosoc.org www.imdosoc.org

Responsable de la edición: Jorge Navarrete Chimés. Registro de correspondencia de 2a. Clase expedido en la Dirección General de Correos Publicación Periódica. Registro No. 129-93. Certificado de Licitud de Contenido (pendiente). Certificado de Licitud de Título (pendiente). No. de Reserva al Título del Derecho de Autor (pendiente). Registro ISSN en trámite. Distribución directa en el IMDOSOC.

Esta edición de La Cuestión Social constan de 700 ejemplares y se imprimió en MG Advanced Prepress Technology, S.A. de C.V.
Canal Leningrado Mz. 34 Lt. 12, Col. Insurgentes, 09750,
Ciudad de México, Tel: 5690 0463, impvarel@hotmail.com.

Coordinador de contenidos: Gerardo Cruz González

Diseño: Minerva Lizeth Mondragón Garduño

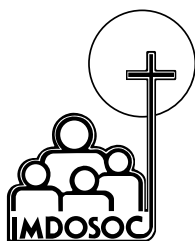
Corrección de estilo: A. Alfonso Muñoz Chávez

Suscripciones: martha.crm@imdosoc.org

Los artículos publicados reflejan el punto de vista del autor
y no necesariamente el de la Asociación Mexicana de
Promoción y Cultura Social, A. C.

No se devuelven originales no solicitados.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los
contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización
de la Asociación Mexicana de Promoción y Cultura Social, A. C.



Precio del ejemplar: \$ 100.⁰⁰

Suscripción anual: \$ 330.⁰⁰

Suscripción para el extranjero Dlls. 80.⁰⁰

Silencio, palabra y mudez

Javier Sicilia*

Para Gustavo Esteva

En un conmovedor pasaje de *La tregua*,¹ Primo Levi nos cuenta la historia de Hurbinek:

“Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, nadie sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: aquel curioso nombre de Hurbinek se lo habíamos dado nosotros, puede que hubiera sido una de las mujeres que había interpretado con aquellas sílabas alguno de los sonidos inarticulados que el pequeño emitía de vez en cuando. Estaba parálítico de medio cuerpo y tenía las piernas atrofiadas, delgadas como hilos; pero los ojos, perdidos en la cara triangular y hundida, asaeteaban atrozmente a los vivos, llenos de preguntas, de afirmaciones, del deseo de desencadenarse, de romper la tumba de su mutismo. La palabra que le faltaba y que nadie se había preocupado en enseñarle, la necesidad de la palabra, apremiaba desde su

mirada con una urgencia explosiva: era una mirada salvaje y humana a la vez, una mirada madura que nos juzgaba y que ninguno de nosotros se atrevía a afrontar, de tan cargada como estaba de fuerza y de dolor.

Ninguno, excepto Henek: era mi vecino de cama, un muchacho húngaro robusto y florido, de quince años. Henek se pasaba junto a la cuna de Hurbinek la mitad del día. Era maternal más que paternal: es bastante probable que, si aquella convivencia precaria que teníamos hubiese durado más de un mes, Henek hubiese enseñado a hablar a Hurbinek; seguro que mejor que las muchachas polacas, demasiado tiernas y demasiado vanas, que lo mareaban con caricias y besos pero que rehuían su intimidad.

Henek, tranquilo y testarudo, se sentaba junto a la pequeña esfinge, inmune al triste poder que emanaba; le llevaba de comer, le arreglaba las mantas, lo limpiaba con hábiles manos que no sentían repugnancia; y le hablaba, naturalmente en húngaro, con voz lenta y paciente. Una semana

¹ Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz. Si esto es un hombre, La tregua, Los hundidos y los salvados*, Océano, El Aleph Editores, México, 2005, pp. 263 y 264.

más tarde, Henek anunció con seriedad, pero sin sombra de presunción, que Hurbinek ‘había dicho una palabra’. ¿Qué palabra? No lo sabía, una palabra difícil, que no era húngara: algo parecido a ‘mass-klo’, ‘matisklo’. En la noche aguzamos el oído: era verdad, desde el rincón de Hurbinek nos llegaba de vez en cuando un sonido, una palabra. No siempre era exactamente igual, en realidad, pero era una palabra articulada con toda seguridad; o, mejor dicho, palabras articuladas ligeramente diferentes entre sí, variaciones experimentales en torno a un tema, a una raíz, tal vez a un nombre.

Hurbinek siguió con sus experimentos obstinados mientras tuvo vida. En los días siguientes todos los escuchamos en silencio, ansiosos por comprenderlo, entre nosotros había gente que hablaba todas las lenguas de Europa: pero la palabra de Hurbinek se quedó en el secreto. No, no era un mensaje, no era una revelación. Puede que fuese su nombre, si alguna vez le había tocado uno en suerte; puede —según nuestras hipótesis— que quisiese decir ‘comer’ o ‘pan’; o tal vez ‘carne’ en bohemio, como sostenía con buenos argumentos uno de nosotros que conocía esa lengua.

Hurbinek, que tenía tres años y probablemente había nacido en Auschwitz, y nunca había visto un árbol; Hurbinek, que había luchado como un hombre, hasta el último suspiro, por conquistar su entrada en el mundo de los hombres, del cual un poder bestial lo había exiliado; Hurbinek, el sinnombre, cuyo minúsculo antebrazo había sido firmado con el tatuaje de Auschwitz; Hurbinek murió en los primeros días de marzo de 1945, libre pero no redimido. Nada queda de él: el testimonio de su existencia son estas palabras más”.

Más allá del sobrecogimiento que la breve y mutilada existencia de Hurbinek nos produce, su palabra cercenada y el relato de Levi que, mediante la palabra, lo rescata del olvido al que la violencia y su mudez habían querido reducirlo, hablan no sólo del “escándalo milagroso —como lo llamó George Steiner—² de la palabra humana”, sino también del escándalo aterrador de su mutilación.

El habla articulada, como lo pensaban los griegos mucho antes de que Aristóteles definiera al hombre como “el animal dotado de palabra”, es el umbral que lo separa de los oscuros y acotados lenguajes

² George Steiner, “El silencio y el poeta”, en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2003.

del mundo animal y del silencio infinito de las innumerables vegetaciones. Es también el umbral que lo aleja de la violencia brutal de lo inhumano, lo demoníaco, y lo vincula con el mundo de lo divino. Esta creencia, que hunde sus raíces en la tradición judeocristiana, tiene su sello simbólico en la manera en que el ser humano está sobre la tierra. A diferencia del animal, que lo hace de manera horizontal, a ras de tierra, y de las plantas, que erguidas tienen la boca sobre la tierra y el sexo en lo alto, el ser humano tiene los pies sobre ella, el sexo en medio y la cabeza erguida, apuntando hacia el cielo. Una criatura que está entre lo terreno y lo celestial, y cuyo nexo entre uno y otro mundo es la palabra.

¿Cómo surgió? Nadie lo sabe. Su origen se hunde en la noche de los tiempos. La poesía —una forma del conocimiento de las cosas ocultas— dice, sin embargo en el Génesis, que la palabra, una parte del ser de Dios que crea el mundo mediante ella, fue entregada por Dios mismo al hombre como un don para que continuara el acto creador. “La creación de Dios —escribe Walter Benjamin, cuya teoría del lenguaje hunde sus raíces en esa revelación poética—³ se completa cuando las cosas reciben su nombre de parte del hombre [...]

³ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, trad. de Roberto Blatt, Editorial Taurus, Madrid, 1991.

Por ello, Dios no creó al hombre de la palabra ni lo nombró [lo creó del barro]. No quiso hacerlo subalterno del lenguaje, sino que, por el contrario, le legó ese mismo lenguaje [para] que le sirviera como médium de la Creación”.

Sea lo que sea —hunda sus raíces en la noche de los tiempos y su origen se vuelva incognoscible para los humanos, o sea el don de una lengua adámica que la Caída fracturó, convirtiéndola, como pensaba Benjamin y como lo muestra la forma en que el lenguaje de los nazis destruyó a Hurbinek y a millones de seres humanos, en un instrumento de dominación—,⁴ el

⁴ Para Benjamin, la lengua adámica, la lengua original, la lengua de la Revelación, la Palabra, el *Verbum*, la lengua que Dios le otorgó al hombre al crearlo, es “la relación absoluta del hombre con el conocimiento” que subsiste solamente en Dios —“Dios hace cognoscible las cosas en su nombre”—. Sin embargo, cuando por la Caída —que es el acto de apropiarse del conocimiento de la palabra para uso y provecho personal— el hombre separó la palabra de su relación con Dios, la vació de significados, convirtiéndola en un mero instrumento de comunicación al servicio de la dominación. Con la Caída, dice Ricardo Forster (*La travesía del abismo. Mal y Modernidad en Walter Benjamín*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2014): el hombre desespiritualizó la lengua y, con ello, “restringió su acceso al mundo para convertir ese vínculo originario en mera estrategia de dominación y usurpación. El hombre quedó así fuera del sentido, más allá del nombre, persi-

lenguaje es desde su aparición la civilización, el mundo sacado de las tinieblas y ordenado bajo la luz del significado, el don; para emplear una imagen de Steiner, mediante el cual “la persona humana se liberó del gran silencio de la materia”.

¿Habría que decir entonces que lo que Auschwitz y los nazis hicieron a Hurbinek, al amputarlo de la lengua, fue reducirlo al silencio, a la mudez mineral; destruir, mediante la dominación en que los nazis convirtieron la lengua, su acceso al mundo de lo humano? Sí y no. Hay silencios —y no es el de Hurbinek, cuya desesperación por hablar pertenece a la mudez, a un silencio impregnado de horror, a una búsqueda desesperada por trascenderlo, de lo que hablaré más adelante— fundamentales, necesarios. No podemos hablar de las palabras sin ellos: ellas vienen del silencio, donde está el sentido, y se recogen en él para que podamos comprenderlo. Quien no guarda silencio está condenado, como el mundo moderno —poblado a cada instante de todo tipo de lenguajes que, instrumentalizados, pretenden dominar la vida—, no sólo a no entender y a no entenderse cuando profiere una palabra, sino también a perder el orden y el sentido de la vida humana, de la vida civil, de la vida de la *polis*, hundiéndose en un

guiendo su propia sombra”. Ese sentido extraviado es resguardado por el profeta y el poeta, al menos en la época en que ellos hablaban en nombre de Dios o de los dioses. Véase Javier Sicilia, “Profetismo y vacío”.

estado de anomia. Tal vez por ello, Aristóteles, a la vez que definió al hombre como el animal dotado de palabras, lo definió también como “el animal político”. No hay política —en el sentido de bien común— sin palabras y viceversa.

El silencio está también en la palabra misma. No hay sentido ni significación sin los sonidos de las palabras y su tejido de silencios. Entre un sonido y otro, en la palabra, hay silencios que pueden ser vistos en los blancos que hay entre una letra y otra en la escritura alfabética de una página, la única escritura que imita a la lengua hablada. Ambos son el anverso y reverso del sentido. El lenguaje es así, dice Iván Illich: “una cuerda de silencios en el que los sonidos son los nudos. [Por ello] lo que debemos aprender de otra persona para entenderla no son sus palabras, sino sus silencios. No son tanto nuestros sonidos los que proveen el significado [como] las pausas”⁵ en las que los sonidos se articulan.

Esta concepción del lenguaje, este sutil tejido de silencios y sonidos que surgen del silencio y se recogen en él, tiene, en el judeocristianismo, del que proviene una buena parte de la tradición de Occidente, vínculos muy profundos con la causa primera y última de la vida tal y como la Biblia y el Evangelio lo revelan. En la meditación —al igual

⁵ Iván Illich, “La elocuencia del silencio”, en *Alternativas, Obras reunidas I*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 180.

que en la lectura de un libro donde nuestro silencio es fundamental para abolir la distancia que hay entre el autor y nosotros y poderlo entender como si nos hablara al oído— el silencio que nos impone no sólo nos permite romper la distancia que hay entre nosotros y Dios, también abriremos a una disposición paciente para escuchar algo del sentido de la palabra que habita en Él. Nos permite además reconocer que la palabra de Dios no es sólo creadora, es también el ser de Dios que, si nos entregamos lo suficiente al hueco del silencio, puede hacer que Dios mismo, como el otro que escuchamos atentamente en silencio, sea en nosotros. Si lo primero es una experiencia particularmente profunda en el poeta que, como lo referí en “Profetismo y vacío”, habla siempre en nombre de algo que lo trasciende; la otra es una experiencia que aparece por vez primera en el Evangelio con el silencio de María. Su silencio atento y recogido —un silencio sobre el que se han escrito innumerables tratados— le permitió no sólo escuchar, como al profeta, el saludo del ángel y pronunciar el *fiat* (el “hágase según tu palabra”), sino hacer que la Palabra misma, la palabra de Dios, pudiera recibir la carne. A partir de entonces, la palabra en el mundo humano no sólo es el sentido, es el ser mismo del hombre reverberando en su carne, como la palabra reverbera en el sonido de la lengua. Quien no sabe guardar silencio para revelarse en su palabra en el otro y ser fiel a ella, y quien no sabe callar para recibir al otro en el ser de su palabra y de

su carne, termina por perderse y perder al otro en su humanidad.

En esta gramática del silencio, íntimamente vinculada con el universo del sentido, hay también un lugar que está ocupado “por un silencio que está más allá de las palabras” humanas, pero que revela todo el sentido en la reverberación de la carne: el silencio del amor, que se expresa en las manos entrelazadas y los besos de los amantes, en el silencio de quien acompaña compasivo al agonizante, al solitario, al amigo en desgracia. Quizá esa sencilla y humilde comunicación que es el sentido del sentido y que, por lo mismo, vincula en la profundidad más honda a los seres humanos, “sea —dice Illich— el único aspecto universal del lenguaje, el único medio de comunicación que no alcanzó [la fractura de la Caída] ni la maldición de Babel. Quizá sea la única manera de estar [realmente] con los otros y con la Palabra sin tener un acento extranjero”.⁶

Hay otro silencio más, el de la *Pietà*, lo llama Illich, que es el que se produce ante el misterio del fin de la vida. No es el silencio de la meditación que se abre a la Palabra y que está más allá de la palabra humana, imagen y sombra de la Palabra eterna, para recibirla encarnada en la presencia de otro. Tampoco es el silencio viril del que asume la tragedia de la muerte con una apertura del corazón a la sorpresa del encuentro con el Silencio y la Palabra coeternos. Es el silencio

⁶ Iván Illich, *op. cit.*, p. 184.

“que está más allá del azoro y las preguntas”, un silencio en el que se concentra todo el sentido: el misterioso silencio, después del gran alarido en la cruz, en el que Jesús abraza todo el mal y la ausencia de sentido y, sin devolverlo, lo asume en el amor; un silencio y un amor tan impotentes que, en una extraña paradoja, a la vez que redimen al mundo no le sirven a Jesús siquiera para salvar a su amigo Judas ni para disminuir un ápice del mal en la historia.

Todos estos silencios, que guardan en su profundidad el significado insondable que la palabra humana refleja o no alcanza a decir en su misteriosa profundidad, son el rostro de lo humano en su trascendencia, en su apertura, en la finitud de la tierra y de la carne, al infinito.

El silencio de Hurbinek, sin embargo, no pertenece a ese universo, sino a su negación. A diferencia del silencio que es el reverso del sentido, cuyo anverso es el sonido, la experiencia de Hurbinek pertenece a la mudez que es la palabra cercenada por la fuerza de un accidente o, en su caso, de una palabra instrumentalizada o, para decirlo con Benjamin, convertida en instrumento de dominación; es la palabra constreñida por la fuerza de la violencia a no decirse, a ni siquiera encontrar su expresión. Lo mudo —del indoeuropeo *mu*, cuyo origen es la onomatopeya de quien habla con la boca cerrada— es, en el caso de Hurbinek, consecuencia de la palabra destruida por el espanto y el horror. Enmudecemos

cuando algo o alguien, mediante la violencia, rompe los significados donde la vida humana florece y transcurre. Si algo expresa la glosolalia de Hurbinek —ese lenguaje oscuro que pugna por encontrar su expresión— es eso. En un mundo como el de Auschwitz, donde nació y transcurrió su sufriente vida, los significados habían dejado de existir a fuerza de mentira, de violencia, de órdenes y gritos lanzados a diestra siniestra y de una burocracia sometida a procesos técnicos e industriales.⁷

⁷ La radicalidad monstruosidad del nazismo y la manera casi industrial con la que el crimen organizado en México asesina y desaparece gente, representan, como lo ha señalado Ricardo Forster (*La travesía del abismo. Mal y Modernidad en Walter Benjamin, op. cit.*), “la extrema consumación del nihilismo moderno, de ese ‘Dios ha muerto’ proclamado por Nietzsche en *La gaya ciencia* que, lejos de ofrecer el nuevo ideal [proclamado por el racionalismo ilustrado y sus herederos] del hombre liberado de sus cadenas, acabó generando al ‘hombre del mal absoluto’. Auschwitz vino a consumir lo que la civilización de la técnica y el productivismo ya habían anunciado en su derrotero histórico [y a la vez a gestar una nueva era]: todo lo que existe puede ser convertido en objeto y, en tanto tal, reducido a nada. Kafka [no sólo] ya había anticipado el proceso de vaciamiento de la conciencia individual, su radical sometimiento a los engranajes neutros de una justicia devenida en trituradora de cuerpos”, sino el vaciamiento mismo del sentido en el lenguaje.

Algo semejante podría decirse del grito que Jesús lanza antes de expirar (Marcos 15, 37). En ese momento de una violencia extrema, donde lo único que existe es el dolor sin límite en el cuerpo del supliciado, es decir, la gramática de lo inhumano grabada sobre la palabra de la carne, todos los significados están abolidos. Lo único que hay es el ruido brutal de la violencia reverberando en su carne y en su alma con el galimatías del suplicio y la aflicción. El grito que entonces lanza y que antecede al silencio al que su amor se aferra por encima del sinsentido es, semejante a la glosolalia de Hurbinek, la confirmación de la derrota del lenguaje, de la destrucción del sentido y la incapacidad de la palabra para preservar el mundo y modificar sus degradaciones. Pero también, y de manera paradójica, su necesidad de desatarse para refundarlo. Mucho de la mitología clásica da cuenta de esa paradoja. Pensemos en Marsias desollado por Apolo, cuya voz se convierte en “un grito de sangre en el viento” que, por encima y contra Apolo, que quiere reducirlo a la mudez eterna, centellea con múltiples significados en la historia humana⁸ o en Orfeo

que, despedazado por las Ménades, no doblaba su palabra que, dice Ovidio, continúa cantando en su boca muda: “Los miembros yacen esparcidos, el Hebro recibe la cabeza y la lira: y mientras flotan en medio de las aguas, gime la lira un no sé qué conmovedor, la exánime lengua conmovedoramente murmura y conmovida le responden las orillas”.⁹

Esta mitopoiesis adquieren una densidad específica en la realidad de Hurbinek, rescatada por la palabra sobreviviente de Levi y en la de la cruz de Cristo, cuyo grito, recogido en el silencio del amor al que en su interior se aferró como un naufrago a la única tabla rescatada del naufragio, se transformó en palabra resucitada y rearticulada en el Evangelio. ¿Y qué decir de Paul Celan, el poeta contemporáneo de Levi, cuya poesía el propio Levi —tal vez recordando la Babel de dolor de Auschwitz y de Hurbinek— comparó con los estertores de un agonizante? En la oscura claridad de sus poemas, en su sintaxis torturada —que más que con los estertores de los agonizantes habría que comparar con los sonidos desesperados de un mudo o con las glosolalias de Hurbinek—, hay un afán de refundar el sentido destruido por la barbarie del nazismo y sus violencias.¹⁰

⁸ Escribe en este sentido el poeta polaco Zbigniew Herbert: “esto rebasa ya la resistencia/ del dios de nervios de fibra artificial/ por un sendero de grava/ entre espaldares de boj/ marcha el vencedor/ preguntándose/ si del alarido de Marsias/ algún día brotará/ una rama nueva/ de arte —por ejemplo— concreto// de pronto/ a sus pies/ cae un ruiseñor petrificado/ se vuelve a

mirar/ y ve/ que el árbol donde estaba atado Marsias/ ha encanecido// completamente”. Citado por George Steiner en *op. cit.*, pp. 55 y 56.

⁹ Citado por George Steiner en *ibid.*, p. 55.

¹⁰ Véase al respecto: Javier Sicilia, “Profe-

Donde la violencia —que es la consecuencia de la degradación y de la corrupción del lenguaje— impera, lo mudo se establece. A pesar de que en un mundo así se sigue hablando,¹¹ el sentido en realidad está amordazado y los seres humanos que aún tienen alguna noción de la sacralidad y la importancia del lenguaje en el orden de la humanidad y de la vida civil, experimentan la sensación de estar atrapados en la desesperación de la mudez, pero también la posibilidad de desatlarla.

Mi vida, durante sus últimos cinco años, ha estado para mi desgracia marcada por esta doble experiencia. Lo que a continuación narraré¹² coincide con ella.

tismo y vacío" y "Paul Celan, la respuesta del silencio", incluidos en este libro.

¹¹ Si algo caracterizó tanto a la Alemania nazi, como al México de hoy, sembrado de cadáveres, de desaparecidos y de fosas clandestinas, y a todas las sociedades donde la violencia se establece, es que las palabras brotaban y brotan por todas partes; más aún en un México en el que las palabras se han multiplicado por el desarrollo de las tecnologías de comunicación. Pero al emplearse para hablar de frivolidades, justificar las falsas políticas, distorsionar la historia y encubrir crímenes y bestialidades, se les vacía de sus significaciones profundas produciendo una grave anomia social donde aparece lo mudo.

¹² Esto que narraré fue escrito como un antecedente del presente ensayo en mi artículo "Mudez y violencia", aparecido en la revista *Proceso* núm. 2070.

En el mes de mayo de 2016, al lado de expertos forenses de varias instituciones y de varias víctimas de desaparición, trabajé durante 15 días como testigo en la espantosa tarea de exhumar 117 cuerpos y 12 restos de las fosas clandestinas de Tetelcingo, en Cuautla, Morelos. Esos cuerpos —algunos violentados horriblemente— habían sido enterrados por el gobierno de Graco Luis Ramírez Garrido Abreu como basura, a la manera del crimen organizado —una práctica común, según declaraciones del propio gobernador, de todas las fiscalías del país, lo que afirma, en su cinismo, crímenes de lesa humanidad que nadie en México persigue—. En los últimos 10 años, México se ha plagado de esas fosas. Una de las víctimas que acompañaba esta dura y dolorosa tarea humanitaria me narró lo que a su hija, cuyo cuerpo fue recuperado de una de esas fosas en otro estado, le habían hecho —una más de las cientos que he recogido durante estos años—. No lo consignaré porque la violencia a la que fue sometida esa muchacha pertenece a ese género de cosas que derrotan el lenguaje. Enmudecimos. Sólo los sonidos del gemido y del sollozo salían de nuestros labios. En ese momento recordé una vez más lo que cinco años atrás me sucedió cuando me enteré del asesinato de mi hijo Juan Francisco:¹³ después de escribir sobre un pobre papel mi último poema me quedé mirando estúpidamente el vacío y desgarrado, im-

¹³ Véase al respecto mi novela autobiográfica *El deshabitado*, Grijalbo-Proceso, México, 2016.

pulsado por los sonidos que había garrapateado, abrí la boca todo lo que pude para gritar. A pesar del dolor que me impulsaba, ningún sonido salió de mi boca. Repetía, sin darme cuenta, *El Grito* de Edward Munch, tan primitivo y terrible que, como el relato que acababa de escuchar, supera toda descripción: un grito sin sonido, el grito de una mudez total que chillaba por toda Manila y hacía vibrar el paisaje de dolor. Ese alarido dentro del silencio, esa espantosa y absoluta mudez era, para decirlo con Steiner, “la lamentación salvaje y pura de la inhumanidad del hombre y la devastación de lo humano”¹⁴ que volvía a repetirse una vez más a lo largo de milenios de historia humana.

Pero al igual que en la glosolalia de Hurbinek, que en el grito de Jesús en la cruz, que en el chillido de Marsias, que en el alarido de Orfeo, que en la poesía más críptica de Paul Celan, en ese mudo grito de Manila y en esa mudez que compartía, a través de los gemidos, con otra víctima a orillas de unas fosas infernales, estaba también, una vez más, la posibilidad del resurgimiento del sentido. El hecho de que en el centro de esa violencia inhumana, atenazados por la mudez, aquella madre y yo estuviéramos unidos en el silencio del amor, mientras a unos cuantos metros de nosotros un grupo de hombres y mujeres, reunidos por ese mismo amor, inhumaba cuerpos salvaje-

mente humillados para reconocerlos, dignificarlos y devolverlos a sus familiares; el hecho de que cada vez que se rescataba a uno de ellos de su infernal olvido, las víctimas salieran a recibirlo con un letrado que decía: “¡Bienvenido!”, el hecho de que esas mismas víctimas pintaran bajo una de las carpas que habíamos levantado sobre el asfixiante páramo una alegoría sobre lo que allí estaba aconteciendo, mientras entonaban el *Himno a la alegría*, todos eso, que sucedía en un poblado tan pequeño como lejano, volvía por unos instantes a llenar de significados el mundo. Con ello, no le devolvíamos la vida a esos cuerpos. Los rescatábamos de la oscuridad del olvido, como lo hizo la palabra de Levi con Hurbinek. Tampoco los redimíamos del atroz sufrimiento por el que pasaron antes de que la violencia intentara, en un último gesto de inhumana vileza, desaparecerlos, borrar la huella de su paso entre nosotros, sumirlos en la mudez eterna del averno; menos aún devolvíamos al mundo de los seres humanos las decenas de miles de cuerpos enterrados, a lo largo y ancho del país, en fosas semejantes o desaparecidos para siempre en crematorios clandestinos como los de Auschwitz, o bajo litros de ácido. Simplemente rescatábamos del olvido 117 cuerpos y 12 restos. Ni siquiera deshacíamos el atroz pasado que, semejante al mío y al de la víctima que me narró el suplicio de su hija, seguirá vibrando en el paisaje con el mismo mudo grito de Munck. Pero ¿no fue acaso en un rito fúnebre semejante en donde hace miles de años, en

¹⁴ George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Fondo de Cultura Económica y Ediciones Siruela, México, 2012, p. 277.

medio de la inhumanidad y el salvajismo, el lenguaje encontró su lugar en el hombre y nació el sentido y la palabra *paz, hermano, amor*?

Habría que afirmarlo. Cada vez que la humanidad ha intentado enmudecerse, enmudeciendo a franjas inmensas de seres humanos por la utilización del lenguaje como mera instrumentalidad, el milagro de la palabra, reintegrada a su condición adámica, vuelve a surgir —como los primeros brotes de una semilla cuando despuntan de la dureza la tierra— de las zonas preservadas del silencio para refundar el sentido y rescatar y guardar la memoria de las víctimas, de los olvidados, de aquellas inmensas franjas de humanidad que el galimatías de la violencia ha querido borrar bajo su siniestra sintaxis. Este acto milagroso de la palabra que viene del silencio preservado, este lenguaje, que en su condición de memoria rescata el grito que busca ser palabra, asume el carácter de la restitución y preludia, en su condición de imagen creadora de Dios, la restauración, en la resurrección, de lo quebrado, es decir, de aquellos que han sido lanzados al infierno de la desmemoria histórica por la fuerza de la violencia.

La palabra, por lo tanto, no logra la redención total. Es, como digo, una mera imagen de la resurrección que nos aguarda más allá de tiempo de la historia. Pero en la medida en que lo logra permite mantenerla, esperarla.

Hay, en este sentido, una hermosa historia de la tradición jasídica que el escritor Yosef Agnón contó a Gersho Sholem y que Giorgio Agamben recoge en un libro que lleva el título de esa misma historia: *El fuego y el relato*.¹⁵ La reproduzco:

“Cuando el Baal Shem, debía resolver una tarea difícil, iba a un determinado punto en el bosque, encendía un fuego, pronunciaba las oraciones y aquello que quería se realizaba. Cuando una generación después, el Maguid de Meztrich se encontró frente al mismo problema, se dirigió a ese mismo punto en el bosque y dijo: ‘No sabemos ya encender el fuego, pero podemos pronunciar las oraciones’, y todo ocurrió según sus deseos. Una generación después, Rabí Moshe Leib de Sasov se encontró en la misma situación, fue al bosque y dijo: ‘No sabemos ya encender el fuego, no sabemos ya pronunciar las oraciones, pero conocemos el lugar del bosque, y eso debe ser suficiente’. Y en efecto, fue suficiente. Pero cuando, transcurrida otra generación, Rabí Israel de Rischin tuvo que enfrentarse a la misma tarea, permaneció en su castillo, sentado en su trono dorado, y dijo:

¹⁵ Giorgio Agamben, *El fuego y el relato*, T. de Erenesto Kavi, Sexto Piso, Madrid, 2016.

‘No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar las oraciones y no conocemos siquiera el lugar del bosque, pero de todo esto podemos contar la historia’. Y, una vez más, con eso fue suficiente”.

Frente a una modernidad cada vez más bárbara que, obnubilada por el puro poder de su progreso y el uso del lenguaje como instrumento de ese poder, quiere destruir lo humano, desaparecer a sus víctimas en el olvido y devastar la tierra, el lenguaje, como sentido, significado y memoria, permite

preservar lo que fue y abrirlo a la redención. Mientras se preserva el amor —la palabra que nombra y recuerda lo que fue, es una de sus formas—, el silencio de Dios, del que emana la palabra, prepara en Él la resurrección donde todo volverá a ser nombrado de nuevo. La palabra humana es así un dique contra el olvido que se dispone, en una desesperada espera, a la restitución, en el silencio del Eterno, de lo que rescatado en su palabra, ha sido y fue enmudecido.

*Casa de Cuauhtemotzin,
octubre de 2016.*

**Poeta, activista social.*

En la cara del toro

Indignación y esperanza para nuestro tiempo

Eduardo Garza Cuéllar*

Comentario al libro *La construcción del infierno*

Hecho para escandalizar, movido por hondos sentimientos morales, escrito con la lucidez, la vitalidad y la fuerza de la que Francisco Prieto es capaz, *La construcción del infierno* es un texto a la vez urgente e imperdible.

Al autor le duele un tiempo que ha sustituido la brújula por el reloj, uno que trata a los animales como si fueran personas y a las personas como si fueran animales, que ha hecho de lo desechable una cultura permanente y de lo permanente —la amistad, por ejemplo— un producto desechable: una sociedad que se parece cada día más a las galerías El Triunfo. Le indigna un mundo que, al transgredir la frontera entre lo público y lo privado, se ha hecho morbosos e impúdico. Le lastima una sociedad organizada para que, mientras unos cuantos apuestan el futuro en un casino, las mayorías se conviertan en espectadoras de su destino. Le indigna en suma un momento histórico que, a fuerza de no renunciar, terminó no eligiendo y, al no elegir, levitando irremediabilmente hacia la super-

ficialidad hasta perder, junto con la conciencia de su propia gravedad, la noción de sacralidad, la naturaleza humana, todo arraigo.

Ortega y Gasset, uno de los dialectos de Paco, acuñó el término ‘adanismo’ para designar a quienes evaden su deuda con la historia, a los que dan la espalda a sus ancestros. Prieto va más allá cuando descubre en el culto contemporáneo al presente, como en el animalismo, una dolorosa vuelta a la inmediatez, la enajenación, una trágica pérdida de la conciencia refleja que, como aprendimos de Teilhard, hace posible lo humano.

Deudor consciente del jesuitismo y de los frutos de la modernidad, *razón e individuo*, nos advierte de aquello en lo que, corrompidos durante cincos siglos, se han convertido.

Si la individualidad, forjada en la fidelidad a un proyecto, es para Paco una forma de honrar la dignidad y preservarla, el individualismo representa la otra cara de la moneda de la masificación que acaba con

la identidad. Para el comunicador Francisco Prieto, el aislamiento es el infierno y este Babel el camino al mismo.

Si la razón es una necesaria herramienta del desarrollo personal, su uso pragmático e instrumental se vuelve contra nosotros mismos. Quizás por eso Paco sea, como McLuhan, Paz y Bauman, asistemático. Su texto, que puede desquiciar a los académicos, posee una insospechada congruencia. Aunque dismantelar los mecanismos del pragmatismo desde una sola disciplina es una pretensión ingenua, para denunciar a la razón instrumental no es necesario renunciar a la razón misma —tal es, junto con el deconstructivismo, uno de los atajos de los que nos previene el autor—. La congruencia (forma es fondo) lo invita más bien a recuperar los usos de la razón que la hipermodernidad desdeña: la razón vital, la razón sentiente, la razón cordial y la hermenéutica, herramientas silenciosas que orientan la fuerza volcánica de este conjunto de ensayos.¹

El autor pisa, como José Tomás, terrenos en los que ni el propio Ortega se aventura. Se pone en la cara de la ética sexual y de la muerte, del arte, las religiones, la educación

y la industria comunicativa, aborda la feminidad y la eutanasia, el aborto, la economía, la familia. Hace algo más: señala la maquinaria moral que vincula todos estos fenómenos en apariencia inconexos. Lo hace con la licencia de la intuición literaria y el humanismo que saben que la sobreespecialización es una forma de ignorancia.

El juicio hacia las personas no está en el corazón de Paco, largamente cincelado por el amor y por la gracia. Pero el juicio razonado hacia las conductas y mecanismos que atentan contra ellas, se desprende de su discurso como una necesidad y se entrega como una paradójica expresión de amor.

Quien —ateniéndose a alguna de sus conclusiones o despojando de su contexto algún texto— juzgue a Paco de conservador, se equivoca. También quien se ofenda por su liberalismo. Paco es, como todo pensador hondo y libre, inclasificable. Es un innovador, un hombre en discernimiento que, como tal, no teme encontrarse en sus conclusiones con persona, escuela o tendencia alguna. Quizás, más bien, en su radical confianza en los procesos humanos, incluso lo espere.

De su osadía surgen nuevos enfoques para encuadrar temas amorcillados en los terrenos de la filosofía moral y la política.

Si la indignación es el sentimiento moral que engendra esta obra, la esperanza es la virtud espiritual que la posibilita y alimenta: hay que pararse en su terreno para soportar la brutal embestida de este tiempo.

¹ El novelista y dramaturgo regresa al género ensayístico en virtud de la participación que año con año realiza como conferencista, invitado por la Opera di Nazaret, en el encuentro Tonalestate en Italia. Sus oficiosas presentaciones de varios años están en el origen de este libro.

El desesperanzado suele refugiarse en el burladero del optimismo y hace de él una ideología odiosa e insostenible. La esperanza está más allá de cualquier ejercicio estadístico y de cualquier estado de ánimo. Es más bien, y de ello da también cuenta Francisco Prieto, un *estado de ánimo*.

¿En qué cree, pues, Francisco Prieto? ¿Cuál es la certeza radical que hace posible su criticidad? ¿Qué le permite pisar esos terrenos?

En primer lugar, apuesta, como su biografía, por la educación humanista, por el *espíritu que somete a la técnica* y nos permite distinguir entre las infinitas ofertas y posibilidades de la era de internet, sólo aquello que ya habíamos encontrado. Sólo el agua (la verdad, el bien, la justicia, el amor) sacia la sed que somos. Pero sus vasos encuentran en su fragilidad su grandeza. Ética, arte, literatura y pensamiento se ofrecen en exclusiva a la conciencia, el gusto y la libertad personales, no pueden ser impuestas so pena de romperse y corromperse.

Su segunda nota es la alegría. Su indignación está paradójicamente anclada en el gozo. Los cultural y culturalmente cristianos de sobra conocemos lo que sobre la muerte reza nuestro catecismo, pero difícilmente confiamos en la promesa de Jesús. Paco canta, como el converso y el salmista, con una voz fresca y propia, la forma de ser cristiana, anclada al acontecer más que al transcurrir: celebra la expe-

riencia de lo mucho que, como el amor, la fe y el arte, nos permiten desde ahora degustar lo eterno.

La esperanza cristiana le permite hablar de lo terrible, sin sucumbir en ello. Sin ella, la denuncia que hace Paco de nuestro tiempo sería difícilmente posible y seguramente deprimente.

La bienaventuranza cristiana, la del sermón de la montaña, portadora de la más genuina transvaloración, es necesaria y hondamente paradójica. Encuentra en el contribuir a la felicidad del otro, la propia. En el morir, el vivir, y en el sacrificio, el gozo.

Finalmente, hay en Paco —como en todo cristiano genuino— una apuesta por el *nosotros*, por el diálogo y el encuentro, por la empatía más ardua y por la compasión, por el modo de ser comunitario que se opone a lo masivo y que lejos de igualar identidades, las posibilita.

Prieto trata *radicalmente* a un tiempo *desarraigado*. Su lectura de nuestro tiempo merece el adjetivo de ‘evangélica’. Adopta la frase de Ivan Karamazov: “si Dios ha muerto, todo está permitido”, y asocia —lo hemos dicho— nuestro desorden moral a la desacralización del mundo. Encuentra, por tanto, en la construcción del Reino la clave fundamental de un futuro mejor y distinto.

Hay que recordar empero que el nihilismo axiológico es, en la práctica, imposible; que somos, como

subraya Aranguren, *estructuralmente morales* y que el descreído tiene, por tanto, una ética que en no pocos casos resulta ser ejemplar. Es necesario, en mi opinión, complementar la propuesta de Paco Prieto, asociada a una ética de máximos, con las posibilidades de una ética cívica o mínima, que si bien no apasiona ni constituye el sentido último de la vida de nadie, dota a una sociedad plural de principios de amplio espectro para conducirse sana y justamente.

Quizás estemos frente a un problema no de ausencia, sino de jerarquía y armonización de valores. Quizás nuestro peor enemigo, el responsable de muchos de nuestros males, sea el extendido culto a la posesión y al consumo que, con sus frutos de envidia, avaricia e injusticia, nos hace ajenos al dolor de otros y nos termina perdiendo de nosotros mismos. Estamos invitados a poner cada valor en su

sitio, es cierto. Pero también a facilitar que la ética cívica haga lo suyo y complemente a las éticas de la felicidad, ciertamente urgentes de revitalización.

En cualquier escenario, tenemos mucho a qué renunciar para volver a elegir lo que satisface nuestro corazón, incluida la humanísima y humanizante necesidad de hacer por la realización de otros.

Lo innegable es que los muchos transformados por la pasión de Paco, por su manera única de hacer el arte y expresar la vida, celebramos con este libro su amistad, que no sólo es un arrimo para resguardarnos de un tiempo errático y descastado, sino una ocasión de hacer, con sus embestidas, arte.

**Consultor en procesos humanos, conferencista, Columnista de la revista Este País, colaborador de Istmo y miembro del consejo editorial de las revistas Conspiratio y Prometeo.*

Crisis creativa. Hacia una teología estética

Mariana Méndez-Gallardo*

Encontrar una ocasión para poder poner sobre la mesa la relación entre arte y teología, resulta excepcional en nuestra actualidad. Importa tanto al productor, al creativo y al estudioso y crítico del arte, como al teólogo, al intelectual de lo religioso y a cualquier ministro de culto.

Haciendo una síntesis muy *apretada* del tema, esta relación comporta la pregunta por la realidad y lo espiritual, su representación y la experiencia de su figuración (o desfiguración) en el mundo contemporáneo. Nos lleva a preguntarnos por la extensión y, sobre todo, los límites de un debate crucial de nuestra historia reciente: ¿qué se puede esperar en una generación desilusionada de toda idea política, social y religiosa, en la que los lenguajes tradicionales que, antaño otorgaron certeza, sentido y rumbo al devenir diario de las vidas (individual y social) de los sujetos, están agotados?

En el pensamiento del último siglo ha muerto Dios, arrastrando consigo todo espacio de lo secreto y lo sagrado; ha muerto algo más que Dios: ha muerto con él lo *divino* y la conciencia sobre el límite humano.

La línea, la frontera que articula y diferencia vivos y muertos, mortales y divinos, ha desaparecido. La esponja que borró esa línea del horizonte nos ha colocado en un mundo sin horizonte de sentido. Éste es nuestro destino: vivir un mundo que celebra las exequias de la desaparición de todo horizonte.¹

En la actualidad, pareciera que la vida es perfectamente explicable y realizable sin la experiencia de lo sagrado. Pareciera que en Occidente, la idea de lo divino ya no es necesaria para explicar la realidad física o la organización humana. Podríamos decir que con la caída de los ídolos y la huida de los dioses, categorías como las de 'lo sagrado' quedan exiliadas de un mundo que no les reconoce.

El interés de algunos artistas modernos y teóricos del arte contemporáneo por esgrimir una respuesta posible a la llamada crisis de la cultura individualista, marcará la pauta para afirmar que el arte, mediante nuevas vías de expresión y representación de las formas inspiradas en los orígenes de la abs-

¹ Cfr. Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Ensayos/Destino, Barcelona, 1991, 268.

tracción, puede ubicarse junto a los movimientos simbólicos y místicos que, desde lenguajes como los de la desfiguración y la negación (*apofática*), dé respuesta a las crisis espirituales de nuestro siglo y, desde el interior de lo profano, haga emerger, bullir, aparecer de nuevo lo sagrado.

¿El arte por el arte, o el arte por una función social?

A propósito del medio artístico mexicano de los años sesenta, la gran crítica e historiadora del arte, Ida Rodríguez Prampolini, al referirse al arte contemporáneo no pudo negar su desilusión y desesperación personal ante la confusión y mediocridad reinante.

“Lo que existe es una variedad sin igual que bien puede interpretarse como un desconcierto. El público que ya no entiende nada, acude a las pomposas inauguraciones de las galerías de arte como a un evento puramente social, con un escepticismo y una falta de seriedad que corresponde al desorden de conceptos presentados a través de las exposiciones. Casi cada semana aparece otro genio al descubierto. Por lo menos cada mes se realiza un nuevo cambio radical del concepto de un artista. [...] Hoy día las galerías exhiben y venden pintura y escultura en la misma forma en que las perfumerías venden perfumes y productos de belleza. Única-

mente que, en general, si se entra a una perfumería, uno sabe más o menos lo que le espera cuando gasta 50 o 100 pesos, mientras en las galerías, la base de los precios es vaga e incontrolable, aunque éstos, muchas veces, figuren en dólares. [...] La obra de arte no es sino una mercancía y la galería el lugar de su venta. [...] Es penoso tener que declarar que no hay, salvo tres excepciones, nada que pueda compararse seriamente, tanto en espíritu como en experimentación personal [...]. Dicen los artistas con genial arrogancia que no haya críticos en México. Nos limitamos a contestar: ¿cómo puede haber críticos si no hay arte? Se trata de un círculo vicioso”.²

De manera semejante, Mathias Goeritz, escultor y promotor artístico y cultural de aquellos años, afirmará también:

“La desgracia del arte contemporáneo es que ha perdido mística y su única función es la venta, mientras que a través de la historia de la hu-

² Cfr. Ida Rodríguez Prampolini, “Los pintores: ‘No hay críticos en México’. Los críticos: ‘¿Cómo puede haber críticos si no hay arte?’”, en C. Andrés Jácome (comp.), *Ida Rodríguez Prampolini. La crítica de arte en el siglo XX*. UNAM, México, 2016, 104-107. Texto publicado por primera vez en “México en la Cultura”, *Novedades*, 9 de julio de 1961.

manidad, la expresión artística siempre estuvo dedicada a Dios. El hombre de todas las épocas hizo arte para el Ser Superior; llenó sus catedrales, sus pirámides, de objetos de arte dedicados a la divinidad. [...] Lo que después produjeron los artistas, comparado con el arte de tantos y tantos siglos, no fue sino un 'divertimiento'. No digo que actualmente el hombre no tenga talento; el talento es innato, pero tiene que haber una razón poderosa para hacer arte".³

Tanto Goeritz como Rodríguez Prampolini estaban convencidos de que el arte es una expresión cultural que sirve para mostrar las funciones sociales y espirituales más elevadas de un pueblo y un tiempo: "El arte, según nuestro concepto, es un servicio superior. Así lo ha sido el arte mágico de las cavernas; sólo así se comprenden la pirámide y el ídolo precortesianos, las figuras del templo griego o los vitrales de la catedral gótica".⁴

³ Mathias Goeritz, entrevista realizada por Delmari Romero Keith, en Leonor Cuahonte (comp.), *El eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*, Turner, México, 2015, 427-428. Texto publicado por primera vez en *Historia y Testimonios. Galería de Arte Mexicano*, Ediciones Galería de Arte Mexicano, México, 1985.

⁴ Cfr. Ida Rodríguez Prampolini, "Los pintores: 'No hay críticos en México'. Los críticos: '¿Cómo puede haber críticos si no hay arte?'" en C. Andrés Jácome (comp.),

Lo anterior, recoge la escena internacional que, heredada a través de Otto Piene, constituirá una posición visionaria para el momento: "hoy en día, como siempre, cada arte tiene su lado moral... Un cuadro que logra su potencial simultáneamente proporciona una convicción. El arte que se crea sobre todo como arte y que renuncia a la inmediatez del reporte directo tendrá un mayor significado, es decir, el hombre encontrará que su sensibilidad estética es la puerta a su ser espiritual".⁵

Ida Rodríguez Prampolini... *op.cit.*, 105. Texto publicado por primera vez en "México en la Cultura", *Novedades*, 9 de julio de 1961.

⁵ Otto Piene, "On the Purity of Light (Zero 2, 1958), en Zero, Otto Piene y Heinz Mack (eds.), *The MIT Press*, Cambridge, Mass, 1973, 47, citado en Jennifer Josten, "Mathias Goeritz e Ida Rodríguez Prampolini: El nuevo artista y la nueva crítica de arte", en C. Andrés Jácome (comp.), *Ida Rodríguez Prampolini... op.cit.*, 30. De la misma manera en una entrevista realizada a Goeritz en 1969 en París, afirmará que el deber esencial del artista ha ser el de "intentar espiritualizar a un mundo falto de alma y de sentimientos. Esto implica, para las grandes masas, ritmo y diversidad, pues el objeto del arte amenaza con desaparecer dentro de la masa moderna. Parece que el concepto de pintura ha desaparecido". Cfr. *Chroniques de l'art vivant*, núm. 4, París, septiembre-octubre de 1969, 10-12, en Leonor Cuahonte (comp.), *El eco de Mathias Goeritz... op.cit.*, 344.

Sin duda, en México éstas serían de las primeras críticas al arte contemporáneo en ir más allá del discurso del arte por el arte. El arte será analizado en relación a su contenido ético, e incluso espiritual, más que por su simple contribución formal.

A propósito de algunas propuestas artística

La *muerte del arte* que, junto con el epitafio del filósofo Theodor Adorno de “Escribir una poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”,⁶ han resultado una bandera para el arte contemporáneo que, en un clima de angustia existencial del individuo, opta por generar nuevas formas y lenguajes de producción y expresión, capaces de sustituir el arte individual por la fe en un grupo (surgimiento de los ismos); las artes disciplinares (pintura, escultura, danza), por la integración de las mismas en el ideal de una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*); y la obra como objeto acabado, por una obra a ser realizada por el espectador que, dejando de serlo para convertirse en actor, participa de ella y, junto con ella, genera un *ambiente* que renueva cada instante el sentido y significado de la obra propuesta.

La potencia creadora de las imágenes en el arte moderno se debe a que éstas se han hecho cargo de

los mitos, al tiempo que han podido acoger y elaborar, en sus formas propias, los problemas de la historia espiritual de la humanidad, de modo semejante a como ocurriera durante los conflictos iconoclastas.⁷ El interés de los artistas modernos por los mundos primitivos reside en la fuerza expresiva de sus mitos y, fundamentalmente, en su comunión con la materia. En la cercanía de lo primitivo y el ámbito de la abstracción, existirá una enorme solidaridad y empatía con el cosmos creado.

“Todo gran arte es en realidad el triunfo de la abstracción. En la medida en que una concepción artística logra establecer la correspondencia entre un conjunto de signos que de alguna manera le son caros y tienen coherencia entre sí con la inagotable vastedad de lo real, el arte se convierte en un instrumento para ver, para conocer. Buscar el parecido es la manera más simple y probablemente más torpe de abstraer. No necesitamos en realidad que los dibujos se parezcan a lo real, porque lo real está ahí, ya existe y no habría mérito en volverlo otra vez a producir, como un espejo. Lo que nece-

⁶ T.W. Adorno, “Kulturkritik und Gesellschaft”, en *Ob nach Auschwitz sich leben lassen. Ein philosophisches Lesebuch*, Suhrkamp, Frankfurt, 205.

⁷ Cfr. Ernst Kitzinger, *Il culto delle immagini, L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, La nuova Italia, Florencia, 1992. También, en un contexto más general, véase, Hans Belting, *Bild und Kult*, Beck, Munich, 1991, 164 ss.

sitamos es entender lo real, comprenderlo para hacerlo nuestro, amistarnos con las cosas del mundo para tener lugar ahí, para que nuestra pobre alma, *animula, blandula, vagula*, tenga un lugar en el mundo. Lo real, de alguna manera, tiene un lugar en lo real, los que no tenemos sitio somos nosotros”.⁸

Aunado a un sistema de interdisciplinariedad —ligada a la idea de las vanguardias artísticas— y la nueva utilización de medios de producción, técnicas e instrumentos, así como de materiales que hasta ahora habían sido considerados como *indignos* del arte y de sus procesos creativos, algunas propuestas del arte moderno abanderarán una cultura cuyo gesto es la *ruptura* y la innovación necesarias frente a la historia pasada.

A partir de los años cincuenta, el concepto de ‘obra de arte’ se verá transformado radicalmente. Probando con temas y materiales no ortodoxos, esta generación de artistas desafiará los límites tradicionales de la pintura y la escultura, al incorporar temas y objetos de la realidad cotidiana (latas, clavos, trapos, etc.) y extender su práctica al tiempo y el espacio reales (*Op art*, Arte cinético, etc.).

⁸ Ida Rodríguez Prampolini, “Una revisión a la obra de J. L. Cuevas”, en C. Andrés Jácome (comp.), *Ida Rodríguez Prampolini... op.cit.*, 588-589. Texto publicado por primera vez en *Plural*, núm. 165, junio de 1985.

Así, tenemos distintos ejemplos que van desde Alberto Burri y Antoni Tàpies con sus trapos rasgados y sus ensambles de fragmentos de hierro y hojalata, hasta Joan Mirò, Paul Klee y Mark Rothko con sus “figuras” desfiguradas; desde Lucio Fontana con sus lienzos atravesados por la herida de su rasgadura, hasta Jorge Oteiza con sus cajas vacías y la desocupación del espacio de Eduardo Chillida; desde Heinz Mack, Otto Piene y Günther Uecker del Grupo Zero, hasta Goeritz con sus láminas perforadas y el protagonismo de los clavos trabajados a martillazos sobre hojalata oxidada.⁹

Si bien los motivos y maneras de las prácticas de estos artistas se diferenciarán entre sí, según el contexto y las circunstancias específicas de la industrialización de posguerra y el desarrollo político en sus distintos contextos culturales,¹⁰

⁹ Técnica de *clouage*, clavado, como la llamará Goeritz, aludiendo a las palabras francesas que describen las técnicas pictóricas, principalmente surrealistas (*frottage, grattage, collage*, etc.) Cfr. Georges Roque, “Los monocromos dorados de Mathias Goeritz”, en Francisco Reyes Palma (ed.), *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la Arquitectura emocional* (catálogo), Museo Nacional Centro de Arte Rina Sofía/Fomento Cultural Banamex/Museo Amparo, Madrid, 2014, 77.

¹⁰ Cfr. Jennifer Josten, “Mathias Goeritz e Ida Rodríguez Prampolini: El nuevo artista y la nueva crítica de arte”, en C. Andrés Jácome (comp.), *Ida Rodríguez Prampolini... op.cit.*, 25.

en el fondo compartirán la premisa de crear un énfasis en el carácter gestual y espiritual del arte.

Sus obras son una búsqueda en la que el lenguaje de lo profano capta la profundidad del misterio en su estadio más puro: allí en donde la condición vulnerable humana se ofrece a la divinidad antes de ser mancillada. No es que la divinidad habite en un cuadro, en una escultura o en un templo, es que la obra provoca en el observador una transformación en la mirada, implicándolo en el espacio sagrado abierto por la obra. Así, una obra cargada de luz y de misterio podrá quedar oscura por entero para alguien, mientras que para otro podrá iluminar el alma deprimida a causa de la noche en la que se ha abismado, para finalmente ofrecerle toda la apertura al mundo, gracias a su facultad predicativa.

Hermenéutica de la negatividad. Fundamentos para una teología del arte

En la actualidad, existe una falta de una criteriología que nos revele lo que llamamos ‘sagrado’ y que nos ofrezca modos de lectura y comprensión de la experiencia de los sujetos contemporáneos ante éste. Lo anterior parece que proviene de la incapacidad de los lenguajes religiosos y teológicos tradicionales para acceder y dialogar con lenguajes seculares y *profanos* como los del arte.

Esta nueva criteriología no podrá proceder “con las antiguas categorías teológicas, pero tampoco

artísticas; con las reglas, divisiones y cánones de Bellas Artes no podemos juzgar el arte de nuestro tiempo”.¹¹ El artista y el teólogo contemporáneo “tiene la responsabilidad de encontrar una actitud trascendente, y buscar, desde luego, una nueva ética y un nuevo sentido de la estética, para que el arte vuelva a tener un fin y no se agote, estérilmente, en sí mismo. Visto así la importancia del artista del siglo XX no debe medirse por su originalidad personal, sino por la dimensión de sus encuentros y sus visiones”.¹²

Consideramos que la llamada ‘teología estética’, que fundará sus bases en la teología negativa que tuvo sus orígenes en la teología mística del *Corpus Dionysiacum*,¹³

¹¹ Ida Rodríguez Prampolini, “¿Qué ha pasado con la pintura?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. X, 37, 1968, 106, citado en Jennifer Josten, “Mathias Goeritz e Ida Rodríguez Prampolini: El nuevo artista y la nueva crítica de arte”, en C. Andrés Jácome (comp.), *Ida Rodríguez Prampolini... op.cit.*, 35.

¹² Ida Rodríguez Prampolini, “Arte y máquina”, en México en la Cultura, 5 de marzo de 1961, citado en Jennifer Josten, “Mathias Goeritz e Ida Rodríguez Prampolini: El nuevo artista y la nueva crítica de arte”, en C. Andrés Jácome (comp.), *Ida Rodríguez Prampolini... op.cit.*, 35.

¹³ Conjunto de libros y cartas atribuidos a un monje sirio del siglo VI, que se presentaba a sí mismo como discípulo de san Pablo. Este teólogo establecía la diferencia, para referirse a la divinidad, entre la “vía afirmativa” (*katafatiké*), que permitía atribuir propiedades precisas

bien podría ser considerada como una de las vías de acceso a lo profano y, con ello, contribuir a la conformación de esta nueva criteriología en torno al arte. El lenguaje apofático utilizado por algunos teólogos contemporáneos¹⁴ será

a Dios, y la “vía negativa” (*apofatiké*), que reconocía la imposibilidad de tener un conocimiento objetivo, conceptual y, por lo tanto, preciso de la divinidad.

¹⁴ Será Mark Taylor quien identificará una vía negativa en el arte moderno y contemporáneo, a partir de presupuestos filosóficos de lo que ha llamado “*theo-aesthetics*”. Más recientemente ha hablado de un doble movimiento de “creación-destrucción” (figuración-desfiguración), característico del cristianismo y de los procesos de secularización ligados a él. (Cfr. Mark Taylor, *After God*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 2007; *Disfiguring. Art, Architecture and Religion*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1992; igualmente, Caputo contribuirá a esta reflexión de la relación entre arte y teología negativa en John Caputo, “Spectral Hermeneutics. On the Weakness of God and the Theology of the Event”, en *After the Death of God*. Jeffrey W. Robbins (ed.). Columbia University Press, New York, 2007; Ver también los apuntes de Pierre Hadot, “Apophatisme et théologie négative”, en *Exercices spirituels et Philosophie antique*, Albin Michel, París, 2002, 237-252. Finalmente, en lengua castellana, será Amador Vega quien, con su perspicaz lectura de la obra de Oteiza y Rothko, contribuirá a la construcción la llamada teología estética. Cfr. Amador Vega, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Universidad Pública de Navarra, Navarra, 2005; “Estética

una herramienta que funciona para forzar la frontera de la razón discursiva y aventurarse por otro tipo de pensamiento y terminología en torno a lo sagrado. Se trata de una transgresión de la circunscripción de la razón en su dimensión puramente conceptual, que nos indica que el camino simbólico, negativo, desproporcionado y aproximativo se ofrece tanto para hacer justicia al ansia humana de sentido profundo, como para dar respuesta a las preguntas que la razón no ha logrado responder.

Ante un Dios que tradicionalmente se ha manifestado como “huella”, “zarza ardiente”, “quemazón constante”, “extrañamiento doloroso”, “balbuceo”, expresiones que en sí mismas encierran una inadecuación y desproporción, una sugerencia somera a la presencia de lo sagrado, este tipo de teología echa mano del lenguaje negativo, que evidencia la clara inadecuación de cualquier apelativo que se le quiera dar a lo sagrado, nombrándolo y refiriéndolo siempre desde lo ausente, lo

apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad”, en *Dianoia. Revista de Filosofía*, núm. 62, 2009, México, UNAM, 3-25; *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Siruela, Madrid, 2010. Para un estudio de la teología negativa en la Antigüedad y Edad media, Cfr. Vladimir Lossky, *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*, Vrin, Montaigne, París, 1998; Denys Turner, *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge University Press, Massachusetts 1995.

silencioso, lo oculto y misterioso. Así, se trata de una teología que se mueve con imágenes, al reconocer que toda afirmación en torno a lo sagrado es, tan sólo, una metáfora. Lo sagrado es balbuceado como aquello de lo cual siempre se tendrá noticia de manera indirecta, curvilínea, alusiva, simbólica. De lo sagrado, no podemos decir *nada* como tal.¹⁵

Lo anterior resultará muy propicio para la llamada ‘estética negativa’, la cual será un lenguaje secular que permitirá a muchos de los artistas del siglo XX lidiar con un pasado cruento. Al ocuparse del tema del vacío, del trauma de la pérdida y del desgarramiento de la memoria, así como de la imposibilidad de hablar de todo ello, algunos de ellos serán claramente atraídos por una estética con una narrativa de la *ausencia* que se ocupará de estas vivencias.

Percibir y sentir el destello fugaz de la existencia fragmentada, de una *historia rota*, de una vida des-terrada y de un futuro destinado al exilio, dará lugar a nuevas formas y gestos en el arte que, mediante la diversidad de estímulos, buscarán reconfigurar la realidad, innovando los recursos de su propia representación mediante su abstracción y esgrimiendo otros valores y gra-

dos de organización perceptiva y emocional; reconstruyendo entonces otros valores éticos y estéticos, otras vías de acceso a la realidad en las que no cabe ya la osadía de hablar de lo que *es*, sino de lo que *no es*, de lo que no se puede —o no se quiere— decir de manera clara y distinta, sino sólo aproximada y sugerida, en donde el lenguaje de la *negatividad* tiene la última palabra. La *nada* adquiere un valor, y sólo a través de ella se pueda nombrar cuanto de misterioso, indecible, doloroso, incomprensible y desfigurado hay en la vida del hombre, transfigurándolo en color, espacio para la emoción, aspiración de un arte que asume las veces de cura.

Así, al hacer uso de imágenes de la *nada* como vía de expresión y representación del vaciamiento de las formas, esta interpretación aproximaría al arte a la poética que los Padres de la Iglesia esgrimieran respecto del icono como “lugar teológico”, esto es, como “aquél que participa más de la actividad y caridad [de Dios]”,¹⁶ otro lugar de revelación y de salvación.

A los ojos de Amador Vega, en obras como las de Pollock, Rothko y Caro¹⁷ se puede observar el dra-

¹⁵ Estas formas de la negatividad están también en los orígenes de la filosofía romántica alemana, y en la herencia estética posterior, especialmente en la obra de la T.W. Adorno y en la Bauhaus y del DADA, especialmente de Hugo Ball.

¹⁶ Juan Damasceno, *Expositio Fidei* 13, 17-18. Cfr. Mariana Méndez-Gallardo, *La visión de lo invisible. El concepto de “imagen” en la Expositio Fidei de Juan Damasceno* (tesis de doctorado), UNAM, México, 2011.

¹⁷ Particularmente, Vega se detendrá en el análisis de *El juicio universal* (1999) del británico Anthony Caro, en el cual hace

ma humano que no habrá de surgir, sino a fuerza del exterminio de lo individual. La creación artística se vuelve un quehacer paradójico donde el misterio emerge al hacer surgir la obra a partir de la aniquilación del yo. Su arte será algo así como una luz hecha de mucha tiniebla, tanta que consigue engullir al artista en su proceso creativo.¹⁸

una recorrido por los horrores del siglo XX a través de *The Door of The Death* (1991-99), hasta *The Gate of the Heaven* (1999). Estas obras muestran una puerta semiabierta, donde la vida transcurre en el intervalo de las máscaras, las cámaras de tortura, confesionarios, representaciones en barro de los mitos trágicos de las culturas mediterráneas, y tribunales de guerra, de juicio, de violencia, hasta desembocar en las trompetas finales de los ángeles apocalípticos de arcilla. Es en esta obra donde se descubre cómo el plano horizontal de la existencia humana contrasta con el anuncio del advenimiento del último tiempo y del descenso del poder del cielo sobre la tierra. La existencia humana es narrada por Caro como entre dos puntos, una semioscuridad no clausurada, abierta a la significación de la refiguración. Cfr. Amador Vega, *Cuatro lecciones de estética apofática*, Universidad Pública de Navarra/Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Navarra, 2005, 37.

¹⁸ Cfr. *Cuatro lecciones... op. cit.* Un artista, como es Joseph Beuys, propone superar la iconografía cristiana haciendo de ella un simbolismo: “un símbolo del sacrificio (*Opfersymbol*) ha de ser superado con un simbolismo de la Resurrección (*Auferstehungssymbol*)”. Se trata de una superación de la imagen, por lo que él denominaba el “concepto ampliado del

Este misterio enigmático de lo real, capaz de ser mostrado y abierto, será, como lo dirán Rudolph Otto o Mircea Eliade,¹⁹ lo sagrado. Éste requiere del sacrífico, de oscuridad y de negación para emerger, pues la oscuridad es previa a la voluntad individual, aún cuando al creador le ha sido dado el poder de hacer brillar la luz en la tiniebla. Entonces, y siguiendo uno de los sermones de Eckhart (*Intravit Iesus in templum*), se trata de disponer el templo vacío para que el dios pueda entrar en él. El arte dispondrá al individuo a vaciarse y creará las condiciones para que el cielo advenga sobre la tierra a salvar la creación entera.

El arte moderno no ha soslayado el aspecto sombrío, incluso demoníaco de lo sagrado,²⁰ donde lejos de ser una *privatio boni*, se acerca más a la noción de Carl Jung de *sombra* de Dios, mediante la cual es posible hablar del arte como profecía, anuncio, mostración, expresión, manifestación de las “verdades eternas”. Se necesita, entonces, de “una hermenéutica dirigida a desentrañar los elementos religiosos de las formas y lenguajes del arte; carecería de todo sentido si no propusiera, a un tiempo, una vía de salvación que no se redujera

arte” (*erweitete Kunstbegriff*). Cfr. Friedrich Mennekes, *Joseph Beuys: pensar Cristo*, Herder, Barcelona, 1997, 60.

¹⁹ Cfr. Mircea Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Cristiandad, Madrid, 1979.

²⁰ Cfr. Enrico Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, Electa, Milán y Florencia, 1952.

a la experiencia estética liberadora, sino que comportara, sobre todo, un contexto de significación absoluto, es decir, un modelo de santidad universal”.²¹

La herida que cura (*kénosis*)

Leamos estas manifestaciones artísticas desde la paradójica fórmula cristiana de la *kénosis*, donde la divinidad consiste en el vaciamiento de lo divino o del ser de Dios para “dar lugar”, “dejar espacio” o “abrirse a otro”.²² Esta *kénosis* es llevada al clímax en la idea cristiana de la Encarnación, por medio de la cual Dios penetra a la historia, *hiriendo* las representaciones que se tenían respecto de él, al hacerse hombre. Pero también al resucitar, se *fractura* la representación que se tenía de lo humano, pues transforma la temporalidad humana en una temporalidad “mesiánica”, en la que la muerte no tiene más la última palabra. Este sentido mesiánico de la temporalidad encierra la virtud teológica de la esperanza, pero no en su sentido escatológico (esperanza después de la muerte), sino en uno histórico, al releer la historia *desde abajo y desde el reverso*, como murmullo de esperanza en el escenario de la historia rota.²³

²¹ Amador Vega, *Arte y Santidad...*, op. cit., 37.

²² Adolph Gesché, *El sentido. Dios para pensar VII*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2004, 82-83.

²³ Carlos Mendoza-Álvarez, *Deus Innefabilis. Una teología posmoderna de la revelación del fin de los tiempos*, Barcelona, Herder, 2015, 430.

De esta manera, el sistema de violencia se ve dislocado, “desfondado”²⁴ y dismantelado por el *acto kenótico* de vaciarse (*ekenosen*) del Hijo que “se despojó de su rango, tomó la condición de siervo, se hizo uno de tantos, se abajó (*etapeinosen*), fue fiel hasta la muerte y una muerte de cruz (Flp 2, 6-8). Y por esto (por que él se ha vaciado), se le ha dado el Nombre que está por encima de todo nombre (Flp 2, 9).

Lo anterior, representará una inversión del sentido, que hace que

“el mismo que parecía haber perdido el mando, es el que ahora lo asume. El mismo que [...] parecía acabar en la aflicción y hasta en la más radical insolvencia, es el que ahora va a invertir la historia. [Pero] esta inversión pasa necesariamente por el sufrimiento. [La gloria] es propia de quienes saben de desamparo y de *pathos*. ¡Curioso camino hacia el trono!, pero así es como sucede en la historia de Israel”.²⁵

Así, la *kénosis* como entrada de Dios en la *nada* para restituir la vida y la historia, constituye un nuevo entramado de esa “historia rota”, al evidenciar otras lógicas en medio de la violencia que, en vez de responder con rabia, venganza y mayor violencia, ven por confirmar

²⁴ *Ibid*, 80.

²⁵ Walter Brueggemann, *La imaginación profética*, Santander, Sal terrae, 1983, 86-87.

la insuficiencia humana, en la que lo único que queda es “vivir en la modestia” construyendo una “casita sagrada”,²⁶ donde “el protagonista de la historia es el mendigo”... “la debilidad omnipotente de la divinidad”.²⁷

Este discurso de la *kénosis* parecería adaptarse muy bien a los ejemplos artísticos que arriba mencionábamos, en los que el cuerpo se muestra abierto, herido y traspasado, como un “lugar de exposición radical al mundo, a los otros, a lo inefable de los otros... más acá de todo deseo, representación, sensación, concepto, idea o plegaria”.²⁸

Esto anunciará la necesidad de una “declosión” (herida/deconstrucción) de las percepciones y sus valores, para “abrir los sentidos” y poder mirar de otra manera.²⁹ Muchos de ellos estaban convencidos, siguiendo a DADA, de que el arte es una vía de salvación para el hombre que, aturdido por la desfiguración espiritual ejercida por su época, le permite imaginar otros

modos de percepción de la realidad, capaces de sacar de la pobreza y el letargo sus emociones.

La desfiguración y el grado cero en el arte

Según el historiador del arte Filiberto Menna,³⁰ a partir del fin del siglo XIX y hasta las recientes investigaciones sobre el arte y el lenguaje del arte, se puede trazar claramente una doble línea analítica que atraviesa el interior de la experiencia artística contemporánea: una llamada ‘icónica’ y otra ‘anicónica’; esto es, una que aludirá al campo de la representación y, la otra, de la sola manifestación de la presencia. Así, y convencido de que no es posible hablar de una desfiguración absoluta en el arte,³¹ Menna nos dirá que el segundo tipo de manifestaciones artísticas estará caracterizado más bien por una *reducción* de la figura a la unidad lingüística elemental —privada de significado denotativo— y por evidenciar las reglas de la organización de su sintaxis, volcándose así la investigación artística a favor de alcanzar un “grado cero” no sólo en la representación, sino incluso en su soporte físico (pérdida del marco, del pedestal;

²⁶ Aludiendo a las palabras que la Guadalupeana dijera, según la fe popular, a Juan Diego.

²⁷ Éstas son algunas de las palabras que el Papa Francisco utilizara en su discurso a los obispos de México en la Catedral Metropolitana en su visita del 2016 a este país.

²⁸ Carlos Mendoza-Álvarez, *Deus Innefabilis...* op.cit., 86.

²⁹ Para pensar otra manera de ver las imágenes en la historia del arte tradicional, Cfr. John Berger, *Ways of Seeing*, Viking Press, New York, 1973.

³⁰ Menna, Filiberto, *La linea analitica dell'arte moderna. La figura e le icone*, Einaudi, Torino, 1975.

³¹ Pues existe una dificultad inherente de que toda deformación expresiva, inclusive la propuesta por las vanguardias de principios del siglo anterior, no logra eliminar su propio e irreductible fundamento mimético, esto es, no deja de ser, en cierto grado, un grado de “figuración”.

de lo únicamente pictórico o escultórico; de la forma y la figura; de la técnica y la tradición), en búsqueda de su desmaterialización.

Es así que, con la llegada de la abstracción al arte a principios del siglo XX, ingresamos en la era de los llamados “monocromos”, siendo su pionero Kasimir Malevich y alcanzando su clímax durante la segunda mitad del mismo con los trabajos de Yves Klein, Ad Reinhardt, Lucio Fontana y Mark Rothko. Éstos se preocuparán por introducir en sus obras una estructura visiva mínima que muestre el momento germinal del arte —la sensibilidad pura— a través sólo de dejar una mínima señal, un signo, una pista o un rastro, como el campo de color y la forma mínima y elemental, expuestos en el “cuadrado negro sobre fondo blanco”.

Como ya lo hemos dicho, la abstracción, el juego y la simplificación serán las nuevas claves lingüísticas que dan lugar al vaciamiento (de la forma, de la técnica, del soporte o del objeto de representación) y que permitirán mirar, en esa reducción y limpieza de la línea y la forma, al otro lado. Lo anterior estaría poniendo al descubierto una crisis del sujeto y, con ella, una crisis de los modos de su percepción: ya no hay forma y figura, hay color; ya no hay individualidad, hay integración.

Este impulso reductivo les permitirá a algunos exponer una severa crítica al hombre del siglo XX, en el que la reducción o desfiguración de la forma en el uso de las mo-

nocromías —tanto en su pintura, como en su arquitectura y escultura— convergerán con la “búsqueda cero” (*Zero*) o el impulso de la “tabula rasa” como descrédito y desconfianza ante lo visible y el arte moderno, y anunciar un nuevo misticismo por nacer.³²

“Habrá que rectificar a fondo todos los valores establecidos: volver a creer en [...] la pirámide, la catedral; [en] el ideal, [en] el amor místico o humano; [...] en la imagen de la nada [...] en] la forma y el color como expresión de la adoración, lo monocromático expresando lo metafísico, la experiencia emocional; la línea que, con su modestia, crea el mundo de la fantasía espiritual, irracional y absurda”.³³

Se trata de atender a una realidad más básica, en la que el único arte que conmueve es el que desfigura y distorsiona, es decir, el arte que se funda en la pérdida de una forma, en su reducción, en su entrega a otra forma, una nueva y desconocida. Se trata de un movimiento que nos emociona porque nos mueve, nos saca de nosotros mismos (ex-céntrico) y nos arrastra fuera de no-

³² Mathias Goeritz, “Zero”, *Arquitectura México* 81 (marzo 1963), México, 58-64.

³³ Mathias Goeritz, “El arte oración contra el arte mierda. L’art prière contre l’art merde. 1960”, en Leonor Cuahonte (ed.), *El Eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocráticas*, UNAM, México, 34.

sotros. La experiencia de la penetración a través de espacios que fingen profundidad, acercándonos a la experiencia de la intimidad que nos arrastra y nos provoca conmoción, nos lanza fuera de nosotros mismos, a un lugar en donde nos sale al encuentro ese fondo abisal que nos aterra y a la vez nos fascina.

Excursus: elemento de arte y religión

A través de la desfiguración del mundo de las formas, para la reforma del mundo espiritual de su época, algunos pensadores y artistas supondrán una ruptura fundamental con los lenguajes representacionales tradicionales, lo que los acercaría precisamente al doble movimiento de destrucción-creación(desfiguración-figuración), proceso característico de la conciencia religiosa que será descrita como la única vía capaz de recrear al espíritu y, quizá para muchos artistas, el intento más grande y tenaz para reparar la conciencia tras la guerra.

En el arte moderno, el artista se vuelve aquél que da testimonio de un sacrificio (donación, sobrepasamiento de la propia existencia como posibilidad para una apertura relacional), necesario para dar cabida a lo sagrado en el templo.

Desde el siglo XX, el camino en dirección a la fe y la evangelización por medio del arte, pareciera que está plagado de obstáculos, especialmente con los episodios de violencia sistémica al interior de los

distintos ejemplos de pobreza extrema, violencia de género, catástrofes ecológicas producidas por el hombre, anquilosamiento de la creatividad y fundamentalismos en el pensamiento y en la acción. Sin embargo, precisamente las sombras de Auschwitz y de Hiroshima, de Bosnia y Croacia, de Vietnam, de Siria, de Acteal o de Ayotzinapa, han contribuido a plasmar una dimensión espiritual nueva, en cuyo interior la concepción de lo sacro resulta particularmente difícil y, para muchos, incluso imposible, impracticable y hasta inmoral o fatua.

Muchos de estos artistas y críticos de arte comenzarán a interpretar temas, por años exclusivos de la teología y la Iglesia (esperanza, trascendencia, divinidad, espiritualidad, símbolo, salvación) en clave civil y contemporánea, desde su carácter histórico y simbólico, y desde una perspectiva poco ortodoxa o consecuente con la tradición establecida.

No se nos olvide que en mayo de 1964, Pablo VI³⁴ hace un memorable discurso a los artistas, en el que afirma: “Nosotros necesitamos de ustedes (...). Nuestro ministerio es uno que hace accesible y comprensible, de hecho conmovedor, el mundo del espíritu, de lo invisible, de lo inefable, de Dios (...). Y en esta operación ustedes son maestros

³⁴ Giovanni Batista Montini, primero como arzobispo de Milano (1954) y después como papa (Pablo VI), quien dedicara gran tiempo y espacio a la relación arte-sacro; arte-iglesia; arte-religión; arte-teología.

(...). Su arte es aquel que capta los tesoros del espíritu y los reviste de palabra, de color, de forma, de accesibilidad (...). Se necesita restablecer la amistad entre la Iglesia y los artistas”.³⁵

Pablo VI comprendió que la cuestión no era adherir a los artistas a un credo, o adherir a la Iglesia a una tendencia artística específica indicando una vía precisa de desarrollo de un género de pintura o escultora llamada ‘sacra’. Tuvo una intuición bastante profunda: a través del arte, la Iglesia tendría la posibilidad de comprender mejor al hombre contemporáneo.

Para muchos artistas contemporáneos, así como coleccionistas y críticos de renombre, él representó su centro de gravedad.³⁶ Dedicado a coleccionar a lo largo de su vida principalmente pintura y escultura, llegó a reunir una colección de más de 7,000 obras que hoy conforman la Colección Pablo VI - Ar-

te Contemporáneo de Concesio, en Brescia, la pequeña localidad de donde es originario.³⁷

³⁷ La originalidad de esta colección se basa en la universalidad de estilos, que no está sujeta a un gusto o moda determinados. Oscilando entre obras ligadas a un realismo o figuración, y a un abstraccionismo que, con geometría rigurosa y lirismo de la materia, demuestra cómo también un lenguaje anicónico se puede asociar a un tema religioso. En esta colección, el pontífice no ha reunido sólo obras de arte religioso, sino que ha acogido también donaciones de obras de grandes artistas desvinculados al tema de lo sacro. Así, la colección cuenta con obras de autores como Gino Severini, Salvador Dalí y Mario Sironi, o de los mayores exponentes del arte abstracto como Mario Radice, Emilio Vedova, Hans Hartung, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Lucio Fontana, Chillida; o en relación a obras pertenecientes más al ámbito de los realismos, existen obras pertenecientes a Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Rouault, Henri Matisse, Ferruccio Ferrazzi, Felice Casorati, Giorgio Morandi. Esta colección dialoga además con la Colección de Arte Religioso Moderno inaugurada en los Museos Vaticanos en 1973, en la cual, a diferencia de la primera, las obras no son necesariamente de connotación religiosa o litúrgica, sino son solicitudes a los artistas como “donación de su creatividad”, como demostraciones de que, nuevamente, son considerados protagonistas de la vida de la Iglesia. En este museo, de hecho, el Papa Montini nos invita a reconocer y honrar “el genio expresivo de nuestro tiempo”.

³⁵ *Gaudium et spes*, “Acuerdo entre la cultura humana y la educación cristiana”, *Sacrosanctum Concilium*, “Capt VII: El arte y los objetos sagrados”.

³⁶ En efecto, los artistas, perdiendo el mecenazgo de la Iglesia —que no sólo daba un respaldo económico, sino también representaba un faro que iluminaba una vía por recorrer—, se encontraban combatiendo una batalla totalmente individual y continuamente plagada de incerteza y obstáculos, sobre todo interiores. La llamada de Pablo VI, entonces, llegó en un momento justo, mientras se llevaban a cabo incesantes batallas entre los diversos “ismos”.

Esa colección nos revela la “voluntad que tuvo el pontífice de comprender y acercarse al arte contemporáneo, con total apertura y libertad de cualquier prejuicio”. Su selección de obras nos habla de su convicción de que el arte auténtico, aun en sus manifestaciones más audaces y extremas, es en sí mismo religioso y cercano a lo sacro.³⁸

³⁸ Cfr. S. Barbagallo, “Paolo VI e l’arte contemporanea”, en *L’osservatore Romano*. http://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/cultura/2010/165q05a1.html consultado el 24 de enero de 2017.

En fin, el tema arte-teología dista mucho de ser agotado en una colección como la reunida por este Papa, o por un documento magisterial, o por un ensayo como éste, pues en el fondo se trata de un problema que dista de haber encontrado soluciones fáciles y definitivas. Sirvan estas reflexiones en torno al arte y la teología como intento para repensar nuestras lógicas, creencias y prácticas en un sistema de cosas violentas por el que atravesamos para, desde otras racionalidades como las planteadas por el arte, las emociones y la espiritualidad, imaginar escenarios alternativos.

**Investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Profesora del Depto. de Filosofía y Humanidades del ITESO y del Depto. de Ciencias Religiosas de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Doctora en Filosofía y maestra en Artes Visuales por la UNAM; maestra en Teología y licenciada en Filosofía por la Universidad Iberoamericana.*

Arte y teología, razones apofánticas y necesidades mutuas

*Gerardo Cruz González

Introducción

El texto se encamina hacia la consideración de la importancia de las implicaciones de cercanía entre arte y teología, pero también hace consideración sobre la apófasis tan común en propuestas artísticas contemporáneas y algunas posibles implicaciones para la teología. Sugiere el escrito que la teología debe incluir una dimensión negativa y deconstructiva, consideración válida también para el arte. Pero, por otro lado, tanto la teología como el arte, requieren de una dimensión positiva y reconstructiva, para con ello ampliar el horizonte dialógico de ambas disciplinas. Para asentar los trabajos de la teología y del arte, el texto propone que tanto el artista como el teólogo no se pueden sustraer a su tiempo y a sus circunstancias sociales, económicas, culturales o históricas, por lo que su quehacer tiene la necesidad de dar algo a su tiempo.

Arte y teología como caminos próximos

El arte es expresión del espíritu humano, con ello busca no sólo expresar algo, sino expresarse para trascender. A lo largo de la historia de la humanidad, las formas de expresarse son diversas. “El cristianismo, desde sus orígenes, ha comprendido bien el valor de las artes y ha utilizado sabiamente los multiformes lenguajes para comunicar su inmutable mensaje de salvación”.¹ Con estas palabras, el Papa Benedicto XVI dio cuenta de la importancia que le ha dado el cristianismo a las diferentes expresiones artísticas a través de la historia. Años atrás, el Papa Juan Pablo II, en una carta dirigida a los

artistas,² había expresado esta doble vía que significa el arte y la teología que se han nutrido en doble sentido: ofreciendo y recibiendo.

A lo largo de la historia, el arte ha sido inspirado por la teología o las reflexiones religiosas, y viceversa. Desde las expresiones en las catacumbas romanas donde el arte paleocristiano ha expresado la idea de comunidad, oración, eucaristía, epiclesis, Trinidad, ágape, música, esperanza, etc., hasta las enormes catedrales del siglo XX construidas a manera de espacios sagrados, como la Sagrada Familia en Barcelona, obra esplendida de Antoni Gaudí, o la catedral del artista ateo Oscar Niemeyer, construida en Brasilia, expresan esta simbiosis que ha ido alimentándose en las diferentes

¹ Benedicto XVI a los artistas: La belleza, camino hacia Dios.

² Cfr. Juan Pablo II, *Carta a los artistas*, 4 de abril de 1999.

artes: pintura, escultura, música, poesía, danza, cine, arquitectura y todas las formas bellas de expresión del espíritu humano que busca trascendencia. Incluso, podemos proponer como expresiones profundamente espirituales las obras del artista Mark Rothko que, en el vaciamiento de sí, para privilegiar un término teológico como es la *kénosis*, ha desplegado formas bellas llenas de inspiración y trascendencia para quienes las aprecian.

En palabras del Papa Benedicto XVI, “El arte, en todas sus expresiones, en el momento en el que se confronta con las grandes interrogantes de la existencia, con los temas fundamentales de los cuales deriva el sentido de vivir, puede asumir una validez religiosa y transformarse en un recorrido de profunda reflexión interior y de espiritualidad”.³ Por eso, el arte y la teología tienen como coincidencia o puntos en común la trascendencia de los seres humanos.

Lo que ya debe quedar en claro, desde estas primeras líneas, es que no se trata de considerar sólo elementos artísticos religiosos hechos por religiosos para seres religiosos únicamente. El arte puede ser ateo y, a pesar de ello —o mejor dicho, conforme a ello—, evocar elementos religiosos y espirituales que hagan trascender al contemplador. Esta idea la planteó con toda la profundidad y exactitud el Papa Benedicto XVI en un encuentro con artistas cuando afirmó en el saludo

de dicho encuentro: “Protagonistas de este encuentro sois vosotros, queridos e ilustres artistas, pertenecientes a países, culturas y religiones diferentes, alejados quizá de experiencias religiosas...”.⁴ Y es que el arte no es exclusivo de alguna corriente teológica, mucho menos podemos considerar artistas ortodoxos a los que comparten nuestra propia fe o sean creyentes de alguna tradición religiosa.

Deconstrucción y construcción de lo no dicho

El arte, en todas sus expresiones, en el momento en el que se confronta con las grandes interrogantes de la existencia, con los temas fundamentales de los cuales deriva el sentido de vivir, puede asumir una validez religiosa y transformarse en un recorrido de profunda reflexión interior y de espiritualidad. Por eso, cuando se habla de arte, se habla de las expresiones más profundas del ser humano que expresan sentido de trascendencia.

Pero la experiencia artística y la experiencia religiosa no siempre van en sentido de la creación como la construcción de lo ya dicho y hablado, de lo expresado y asumido como válido, bueno, bello y verdadero. A veces, la expresión artística pasa por su parte negativa y deconstructiva.

Más interesante aún, como nos menciona Juan Plazaola,⁵ el arte

³ Benedicto XVI, *op cit.*

⁴ Benedicto XVI, *op cit.*

⁵ Cfr. Plazaola, Juan, *Historia del arte cristiano*, Biblioteca de Autores Cristianos,

puede ser puente ecuménico e incluso interreligioso y cumplir así unos de los contenidos más dialogantes del Concilio Vaticano II, que muestran el esfuerzo de la reflexión teológica por el *aggiornamento*, o dicho en términos de la modernidad, del diálogo en la esfera pública de los religiosos con los no religiosos.

El caso del arte contemporáneo reviste un especial significado en razón de los nuevos paradigmas que ofrece la razón post-secular o, dicho de otro modo, la crítica a la razón instrumental de este último viraje que algunos autores llaman 'post-modernidad' y que para otros no es más que la modernidad expresada en sus consecuencias más extremas.

La idea de arte contemporáneo tiene mucho que ver con la idea de diálogo. Entre el artista y el espectador hay una simbiosis de mensajes a partir de la obra de arte. Por ello, cada obra de arte parece inacabada. Requiere, en ese sentido, una interpretación que determine la significación para el espectador en lo individual o en torno a los valores de una comunidad. Pensado así, cada obra de arte tiene una salida según los referentes significativos de la persona que lo interpreta. Pero la interpretación no puede ser caprichosa; tampoco puede ser caprichosa la categoría de belleza de cada objeto artístico. Sin embargo, lo que cada obra de arte dice a cada persona y en cada contexto determinado, tiene sus propios horizontes de comprensión.

Algo así sucede con la teología cuando se encarna en cada época y en cada comunidad atendiendo a las necesidades propias de esa persona o comunidad. La misma palabra de Dios, ya sea como Torá o como la Biblia cristiana, permite un juego hermenéutico de múltiples posibilidades de interpretación y de aplicación. Lo que la Palabra de Dios dice a una persona en un momento, puede ser distinto a lo que le diga a la misma persona o a otra, en contextos distintos.

Este paralelismo entre el arte contemporáneo y algunas formas de reflexión filosófica pueden también ser dialogantes entre sí. Aquella idea de Juan Pablo II que afirma la interdependencia y recíproca alimentación entre teología y arte, es muy evidente respecto de la teología del Concilio Vaticano II y el arte contemporáneo. Cuando *Nosstra Aetate* y *Unitatis Redintegratio* proponen el diálogo como puente entre el catolicismo y las otras Iglesias cristianas, y el catolicismo y las religiones no cristianas de modo indirecto; pero de modo contundente también, están posibilitando el diálogo entre la reflexión teológica surgida del seno católico y el arte contemporáneo de cualquier signo religioso e incluso del arte ateo.

El místico es erótico y agápico, en el mundo teológico están estos dos elementos: carencia y plenitud. En el arte contemporáneo hay algo de expresión que debe completarse con los horizontes del espectador y que

tiene ese símil con la expresión teológica como está incompleto.

Para Amador Vega, la pintura de Mark Rothko puede definirse como una hermenéutica del misterio.⁶ La austeridad de elementos y de lenguaje, que en definitiva es una forma de deconstrucción, invita por ejemplo a la contemplación. Monjes cristianos o budistas pueden coincidir en esta experiencia espiritual. Pero también puede experimentar la belleza y ese misterio un ciudadano que, agitado por la urbe, busca espacios para encontrarse consigo mismo vaciándose, como en una *kénosis*, de sí mismo y del mundo.

La posmodernidad, con su crítica a la razón, ha encontrado en manifestaciones artísticas similares, elementos constituidos de una forma nueva de expresión, pero también de una forma nueva de ser en el mundo. En este sentido, las experiencias espirituales y religiosas también son expresadas de nuevas formas. En Occidente podemos tener expresiones espirituales de Oriente, como la meditación budista o los mantras orientales.

Con ello, no se vulnera la identidad del cristiano... antes bien, se enriquece. Siempre hay un espacio para nuevas posibilidades espirituales, tanto artísticas como religiosas. Los espacios vacíos

o cargados de luz que propone Rothko son también fuente de inspiración religiosa y espiritual, aunque no refiera ningún concepto dogmático. Sin decir "vida eterna", la contemplación de la obra del artista puede generar trascendencia.

Finalmente, vale la pena repensar la teología, como se ha repensado el arte a partir de la deconstrucción. La teología apofántica, o teología negativa, no es más que la posibilidad de repensar a la propia teología y a las experiencias religiosas quitando lo ya establecido para recomenzar de nuevo. Ésta es la experiencia del poeta. Tanto la poesía como el arte, no empiezan con la palabra o el cincel, sino con el silencio. Con él, y a partir de él, se posibilitan la teología y el arte, y con ello una hermenéutica que diga lo no dicho y vea lo invisible. Es, sin duda, un acercamiento y penetración en el misterio.

Tanto el artista como el teólogo no se pueden sustraer a su tiempo y a sus circunstancias sociales, económicas, culturales o históricas. Al contrario, el teólogo y el artista son los avizores de lo que pasa en el mundo, sean o no creyentes. En ello recae la importancia del diálogo y simbiosis entre artistas y teólogos.

**Teólogo, investigador
de IMDOSOC*

⁶ Vega, Amador, "Estética apofántica y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad", en: *Dianoia*, Volúmen LIV, número 62 (mayo 2009): p. 15.

Arte y poesía: el trasfondo estético de la concepción cristiana de la persona

Cristian Herculano López Castañeda*

¿Qué puede aportarnos la pintura, la escultura o la poesía a la reflexión seria de la persona? ¿Cómo podría hablarnos el arte acerca de la concepción de la persona en un sentido cristiano? Son preguntas que nos parecen secundarias y algo distantes de nuestro contexto social; sin embargo, en medio de fenómenos preocupantes que se suscitan dentro de nuestra cultura, el arte es un indicador sustancial que nos permite adentrarnos en el sentir y pensar de la sociedad. El tema que ofrecemos al lector desea proponer un diálogo fructífero que parte del lenguaje poético y algunas de las enseñanzas de la doctrina social cristiana, haciendo justicia, a su vez, a los temas con los que el Instituto se hace solidario, no sólo de modo teórico, sino principalmente, de forma concreta, con acciones que coadyuven a la comprensión de la doctrina social de la Iglesia y los vínculos que penetran los temas más acuciantes de nuestra realidad, ya sea próxima, a través de análisis u observaciones más detenidas; ya distante, a través de un vistazo más general. Díganse, por ejemplo: la pobreza, el fenómeno migratorio o la corrupción institucional, así como los temas fundamentales, tales como la persona humana, la igualdad, justicia y paz, etc.

Le corresponde, pues, como tarea propia del Instituto, hacerse a la escucha de las distintas problemáticas que dinamizan nuestra cultura, y así emitir una opinión razonable que permita vislumbrar expectativas como aliciente de lo que se avecina. Por la misma naturaleza del Instituto, tales expectativas hunden sus raíces en la fe cristiana, porque sólo en el Evangelio puede florecer una esperanza que va más allá de un optimismo ingenuo. Su tarea reúne la masa de la sociedad, con todos sus elementos, y los aglutina con la levadura del Evangelio; es justo este amasijo lo que da consistencia a la doctrina social de la Iglesia, pues los actores fundamentales de la sociedad, es decir, las personas, son al mismo tiempo los actores de la historia de la salvación: en cuanto *sujetos de lo público*, son también *agentes de evangelización*. En definitiva, la persona humana siempre será uno de los principios fundamentales de la doctrina social cristiana (por la identidad cristocéntrica de su doctrina) y en ésta se afincan las demás problemáticas que prometen su maduración y fin, tanto como su involución y decadencia.

Personalmente, me corresponde abordar una temática algo dispar y poco tratable en este campo: me

refiero a la cuestión del arte dentro de los márgenes de la doctrina social de la Iglesia. El inscribir el tema del arte en nuestro ámbito temático es ya una labor algo meticulosa, pues ciertamente se suele mirar apenas y en una línea tangente que toca algún extremo marginal; en nuestro caso, buscamos situarla dentro del círculo de la doctrina social de la Iglesia. Si consideramos que el arte tiene múltiples repercusiones en el ámbito social, pronto nos convencemos de que puede ser algo más que una simple herramienta de diálogo, análisis o sondeo de la realidad, actividades muy provechosas para la acción evangelizadora. Más aún, si observamos que el fenómeno artístico está en el ápice de la cultura, su consistencia y evolución, el arte, entonces, deja de estar en un espacio marginal para ocupar un sitio central. Podemos decir que, en una concepción amplia de lo que podemos llamar arte, ésta nos parece como una *expansión sociológicamente significativa que se concretiza en una manifestación*. Sin poseer ningún afán de concretarnos a una definición específica —puesto que el arte en la actualidad recibe diversas apreciaciones—, nos referimos al arte en cuanto *obras de arte*; es decir, nos encontramos en una concepción de arte que principalmente es contemporáneo, y decir que esto sea así equivale a situarse dentro de los periodos de la historia que contextualizan las manifestaciones artísticas, de modo que así como llamamos contemporáneo a lo que nos es dado de momento, en el devenir de la historia más próxi-

ma, así las obras de arte, que han dejado de lado la idea metafísica del *gran arte*, fluctúan dinámicamente en función de los contextos que desean interpelar. Desde luego que tales obras de arte reflejan aspectos constantes y poseen características que las vuelven auténticamente contemporáneas, como el reclamo de un contexto para su interpretación, su alcance geográfico (local o global), pluralidad funcional, variabilidad contextual, por nombrar las más importantes, pero tales características no restringen el espacio artístico, sino que, por el contrario, lo ensanchan.

En este sentido, la doctrina social de la Iglesia tiene con el arte una clave indispensable que redundan en su identidad *católica* (universal). A tenor de esto, se me ocurre hacernos una pregunta que, si bien no daremos respuesta ahora, quizás el lector pueda reflexionar: ¿no es acaso el arte el canal por el cual el Evangelio ha encontrado prontas y eficaces formas de darse a los demás? Lo que el ávido predicador no ha logrado con las palabras en la cátedra de la doctrina, el artista puede conseguirlo con la libertad de su pincel, el ofrecimiento de los trazos o la temperatura del poema. Si bien, tanto la dogmática como la artística, son lenguajes distintos para una hermenéutica teológica, ciertamente la artística puede ser vista y sentida por todos, algo que Hans Urs von Balthasar desarrolló con una genialidad en un extenso ensayo que bien puede tenerse por enciclopedia de la teología estéti-

ca.¹ Al respecto, no es ninguna novedad el tema del arte dentro de la teología, como no lo es dentro de la doctrina social de la Iglesia; decimos entonces, que el arte es vínculo y horizonte prometedor para una hermenéutica contextual de la Palabra encarnada; ¿no es un humanismo integral y solidario —como lo propone la Iglesia— aquello que nos invita a impulsar y vivir aquellas obras muralistas del siglo XX mexicano, las composiciones de Revueltas o la pintura de Remedios Varo?

Para hacer justicia a un tema tan extenso que reúne los principios de la doctrina social de la Iglesia y las concreciones artísticas que la obra de arte manifiesta, se requieren páginas y páginas de tinta. Aquí sólo nos corresponde, en todo caso, elaborar algo así como una introducción a lo que, seguramente, en un futuro próximo pueda encontrar un desarrollo mejor logrado y bien constituido; de aquí que, para delimitar completamente nuestro estudio, echemos mano de algunas ideas del eximio poeta mexicano Octavio Paz.

En la obra de Octavio Paz existe una cuestión predominante: su preocupación por el lenguaje y su poder expresivo; en consecuencia, nos serviremos de esta concepción para hablar del lenguaje poético. Puesto que un trabajo precedente acerca del mismo tema nos ha ser-

vido de preparación personal para ahondar algunas cuestiones relativas a este asunto, este breve artículo apenas dibuja los lineamientos indispensables que ponen sobre la mesa de discusión el lenguaje poético al servicio de la doctrina social de la Iglesia. Por ello es que nos referíamos a una cierta *introducción*. Si logramos nuestro cometido, que va más allá de una mera vinculación teórica, entonces estaremos vislumbrando el sesgo escondido de un lenguaje que la Iglesia intrínsecamente siempre ha tenido a su servicio, pero que ahora haremos explícito en este ejercicio dialógico entre lenguaje poético y doctrina social de la Iglesia. Basta echar un vistazo a la historia de la mística cristiana para fijarnos en los muchos ejemplos de místicos que han echado mano del lenguaje poético a fin de *situarse* dentro del contexto que los ha visto nacer y actuar; es, con toda razón, un modo de situarse, más allá de un género lingüístico supeditado a la literatura. Tanto lenguaje como arte —concretamente el arte poético— adquieren una acepción poco convencional, pero no sin justificación: una amplia corriente de renovación y creatividad ya nos han precedido en el magnífico diálogo entre poesía, cultura y mensaje eclesial cristiano.

Del arte a la cultura

En la situación actual de hibridación cultural, numerosos artistas se apropian de claves creativas que transitan por referencias cultas, populares, marginales o masivas,

¹ Von Balthasar, H. U., *Gloria: una estética teológica (V. I, La percepción de la forma)*, Encuentro, Madrid, 2007.

de tal forma que nos llaman a inscribirlas en los contextos mutantes de lo cultural y lo social. Observamos que a lo largo de la historia, la creación artística refleja las situaciones de incertidumbre, precariedades, crisis o crímenes de la sociedad; asimismo, combinan cierta irreverencia para combinar recursos expresivos y, así, apropiarse de tradiciones y rupturas o para mostrar otras subjetividades y posibilidades narrativas dispuestas al público. Es esta riqueza expresiva la que nos interesa rescatar en favor de una incidencia efectiva y prometedora de la voz evangélica de la Iglesia respecto a lo social.

Ya de entrada, encontramos algunos puntos que vinculan una cosa con la otra y nos resulta importante traerlos a la vista, para hacer evidente una legítima asociación. Si hemos dicho que la persona humana es el ápice de todos los fenómenos que caracterizan una cultura, una época o una sociedad, la persona humana es también el punto donde converge el tema que vamos a tratar: el arte como manifestación genuina e interpretadora del Evangelio impreso en la sociedad. Y es que en toda cultura, el recurso del arte, en sus diversas formas, continúa siendo un medio camaleónico que copia, refleja, reconstruye o sintetiza las ideas más abstrusas de la sociedad, mediante colores, formas, movimientos, estructuras y toda suerte de materiales que interpelan los sentidos. Quizás la cualidad más característica de todo arte es, justamente, poder sugerir lo nuevo y lo

alternativo, y esta misma cualidad le resulta útil a la Iglesia en su tarea evangelizadora, más aun, en su constitución misionera. Desde sus inicios, el Evangelio se presentó como una opción alternativa de relacionarse con Dios. La Iglesia *ad extra* puede y debe vincularse con las invenciones del hombre, sus logros y sus progresos, cuanto y más con el arte, que en una visión más amplia y generosa a favor de ésta “constituye una parte esencial de la integración *simbólica* en la etapa primigenia de los desarrollos culturales”,² en los cuales el ideario religioso encuentra sus raíces.

A lo largo de la historia, México muestra esta capacidad simbólica de distintos modos, pero encontramos que el arte ha sido una manifestación indispensable para nuestros antepasados tanto como para los hombres de nuestro tiempo. En los estudios literarios que recogen la tradición poética de nuestro país, es fácil notar que la poesía está presente desde el universo prehispánico hasta los compulsivos movimientos culturales que dieron paso a los días actuales, tal cual nos es dado vivirlos hoy.³ En este sentido, hablar de poesía en conjunción con la doctrina social de la Iglesia que, intrínseca-

² 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; p. 99.

³ Véase: *Antología del Centenario*, Dir. don Justo Sierra, Vol. I-II, Imprenta de Manuel León Sánchez México, 1971.

mente, cuenta con un basamento teológico, es hablar de la cultura mexicana en cada uno de sus gozos y tristezas. En momentos de alegría, la Iglesia se alegra con sus fieles; en tiempos de tristeza e incertidumbre, esta misma iglesia se constriñe con su pueblo. Es así que el diálogo que se ofrece entre la poesía y la fe es vital y dinámico.

La palabra ‘poética’ aglutina tanto la opacidad como la claridad del hombre; es decir, lo sitúa ante la verdad del mundo y la de él mismo; y la teología, como comprensión de la fe que descansa en los misterios revelados, lo sitúa ante la verdad de Dios, del Evangelio histórico y de la Iglesia. La doctrina social de la Iglesia, por su parte, hace visible el *contenido prático* de la propuesta evangélica, cuando proclama y promueve el valor de la persona humana en medio de tal opacidad o junto a la claridad que revela su identidad en la persona de Jesucristo. Cada una de las formas que adquiere la obra de arte, dibujan a su modo y dentro de un contexto específico las exigencias de humanidad que el hombre aún busca, la justificación más razonable que pone en diálogo a las diversas manifestaciones artísticas y la enseñanza doctrinal que la Iglesia promueve en el mundo.

El compromiso dialógico de la doctrina social cristiana con el mundo de hoy

Frente a la paradoja de un mundo globalizado, en el que el progreso reviste el bienestar de una sociedad

insostenible e insaciable a través de mecanismos económicos verdaderamente absorbentes y políticas neoliberales avasalladoras; en donde los proyectos ambiciosos requieren de la capacidad de ingenieros y científicos calificados, más que de ideólogos y ávidos maestros del pensamiento y la palabra, donde no hay lugar para los poetas, nos preguntamos: ¿cuál sería la relevancia de un estudio sobre poesía en el mundo en la teología tal como nos ha tocado vivir en uno y reflexionar en la otra?: en el mundo de los tres monos, en la teología de la *muerte de Dios*. Pero a la vez, nos esforzamos por “superar una razón unidimensional que ignora la rica polifonía de lo real y por impedir que el *sentido* sucumba a la marea de pragmatismos superficiales, de un inmediateismo consumista y de una clausura castradora del dinamismo infinito de la vida”;⁴ en esta situación preocupante, una vez más la obra de arte se convierte en un medio efectivo que el mensaje cristiano adopta en un servicio creativo y novedoso.

Ahora podemos considerar valiosa aquella primera maniobra de José Vasconcelos quien, siendo ministro de instrucción pública en México (1921-1924), procuró una excelente traducción de las obras clásicas más importantes, las cuales llenarían pronto las primeras bibliotecas rurales y metropolitanas de gran parte del país, con el

⁴ Castelao, P., *La visión de lo invisible: contra la banalidad intrascendente*, Sal Terrae, Santander, 2014: p. 14.

propósito de difundir el proyecto revolucionario y la creciente cultural al que el país estaba llamado a asumir desde *abajo*, es decir, a partir de la conciencia viva del pueblo. Vasconcelos estaba convencido de que la literatura —de la que formaba parte sustancial el arte poético— sería el aliciente más efectivo para crear hombres de ideales más que de principios herméticos, cuya única función es legitimar un *status quo* intolerable. El filósofo mexicano es uno de los pensadores latinoamericanos —junto con Antonio Caso— en formular coherentemente los rasgos de la poética mestiza, entendida como una fusión creadora de culturas ancestrales y originarias.⁵ Octavio Paz, años más tarde, es el personaje *in actu* que se introduce ya en la práctica poética que transformaría la cultura mexicana con sus propuestas y su legado. Vasconcelos, en su tiempo, prefería una sociedad de poetas asidos de una genuina personalidad, más que un pueblo esclavizado por la producción y dividido por los individuos regulados, incluso por la ley: era un consumado adversario del positivismo comteano francés que permeaba la política mexicana. El positivismo, en su forma clásica —la de Auguste Comte—, hacía de la poesía una práctica retrógrada con respecto al estadio histórico que debía vivirse; era como volver a la conciencia primitiva que precedió a los griegos, por lo tanto se volvía una

práctica ilícita; empero, la Francia positivista de finales del siglo XVIII y mediados del XIX vio nacer a sus mejores poetas.

Como en los días de Vasconcelos o de Paz, nos encontramos en una cultura deseosa de cambios, de nuevas visiones y nuevos valores. Como hijo de esta cultura, el deseo nos impulsa a propiciar una expresión de nuestra fe que busca ser fiel al pasado, pero pertinente en el presente. Podemos decir que, en términos coloquiales, el deseo más común es *lo novedoso*. Paradójicamente, el que busquemos algo nuevo es un cuento ya muy viejo. Una época de cambios termina por consumir un *cambio de época* y, todavía hoy, nos preguntamos si nosotros, los que nos ha tocado vivir en este tiempo y bajo estas circunstancias, nos hallamos en la una o en la otra; lo cierto es que la sed de lo nuevo es el principio de todo cambio, el eslabón que une los horizontes de la historia.⁶ En el concurso de lo que debe conservarse y lo que puede cambiarse, no sólo el poeta —o el artista, en términos generales—, sino también el creyente, está entre la *historia* y la *verdad*, *Dios* y el *mundo* y su derecho propio de decir o de callar. Una doble fidelidad que es parte del compromiso social de todo creyente. Que esta propuesta teológica sea, pues, un elogio del anhelo y un signo de lo nuevo.

⁵ Cfr.: Mendoza, C., "Fe y culturas: hacia una mediación antropológica para la teología", *Anámnesis* 24, 1998: p. 112.

⁶ Cfr.: Chenu, M.D., "Innovador de la creatividad de un mundo nuevo", discurso pronunciado en la sesión inaugural del congreso internacional tomista. Texto dactilografiado.

Prolegómenos del poeta para un diálogo de fe

Octavio Paz considera los orígenes románticos de la modernidad en una tensión persistente con el proyecto de la Ilustración que conducía a una situación desdoblada de lo espiritual: “Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad”.⁷ El Romanticismo se concibe como un espacio transitorio; hijo de la Ilustración, pero anticipo de la Modernidad, se pensaba como “una tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había desolado la razón crítica”.⁸ Para Isaiah Berlin, “el Romanticismo constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental”,⁹ de suerte que la historia de la política, la moral y la estética se hallan profundamente afectadas por este movimiento; pero si el Romanticismo no ha logrado penetrar la teología, quizás deba pensarse más en la dureza de una, que en los alcances del otro. Por lo que a nosotros concierne —es decir, en el campo de la estética—, el Romanticismo encuentra una forma bien definida en la poesía, pues en ella está su

paradigma más perfecto, no como saber absoluto, pretensión inalcanzable propuesta a la razón, sino como minúsculo propósito del sentimiento.

Una teología preocupada por dar sentido a la existencia del hombre se mira opacada por la insuficiencia de la razón, de aquí que no baste solamente una pretendida armonía entre fe y razón; se requiere, además, una pertinencia eficaz de la fe en nuestro contexto, ya sea en cuanto *modernidad tardía, era posmoderna* o ya sea como *aldea global*¹⁰ —esto es cosa de matices—. No se trata de enfrentamiento, sino de conversación, siempre considerando *al otro* no sólo como oyente, sino como portador de una esperanza llena de caridad que hace manifiesta su fe más allá de los parámetros que el uso y la costumbre nos han llevado a estancar en un pozo, las suaves y caudalosas aguas de lo que, en principio, surgió como una hontanar de vida. Con Jean-Luc Marion, yo también me rehúso a encuadrar el amor de Dios a una fórmula unívoca: el amor que Jesús nos hace sentir “no respeta la lógica de la racionalidad que calcula, ni los entes que son, ni el mundo que quiere; no es que falte rigor; por el contrario, el amor despliega su propio rigor, siguiendo una axiomática absolutamente sin par”.¹¹

⁷ Paz, O. *Los hijos de Limo*, Seix Barral, Barcelona, 1987: p. 10.

⁸ Traducido de los textos directos de Novalis y Schlegel en FURST, L. R., *El romanticismo europeo* (antología bilingüe), Ed. Self-Definition, Londres & Nueva York, 1980: p. 121.

⁹ Berlin, I., *Las raíces del Romanticismo*, Taurus, España, 2000: p.13.

¹⁰ Véase: Mendoza, C. M., *El estudio teológico en tiempos de la aldea global* (*Lectio inauguralis* en la apertura del ciclo académico 2001-2002), IFTIM, México, 2001.

¹¹ Cfr.: Marion, J. L., *Prolegómenos a la caridad*, Caparrós editores, Madrid, 1986: p. 9

Los últimos decenios han sido particularmente fecundos en el desarrollo y ahondamiento de la teología en los problemas de mayor envergadura, tanto por parte de los teólogos que proporcionan materiales al Magisterio de la Iglesia, como por los teólogos de las Iglesias reformadas, quienes no se han hecho esperar cuando se trata de emitir una palabra esperanzadora con su específica carga teológica hacia las nuevas cuestiones que atañen a la teología en cualquiera de sus dimensiones. El documento de la Comisión Teológica Internacional,¹² *La unidad de la fe y pluralismo teológico*, puso de relieve en un diagnóstico breve y sintético la situación de la teología en la que han participado incluso laicos y mujeres; teologías procedentes de nuevos lugares culturales, así como nuevos temas de discusión: la paz, la liberación, el reciente tema de la ecología, así como los múltiples estudios que, gracias a los avances en la exégesis bíblica, han concurrido hacia interpretaciones más próximas a nuestro contexto sin perder de vista el suyo; la renovación de la liturgia, la aplicación de métodos de ciencias positivas en el campo teológico y el diálogo ecuménico, son verdaderamente innovadores y se miran como un fruto providencial del Concilio Vaticano II.

En una época en que los resentimientos se vuelven cada vez más

visibles en los desencuentros doctrinales, quiero adoptar, desde el principio, una actitud lo suficientemente flexible que no traicione a la Tradición de la que soy heredero, como atenta a los signos de los tiempos que reclaman nuevos aires. Esto es lo que quisiéramos resultase de una poética teológica en clave estética, donde *el lenguaje, la creación poética y la doctrina social de la Iglesia* construyan una esperanza pronta a las necesidades que atraviesa nuestra cultura.

El pórtico artístico del mensaje cristiano

Octavio Paz constituye un caso excepcional dentro de las letras mexicanas; su afanoso empeño por descifrar los secretos del fenómeno poético nos llama particularmente la atención, pues de entre muchos otros aportes, sus giros estilísticos y su fluidez sentimental hicieron de sus poemas auténticos ejemplos de inspiración y arte literario. Ha construido uno de los escasos *corpus* teóricos en lengua castellana acerca de la poesía, en donde se plantea cuestiones cruciales para su comprensión, si es que se puede buscar una *cierta comprensión* en el arte poético, como él mismo se preguntaba. Lo evidente en su *pensar* y *hacer* es el constante esfuerzo por llevar la poesía a una práctica constructiva, más que a un hábito sentimentaloidé. Por encima de cualquier otra consideración, Octavio Paz busca ser poeta, un poeta que reflexiona sobre su propia identidad, sobre el sentido de su vida y la función de

¹² Comisión Teológica Internacional, *La unidad de la fe y pluralismo teológico*, Editrice vaticana, Roma, 1972.

las grandes paradojas de la vida cotidiana que hace del lenguaje su medio subsidiario para dar forma y figura a los juicios emitidos en el desenvolvimiento de esta búsqueda. Por esta profunda convicción poética, podemos entrever una correlación armoniosa que responda a las interrogantes de una estética teológica que pone la mirada en la poesía.

El estilo y el tono con el cual reviste su poesía es, indudablemente, el mecanismo más persuasivo de su hablar y se interesa por cautivar a su lector por todos los medios que toquen el alma; abre sendas para que su lector encuentre el camino propio de situarse en la vida, dilatando el oficio de ser poeta no sólo para unos cuantos, habilitados por una pretendida virtud o talento, sino otorgando la posibilidad de ser poeta para todo aquel cuyo sentimiento penetre la esencia de las cosas, la esencia del mundo, el sustrato más íntimo de la condición humana. Cuando un hombre hace con las palabras el mundo, recreándolo, evocando su nueva figura, entonces este hombre puede llamarse, con razón, un *poeta*. Ésta es la intención fundamental del poeta mexicano. En esta misma intención debe esbozarse —de momento— la identidad poética del teólogo, el cual está llamado a interpretar el mundo como creación y no sólo como mundo, que sugiere una idea que puede, incluso, prescindir de Dios. El mundo implica una interpretación, una lectura del entorno a partir de la conciencia que es el centro de la historia; el

mundo depende del sujeto e, inclusive, podemos decir que en un mismo sujeto confluyen varios mundos; en virtud del sujeto y de sus circunstancias, la consciencia fragua su propia visión sujetando los resortes de todas sus facultades.

Lo objetivo está en la creación, que es del orden de lo dado; el mundo es del orden de lo construido, lo interpretado; por lo tanto, pertenece a la esfera de lo subjetivo, no en disyuntiva de lo objetivo, sino en mutua dependencia. “El mundo es un valor, pero relativo”, como lo afirma Ruiz de la Peña. En razón de estas dimensiones, se dice que al *nada* implicado en el concepto de la creación, responde el *todo* del concepto de salvación,¹³ parafraseando a este mismo teólogo en un discurso que acompaña las ideas del poeta y del que, inmediatamente, no hallaríamos referencias laterales que pudieran suponer un interés recíproco.

Volviendo al pensamiento de Octavio Paz, encontramos que sus poesías y ensayos participan de inquietudes muy afines, de las mismas preocupaciones y, a veces, de las mismas obsesiones sobre el hilo de su propia evolución personal. Ante una cultura constreñida por una política tecnocrática y una actividad regida por la economía capital, Octavio busca sus orígenes y nos recuerda nuestra creatividad mítica, aquella que desde antaño

¹³ Cfr.: Ruiz de la Peña, J. L., *Teología de la creación*, Sal Terrae, Santander, 1996: p 115-133.

compartimos con nuestros antepasados prehispánicos: evoca los mitos mexicanos. En la tribuna de los poetas —ahí, junto a los poetas franceses—, Paz confía en el amor y demanda la imposibilidad de explicar lógicamente el hecho de vivir y morir, al menos si por ‘lógica’ entendemos el carácter frío y plano de la certidumbre, eliminando toda curvatura y calor estético. Se refugia en la *otredad* entendida como *fusión amorosa, inspiración poética* o *sentimiento espiritual* que está más allá de nosotros mismos. Incluso dentro de la poesía, sobreviven la contradicción y el paradigma, porque el sentimiento poético parece estar *tan dentro* y a la vez *tan afuera*. Parece tener una consciencia clara, pero luego, sucumbe a la influencia surrealista del inconsciente que resquebraja el cristal de lo aparente. Es tan genuina su visión del tiempo como vivencia del instante que está sobre cualquier otra fracción temporal. Se muestra optimista frente a la barbarie y suele frustrarse cuando el silencio le quita las palabras, pero siempre mira una puerta abierta que considera suficiente por el simple hecho de vivir. Identifica el ritmo de la vida con el ritmo de las palabras a tal grado que éste dirige a aquél, en cuya sintonía preexiste el *ritmo*:¹⁴ “Yo respiro”, solía decir en sus cursos de verano. Evidentemente, este *respirar* supera la estrechez del concepto, condición hermenéutica de una nueva teología de penetración y no de superación, puesto que busca articularse en la historia.

Su preocupación primordial es la *creación poética* y observa como sustancial la mediación del ser humano, que es a la vez parte y ejecutor. En el subrepticio y escurridizo sentimiento humano, busca su origen, su desarrollo y las formas que obtiene cuando acuña un poema. La creación poética es un auténtico hecho forjador, un genuino oficio de ebanista que descubre la piel de la madera (lenguaje) en finas filigranas (palabras).

Explorar sobre la poesía es descubrir al hombre, sin reservas biológicas, sin censuras éticas, sin limitaciones inmanentes, sin horizontes religiosos..., pues estamos ante el afloramiento del *sentimiento original*, tarea que configura un itinerario existencial del hombre que, por diversas causas o por un simple azar, descubre su *estar* no como naturaleza, sino como *condición*. La condición del hombre está mediada por el lenguaje que nombra y comunica, que identifica las cosas: es un *lenguaje que nombra*.¹⁵ Vivir en un mundo supone vivir el lenguaje plasmado en la página. Bien podemos decir que la obra de Octavio Paz constituye una propuesta antropológica de las manifestaciones de la existencia humana; es decir, del modo como se está en el mundo: el *estar-poético* del hombre. La palabra, junto a ese *estar* es vínculo de relación cuando se emplea en la libertad propia de la *situación poética*. El situarse como poeta devuelve al sujeto libre al campo de la creación

¹⁴ Paz, O., *El arco y la lira*, FCE, México, 2003: p. 68-69.

¹⁵ Cfr. *Ibidem.*: pp. 30-31.

in-fiel, o lo mismo: una situación en donde el hombre no puede hallarse solo, porque siempre está acompañado de su Dios, reafirmando su libertad por la gracia; por ello, la libertad está en el origen del ser, no es una conquista problemática para el hombre, sino el desenvolvimiento natural del ser que es abrazado en su propia determinación.

Como si fuese un correlato poético de la especulación filosófica propiamente heideggeriana, Octavio Paz hace de la cuestión del ser del hombre, la pregunta crucial para el sujeto pensante, el decir poético en punto de arribo del hombre en el ser: “¿Qué es el hombre? —pregunta Heidegger—. Aquél que tiene que atestiguar lo que es —responde”.¹⁶ Una respuesta traída al circunloquio inevitable del razonamiento, cuando el hombre no aprende a vivir con el misterio y a convivir con el enigma que él es para sí mismo. Hasta aquí, junto a Heidegger, estamos a un paso de la desgracia; pero de la mano del poeta portugués Fernando Pessoa somos *los desconocidos para nosotros mismos*.¹⁷

El poeta salta las barreras de la ciencia si pasa a la atmósfera del arte; ahí radica su permanencia en la historia, su *trascendencia* es, pues, *permanencia en el tiempo*. No podemos catalogar a Octavio

Paz como un poeta pesimista, mucho menos trágico, porque piensa que el poeta, puesto que recrea el mundo, siempre puede propiciar una alternativa; sin embargo, cuando llega la hora de idear esta alternativa, de identificar la puerta abierta, el poeta experimenta la soledad, el vacío. La poesía puede ser, entonces, un escape o un refugio y, mediante ella, intenta sentir “la fraternidad sobre el vacío”. La tentación acomodaticia que se presenta, tanto para el poeta como para el teólogo, es justamente *llenar* el vacío con la presencia de Dios que, a menudo, pueden ser *sus dioses*.

La poesía, para Octavio Paz, es dar con una *impronta*. No sustituye la filosofía por la poesía, pues la una supone a la otra en un rejuego de gustos, de lo que muy poco podemos decir; es tan sólo saber indagar sobre nuestro ser y perseguir por medio de los indicios de la fantasía y el delirio nuestra imagen.¹⁸ Con la palabra escrita se advierte tal *impronta*, en ella refle-

¹⁶ Cfr.: Heidegger, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Antropos, Barcelona, 1989: p. 34.

¹⁷ Pessoa, F., *Libro del desasosiego*, El Acanalado, Barcelona, 2013.

¹⁸ Limitándonos al campo de la poesía, vale decir que el término ‘imagen’ connota más la idea de una figura atenuada, difusa, algo así como una *fantasma*; sin embargo, esta idea se irá transformando justo cuando enlacemos la facultad lingüística al sujeto hablante, que es lo mismo que encontrar el vínculo necesario entre lenguaje y antropología, que para nuestro provecho es, desde el principio, *antropología teológica*, por cuanto el hombre es imagen de Dios; por lo tanto, esta concepción atiende a una intención más dinámica, procesual e histórica.

jamos nuestro natural desnudo. Al plasmar las letras en la página, *nos hacemos*; la primera de las obras, somos nosotros mismos; la segunda, las palabras dispuestas con estilo y ritmo. ¿Qué es un poema? Se interroga en *El arco y la lira*. Esta obra es una indagación —algo detectivesca— del alma que no olvida el cuerpo.

En este libro, publicado en 1956, Octavio Paz se pregunta acerca del decir poético y el poema: ¿es irreducible a todo otro decir?, ¿qué dicen los poemas?, ¿cómo se comunican los poemas? El libro entero es un intento por dar respuesta a estas tres preguntas fundamentales. He aquí la diferencia sustancial con respecto al origen, problema al que aludimos más arriba. A través de la pregunta que se plantea Paz, volvemos al ápice de nuestra problemática crucial. Porque la importancia de este estudio destaca de entre las demás obras publicadas por nuestro autor, es que nos centramos de modo particular en ella, para extraer nociones elementales para nuestra utilidad. Si bien a lo largo de toda la obra del poeta encontramos indicios acerca de la inspiración, que es ahora la materia que nos ocupa, en *El arco y la lira* los hallamos con mayor precisión y claridad; por esta razón, más vale sujetarnos a un acercamiento ajustado a nuestro propósito.

El arco y la lira no pretende ser un manual o canon para el poeta o siquiera para la creación poética, sino, en todo caso, una peculiar

aproximación —que a veces puede parecernos filosófica, otras fenomenológica— al fenómeno poético, pero como visto a través de una lente por la que nos es posible vislumbrar las posibles estructuras íntimas de la creación poética. De ninguna manera debe pensarse en una *regla* que ordene y circunscribe el poema o al poeta. Si podemos hablar de un análisis, ha de entenderse éste sólo como la fragmentación conceptual de una determinada experiencia, la de *un poeta*; pero no como la objetiva interpretación de *todo poema*. La experiencia poética puede encerrar un contenido más o menos semejante, pero las causas que impulsan el movimiento interno de la creación poética adquieren una genuina configuración a tenor del poeta, que hace de su propia obra una auténtica creación. Los temas que aborda Octavio Paz en el despliegue de su contenido son comunes en el quehacer poético; pero esto no significa que sea la única materia lingüística y musical de cualquier obra poética. Ritmo, imagen, inspiración, historia y sociedad, son sólo algunos de los temas a los cuales se enfrenta Paz.

Hay que considerar una distinción muy sutil en la perspectiva de Paz con respecto al lenguaje, distinción que nos servirá más adelante para comprender la tenue línea que existe entre la inspiración poética como un *volverse-hacia-sí* y la inspiración divina como un *dejarse-de-sí*. Esta vaporosa diferencia hace del poeta un trovador del egoísmo y la vanidad, o bien, un

hagiógrafo peculiar. La línea fronteriza es la que nos interesa discutir en un diálogo entre Octavio Paz, quien fuese un eximio poeta de la poesía mexicana del siglo XX, y Hans Urs von Balthasar, teólogo preconiliar que puso en marcha la dimensión estética de la teología. Ambos representan movimientos que, a simple vista, pudieran parecernos equidistantes, podríamos pensar en un mutuo desconocimiento que alude incluso a la distancia que hay entre Europa y América, así como a la realidad misma de las zonas geográficas que vieron nacer el pensamiento de uno y otro. Ciertamente, detrás del pensamiento de cada uno de ellos hay una realidad dispar y con preocupaciones que, así como las palabras son lámparas tras las ideas, quizás distintos esfuerzos: sí, pero podemos pensar —según el viejo dicho que solía pronunciar el mismo von Balthasar— que “los grandes pensadores, siempre concuerdan al final. Por ello, no nos extraña lo que de diferente puede haber en ambos, sino el fin común que desean alcanzar. Lo cierto es que, tanto a uno como otro, los podemos definir a partir de su constante actitud de *ponerse en marcha*, abriendo nuevos horizontes, rasgo que nunca les hace perder fidelidad a lo que es original y esencial. Nadie puede negar que los esquemas habituales de talante político (derecha-izquierda, progresista- conservador/ reaccionario) resultan superfluos para referirnos a cualquiera de ellos. El genuino talante del poeta mexicano goza de cierto parentesco con el inabarcable

sentido teológico del jesuita suizo; ambos evocan renuevos de un vetusto árbol, como lo sugiere Octavio Paz: “Allá donde terminan las fronteras los caminos se borran. Donde empieza el silencio. Avanzo lentamente y pueblo la noche de estrellas, de palabras, de la respiración de un agua que me espera donde comienza el alba”.¹⁹

Octavio Paz inicia su caminar poético al descubrir que el poeta está más cerca de la realidad que el filósofo —o, al menos, debería estarlo—; solo así encuentra la palabra exacta que da nombre a la cosa: “La fuerza de la poesía es su capacidad de fijar imágenes con palabras”. Busca el signo en el origen. En Paz, crear es *volver* a los orígenes; por esta razón, la poesía tiene la capacidad de integrar el pasado en la modernidad, la tradición en lo contemporáneo. Al igual que los discípulos tras la experiencia de la resurrección, enviados a encontrarse nuevamente con Jesús en Galilea (Mc 16, 1-7), así el poeta encuentra su fin en su principio. Cuando se erige el sentimiento sobre la base de la realidad, entonces se produce lo que Paz llama “la irrupción de una voluntad ajena” como anterior a toda operación intelectual. La poesía es hija del azar, pero concretizada en el cálculo.

Paz señala que el poema es una crítica de sí mismo, de aquí que, cuando lee otros poetas, sucumba ante una libre lluvia de preguntas

¹⁹ Paz, O., *Libertad bajo palabra*, FCE, México 1974: p. 9.

para contestarse a sí mismo: la poesía es contestación egoísta,²⁰ pero no es 'egoísta' por voluntad del poeta, sino como proceder natural de la comprensión humana, pues el hombre ha de comprenderse a sí mismo para luego comprender la sociedad y el mundo. En donde emerge la pregunta, ahí se encuentra lo desconocido; por lo tanto, el poeta se encuentra en un lugar sagrado. La visión de Rudolf Otto encontró aquí una explicitación válida, pues tanto para el fenomenólogo de las religiones como para el poeta, se abre el areópago del *Dios no identificado* y no hay mayor razón para asociar la poesía con la religión que ésta. Este lugar sagrado al que constantemente vuelve Paz, lo convertirán en un *místico laico*: cree que el más allá está aquí, de aquí que sus críticos distinguen en su personalidad una veta religiosa que alude, en todo caso, a una religión panteísta y no trascendente. Con este problema nos enfrentamos ahora, para aquilatar esta opinión y dilucidar una opinión que sólo por medio de sus propios textos podemos entresacar.

Si consideramos sus puros poemas, es de ver que el *carácter trascendente* de su talante es constante. Cuando se acerca a la realidad ontológica del poema, observa que éste no deja de ser reflexivo, a pesar de ser un movimiento interno que se manifiesta por medio del

lenguaje armonioso y en una secuencia de ritmos; el poema vuelve sobre sí mismo a la vez que quiere salir de sí mismo, un rejuego entre los contrarios: busca al otro, a la comunión: "El poeta quiere ser el poema siempre". Octavio Paz busca ser encontrado a través de sus poemas, evocando la paradójica transparencia de una *lectura abolida*, emancipada de los signos; su poesía intenta acceder al otro lado de la realidad y cuando todo se disipa queda la transparencia que impide caer en la locura: trascendencia es, para él, placer inacabado.

Las múltiples alusiones al tiempo, que van más allá de ser notas aleatorias —por el contrario, son un tema central en sus escritos—, atestiguan su preocupación por lo trascendente. El tiempo es un perpetuo presente y en la casa de la presencia el tiempo desaparece, razón por la que cualquier poeta pueda ser contemporáneo, no así todo escritor; a fin de cuentas, somos hijos del tiempo (Newton), esclavos del tiempo (Kant) y rebeldes del tiempo (Proust). La experiencia humana, desde el punto de vista cronológico, no satisface las prerrogativas de su propia condición. La fijeza es momentánea precisamente porque existe el tiempo, mientras el poeta vuelve al tiempo, es decir, al lenguaje que nos permite avistar lo absoluto, sin necesidad de permanecer. La vida como el tiempo real no se leen; el tiempo inmediato, es una vivencia.²¹

²⁰ Guardémonos de asociaciones fáciles; aquí no atendemos el contenido peyorativo del término del hombre que se preocupa por sí mismo.

²¹ Octavio Paz solía leer a Henry Bergson, del que se pueden notar algunas con-

Al final de sus días, Paz escribe: “Me gustaría marcharme con la certeza de haber escrito cinco o siete poemas de esos por los que no pasa el tiempo”. La clave interpretativa que descubre su búsqueda de la trascendencia como un ponerse en marcha hacia aquello que nos supera, es indudablemente, el tiempo; al igual que san Agustín,²² Paz hunde su reclamo de lo perecedero y lo finito en el misterio del tiempo, que sólo puede superarse en la creación poética. El hombre traído hasta el umbral de su finitud, pronuncia la palabra que recoge todos los balbuceos anteriores. Le es ilegítimo al poeta divagar sobre lo que está *más allá* de sus propios límites, pero reconoce que el objeto de su inspiración, por la que ha dado a luz una nueva creación, no lo tiene entre sus manos, al modo en como un alfarero moldea el barro; la condición del poeta es la del hombre que acaricia el viento, el cónyuge que desliza sus manos sobre el cuerpo de su amada, sin poseerla: está con ella, pero no es de él, así es el poema. A menudo el poeta, volviéndose hacia sí mismo, se retrotrae hacia su infancia, hacia aquellos espacios y personas cálidos: *‘regresar’ es narrativa histórica del sendero personal*, cuyo punto culmen es la *metáfora de la isla natal*. El poeta retorna al origen en un rejuego de luces y sombras, de ser

y no-ser, de la nada y el todo, acompañado por su consciencia, sus deseos y la soledad. El itinerario del hombre en el mundo en esta volcadura egocéntrica es la revelación del *intruso*.²³

La idea de ‘trascendencia’ descubierta por Paz es un elocuente retorno hacia el origen, reflejando en perfecta síntesis del tiempo y la narrativa vivencial de la experiencia humana. Henos aquí, justo en el mismo lugar que albergó al poeta, en el receptáculo de la *apoteosis del Logos*. Donde la libertad se abre a la posibilidad fugitiva de lo que con nuestras propias fuerzas no atinamos a nombrar. Para el poeta son una y mil posibilidades, es el horizonte de lo *desconocido*, de lo completamente *otro*, del misterio absoluto que bien nosotros podemos llamar ‘Dios’. En términos humanos, nada nos autoriza para llamarlo ‘Padre’, o decirle ‘Jesús’, ciertamente que no; pero el pensamiento humano se resiste al silencio y clama en medio de él, como el teólogo clama por el objeto de su fe; es la experiencia que Tomás de Aquino resume en una escueta frase: “En el fervor de su fe, el cristiano ama la verdad que cree; le da vueltas y vueltas buscando todas las razones posibles para este pensamiento y este amor”.²⁴ A esta afirmación cabe una pregunta: ¿esta experiencia aporética —“de darle vueltas y vueltas...”— es una situación propia de los hombres o sólo

cordancias cuando se refiere al ‘tiempo’ como la vivencia del instante. Véase: BERGSON, H., *Obras escogidas: La evolución creadora*, Aguilar, Madrid, 1927.

²² Cfr.: San Agustín, *Las confesiones*, IX, Cap. I.BAC, Madrid, 1979.

²³ Cfr. *Op. cit.*: *El arco y la lira* [...]: p. 101.

²⁴ S. Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, II-II, q. 2, a. 10., BAC, Madrid, 2001.

de aquellos que se dicen cristianos? Porque la referencia a Tomás se dirige a los cristianos que, ardorosos de su fe, buscan comprenderla, adentrarse a ella; empero, no todo hombre se haya impelido por la fe, ni todo hombre profesa la fe cristiana. Entonces, ¿es posible identificar este *situs existencialis* con la experiencia del poeta? Yo respondo que sí, puesto que no hay más sitio a donde llegar: la casa de la *profundidad irreflectible*, donde no puedo enunciar a mí mismo.²⁵

El lenguaje poético se presenta así, como una opción cristiana, por cuanto es alternativa para dar sentido, significado a aquella *profundidad irreflectible* encontrada por el poeta y, en esta misma *situación*, el mensaje cristiano extiende sus valores y principios, su voz y su defensa, porque “Sólo en maridaje con el mundo pueden fructificar nuestros ideales con el mundo: divorciados de él resultarán estériles”,²⁶ como reza una frase del pensador Bertrand Russell.

**Licenciado en Filosofía (IFTIM) y en Diseño de Interiores (IAD), así como bachiller en Teología (IFTIM); actualmente realiza una maestría en análisis freudiano y es profesor de Filosofía y Literatura en la UAEM.*

²⁵ Cfr.: RANHER, K., *Sobre la posibilidad de la fe* en Escritos de Teología, V, Cristianidad, Madrid, 2003: p. 16.

²⁶ RUSSELL, Bertrand, *Misticismo y lógica*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1962; p. 13.

Bibliografía

- *Antología del Centenario*, Dir. Don Justo Sierra, Vol. I-II, Imprenta de Manuel León Sánchez México, 1971.
- Bergson, H., *Obras escogidas: La evolución creadora*, Aguilar, Madrid, 1927.
- Berlin, I., *Las raíces del Romanticismo*, Taurus, España, 2000.
- Castelao, P., *La visión de lo invisible: contra la banalidad intrascendente*, Sal Terrae, Santander, 2014.
- Chenu, M-D., *Innovador de la creatividad de un mundo nuevo*, (Discurso pronunciado en la sesión inaugural del congreso internacional tomiasta) Texto dactilografiado.
- Comisión Teológica Internacional, *La unidad de la fe y pluralismo teológico*, Editrice vaticana, Roma, 1972.
- Heidegger, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Antropos, Barcelona, 1989
- Marion, J. L., *Prolegómenos a la caridad*, Caparrós editores, Madrid, 1986.
- Mendoza, C. M., *El estudio teológico en tiempos de la aldea global (Lectio inauguralis en la apertura del ciclo académico 2001-2002)*, IFTIM, México, 2001.

- Mendoza, C., «Fe y culturas: hacia una mediación antropológica para la teología», *Anámnesis* 24, 1998.
- Paz, O., *Los hijos de Limo*, Seix Barral, Barcelona, 1987.
- Paz, O., *El arco y la lira*, FCE, México, 2003.
- Pessoa, F., *Libro del desasosiego*, El Acantilado, Barcelona, 2013.
- Ranher, K., "Sobre la posibilidad de la fe" en *Escritos de Teología*, V, Cristiandad, Madrid, 2003.
- Ruiz de la Peña, J. L., *Teología de la creación*, Sal Terrae, Santander, 1996.
- Russell, Bertrand, *Misticismo y lógica*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1962.
- S. Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, II-II, q. 2, a. 10., BAC, Madrid, 2001.
- San Agustín, *Las confesiones*, IX, Cap. I.BAC, Madrid, 1979.
- Von Balthasar, H. U., *Gloria: una estética teológica* (V. I, La percepción de la forma), Encuentro, Madrid, 2007.

Tolstoi, el profeta*

*Antoni Blanch, SJ***

Inspirado por el Evangelio

Él, en efecto, fue el gran vidente que, en la perversa realidad social en la que vivía, supo expresar con valentía un lúcido veredicto, tanto en sus graves denuncias como en sus promesas esperanzadas. Todo ello, además, muy seriamente inspirado por el Evangelio de Jesús.

Ya desde joven aparecía en él un carácter inquieto y rebelde contra todo lo que se oponía a su voluntad de conocer personalmente el verdadero sentido de la vida, no tanto en teoría, sino en las sucesivas experiencias que iba haciendo libremente, que le llevaron primero a rechazar la universidad oficial y luego la milicia al servicio de la guerra. Poco a poco, pero siempre con gran empeño, fue descubriendo también la horrible situación en que vivían la mayoría de sus compatriotas, tanto en los suburbios de Moscú —que él recorrió, conmovido, con motivo de un censo—, como en los inmensos campos de cultivo, y en sus propias fincas, donde presencié los intolerables sufrimientos de millones de campesinos. Pero fue principalmente desde su profunda crisis y subsiguiente conversión religiosa, a los 50 años, que estas mismas experiencias provo-

caron en él una drástica reacción de protesta y búsqueda, ansiosa de soluciones más trascendentes, las cuales irá encontrando parcialmente en los principales movimientos revolucionarios fuera de Rusia, que él también prueba experimentalmente en su propia vida y en sus escritos, descubriendo sus ventajas y sus contradicciones.

Anarquista decidido, socialista entusiasta... profeta evangélico

Así, vamos viendo en este nuevo Tolstoi, viejo ya pero todavía vigoroso, al anarquista decidido contra el Estado y sus represiones, sin quebrantar, sin embargo, la pureza de su convicción de no resistir nunca con violencia a las duras violencias del Poder. Y también nos encontramos con el socialista entusiasta, cuya doctrina rechaza en parte, estando sin embargo muy entusiasmado por la esperanza de una sociedad nueva. Finalmente, Tolstoi fue también defensor de las reformas populares que comenzaban a tolerarse en Rusia, especialmente la de los populistas, aunque no tolerará luego la tibieza de su espíritu revolucionario.

Pues bien, todas estas adhesiones y contradicciones, a veces muy penosas que va viviendo este aristócrata rebelde e infiel a su monarca a costa también de la paz doméstica, serán todavía muy potenciadas en su espíritu por su radical conversión al Evangelio de Jesús, que añadía a sus luchas y esperanzas un horizonte absoluto y volvía mucho más dramáticas sus resistencias personales, así como las tensiones familiares y las oposiciones públicas (con la policía, por ejemplo, o con la Iglesia ortodoxa). Con el agravante añadido, no menos dramático, de que ahora él no podía callarse y debía seguir expresando su mensaje contra viento y marea.

Creo, pues, que es del todo justificado otorgar el título de profeta a ese espíritu gigante que fue León Tolstoi, un gran profeta evangélico, además de moral y político.

Un Reino subversivo

Son incontables sus invectivas contra lo que hoy entendemos por la *violencia estructural*, así como contra la represión de la libertad y la crueldad de los castigos penales. Estas denuncias iban siempre preñadas de un serio contenido moral, en defensa de la justicia y en especial de la caridad a favor de la gente más desposeída y marginada, de la ciudad y del campo. Ahora bien, la vigorosa voz de Tolstoi, que se atrevía a denunciar a unos sólidos poderes establecidos, y que para

algunos debía sonar muchas veces como la del “profeta que clama en el desierto”, no dejaba de ser acogida por muchos oyentes y lectores, especialmente consolados por aquellas protestas, que ellos mismos no sabían o no podían expresar, como consta por ejemplo en algunas de las muchas cartas que él iba recibiendo diariamente en la última etapa de su vida.

Es muy considerable también el efecto que producían estas proclamas en una sociedad que comenzaba a sentirse mucho más indignada frente a tantas injusticias; efecto que era reforzado por el ejemplo personal que el propio Tolstoi daba, cuando él mismo se reconocía pecador y procuraba aplicarse la corrección moral que luego predicaba. Así por ejemplo, al proponer sus “cinco mandamientos del revolucionario”, muy prácticos, tales como no irritarse, no cometer adulterio, no jurar en falso, no resistirse al mal con violencia y sobre todo amar a los demás como a uno mismo. Como los más antiguos profetas, también Tolstoi predicaba una radical conversión moral, y con frecuencia exclamaba “¡Haced penitencia!”. Además, y como efecto de esta su total recuperación religiosa, ya no se contentaba este profeta con ofrecer motivaciones éticas simplemente humanas, sino que apelaba siempre a la confianza en el poder de Dios, que para él también era el Dios del amor y la misericordia, según la doctrina de Jesús, que Tolstoi había descubierto en los evangelios.

“Yo creo en Dios, que es Espíritu del Amor, y el principio de todo. [...] Yo creo que el sentido de la vida para cada uno de nosotros es solamente el de crecer en este amor a Él [...] lo cual nos valdrá en esta vida una dicha que crecerá cada día, y en el otro mundo, una felicidad más perfecta...”¹

Curiosamente, esta convicción la había también recibido nuestro profeta, en el asiduo trato con los campesinos (“ellos me devolvieron las bases de mi fe”, dice en *Mi confesión*, cap. XIII). Estaba, en efecto, convencido de que esta fe era también la que estaba dando fuerzas a los pobres de este mundo para seguir adelante. De ahí que uno de los dichos evangélicos que Tolstoi más repetía era “Buscad primero el reino de Dios y su justicia, y todo lo demás se os dará por añadidura”. Así concluye, por ejemplo, su obra *El reino de Dios está entre vosotros*.

Adhesión a Jesús

En otro de sus ensayos, *La religión y la moral* (1893), Tolstoi reconocía, a este propósito, que “una moral laica, desvinculada de la religión, no puede subsistir”. Ahora bien, el bagaje teológico de nuestro profeta no era ni muy amplio ni muy ortodoxo, en cuanto que no sintonizaba siempre con los dogmas y preceptos del Sínodo ruso, que él consideraba impositi-

vo en exceso. Su reconocido temperamento, muy independiente y rebelde, puede acaso hacer más comprensiva esta heterodoxia; pero de lo que no puede dudarse es de la extraordinaria adhesión que Tolstoi sentía por la figura del Cristo histórico y celeste a la vez, que iba a venir de nuevo al final de la historia, como garantía de los creyentes, tanto para hoy como para después de la muerte. La constante referencia en sus libros a la doctrina de Jesús en el Evangelio, y en particular al de san Juan y al “sermón del monte”, según san Mateo, permiten calificar sin más a este profeta también como *evangélico*. Los temas del Evangelio más veces citados por él son el de no devolver nunca mal por mal, y el de amar a los demás como a sí mismo, más aun, dándoles más de lo que nos piden, etc.

Otro rasgo que distingue también el profetismo de Tolstoi es el de no aparecer casi nunca como mensajero de terribles calamidades, ni como adivino de paraísos imaginarios. Ante una situación social moralmente corrompida, él no confiaba sólo en las fuerzas del ser humano, y menos aún en las de los revolucionarios socialistas, porque presentía que su revolución iba a ser muy brutal, para no conseguir más que implantar una nueva prepotencia en lugar de la que ya estaban padeciendo, y “extinguiendo además los últimos residuos de libertad”.²

¹ *Mi credo* (1901), citado por R. Rolland, op. cit., pág.128.

² Véase *El fin del siglo*, 1905 y *Sobre el socialismo*, 1910.

El pacifista Tolstoi, en cambio, no se sentía movido por ninguna voluntad de poder, y ahora menos que nunca. Experimentaba de algún modo que le movía una Fuerza superior, “como enviado de Dios” (*Diario*, 11 agosto 1893), a quien él ahora deseaba servir “no como un particular, sino como su embajador” (*Diario*, 12 julio 1900).³ Por ello, sus propuestas sonaban ahora como más trascendentes. Y creo que no se puede dudar de que, desde su plena confianza en el reino de Dios, Tolstoi en sus últimos años no estuviera convencido de la llegada de una nueva época de felicidad para todos.

“Pienso que precisamente ahora está comenzando aquella gran revolución que se estaba preparando desde hace dos mil años [...] Nos hallamos en el umbral de una vida nueva [...] Para alcanzarla sólo hay que liberarse de la superstición de que es necesaria la violencia, y aceptaren cambio el eterno principio del amor” (*El fin de siglo*, 1905).⁴

Una figura siempre presente

Para terminar, creo que cabe todavía preguntarse sobre la acogida que este gran maestro moral tuvo, en su propia patria y fuera de ella, y cómo podría Tolstoi ser hoy más conocido como profeta para

nuestro mundo. Hay que reconocer, en primer lugar, que hubo y sigue habiendo críticos que consideran sus propuestas como idealistas en exceso y políticamente poco “científicas” y eficaces. También, algunos conservadores criticaban sin piedad al conde Tolstoi, por el escándalo de su anarquismo y heterodoxia. Pero, no por ello, dejó Tolstoi de tener muchos admiradores y seguidores. Aun entre los revolucionarios marxistas, no le faltaron alabanzas por su oposición radical al régimen absolutista y a la propiedad privada, y el propio Lenin llegó a calificarlo de “patriarca de la Revolución”.

Pero, al margen de esos revolucionarios, hubo multitud de otras personas que se sentían especialmente atraídas por su ejemplo y magisterio. Y a pesar de que muchos de los escritos de Tolstoi habían sido prohibidos en Rusia —por el Estado y por la Iglesia—, no dejaron de publicarse clandestinamente y de traducirse al francés y al inglés en el extranjero, y eran devorados por públicos cada vez más amplios. De hecho, desde 1890 fueron muchos miles los peregrinos que visitaron a ese patriarca en Yásnaya Poliana y se organizaron en grupos por todo el país para vivir lo que el maestro predicaba; sobre todo el pacifismo, la objeción de conciencia, el rechazo a los latifundios y la solidaridad cristiana. Así resultaba que en este creciente y muy plural movimiento del *tolstoísmo* se incorporaban intelectuales jóvenes perseguidos, monjes disidentes, algunos nobles

³ Son citas tomadas del libro *Tolstoi, il profeta. Op. cit.*, pág. 63.

⁴ *Ibid.*, última página.

convertidos y maestros o periodistas movidos por el gran deseo de cambiar la situación. Son también muy copiosas las cartas que a Tolstoi le enviaban desde el extranjero (doce grandes volúmenes en las *Obras Completas*, en ruso, de 1925). Muchas de ellas provenían de intelectuales no sólo de Gran Bretaña, Francia y Suiza, sino también de Estados Unidos y Canadá, en donde se habían creado grupos de seguidores, y también se publicaron por lo menos dos revistas: *The Free Word* (Londres) y *La Libre Pensée* (Ginebra).⁵

Es bueno también recordar entre sus discípulos literarios rusos más ilustres, al sutil y humanísimo dramaturgo Anton Chéjov. Y por decir algo de los escritores españoles, citemos entre los admiradores contemporáneos de Tolstoi a E. Pardo Bazán, B. Pérez Galdós, Clarín, Unamuno, Narcís Oller y Joan Maragall.

Por último, no hay que olvidar que el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, y la Revolución Bolchevique de 1917 borraron súbitamente en toda Europa y por unos cuantos años el recuerdo de Tolstoi, que sin embargo volverá a recuperarse tímidamente en 1928, al cumplirse el primer centenario de su nacimiento.

No han faltado pensadores, como Stefan Zweig, que vieron en León Tolstoi a uno más de los grandes idealistas históricos que al final fracasaron, como don Quijote. Pero cabe preguntarse, ¿fracasó realmente don Quijote? Es cierto que fue muchas veces derrotado, pero nunca le arrancaron la voluntad de seguir luchando por un mundo mejor, y por ello su figura está siempre presente como un estimulante símbolo moral. Así pienso yo que habría que entender el destino de León Tolstoi, imperfecto y contradictorio si se quiere, pero indomable en su firme voluntad de anunciar y preparar una sociedad mejor para todos.

**El texto fue tomado del Cuaderno 183 de Cristianismo y Justicia titulado León Tolstoi, un profeta político y evangélico.*

***Profesor emérito de Literatura Comparada de la Universidad Pontificia Comillas (Madrid). Es miembro del equipo de Cristianisme i Justícia.*

⁵ Para ampliar todo lo referente a la influencia de Tolstoi, resulta imprescindible hoy la reciente obra, muy documentada de Rosamund Barlett, *Tolstoy. A Russian Life*, London 2010.

En la periferia hay rastros de belleza, de verdadera humanidad

Mensaje del Papa Francisco en ocasión del XXI encuentro público de las Academias Pontificias

Venerado hermano Cardenal Gianfranco Ravasi Presidente del Pontificio Consejo para la Cultura y del Consejo de Coordinación entre las Academias Pontificias

Con profunda gratitud me dirijo a usted, señor cardenal, durante la XXI solemne sesión pública de las Academias Pontificias, y extendiendo mi saludo cordial a los cardenales y obispos, embajadores, a los académicos y amigos que participan en el evento, con el deseo que podría representar, para los ganadores, un estímulo para la investigación y las cuestiones fundamentales de la visión humanista cristiana y, para todos los participantes, un momento de amistad y enriquecimiento cultural e interior.

Me regocijo, por lo tanto, y felicito a los miembros de la Pontificia Academia de las Bellas Artes y Letras de los Virtuosos al Pantheon, la institución académica más antigua fundada en 1542, con el Prof. Vitaliano Tiberia, a quien agradezco su servicio largo y meritorio como presidente saliente, así como al profesor Pio Baldi, el nuevo presidente, por organizar el evento de

este año, lo que ofrece un tema de lo más pintoresco e interesante: destellos de belleza *para ciudades con un rostro humano*. Los símbolos e imágenes del título recuerdan dos posibles referencias.

La primera es el discurso a los artistas, reunidos en la Capilla Sixtina, por mi predecesor Benedicto XVI en noviembre de 2009. Al asumir un pasaje significativo: “El momento presente es tristemente marcado, no sólo por los elementos negativos en el ámbito social y económico, sino por un debilitamiento de la esperanza, por una cierta falta de confianza en las relaciones humanas, para que crezcan signos de renuncia de agresión y desesperación... lo que es capaz de volver a dar entusiasmo y confianza, lo que puede favorecer el alma humana para encontrar su camino, para elevar sus ojos en el horizonte, para soñar con una vida digna de su vocación si no es la belleza” (*Enseñanzas* V, 2 [2009], pág. 589). Por lo que se invita a los artistas a trabajar para hacer lugares más humanos de la vida social: “Ustedes bien saben —dijo— que la experiencia de la belleza, la belleza que es au-

téntica, no meramente transitoria o artificial, no es algo suplementario o secundario en la búsqueda de sentido y de felicidad, la experiencia no nos aleja de la realidad, sino por el contrario, conduce a un encuentro directo con la vida cotidiana, liberándola de la oscuridad, transfigurarla, por lo que es radiante y hermosa" (*ibid.*, 589-590).

Una segunda referencia nos remite actualidad, los proyectos de reconstrucción y reactivación de las afueras de las ciudades, las grandes ciudades, elaboradas por muchos arquitectos cualificados, ofreciendo, de hecho, "chispas" de la belleza, que las pequeñas intervenciones en materia de urbanismo, arquitectura y artística, a través de la cual recrear, incluso en los contextos más degradados e imbuidos, un sentido de belleza, dignidad, dignidad humana antes que urbana. Existe, por lo tanto, la creencia de que incluso en la periferia hay rastros de belleza, de verdadera humanidad, que uno debe ser capaz de captar y explotar al máximo, ser sostenido y estimulado, desarrollado y diseminado.

Un escritor italiano, Italo Calvino, declaró que "las ciudades, como los sueños, se construyen de deseos y miedos" (*The Invisible Cities*, Turín 1972, p.20). Tal vez muchas ciudades de nuestro tiempo, con sus suburbios desoladores, han dejado mucho más espacio para el miedo que para los más bellos deseos y sueños de la gente, especialmente los más jóvenes. En la encíclica *Laudato Si'* se subraya la relación

entre la educación estética adecuada y el mantenimiento de un medio ambiente sano, diciendo que "prestar atención a la belleza y amarla nos ayuda a salir del pragmatismo utilitario. Cuando no aprendes a admirar y apreciar lo bello, no es extraño que todo esté sujeto a un uso y abuso sin escrúpulos" (215).

Por esto, por ejemplo, es necesario que los edificios sagrados, comenzando con las nuevas parroquias, especialmente aquellos ubicados en entornos periféricos y degradados, proponerlos, incluso en su simplicidad y esencia, como oasis de belleza, paz, aceptación, promoviendo realmente el encuentro con Dios y la comunión con los hermanos y hermanas, convirtiéndose así en un punto de referencia para el crecimiento integral de todos los habitantes para un desarrollo armónico y solidario de las comunidades.

Cuidar a la gente, empezando por los más pequeños e indefensos, y sus lazos diarios, significa necesariamente cuidar el medio ambiente en el que viven. Pequeños gestos, simples acciones, pequeñas chispas de belleza y caridad pueden sanar, "murmurar" un tejido humano, así como urbano y ambiental, a menudo desgarrado y dividido, representando una alternativa concreta a la indiferencia y el cinismo.

Parece, además, la tarea importante y necesaria de los artistas, especialmente aquellos que son creyentes y se dejan iluminar por la belleza del Evangelio de Cristo: para crear obras de arte que llevan,

justo a través del lenguaje de la belleza, un signo, una chispa de esperanza y confiar en ellos donde la gente parece rendirse a la indiferencia y la fealdad. Arquitectos y pintores, escultores y músicos, cineastas y escritores, fotógrafos y poetas, artistas de todas las disciplinas... están llamados a hacer brillar la belleza, especialmente donde la oscuridad o gris domina la vida cotidiana; son guardianes de la belleza, anunciadores y testigos de esperanza para la humanidad, como mis predecesores han repetido repetidamente. Les invito, por lo tanto, a cuidar la belleza.

Ahora, para animar a la gente y el apoyo especialmente de los jóvenes dentro de las diferentes artes, se comprometen a ofrecer una contribución seria y valiosa para el humanismo cristiano. Tengo el placer de entregar el Premio de las Academias Pontificias al Dr. Chiara Bertoglio, por su investigación en el campo de la musicología y la literatura, así como por su actividad en conciertos; y el Dr. Claudio Cianfaglioni, por su investigación poética y el estudio de algunas figuras poéticas y literarias significativas de nuestro tiempo, entre ellas el padre David María Turoldo, de quien recordamos el centenario de su nacimiento.

Además, como una señal de estímulo para la investigación artística en dos áreas diferentes y complementarias de la música, me complace otorgar la Medalla del Pontificado al Dr. Michele Vannelli, maestro de capilla de la Basílica de San Petro-

nio en Bolonia, y el Sr. Francesco Lorenzi, compositor y músico, fundador del grupo musical Del Sol.

Deseando finalmente a usted, señor cardenal, a los académicos y todos los presentes una participación fructífera en sus respectivos campos de estudio y trabajo, me encomiendo a cada uno a la Virgen María, chispa real de la belleza de Dios, que ilumina con su protección materna nuestro caminar diario; mientras pido, por favor, me recuerden en su oración e imparto de corazón mi Bendición Apostólica.

*Ciudad del Vaticano, 6 de
diciembre de 2016.*

Esta edición de La Cuestión Social consta de 700 ejemplares
y se imprimió en MG Advanced Prepress Technology, S.A. de C.V.
Canal Leningrado Mz. 34 Lt.12, Col. Insurgentes 09750, Ciudad de
México, impvarel@hotmail.com Tel. 56900463.