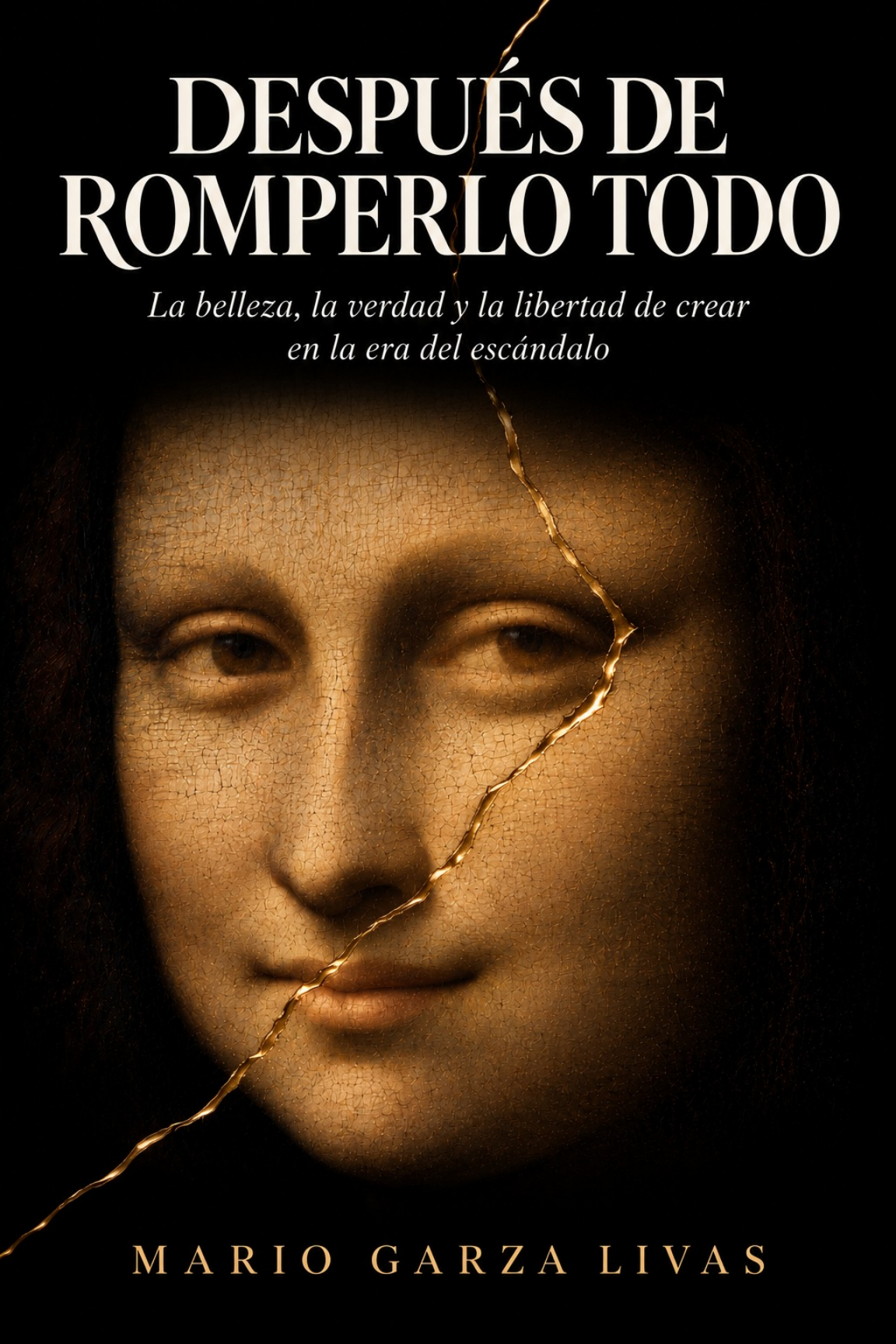
DESPUÉS DE ROMPERLO TODO

La belleza, la verdad y la libertad de crear en la era del escándalo



MARIO GARZA LIVAS

DESPUÉS DE ROMPERLO TODO

MARIO GARZA LIVAS

DESPUÉS DE ROMPERLO TODO

La belleza, la verdad y la libertad de crear en la era del escándalo

EL ATELIER MX
HISTORIAS QUE IMPORTAN

DESPUÉS DE ROMPERLO TODO · PRIMERA EDICIÓN
El Atelier MX · Mario Garza Livas · 2026



ÍNDICE

PRELIMINARES
Nota al lector: cómo leer este libro 10

OBERTURA
La noche en que alguien se comió la obra de arte 15

PARTE I
EL DIAGNÓSTICO 21

CAPÍTULO 1
La pregunta que la ruptura no puede responder 23

CAPÍTULO 2
La Academia de la Ruptura 35

CAPÍTULO 3
Las cinco confusiones 48

CAPÍTULO 4
El círculo del prestigio 59

CAPÍTULO 5
El eclipse de la admiración 71

INTERLUDIO I
Un urinario y un plátano: cien años del mismo gesto 82

PARTE II
LOS FUNDAMENTOS 87

CAPÍTULO 6
La realidad no pide permiso 90

CAPÍTULO 7
La verdad que el arte dice sin afirmar 102

CAPÍTULO 8
La belleza no es un gusto 113

CAPÍTULO 9
La libertad exigente 125

CAPÍTULO 10
Tres hilos de una misma trenza 137

INTERLUDIO II
Una pasión cantada: Bach y la trenza de los tres hilos 148

PARTE III
LA PERSONA QUE CREA 153

CAPÍTULO 11
La dignidad que no se gana 155

CAPÍTULO 12
Crear es descubrir 166

CAPÍTULO 13
Admirar sin idolatrar 177

CAPÍTULO 14
Lo sublime y la atención 188

INTERLUDIO III
Los pies sucios de los peregrinos: Caravaggio 198

PARTE IV
LA OSCURIDAD 202

CAPÍTULO 15
Representar no es celebrar 204

CAPÍTULO 16
La belleza de lo terrible 215

CAPÍTULO 17
El costo de la transgresión 225

CAPÍTULO 18
Ironía, irreverencia y cinismo 235

CAPÍTULO 19
La esperanza no niega la noche 244

INTERLUDIO IV
Goya frente a la guerra 254

PARTE V
LO SAGRADO 260

CAPÍTULO 20
Abiertos a lo que nos supera 262

CAPÍTULO 21
El Verbo se hizo carne: por qué la fe cristiana ama lo sensible 271

CAPÍTULO 22
Cuando el arte toca lo sagrado 282

CAPÍTULO 23
El arte para el altar 293

INTERLUDIO V
Dos crucifixiones, cinco siglos de distancia 304

PARTE VI
TRADICIÓN, INNOVACIÓN Y MEDIOS 310

CAPÍTULO 24
La tradición como herencia viva 312

CAPÍTULO 25
La novedad no es un mérito 322

CAPÍTULO 26
Todos los medios, ningún privilegio 331

CAPÍTULO 27
La máquina y la mano 340

INTERLUDIO VI
Una catedral que sigue en obra 349

PARTE VII
EL ARTE DE JUZGAR 354

CAPÍTULO 28
Las tres preguntas 356

CAPÍTULO 29
Las diez dimensiones 366

CAPÍTULO 30
Las siete miradas 375

CAPÍTULO 31
Intención, contexto, efecto y ambigüedad 389

CAPÍTULO 32
Los veinte espejismos y el arte de discutir 400

INTERLUDIO VII
Guernica bajo las siete miradas 410

PARTE VIII
CONSTRUIR 417

CAPÍTULO 33
Educar la mirada 419

CAPÍTULO 34
Para quien crea 431

CAPÍTULO 35
Instituciones que se atreven a juzgar 442

CAPÍTULO 36
Responder con excelencia 454

CAPÍTULO 37
Una cultura capaz de discernir 465

EPÍLOGO
Lo que merece ser transmitido 475

MATERIAL DE CONSULTA
APÉNDICES 482

APÉNDICE A
Carta de principios 483

APÉNDICE B
Las siete miradas: guía de bolsillo 492

APÉNDICE C
Matriz de discernimiento 495

APÉNDICE D
Listas de verificación 498

APÉNDICE E
Los veinte espejismos en una página 502

APÉNDICE F
Glosario 505

APÉNDICE G
Guía para grupos de lectura y aulas 511

APÉNDICE H
Para seguir leyendo 517

MATERIAL FINAL
Nota sobre la naturaleza de este libro 521

«La belleza salvará al mundo».

— FIÓDOR DOSTOIEVSKI, EL IDIOTA (1869)

«No se trata de dejar de romper ídolos, sino de aprender a distinguir un ídolo de aquello que merece reverencia».

— DEL AUTOR

Nota al lector: cómo leer este libro

Este libro nace de una incomodidad que, sospecho, el lector comparte. Es la incomodidad de quien sale de un museo, de una sala de cine, de un concierto o de una feria de arte con la sensación difusa de que algo no cuadra, y no encuentra las palabras para decir qué. Uno sospecha que le han dado gato por liebre, pero teme que la sospecha delate su ignorancia. Uno intuye que una obra es extraordinaria, pero no sabe defender esa intuición frente a quien la desprecia. Uno se indigna ante una provocación, pero no sabe si su indignación es lucidez o simple incomodidad ante lo nuevo.

Esa falta de palabras no es un defecto personal. Es el síntoma de una época que ha perfeccionado su capacidad de cuestionar y ha descuidado su capacidad de valorar. Este libro intenta devolver al lector esas palabras: no un repertorio de opiniones prefabricadas, sino un vocabulario, unos criterios y un método para formarse juicios propios, argumentados y defendibles.

A quién va dirigido

Escribí este libro para varios lectores a la vez, convencido de que sus preguntas son, en el fondo, la misma.

Lo escribí para el **creador**: el pintor, el escritor, el músico, el cineasta, el arquitecto, el diseñador que sospecha que la presión por

escandalizar le está robando algo, y que quiere crear con libertad sin renunciar a la excelencia.

Lo escribí para el **crítico, el curador y el gestor cultural**, que todos los días toman decisiones sobre qué exhibir, qué financiar, qué premiar y qué recomendar, y que merecen criterios explícitos en lugar de inercias.

Lo escribí para el **educador**, que tiene ante sí la tarea más delicada de todas: formar el juicio de quienes todavía están aprendiendo a mirar.

Lo escribí para el **creyente**, en particular para el católico, que hereda una de las tradiciones artísticas más ricas de la historia humana y que con frecuencia no sabe cómo dialogar con la cultura contemporánea sin caer en la nostalgia o en la capitulación.

Y lo escribí, sobre todo, para el **lector común**, el que no tiene formación especializada pero sí sensibilidad, curiosidad y sentido común, y que tiene derecho a participar en la conversación sobre lo que vale sin pedir permiso a nadie.

Lo que este libro no es

Para evitar malentendidos, conviene decir desde el principio lo que el lector no encontrará en estas páginas.

No es un manifiesto contra el arte moderno. La modernidad artística produjo descubrimientos auténticos, amplió los lenguajes de la creación y dio voz a experiencias que antes no la tenían. Este libro no pretende revertir esa historia, sino preguntarse qué hacemos con ella.

No es una nostalgia de épocas doradas. Ninguna época fue el paraíso de la belleza. Todas tuvieron obras mediocres, cánones injustos y artistas ignorados. El pasado no es el criterio; es una herencia que debe examinarse con la misma exigencia que el presente.

No es un catálogo de obras permitidas. No encontrará aquí listas de lo que se debe admirar ni de lo que se debe rechazar. Encontrará, en cambio, las preguntas que permiten llegar a esas conclusiones por cuenta propia.

No es un tratado de teología. El fundamento último de esta propuesta es compatible con la tradición católica, y lo digo abiertamente. Pero el argumento está construido de modo que cualquier lector honesto, creyente o no, pueda seguirlo, discutirlo y, si las razones lo convencen, compartirlo.

Tres niveles de afirmación

Uno de los compromisos de este libro es la honestidad intelectual sobre el estatus de lo que se afirma. No todas las afirmaciones tienen el mismo peso, y confundirlas es una de las formas más comunes de deshonestidad en el debate cultural. Por eso distingo con cuidado tres niveles:

1. **Doctrina católica.** Afirmaciones que pertenecen a la enseñanza de la Iglesia: la dignidad de la persona humana, la relación entre verdad y bien, la responsabilidad moral de los actos, la legitimidad del arte, la naturaleza del arte sacro. Cuando hablo en este nivel, lo indico.
2. **Argumentación filosófica.** Tesis compatibles con esa tradición, pero que se sostienen o caen por la calidad de sus argumentos: que la belleza no es una mera preferencia, que los logros estéticos admiten jerarquía, que el relativismo radical es insostenible. Estas tesis no son dogmas; son conclusiones razonadas que el lector puede examinar y discutir.

3. **Juicio prudencial.** Aplicaciones concretas a obras, tendencias, instituciones y hábitos culturales. Aquí el margen de error es mayor y la apertura a la revisión, obligada. Cuando valoro una obra o una corriente, lo hago desde este nivel, y el lector es libre de llegar a una conclusión distinta.

Mantener esta distinción protege al lector de dos abusos simétricos: presentar una preferencia personal como si fuera doctrina, y descartar una verdad sólida como si fuera una simple preferencia.

Cómo está construido el libro

El libro avanza en ocho partes, del diagnóstico a la construcción. La **Parte I** describe el problema: cómo una cultura aprendió a romperlo todo y olvidó cómo valorar. La **Parte II** establece los fundamentos filosóficos: realidad, verdad, belleza, bien y libertad. La **Parte III** se ocupa de la persona que crea y contempla: su dignidad, su oficio, su capacidad de admirar y de asombrarse. La **Parte IV** atraviesa el territorio más difícil: la fealdad, el mal, el sufrimiento, la transgresión y la ironía. La **Parte V** examina lo sagrado y lo que cambia cuando el arte toca lo que nos supera. La **Parte VI** aborda la tradición, la innovación y los distintos medios, incluida la tecnología. La **Parte VII** entrega un método completo de discernimiento. La **Parte VIII**, por último, propone un programa para construir: educar, crear, programar, conservar y transmitir.

Cada capítulo abre con una escena concreta y cierra con dos secciones fijas. «**Lo que queda**» recoge las ideas esenciales para releer y citar. «**Para mirar mejor**» propone un ejercicio práctico que el lector puede hacer esa misma semana ante una obra, una canción, un edificio o una película. Cada parte termina con un **interludio de caso**, donde lo aprendido se aplica a una obra célebre.

A lo largo del libro introduzco un pequeño vocabulario propio: expresiones como *la Academia de la Ruptura*, *la asimetría de la sospecha*, *el*

círculo del prestigio, *la prueba del día siguiente* o *las siete miradas*. No son adornos. Son herramientas para nombrar con precisión fenómenos que, sin nombre, resultan difíciles de pensar. Todas se definen en el lugar donde aparecen por primera vez y se recogen en el glosario final.

Rutas de lectura

El libro está pensado para leerse de principio a fin; cada parte se apoya en la anterior. Pero no todos los lectores llegan con la misma urgencia, y propongo algunas rutas alternativas.

- **Ruta completa.** De la Obertura al Epílogo. Es la que recomiendo.
- **Ruta esencial.** Para quien quiera el núcleo del argumento: capítulos 1, 3, 9, 15, 17, 28, 29, 30 y 36.
- **Ruta del creador.** Capítulos 1 a 3, 8, 9, 12, 17, 25, 34 y 36.
- **Ruta del educador.** Capítulos 1, 6, 8, 10, 28 a 30 y 33, más la guía para grupos de lectura del apéndice.
- **Ruta del creyente.** Capítulos 1, 10, 11, 19 y toda la Parte V.

Cualquiera que sea la ruta elegida, le pido al lector una sola cosa: que no acepte nada de lo que aquí se dice por mi autoridad, y que no rechace nada sin haber examinado las razones. Ese es, en miniatura, el método que este libro propone para mirar el arte. Me parece justo que el libro se someta a él primero.

OBERTURA

La noche en que alguien se comió la obra de arte

I

El sábado 7 de diciembre de 2019, en el centro de convenciones de Miami Beach, un hombre se abrió paso entre la multitud que rodeaba el estand de una prestigiosa galería parisina. En la pared, sujeto con un trozo de cinta adhesiva gris, colgaba un plátano. No era una escultura que imitara un plátano, ni una pintura de un plátano, ni una fotografía. Era un plátano. Llevaba ya algunos días expuesto y empezaba a ponerse oscuro.

La pieza se titulaba *Comedian* y era obra de Maurizio Cattelan, uno de los artistas italianos más cotizados de su generación. La galería había vendido ya dos de sus tres ediciones a coleccionistas privados por 120,000 dólares cada una, y negociaba la tercera, a un precio mayor, con un museo. Durante toda la feria, el plátano había sido el centro de gravedad de Art Basel Miami Beach: cientos de visitantes se fotografiaban junto a él, las redes sociales lo multiplicaban, la prensa internacional lo comentaba.

El hombre se llamaba David Datuna y se presentaba como artista de performance. Se acercó a la pared, despegó el plátano con la cinta todavía adherida, lo peló delante de todos y se lo comió. Mientras masticaba, anunció que aquello era también una obra de arte y que se titulaba *Hungry Artist*, el artista hambriento. Se oyeron algunas risas

nerviosas. Un responsable de la galería lo condujo, con más desconcierto que enojo, a una sala contigua.

Lo que ocurrió después es, a mi juicio, más revelador que el gesto mismo. La galería no presentó cargos. Explicó con serenidad que la obra no había sido destruida, porque el plátano no era la obra: la obra era la idea. Lo que los coleccionistas habían comprado no era una fruta, sino un certificado de autenticidad que les autorizaba a pegar un plátano a una pared con cinta adhesiva y llamarlo *Comedian*. Unos quince minutos después del incidente, otro plátano ocupaba el lugar del primero. Poco más tarde, la galería retiró la pieza del estand: la multitud se había vuelto ingobernable y amenazaba al resto de las obras.

II

Cinco años después, la escena se repitió en una clave todavía más estridente. El 20 de noviembre de 2024, en una subasta nocturna de arte contemporáneo de Sotheby's en Nueva York, una edición de *Comedian* salió a la venta con una estimación de entre uno y un millón y medio de dólares. Tras unos minutos de pujas cruzadas entre siete interesados, el martillo cayó. Con las comisiones incluidas, el precio final fue de 6.2 millones de dólares.

El comprador fue Justin Sun, empresario de las criptomonedas, que declaró que la pieza representaba un fenómeno cultural en el cruce entre el arte, los memes y las finanzas digitales. Prometió, además, que se comería el plátano. Lo hizo nueve días después, el 29 de noviembre, en una rueda de prensa celebrada en Hong Kong, y comentó ante las cámaras que sabía mejor que otros plátanos.

El plátano subastado había sido comprado esa misma mañana por unos centavos en un puesto callejero de fruta a pocas calles de la casa de subastas. Su vendedor, un inmigrante de setenta y cuatro años que trabajaba jornadas de doce horas, se enteró días después, por la

prensa, del precio que había alcanzado la obra de la que su mercancía había formado parte. Según la crónica que lo entrevistó, lloró.

III

Ante episodios como estos, el lector conoce de antemano las dos reacciones disponibles. Ambas son previsibles, y por eso conviene examinarlas con calma.

La primera es la **reacción del cínico**. Consiste en reírse de todo el asunto, del artista, de los coleccionistas, de la galería, del público y, en el fondo, de la idea misma de que el arte pueda valer algo. El cínico ve en el plátano la prueba definitiva de que el arte contemporáneo es una estafa, el mercado una farsa y la crítica un club de impostores. Su risa tiene algo de liberador, pero no le cuesta nada: no le exige distinguir, ni argumentar, ni proponer. Le basta con confirmar lo que ya pensaba.

La segunda es la **reacción del indignado**, a menudo con tintes tradicionalistas. Consiste en lamentar la decadencia de una cultura que ha perdido el sentido de la belleza, en evocar los grandes maestros del pasado y en concluir que todo lo posterior a cierta fecha es degeneración. El indignado tiene razón en algo importante: intuye que se ha perdido un criterio. Pero su diagnóstico es tan general que no le permite distinguir entre el plátano y las obras contemporáneas genuinamente extraordinarias, que también existen. Su indignación, como la risa del cínico, le ahorra el trabajo de juzgar caso por caso.

Este libro rechaza ambas reacciones. No porque sean del todo falsas, sino porque son demasiado cómodas. El cínico y el indignado comparten una misma renuncia: ninguno de los dos se toma en serio la pregunta que el plátano plantea.

IV

¿Cuál es esa pregunta?

Durante más de un siglo, la discusión pública sobre obras como esta ha girado alrededor de una cuestión: *¿esto es arte?* Es una pregunta legítima y ha producido reflexiones valiosas. Pero, a estas alturas, es también una pregunta agotada. La historia del arte del siglo XX respondió a ella con tal generosidad que hoy casi cualquier cosa puede ser presentada, exhibida, vendida y comentada como arte. Discutir si el plátano es o no es arte equivale a discutir una definición, y las definiciones, en este terreno, se han vuelto tan amplias que ya no deciden nada.

La pregunta que nadie supo formular aquella noche en Miami, ni cinco años después en Nueva York, es otra. Es más modesta en apariencia y mucho más exigente en la práctica:

¿Esto vale la pena?

No «¿esto es arte?», sino «¿esto merece mi atención, mi admiración, mi dinero, mi tiempo, el espacio de un museo, la memoria de una cultura?». No «¿está permitido?», sino «¿es valioso?». No «¿provoca?», sino «¿revela algo?». No «¿cuánto se pagó por ello?», sino «¿qué queda cuando desaparece la sorpresa?».

Obsérvese que esta pregunta no presupone la respuesta. No afirma de antemano que *Comedian* carezca de todo valor. Es perfectamente posible sostener, con argumentos, que la pieza dice algo agudo sobre los mecanismos del mercado del arte, sobre la conversión del objeto en certificado, sobre la arbitrariedad de los precios. Su propio autor ha descrito la obra como un comentario sobre lo que valoramos. Esa defensa merece ser escuchada. Pero también es perfectamente posible sostener, con argumentos, que una obra cuya agudeza se agota en una sola idea, repetida desde hace más de cien años, no justifica la

atención que recibe. Lo que no es aceptable es que la discusión ni siquiera llegue a plantearse en esos términos.

Y la discusión no llega a plantearse porque hemos perdido el hábito y, en buena medida, la capacidad de hacerlo. Sabemos describir la provocación; no sabemos juzgarla. Sabemos medir el precio; no sabemos medir el valor. Sabemos que algo ha llamado la atención; no sabemos decir si la merece.

V

Hay un detalle de la historia que me parece decisivo, y que quisiera dejar al lector como imagen de partida.

En el centro de aquella subasta de seis millones de dólares había dos personas que, sin saberlo, representaban los dos polos de nuestra situación cultural. Una era el comprador, que convertía el gesto de comerse la obra en una nueva capa de espectáculo, en un comentario sobre el comentario, en una broma que se celebraba a sí misma. La otra era el vendedor de fruta, que no entendía qué había ocurrido con su mercancía y que, ante la noticia, sintió algo que no supo nombrar. La crónica dice que lloró. No sabemos exactamente por qué. Pero no es difícil imaginar que, en su perplejidad, había algo de la pregunta que todos deberíamos hacernos: *¿qué es lo que estamos valorando, y por qué?*

Este libro está escrito para quienes comparten esa perplejidad y se niegan a resolverla con una carcajada o con un lamento. Está escrito para quienes intuyen que, después de un siglo de rupturas, muchas de ellas fecundas, nuestra cultura sabe perfectamente cómo romper y apenas recuerda cómo construir. Está escrito para quienes sospechan que la libertad de crear, que tanto costó conquistar, no se agota en la libertad de negar cualquier valor, sino que alcanza su plenitud cuando se vuelve capaz de reconocer, expresar y realizar aquello que verdaderamente merece ser valorado.

Esa es la tesis de este libro. Las páginas que siguen intentan demostrarla, ponerla a prueba ante sus objeciones más fuertes y convertirla en un modo concreto de mirar, de crear y de juzgar.

Empecemos por el principio: por la pregunta que la ruptura, por sí sola, no puede responder.

NOTAS DE LA OBERTURA

1 Sobre el incidente de diciembre de 2019 en Art Basel Miami Beach, las ventas de las ediciones y la sustitución del plátano: NBC Chicago y Dawn / AFP.

2 Sobre la subasta de Sotheby's del 20 de noviembre de 2024 y el precio final: Associated Press, vía KCTV5 y Deccan Herald.

3 Sobre la rueda de prensa de Hong Kong del 29 de noviembre de 2024 y el vendedor de fruta: Artnet News y Semafor.

PARTE

I

EL DIAGNÓSTICO

Cómo una cultura aprendió a romperlo todo y olvidó cómo valorar

Todo buen diagnóstico empieza por resistir la tentación de simplificar. Ante el malestar cultural que el lector ya intuye, abundan las explicaciones rápidas: el arte contemporáneo es un fraude; el mercado lo ha corrompido todo; vivimos una decadencia irreversible; o, en sentido inverso, quien se queja simplemente no ha entendido la obra. Ninguna de estas explicaciones resiste un examen serio, y todas comparten un mismo defecto: dispensan de pensar.

La Parte I propone un diagnóstico más fino. Su hipótesis es que el problema de nuestra cultura no está en ninguna obra concreta, ni en ningún movimiento particular, ni en ninguna época señalable con el dedo. Está en un desplazamiento de los criterios con que juzgamos. A lo largo de poco más de un siglo, la capacidad de cuestionar se desarrolló de forma extraordinaria, y con ella llegaron descubrimientos que nadie sensato querría revertir. Pero la capacidad de valorar no creció al mismo ritmo. El resultado es una cultura con un músculo hipertrofiado y otro atrofiado: brillante para desmontar, torpe para reconocer.

Los cinco capítulos que siguen describen ese desequilibrio desde ángulos complementarios. El **capítulo 1** formula la pregunta central del libro y explica por qué la ruptura, por sí sola, no puede responderla. El **capítulo 2** narra cómo la transgresión, que nació como liberación, terminó fundando una nueva academia con sus propios dogmas. El **capítulo 3** identifica las cinco confusiones que invierten el orden del juicio y la asimetría que da por buena la ruptura y por sospechosa la continuidad. El **capítulo 4** examina los mecanismos de visibilidad que hoy sustituyen al juicio de valor. El **capítulo 5**, por último, describe la consecuencia más grave de todo lo anterior: el eclipse de nuestra capacidad de admirar.

Al final de la parte, un breve interludio pone frente a frente dos gestos separados por un siglo: un urinario presentado a una exposición en 1917 y un plátano pegado a una pared en 2019. Son, en apariencia, el mismo gesto. Comprender por qué no lo son es comprender el problema entero.

PARTE I · CAPÍTULO 1

La pregunta que la ruptura no puede responder

Una cultura puede ser brillante para cuestionar y, al mismo tiempo, torpe para valorar.

Unas gafas en el suelo

El 21 de mayo de 2016, dos adolescentes de San José, California, Kevin Nguyen y TJ Khayatan, de dieciséis y diecisiete años, visitaron el Museo de Arte Moderno de San Francisco. Les impresionó buena parte de lo que vieron. Otras piezas, en cambio, los dejaron perplejos: les pareció que algunas obras eran tan simples que ellos mismos podrían haberlas hecho. Decidieron comprobarlo.

Primero dejaron en el suelo de una sala una chaqueta. Nadie le prestó atención. Luego, una gorra. Tampoco. Por último, Kevin se quitó las gafas y las colocó cuidadosamente en el suelo, bajo una de las cartelas que explicaban la sala. Se apartaron unos metros y esperaron. En unos tres minutos, varios visitantes se habían detenido ante las gafas. Algunos las observaban con gesto concentrado; otros se agachaban para fotografiarlas desde un ángulo favorable. Los adolescentes publicaron las imágenes en redes sociales y la broma dio la vuelta al mundo. El propio museo, con buen humor, respondió en público preguntando si había un nuevo Marcel Duchamp entre ellos.

Es fácil reírse de los visitantes que fotografiaron las gafas. Sería injusto. Hicieron exactamente lo que una cultura entera les había enseñado a hacer: en un museo de arte moderno, cualquier objeto puede ser una obra, y la prudencia aconseja tratarlo como tal. Ante la duda, lo sensato es suspender el juicio y adoptar la postura del contemplador respetuoso. Nadie quiere ser el filisteo que no entendió.

Lo inquietante del episodio no es que unas personas se equivocaran. Es que no tenían ningún modo de no equivocarse. No disponían de un criterio, una pregunta o un hábito de mirada que les permitiera distinguir entre unas gafas olvidadas y una obra deliberada. La única señal disponible era el contexto: el edificio, la sala, la cartela. Y el contexto, como demostraron dos adolescentes con una precisión casi científica, era suficiente para producir la experiencia de estar ante el arte.

Esta es la situación de la que parte este libro. No una situación de decadencia ni de escándalo, sino de algo más sutil y más grave: de **desorientación**. Hemos ampliado tanto lo que puede considerarse arte, y hemos desconfiado tanto de los criterios heredados, que ya no sabemos con qué juzgar. El juicio ha quedado delegado en el contexto, en la institución, en el precio o en la reacción de la multitud. Y cuando el juicio se delega por completo, deja de ser juicio.

1. El problema no es el pasado ni el presente

Antes de avanzar conviene despejar un malentendido que contamina casi todos los debates sobre este tema. Cuando alguien expresa su incomodidad ante el estado de la cultura contemporánea, se le suele asignar inmediatamente uno de dos papeles: el del nostálgico que añora una edad de oro, o el del reaccionario que teme lo nuevo. Ninguno de los dos describe la posición de este libro.

Ninguna época fue una edad de oro. Las épocas que hoy llamamos clásicas tuvieron sus propias miserias. Produjeron cantidades ingen-

tes de obras mediocres, que el tiempo ha tenido la caridad de olvidar. Mantuvieron cánones que excluían a artistas valiosos por razones ajenas a su talento. Sometieron con frecuencia la creación a los intereses del poder político, económico o eclesiástico. Ignoraron durante décadas, a veces durante siglos, a creadores que hoy consideramos imprescindibles. Lo que contemplamos en los museos no es una muestra representativa del pasado, sino una selección hecha por generaciones de juicio crítico. Comparar lo mejor del pasado con lo ordinario del presente es una trampa estadística, no un argumento.

El arte contemporáneo no es un bloque homogéneo. Bajo esa etiqueta conviven la obra que se agota en un gesto publicitario y la obra que exige y recompensa años de atención. Conviven artistas de una exigencia técnica extraordinaria y artistas que han hecho de la falta de oficio una declaración de principios. Conviven la pintura figurativa más rigurosa, la abstracción más depurada, la instalación más conmovedora y la provocación más vacía. Hablar del arte contemporáneo como de una sola cosa, para condenarlo o para defenderlo, es renunciar de antemano a pensar.

Por eso el problema que este libro examina no es cronológico. No se trata de que el arte de ayer fuera bueno y el de hoy malo, ni de lo contrario. Se trata de algo transversal a las épocas y a los estilos: de **los criterios con que juzgamos**, y de lo que ocurre con una cultura cuando esos criterios se debilitan sin que nada los sustituya.

2. Saber desmontar, no saber construir

La cultura moderna ha desarrollado una capacidad de crítica sin precedentes. Sabemos detectar las relaciones de poder que se esconden detrás de un canon. Sabemos identificar los intereses económicos que sostienen un prestigio. Sabemos desmontar la retórica de las instituciones, denunciar las exclusiones de una tradición y mostrar el carácter histórico, y por tanto contingente, de lo que antes parecía eterno.

Todo eso es valioso. Una cultura incapaz de cuestionarse a sí misma está condenada a repetir sus errores.

Pero la capacidad de crítica tiene un punto ciego. Sirve para mostrar lo que algo *no* es, pero no basta para decir lo que algo *vale*. Sirve para deshacer una ilusión, pero no para construir una alternativa. Y una cultura que solo cultiva la primera capacidad termina, tarde o temprano, en una situación paradójica: sabe con enorme precisión qué es lo que rechaza, pero tiene grandes dificultades para articular qué es lo que busca.

Esta paradoja adopta formas reconocibles. Las enumero porque el lector las habrá encontrado más de una vez, quizá en sí mismo:

- **Desmontar convenciones sin saber qué hacer después.** Se cuestiona una forma heredada de componer, narrar o construir, y se demuestra con razón que no era la única posible. Pero la demostración se detiene ahí. La pregunta siguiente, qué forma sería mejor y por qué, queda sin plantear, como si la sola destrucción de la anterior bastara.
- **Descubrir la hipocresía de ciertas autoridades y perder la confianza en toda autoridad.** Se descubre, con razón, que algunos críticos, académicos o instituciones juzgaron con prejuicios. La conclusión que se extrae no es que haya que juzgar mejor, sino que nadie tiene derecho a juzgar. Y así, la crítica de un abuso se convierte en la abolición de la función.
- **Rechazar la belleza superficial y concluir que toda belleza es superficial.** Se observa, con razón, que cierta belleza decorativa ha servido para ocultar injusticias o para halagar a los poderosos. La conclusión que se extrae no es que haya que distinguir entre bellezas, sino que la aspiración misma a la belleza es sospechosa, ingenua o cómplice.

En los tres casos el mecanismo es idéntico. Una crítica legítima de un abuso concreto se generaliza hasta convertirse en el rechazo de aque-

llo mismo que había sido abusado. Es como si, al descubrir que un médico ha cometido una negligencia, concluyéramos que la medicina es un fraude. La reacción es comprensible desde el punto de vista emocional, pero es intelectualmente insostenible. Y sus consecuencias, en el terreno de la cultura, son las que el lector ya conoce: una conversación pública cada vez más hábil para la sospecha y cada vez más pobre para el reconocimiento.

Hay una asimetría fundamental entre ambas operaciones que conviene no perder de vista. **Destruir una ilusión requiere inteligencia. Construir una alternativa valiosa requiere, además, imaginación, conocimiento, paciencia, disciplina y responsabilidad.** Por eso la crítica es siempre más barata que la creación, y por eso una cultura que premia la crítica por encima de la creación termina, por simple economía de esfuerzos, produciendo más de la primera que de la segunda.

3. Un problema que desborda el arte

Sería un error pensar que esta situación concierne solamente a los museos, las galerías y las ferias. El arte es, en este libro, el laboratorio donde el problema se observa con mayor nitidez. Pero el mismo síntoma aparece en ámbitos muy distintos de la vida contemporánea.

Aparece en la **educación**, donde con frecuencia se enseña a los estudiantes a deconstruir los textos que leen antes de haberles enseñado a comprenderlos, y a sospechar de las obras antes de haberles enseñado a admirarlas. El resultado son lectores capaces de identificar los sesgos de un clásico, pero incapaces de explicar por qué ese clásico ha sobrevivido.

Aparece en la **arquitectura**, donde ciudades enteras se han llenado de edificios que nadie defendería como bellos, pero que nadie se atreve a criticar por miedo a parecer conservador, y donde la pregunta de si un espacio dignifica o degrada la vida de quienes lo habitan se considera, a menudo, impropia de un juicio profesional.

Aparece en el **debate público**, donde la capacidad de ridiculizar al adversario se ha vuelto más rentable que la capacidad de argumentar con él, y donde la ironía permanente sirve como escudo para no comprometerse con ninguna afirmación.

Aparece en el **entretenimiento** y en la **vida digital**, donde la economía de la atención premia el impacto inmediato sobre la experiencia duradera, y donde el número de visualizaciones ha sustituido, en la práctica, a cualquier otro indicador de valor.

En todos estos ámbitos el síntoma es el mismo, y puede formularse en una sola pregunta: **cuando los criterios heredados pierden credibilidad, ¿con qué criterios juzgamos lo nuevo?** La respuesta implícita de nuestra época ha sido, con demasiada frecuencia, que no hay criterios, o que cada uno tiene los suyos y todos valen igual. Este libro sostiene que esa respuesta es falsa, y que además es peligrosa. Falsa, porque nadie vive realmente como si todos los juicios valieran lo mismo. Peligrosa, porque una cultura que renuncia a los criterios no queda libre de ellos: queda a merced de los criterios de quien tenga más poder, más dinero o más capacidad de llamar la atención.

4. Las cuatro preguntas que guían este libro

Si el diagnóstico es correcto, la tarea no consiste en restaurar los criterios del pasado, que en parte merecían caer, ni en celebrar su ausencia, que nos deja indefensos. Consiste en reconstruir criterios capaces de orientar la libertad sin asfixiarla. Esa reconstrucción puede organizarse alrededor de cuatro preguntas. Ninguna admite una respuesta automática; las cuatro recorren el libro entero.

Primera pregunta: ¿cómo distinguir una innovación fecunda de una ocurrencia pasajera? La historia del arte está hecha de rupturas, y muchas de ellas fueron descubrimientos. Pero no toda ruptura descubre algo. Algunas abren territorios que otros podrán explorar durante generaciones; otras se agotan en el instante en que se produ-

cen. Necesitamos saber reconocer la diferencia, y no solo con la perspectiva de un siglo, sino en el momento en que la obra aparece. La respuesta de este libro, que se desarrolla sobre todo en las Partes IV y VI, es que la innovación debe juzgarse por su **aportación**, no por su **distancia** respecto de lo establecido.

Segunda pregunta: ¿cómo rechazar una moral impuesta sin renunciar a juzgar moralmente? Buena parte de la modernidad artística se definió contra una moral que pretendía dictar al arte lo que podía representar y cómo. Esa resistencia fue, en muchos casos, justa: el arte necesita poder mostrar el mal, la contradicción y la fragilidad humana sin someterse a una moraleja. Pero de ahí no se sigue que el arte esté más allá de todo juicio moral. Que una obra pueda representar cualquier cosa no significa que cualquier manera de representarla sea indiferente. La Parte IV de este libro está dedicada a trazar esa distinción con la precisión que exige.

Tercera pregunta: ¿cómo desconfiar de la belleza que oculta injusticias sin desconfiar de toda belleza? Es cierto que la belleza ha servido, a veces, como instrumento de propaganda, de halago o de evasión. También es cierto que ha servido para revelar la dignidad de los humildes, para hacer soportable el duelo, para elevar la oración y para mostrar lo que el ojo distraído no ve. Renunciar a la belleza porque puede ser mal usada es tan poco razonable como renunciar al lenguaje porque puede usarse para mentir. La Parte II de este libro sostiene que la belleza no es una mera preferencia, y explica por qué.

Cuarta pregunta: ¿cómo ser libres sin ser arbitrarios? Esta es, en el fondo, la pregunta que contiene a las otras tres. La libertad creadora es un bien que costó siglos conquistar y que nadie sensato querría perder. Pero la libertad no es lo mismo que la arbitrariedad. Una elección no queda justificada por el simple hecho de haber sido elegida. Entre la libertad que lo puede todo y la libertad que sabe qué vale la

pena hacer hay una distancia que este libro intentará recorrer, especialmente en el capítulo 9, bajo el nombre de **libertad exigente**.

5. Dos salidas falsas

Ante la desorientación que he descrito, nuestra cultura ha ensayado sobre todo dos respuestas. Ambas son comprensibles y ambas son equivocadas, y conviene reconocerlas desde ahora porque reaparecerán, con distintos disfraces, a lo largo de todo el libro.

La primera es el **relativismo**. Sostiene que no hay criterios de valor más allá de la preferencia individual o del consenso de un grupo, y que por tanto toda elección creativa vale lo mismo por el simple hecho de haber sido realizada. El relativismo se presenta como una forma de tolerancia y de humildad: ¿quién soy yo para decir que una obra es mejor que otra? Pero su humildad es aparente. En la práctica, el relativismo no elimina los juicios de valor; simplemente los oculta y los deja en manos de quien tenga más poder para imponerlos, sea el mercado, la institución o la multitud. Y nadie, por lo demás, vive de acuerdo con él. El relativista más convencido sabe perfectamente distinguir entre un médico competente y uno incompetente, entre un amigo leal y uno traidor, entre una comida bien preparada y una mal preparada. Solo en el terreno del arte y de la moral parece dispuesto a suspender esa capacidad.

La segunda es el **dogmatismo estético**. Sostiene que la belleza se identifica con un estilo histórico determinado, generalmente alguno de los que precedieron a las vanguardias, y que todo lo posterior es desviación o decadencia. El dogmatismo tiene el mérito de tomarse en serio la existencia de criterios. Pero comete un error simétrico al del relativismo: confunde los principios con sus realizaciones históricas, y termina congelando los criterios en lugar de aplicarlos. Si la belleza fuera idéntica a la proporción clásica, la catedral gótica sería un error; si fuera idéntica al naturalismo renacentista, el icono

bizantino sería un fracaso. El dogmatismo no protege la belleza: la convierte en una pieza de museo.

Lo que tienen en común ambas salidas es más importante que lo que las separa. **Las dos renuncian al juicio.** El relativista, porque niega que existan criterios; el dogmático, porque cree que ya los tiene todos y solo debe aplicarlos mecánicamente. Ninguno de los dos se toma el trabajo de mirar cada obra y preguntarse, con todas las herramientas disponibles, qué es lo que realmente ha conseguido.

Este libro propone una tercera vía. No es un punto medio tibio entre las otras dos, sino una posición distinta: una cultura **abierta en sus formas y exigente en sus criterios.** Abierta, porque reconoce que la belleza, la verdad y el bien pueden expresarse en estilos, medios y lenguajes muy diversos, incluidos algunos que todavía no existen. Exigente, porque sostiene que esa diversidad no hace equivalentes todos los resultados, y que es posible, y necesario, distinguir entre ellos con razones.

6. La tesis

Puedo ahora enunciar la tesis que el resto del libro desarrolla, defiende y pone a prueba:

La libertad creadora no alcanza su plenitud cuando puede negar cualquier valor, sino cuando es capaz de reconocer, expresar y realizar aquello que verdaderamente merece ser valorado.

Conviene leer la frase despacio, porque cada una de sus partes carga un peso preciso.

«La libertad creadora»: la tesis no es contraria a la libertad. Parte de ella, la presupone y quiere protegerla. Nada de lo que sigue debe leerse como una nostalgia de la censura o del canon impuesto.

«No alcanza su plenitud»: la tesis no dice que la libertad de negar sea ilegítima. Dice que no es suficiente. Una libertad que solo sabe decir que no es una libertad incompleta, como lo sería la de un músico que solo supiera interrumpir.

«Reconocer, expresar y realizar»: tres verbos, tres operaciones distintas. *Reconocer* es la tarea del juicio, de la crítica y de la contemplación: saber ver lo que vale. *Expresar* es la tarea del lenguaje artístico: encontrar la forma adecuada para lo que se ha visto. *Realizar* es la tarea del oficio y de la obra: llevar a cabo, en la materia concreta, aquello que se ha reconocido y se quiere expresar.

«Aquello que verdaderamente merece ser valorado»: la tesis afirma que hay cosas que merecen ser valoradas y otras que no, y que esa diferencia no depende enteramente de nuestras preferencias. Esta es la afirmación más audaz del libro, y también la más discutida en nuestra época. La Parte II está dedicada a defenderla con argumentos.

Una última observación. La tesis no dice cuáles son, en concreto, las obras que merecen ser valoradas. No ofrece un catálogo ni un canon. Ofrece algo más modesto y, a mi juicio, más útil: la recuperación de la **posibilidad** de hacer esa pregunta y de responderla con razones. Lo que este libro quiere devolver al lector no es una lista de respuestas, sino la confianza en que las respuestas existen, en que se puede buscarlas con rigor y en que vale la pena hacerlo.

LO QUE QUEDA

El problema de nuestra cultura no es una época ni un estilo, sino el debilitamiento de los criterios con que juzgamos, sin que nada los sustituya.

La crítica sirve para mostrar lo que algo no es; no basta para decir lo que algo vale. Destruir una ilusión requiere inteligencia; construir una alternativa requiere, además, oficio, paciencia y responsabilidad.

La crítica legítima de un abuso concreto no autoriza el rechazo de aquello que fue abusado: la autoridad, la tradición, la belleza.

El relativismo y el dogmatismo parecen opuestos, pero comparten una renuncia: los dos dispensan del trabajo de juzgar.

La tercera vía es una cultura abierta en sus formas y exigente en sus criterios. Su fundamento es la tesis de este libro: la libertad creadora alcanza su plenitud cuando reconoce, expresa y realiza lo que verdaderamente vale.

Para mirar mejor

La próxima vez que visite un museo, una galería o una exposición, elija una sola obra que le provoque una reacción intensa, de admiración o de rechazo. Antes de formular ningún juicio, escriba en una libreta, o en el teléfono, tres frases:

1. Qué ve exactamente, descrito con la mayor precisión posible, sin adjetivos valorativos.
2. Qué siente ante ello, con la mayor honestidad posible.
3. Si la obra estuviera fuera del museo, en la calle o en su casa, ¿la reconocería como obra? ¿Por qué?

No intente todavía responder si la obra vale la pena. Limítese a observar cuánto de su reacción depende de la obra misma y cuánto

depende del lugar donde la encontró. Esta pequeña separación entre la obra y su contexto es el primer paso de todo juicio. Volveremos sobre ella, con herramientas mucho más precisas, en la Parte VII.

NOTAS DEL CAPÍTULO 1

1 Sobre el episodio de las gafas en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, mayo de 2016: Artnet News, The New York Times, vía National Arts Program y NPR.

PARTE I · CAPÍTULO 2

La Academia de la Ruptura

La transgresión, al volverse obligatoria, fundó una nueva academia tan rígida como la que derrocó.

El salón de los rechazados

En la primavera de 1863, el jurado del Salón de París, la exposición oficial que decidía cada dos años qué pintura merecía ser vista y qué pintores merecían prosperar, rechazó una cantidad de obras tan desmesurada que el escándalo llegó hasta el emperador. Napoleón III, sensible al malestar de los artistas y quizá deseoso de mostrarse magnánimo, tomó una decisión insólita: las obras rechazadas se exhibirían también, en salas contiguas del mismo Palacio de la Industria, para que el público juzgara por sí mismo. Así nació el *Salon des Refusés*, el Salón de los Rechazados.

El público acudió en masa, en buena parte para reírse. Y encontró motivos. Entre las obras expuestas había un lienzo de gran formato de un pintor de treinta y un años, Édouard Manet, que mostraba a dos caballeros vestidos a la moda de la época, sentados sobre la hierba de un bosque junto a una mujer completamente desnuda que miraba al espectador sin pudor alguno. Al fondo, otra mujer se bañaba en un arroyo. La pintura, que la posteridad conocería como *Le Déjeuner sur l'herbe*, provocó una mezcla de burla, indignación y desconcierto. No era el desnudo lo que escandalizaba: el Salón oficial

estaba lleno de desnudos. Era que aquella mujer no era una diosa, ni una ninfa, ni una alegoría. Era una mujer de su tiempo, en un lugar de su tiempo, y miraba de frente. La pincelada, además, era plana, abrupta, casi descuidada a ojos de una academia que valoraba el acabado pulido por encima de todo.

Visto con la distancia de siglo y medio, el episodio tiene todos los ingredientes de una parábola. Hay una institución que concentra el poder de decidir qué es arte valioso. Hay unos criterios que, aunque contenían verdades sobre el oficio, se habían endurecido hasta volverse incapaces de reconocer lo nuevo. Hay un pintor que rompe esos criterios y es castigado por ello. Y hay una posteridad que le da la razón: hoy, *Le Déjeuner sur l'herbe* cuelga en el Museo de Orsay como una de las piedras fundacionales de la pintura moderna, mientras que la mayoría de las obras premiadas aquel año por el Salón oficial han caído en un olvido casi total.

La parábola es verdadera. Pero, como todas las parábolas que se repiten demasiado, ha producido una lección equivocada. La lección correcta es que **una institución puede equivocarse al juzgar lo nuevo**, y que conviene mantener los criterios abiertos para no repetir el error. La lección que nuestra cultura terminó extrayendo fue otra muy distinta: que **lo rechazado tiene siempre razón**, que el escándalo es la marca del genio y que la hostilidad del público prueba la grandeza de la obra. Este capítulo cuenta cómo se produjo ese desplazamiento y qué consecuencias ha tenido.

1. Breve historia de una liberación

Para comprender la situación actual hay que empezar por reconocer, sin regateos, lo que la modernidad artística conquistó. Cualquier crítica que no comience por ese reconocimiento está condenada a la injusticia y, lo que es peor, a la irrelevancia.

Durante varios siglos, el arte europeo se rigió por un conjunto de convenciones relativamente estables. Ninguna fue absolutamente

uniforme, y todas variaron según los países, las épocas y las disciplinas. Pero en conjunto ofrecían un marco reconocible, que puede resumirse en cuatro rasgos.

El primero era el **ideal de la imitación**. Desde la Antigüedad, y con particular fuerza desde el Renacimiento, se entendía que una de las funciones centrales del arte era representar el mundo visible con fidelidad, aunque fuera una fidelidad idealizada. La perspectiva, el claroscuro, la anatomía y la proporción eran conocimientos técnicos que el pintor y el escultor debían dominar durante años de aprendizaje.

El segundo era la **jerarquía de los géneros**. No todos los temas se consideraban igualmente dignos. En la cima estaba la pintura de historia, que representaba episodios bíblicos, mitológicos o heroicos. Por debajo venían el retrato, la escena de costumbres, el paisaje y, en el último escalón, la naturaleza muerta. Esta jerarquía determinaba el tamaño de los lienzos, los precios, los encargos y el prestigio.

El tercero era la **distinción entre arte y artesanía**. Las llamadas bellas artes, la pintura, la escultura y la arquitectura, ocupaban un lugar separado y superior respecto de los oficios aplicados: la cerámica, la ebanistería, el tejido, la orfebrería.

El cuarto era la **autoridad de las instituciones**. Las academias formaban a los artistas, los salones los exhibían, los críticos los juzgaban y los mecenas, públicos o privados, los sostenían. Fuera de ese circuito era difícil, cuando no imposible, construir una carrera.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, y con una aceleración vertiginosa en las primeras décadas del XX, cada uno de estos cuatro rasgos fue cuestionado. Los impresionistas, que en 1874 organizaron su propia exposición al margen del Salón, desplazaron el interés desde el tema hacia la percepción misma de la luz y el color. Los postimpresionistas y los fauvistas liberaron el color de su función descriptiva. Los cubistas descompusieron la perspectiva única que había gobernado la pintura desde el Renacimiento. Los abstractos renun-

ciaron por completo a representar objetos reconocibles. Los movimientos de artes y oficios, y después escuelas como la Bauhaus, reivindicaron la dignidad del diseño y la artesanía. Y una larga sucesión de grupos, revistas, manifiestos y galerías independientes erosionó el monopolio de las academias.

Sería un error, y una injusticia, ver en todo esto una simple decadencia. Muchas de esas rupturas fueron **descubrimientos auténticos**. La pintura descubrió que podía hacer visible la experiencia misma de mirar, y no solo lo mirado. Descubrió que el color y la forma poseen una capacidad expresiva propia, independiente de lo que representan. Descubrió que un objeto cotidiano, una mesa con una botella y una guitarra, podía ser tan digno de contemplación como una batalla o una apoteosis. La música descubrió nuevos sistemas armónicos y rítmicos. La literatura descubrió el monólogo interior, la fragmentación del tiempo y la pluralidad de voces. La arquitectura descubrió las posibilidades del acero, el vidrio y el hormigón. Ninguna persona sensata querría deshacer estos hallazgos, y este libro tampoco.

Lo que importa subrayar es la **naturaleza** de esos descubrimientos. Las rupturas más fecundas de la modernidad no rompieron por el placer de romper. Rompieron porque una convención se había vuelto incapaz de expresar algo que los artistas necesitaban expresar. Manet no pintó una mujer desnuda en un bosque contemporáneo para escandalizar a los burgueses, o al menos no solo para eso; lo hizo porque la convención mitológica le impedía mostrar la vida de su propio tiempo con la seriedad que la pintura había reservado a dioses y héroes. La ruptura era el medio; el fin era una forma de verdad que la convención bloqueaba.

Esta distinción entre la ruptura como **medio** y la ruptura como **fin** es la clave de todo lo que sigue.

2. La ampliación de lo que cuenta como arte

A medida que avanzaba el siglo XX, la ruptura dejó de afectar solo a los modos de representar y comenzó a afectar a la definición misma de lo que podía ser una obra de arte.

El gesto inaugural de esta segunda fase, en el que nos detendremos con más detalle al final de esta parte, se produjo en Nueva York en 1917, cuando un urinario industrial, firmado con un seudónimo, fue enviado a una exposición que se había comprometido a aceptar cualquier obra cuyo autor pagara la cuota de inscripción. Los organizadores lo rechazaron. El gesto planteaba una pregunta que, en su momento, era genuinamente nueva: ¿qué convierte a un objeto en obra de arte? ¿Su factura material, la mano del artista, su belleza? ¿O la decisión de un artista de presentarlo como tal y la disposición de una institución a aceptarlo?

A partir de ahí, la lista de lo que podía funcionar como obra no dejó de ampliarse. Objetos cotidianos encontrados y expuestos tal cual. Acciones efímeras realizadas ante un público, que solo sobreviven en fotografías y testimonios. Instrucciones escritas que otros debían ejecutar. Procesos naturales de degradación. Espacios enteros transformados en experiencias. Ideas sin realización material. Interacciones sociales organizadas por el artista. En 1964, el filósofo Arthur Danto, ante una exposición de cajas de embalaje de un detergente reproducidas por Andy Warhol, propuso que lo que distingue a una obra de arte de un objeto idéntico que no lo es no puede encontrarse en sus propiedades visibles, sino en una atmósfera de teoría y en el reconocimiento de lo que llamó *el mundo del arte*.

Estas ampliaciones plantean preguntas legítimas, y conviene tomarlas en serio. ¿Debe el arte limitarse a producir belleza? ¿Puede una idea ser artísticamente relevante sin una realización técnica convencional? ¿Puede una acción temporal constituir una obra? ¿Puede

surgir una experiencia estética de un objeto que no fue creado con ese fin?

La respuesta de este libro a todas estas preguntas no es restrictiva. El arte puede ampliar sus medios y sus finalidades, y de hecho lo ha hecho a lo largo de toda su historia. La belleza, como se verá en la Parte II, no es una categoría limitada a lo agradable ni a las formas clásicas. Una acción puede ser conmovedora; una idea puede ser luminosa; un objeto encontrado puede, en determinadas circunstancias, revelar algo que un objeto fabricado no revelaría.

Pero hay una consecuencia de esta ampliación que rara vez se señala con claridad, y que es decisiva para nuestro argumento. **Ampliar la definición de arte no equivale a eliminar la distinción entre logros y fracasos.** Que una acción pueda ser una obra de arte no significa que toda acción presentada como obra sea valiosa. Que un objeto encontrado pueda funcionar como obra no significa que todos lo hagan igual de bien. Que una idea pueda ser artísticamente relevante no significa que todas las ideas lo sean. Aunque cambien los medios, sigue siendo legítimo preguntar qué aporta una obra, cómo utiliza sus recursos, qué revela, qué experiencia produce y por qué merece la atención que reclama.

La apertura de las categorías no debe confundirse con la desaparición de los criterios. Y, sin embargo, esa confusión es exactamente la que se produjo. Al demostrar que *cualquier cosa podía* ser arte, la vanguardia dejó a muchos con la impresión de que *cualquier cosa era* arte en el mismo grado, y de que, por tanto, ya no tenía sentido preguntar por la calidad. La pregunta *«¿esto es arte?»*, que había sido fecunda, devoró a la pregunta *«¿esto vale?»*, que era la importante.

3. De la libertad de transgredir a la obligación de hacerlo

En 1909, el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti publicó en la primera página de un diario parisino el manifiesto fundacional del futurismo. Entre otras proclamas, el texto exigía destruir los museos,

las bibliotecas y las academias, a los que comparaba con cementerios. Era una exageración retórica, como lo son casi todos los manifiestos. Pero expresaba con crudeza un sentimiento que iba a impregnar buena parte del siglo: la convicción de que el pasado era un peso muerto y de que el valor de una obra se medía por su capacidad de romper con él.

Medio siglo después, ese sentimiento ya no era la bandera de una minoría combativa, sino el sentido común de la cultura artística. El crítico estadounidense Harold Rosenberg tituló en 1959 una colección de ensayos con una fórmula que capturaba la paradoja con precisión: *La tradición de lo nuevo*. Y en 1974, Octavio Paz, en su ensayo *Los hijos del limo*, describió la poesía moderna con una expresión todavía más afilada: **la tradición de la ruptura**. Paz señalaba que la modernidad había convertido la ruptura en tradición, y que esa contradicción no podía sostenerse indefinidamente. Una tradición que consiste en romper con la tradición termina, tarde o temprano, rompiendo consigo misma o repitiéndose.

El lector hispanohablante tiene en Paz a un testigo de excepción, porque no se trata de un nostálgico ni de un enemigo de la vanguardia, sino de uno de sus grandes protagonistas. Su diagnóstico es más valioso precisamente por venir de dentro. Lo que Paz vio con claridad es que la ruptura, al repetirse, cambia de naturaleza. La primera vez que se rompe una convención, el gesto revela algo: muestra que la convención no era necesaria, abre un territorio nuevo, plantea una pregunta inédita. La segunda vez, el gesto confirma un hallazgo. La décima, empieza a ser un procedimiento. La centésima es ya una costumbre. Y cuando la ruptura se convierte en costumbre, ocurre algo que los primeros transgresores no habrían podido imaginar: **la transgresión deja de ser una opción entre otras y se convierte en un requisito de legitimidad**.

Ese es el momento en que nace lo que en este libro llamo **la Academia de la Ruptura**.

La expresión es deliberadamente paradójica, y conviene definirla con cuidado. Por *Academia de la Ruptura* entiendo **el conjunto de expectativas, instituciones y hábitos de juicio que convierten la transgresión en una convención obligatoria, con sus propios dogmas, sus propios guardianes y sus propios mecanismos de exclusión.** Es una academia porque, como la que se resistió a Manet, establece de antemano lo que es aceptable y lo que no, premia la conformidad con sus criterios y castiga la desviación. Es de la ruptura porque sus criterios ya no son la proporción, el acabado o el tema noble, sino la capacidad de desafiar, cuestionar, incomodar o subvertir.

La Academia de la Ruptura no tiene sede ni estatutos. Es difusa, y por eso es eficaz. Se manifiesta en el lenguaje de los textos curatoriales, en los que una obra rara vez *representa*, *celebra* o *contempla* algo, sino que casi siempre *cuestiona*, *interroga*, *problematiza*, *tensiona* o *desestabiliza*. Se manifiesta en las convocatorias de becas y residencias que piden a los artistas explicar qué convención desafían. Se manifiesta en la formación de muchas escuelas de arte, donde el estudiante aprende antes a justificar conceptualmente su obra que a dominar un medio. Se manifiesta en la crítica, que tiende a describir como valiente lo que provoca y como complaciente lo que agrada. Y se manifiesta, sobre todo, en una pregunta silenciosa que el artista joven aprende a hacerse muy pronto: no *«¿qué quiero decir y cuál es la mejor manera de decirlo?»*, sino *«¿qué límite puedo vulnerar para que me tomen en serio?»*.

El desplazamiento de esa pregunta es el corazón del problema. Durante siglos, la pregunta central del juicio artístico había sido, de una forma u otra: **¿qué ha conseguido esta obra?** Bajo la Academia de la Ruptura, la pregunta se convierte en: **¿qué límite ha vulnerado?** La primera mide la obra por su logro. La segunda, por su distancia respecto de lo establecido. Y entre ambas hay un abismo, porque la importancia del límite vulnerado no demuestra la importancia de la obra que lo vulnera. Romper un tabú grave puede hacerse con

una obra mediocre. Producir una obra extraordinaria puede hacerse sin romper ningún tabú.

4. Los dogmas de la nueva academia

Toda academia tiene dogmas, es decir, afirmaciones que funcionan como puntos de partida incuestionados y que no necesitan justificarse en cada caso. Los de la Academia de la Ruptura rara vez se formulan de manera explícita, porque formularlos sería exponerlos a la crítica. Pero operan con enorme fuerza en el juicio cotidiano. Identifico cuatro.

Primer dogma: lo bello es sospechoso. Una obra que busca abiertamente la belleza, la armonía o la gracia se expone a ser descalificada como decorativa, complaciente, kitsch, comercial o ingenua. Se presume que la belleza es una superficie que oculta algo, y que el artista serio debe desconfiar de ella. Volveremos sobre este dogma en el capítulo 8, donde se mostrará que descansa sobre una concepción empobrecida de la belleza.

Segundo dogma: lo tradicional es reaccionario. Una obra que emplea lenguajes heredados, como la figuración, la tonalidad, la métrica, la narrativa lineal o los órdenes clásicos de la arquitectura, se expone a ser leída no como una elección estética, sino como una toma de posición política o ideológica. Se presume que quien conserva una forma conserva también los valores, a menudo injustos, del tiempo que la produjo. El capítulo 24 examinará por qué esta presunción confunde la herencia con la repetición.

Tercer dogma: lo incómodo es valiente. Una obra que incomoda, ofende o perturba recibe, casi automáticamente, el elogio del coraje. Se presume que la incomodidad del público prueba la audacia del artista y que el rechazo confirma su lucidez. Esta presunción ignora un hecho elemental: en un sistema que premia la provocación, provo-

car no es valiente, sino prudente. El verdadero riesgo, en la Academia de la Ruptura, lo corre quien se atreve a crear algo sinceramente bello o abiertamente admirativo.

Cuarto dogma: lo difícil es profundo. Una obra hermética, cuya comprensión exige un aparato teórico considerable, se presume más seria que una obra accesible. Se confunde la oscuridad con la hondura y la complejidad del comentario con la riqueza de la obra. El capítulo 25 mostrará que la complejidad solo es valiosa cuando produce comprensión, y no simplemente dificultad.

Estos cuatro dogmas tienen algo en común: **todos invierten una presunción.** Allí donde la vieja academia presumía el valor de lo bello, lo tradicional, lo armonioso y lo inteligible, la nueva presume su sospecha. No se trata de que la nueva academia haya abolido las presunciones, sino de que las ha cambiado de signo. Y una presunción de signo contrario sigue siendo una presunción: un juicio emitido antes de mirar la obra.

5. Por qué una academia que se cree rebelde es más difícil de criticar

Llegamos aquí a una observación que me parece decisiva, y que explica por qué la situación actual es más difícil de corregir que la que enfrentó Manet.

La vieja academia sabía que era una academia. Tenía nombre, sede, miembros, reglamentos y jurados. Ejercía su poder de manera visible y, por eso mismo, podía ser identificada, discutida y combatida. Cuando el jurado del Salón rechazaba una obra, todo el mundo sabía quién la había rechazado y por qué. El conflicto tenía una forma clara.

La Academia de la Ruptura, en cambio, **no se percibe a sí misma como academia.** Se percibe como la negación de toda academia. Sus miembros se ven a sí mismos como rebeldes, disidentes, críticos del poder. Y esta autopercepción la vuelve extraordinariamente resis-

tente a la crítica, por un mecanismo muy preciso: cualquier objeción a sus dogmas puede ser descalificada como una defensa del orden que ella dice combatir. Quien cuestiona el valor de una provocación es tachado de conservador. Quien reivindica la belleza es acusado de nostalgia. Quien pide criterios es sospechoso de querer censurar. La crítica a la nueva academia queda así neutralizada antes de ser escuchada, no porque se haya refutado, sino porque se la ha clasificado.

Es, si se quiere, una forma refinada de poder: la del orden que se presenta como desorden, la del establecimiento que habla el lenguaje de la revuelta. Y su consecuencia más grave no es que excluya a ciertos artistas, aunque lo hace. Es que **empobrece la conversación**, porque convierte una pregunta que debería ser abierta, la de si una obra vale o no la pena, en una cuestión de pertenencia a un bando.

Este libro no pretende sustituir la Academia de la Ruptura por otra academia de signo contrario. Ese sería el error del dogmatismo estético, del que ya hemos hablado. Lo que pretende es algo más difícil: **devolver las presunciones a su lugar**, que es ninguno. Ni la ruptura ni la continuidad deben presumirse valiosas. Ambas deben juzgarse por lo que consiguen. Manet merecía ser exhibido no porque fue rechazado, sino porque su pintura era extraordinaria. Y lo era por razones que pueden explicarse: por la audacia de su composición, por la verdad con que trasladó a su tiempo una dignidad reservada a la mitología, por la inteligencia con que convirtió una aparente torpeza técnica en un lenguaje nuevo. Esas razones son las que importan. El rechazo del jurado fue un accidente histórico; la calidad de la pintura no.

LO QUE QUEDA

Las rupturas más fecundas de la modernidad no rompieron por romper: rompieron porque una convención impedía expresar una verdad. La ruptura era el medio, no el fin.

Ampliar lo que puede ser arte no elimina la distinción entre logros y fracasos. La pregunta «¿esto es arte?» no debe devorar a la pregunta «¿esto vale?».

La **Academia de la Ruptura** es el conjunto de expectativas, instituciones y hábitos que convierten la transgresión en una convención obligatoria, con sus propios dogmas, guardianes y exclusiones.

Sus cuatro dogmas, lo bello es sospechoso, lo tradicional es reaccionario, lo incómodo es valiente y lo difícil es profundo, invierten las presunciones de la vieja academia sin abolir el vicio de presumir.

Una academia que se cree rebelde es más difícil de criticar que una que se sabe academia, porque descalifica toda objeción como defensa del orden.

Para mirar mejor

Busque el texto de presentación de una exposición de arte contemporáneo: en la pared de una galería, en el folleto de un museo o en su página web. Léalo con un lápiz en la mano y subraye cada verbo que describa lo que hacen las obras. Luego clasifique esos verbos en dos columnas: los que hablan de **cuestionar** (cuestionar, interrogar, problematizar, subvertir, desestabilizar, tensionar) y los que hablan de **mostrar o lograr** (revelar, representar, celebrar, construir, iluminar, conmover).

Compare la longitud de ambas columnas. No saque conclusiones precipitadas: un solo texto no prueba nada. Pero repita el ejercicio con tres o cuatro exposiciones distintas y observe si aparece un

patrón. Habrá empezado a ver la Academia de la Ruptura donde suele esconderse: en el lenguaje que se da por supuesto.

NOTAS DEL CAPÍTULO 2

1 El *Salon des Refusés* se inauguró en París en mayo de 1863 por decisión de Napoleón III. Manet expuso allí la obra hoy conocida como *Le Déjeuner sur l'herbe*, conservada en el Museo de Orsay.

2 Filippo Tommaso Marinetti publicó el *Manifiesto del futurismo* en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909.

3 Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (1959). Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (1974).

4 Arthur Danto, «The Artworld», *The Journal of Philosophy* (1964), escrito a raíz de la exposición de las cajas de Brillo de Andy Warhol en Nueva York ese mismo año.

PARTE I · CAPÍTULO 3

Las cinco confusiones

Cuando un recurso se trata como un mérito suficiente, se invierte el orden del juicio.

Noventa latas

En mayo de 1961, el artista italiano Piero Manzoni selló noventa pequeñas latas de conserva, cada una con una etiqueta impresa en varios idiomas que anunciaba su contenido: *mierda de artista*, treinta gramos netos, conservada al natural. Las numeró y las firmó. Y fijó su precio con una ironía impecable: cada lata se vendería por el valor de su peso en oro, según la cotización del día.

La obra, conocida como *Merda d'artista*, es hoy una de las piezas más comentadas del arte de posguerra. Ejemplares de la serie se conservan en colecciones de grandes museos y alcanzan en subasta precios que multiplican muchas veces aquel valor en oro. Durante décadas se ha discutido incluso si las latas contienen realmente lo que anuncian; nadie lo sabe con certeza, porque abrir una destruiría la obra y su valor.

La pieza admite una lectura inteligente, y conviene hacerle justicia antes de seguir. Manzoni llevaba hasta el extremo una idea que estaba en el aire: que el mercado del arte había convertido la firma del artista en una especie de alquimia, capaz de transformar cualquier cosa en mercancía valiosa. Si el valor de una obra no depende de su

factura, sino del nombre de quien la produce, entonces lo que se vende es el propio artista, y la consecuencia lógica es vender, literalmente, lo más íntimo y lo más despreciable de su cuerpo. La obra es una sátira del culto a la personalidad del artista y de la economía que lo sostiene. Como sátira, es aguda.

Pero el destino de la obra encierra una ironía que su autor quizá anticipó y que, en cualquier caso, la supera. La sátira del mercado se convirtió en uno de sus objetos más codiciados. El gesto que denunciaba la conversión del nombre en valor terminó demostrando que esa conversión funciona exactamente como Manzoni decía. Y, sobre todo, la obra pasó a ser celebrada no tanto por la agudeza de su idea, que puede enunciarse en una frase, sino por la magnitud de la transgresión que encarna. Se la cita, se la expone y se la cotiza como la provocación por excelencia, la prueba de que el arte puede atreverse a todo.

En ese desplazamiento, de la idea a la transgresión, de lo que la obra dice a lo que la obra se atreve a hacer, está el mecanismo que este capítulo quiere desmontar.

1. El mecanismo de la inversión

Toda obra de arte se compone de recursos. Un recurso es cualquier elemento o cualidad que el artista emplea para conseguir un efecto: la novedad de una forma, la crudeza de una imagen, la ambigüedad de un sentido, la dificultad de un lenguaje, la irreverencia hacia un símbolo, la ruptura de una expectativa. Los recursos no son buenos ni malos en sí mismos. Su valor depende de lo que contribuyen a la obra en su conjunto.

El juicio sano procede, por tanto, en un orden determinado. Primero considera la obra entera y se pregunta qué ha conseguido. Después examina sus recursos y se pregunta en qué medida cada uno contribuye a ese logro. La novedad de una forma es valiosa si la forma nueva permite ver algo que las anteriores ocultaban. La crudeza de

una imagen es valiosa si impide una idealización engañosa. La dificultad de un lenguaje es valiosa si la experiencia que transmite no podría transmitirse con un lenguaje más sencillo. En este orden, **el recurso se juzga por su aportación a la obra**.

La inversión consiste en recorrer ese camino al revés. En lugar de evaluar la característica por lo que aporta a la obra, **se premia la obra por poseer la característica**. Una obra se considera valiosa porque es nueva, porque es cruda, porque es ambigua, porque es difícil, porque es irreverente. La característica deja de ser un medio al servicio de un fin y se convierte en un mérito autosuficiente, en una especie de credencial que garantiza la calidad.

Esta inversión es sutil, porque las características que premia son, con frecuencia, las mismas que poseen muchas grandes obras. Las obras maestras de la modernidad fueron, en efecto, nuevas, a veces crudas, a menudo difíciles y en ocasiones irreverentes. De ahí se extrae una conclusión falaz: si las grandes obras tenían estas características, entonces tener estas características es señal de grandeza. Es el mismo error que cometería quien, al observar que los grandes novelistas escribieron novelas largas, concluyera que escribir novelas largas es la clave de la grandeza literaria. La característica era una condición frecuente del logro, no su causa ni su garantía.

La inversión produce cinco confusiones características. Las examino una por una porque cada una tiene su propia lógica, sus propias víctimas y su propio remedio.

2. Primera confusión: lo novedoso con lo valioso

La novedad es una propiedad cronológica. Dice que algo no existía antes. No dice nada sobre si merecía existir.

Esta observación parece elemental, pero va contra una de las intuiciones más arraigadas de la cultura moderna: la idea de que la historia avanza, de que lo posterior supera a lo anterior y de que, por tanto, lo nuevo tiene una presunción de superioridad. Esa idea, que

tiene sentido en ciertos ámbitos como la ciencia o la técnica, donde el conocimiento se acumula, es mucho más problemática en el arte. Un poema escrito hoy no es mejor que la *Ilíada* por ser más reciente, del mismo modo que una catedral construida en el siglo XXI no supera a Chartres por disponer de grúas.

La confusión entre novedad y valor tiene consecuencias prácticas visibles. Empuja a los artistas a buscar la diferencia antes que la excelencia, a definirse por lo que nadie ha hecho antes en lugar de por lo que merece hacerse. Empuja a las instituciones a privilegiar lo inédito sobre lo logrado. Y empuja al público a una especie de ansiedad de actualización, en la que lo importante es estar al día y no comprender en profundidad.

La novedad, sin embargo, no carece de valor. Este libro no sostiene lo contrario. Sostiene que la novedad es valiosa cuando **aporta**: cuando la forma nueva revela, permite o expresa algo que antes no era posible. El valor está en la aportación, no en la fecha.

3. Segunda confusión: lo permitido con lo bueno

La segunda confusión traslada al terreno moral el error que la primera comete en el terreno estético. Consiste en suponer que, si algo está permitido, entonces es aceptable; y que, si algo es aceptable, entonces no hay nada más que decir sobre ello.

La conquista de la libertad de expresión es uno de los grandes logros de las sociedades modernas, y este libro la defiende sin reservas. Pero la libertad de expresión responde a una pregunta muy precisa: **¿puede el Estado, o cualquier otra autoridad, impedir que esto se diga, se muestre o se haga?** No responde, ni pretende responder, a otras preguntas igualmente legítimas: ¿es verdadero lo que se dice? ¿Es justo lo que se muestra? ¿Es bueno lo que se hace? ¿Merece la pena?

Cuando se confunden estas preguntas, ocurre algo curioso. La conquista jurídica de la libertad se convierte en una especie de inmuni-

dad moral y crítica. Cualquier objeción a una obra se interpreta como un intento de censura, como si decir *«esto me parece degradante»* equivaliera a decir *«esto debe prohibirse»*. Y, en consecuencia, la conversación sobre el valor moral de las obras se vuelve imposible, porque cada vez que alguien intenta tenerla es acusado de querer amordazar a los artistas.

La distinción que este libro propone es sencilla de enunciar, aunque exige práctica para aplicarse: **el juicio jurídico, el juicio moral y el juicio artístico son tres juicios distintos**. Una obra puede ser legal, moralmente cuestionable y artísticamente brillante. Puede ser legal, moralmente irreprochable y artísticamente pobre. Mantener separados estos tres planos es la única forma de defender a la vez la libertad y el discernimiento.

4. Tercera confusión: lo provocador con lo profundo

La tercera confusión es probablemente la más extendida y la que con más claridad caracteriza a la Academia de la Ruptura. Consiste en suponer que una obra que provoca una reacción intensa, de escándalo, de indignación, de asco o de desconcierto, ha alcanzado por eso mismo una profundidad.

El razonamiento implícito es el siguiente: si una obra me perturba, es porque toca algo importante; si toca algo importante, es profunda. El razonamiento falla en su primer paso. Una obra puede perturbar porque toca algo importante, en efecto. Pero también puede perturbar porque es simplemente desagradable, o porque viola una convención trivial, o porque ofende sin necesidad, o porque explota una sensibilidad. La intensidad de la reacción no dice nada, por sí sola, sobre la naturaleza de lo que la provoca. Un grito en mitad de un concierto también provoca una reacción intensa; nadie lo confundiría con una composición.

La provocación es, como la novedad, un recurso. Puede estar al servicio de una revelación genuina, y en ese caso merece todo el res-

peto. Pero no es en sí misma una forma de profundidad. **El escándalo describe una reacción; la profundidad es una cualidad.** La primera se mide en titulares; la segunda solo puede establecerse mediante el examen paciente de la obra. El capítulo 17 desarrollará este punto bajo una prueba que el lector puede aplicar por sí mismo: la prueba del día siguiente.

5. Cuarta confusión: la autonomía con la arbitrariedad

La cuarta confusión es la más filosófica de las cinco, y quizá la más profunda, porque afecta a la comprensión misma de la libertad creadora.

La autonomía del arte es una conquista legítima. Significa que el arte no está obligado a servir a fines ajenos a él: no tiene que ser propaganda del Estado, ni catequesis de una Iglesia, ni decoración para el poderoso, ni instrumento pedagógico. El arte tiene sus propias leyes, sus propias exigencias y su propio modo de conocer. Esta idea, que la estética moderna formuló con particular claridad, protege al artista de la instrumentalización y protege a la obra de ser juzgada con criterios que no le corresponden.

Pero la autonomía puede degradarse en arbitrariedad. La diferencia entre ambas es precisa. **La autonomía significa que el arte se rige por sus propias leyes. La arbitrariedad significa que el arte no se rige por ninguna.** La primera libera al artista de exigencias ajenas para someterlo a las exigencias propias de su medio, que son con frecuencia más duras que cualquier imposición externa. La segunda lo libera de toda exigencia, y por eso mismo lo deja sin brújula.

La arbitrariedad tiene un síntoma inconfundible: **la elección se justifica por el simple hecho de haber sido realizada.** ¿Por qué esta forma y no otra? Porque el artista la eligió. ¿Por qué este material? Porque el artista lo decidió. ¿Por qué este tamaño, este color, esta duración? Porque así lo quiso. En este esquema, la voluntad del crea-

dor funciona como justificación última, y cualquier pregunta posterior se considera una intromisión en su soberanía.

El error de este esquema es confundir el **origen** de una decisión con su **justificación**. Que una decisión proceda de la libertad del artista explica por qué existe, pero no explica por qué es acertada. Un compositor es libre de terminar su sinfonía con un acorde disonante; pero la pregunta de si ese acorde funciona, de si resuelve o sabotea lo que vino antes, de si añade sentido o lo dispersa, no queda contestada por su libertad. Queda contestada por la obra.

Una variante frecuente de esta confusión aparece en la interpretación. Se afirma que una obra admite muchas lecturas y se concluye que todas son igualmente válidas. La primera afirmación es verdadera y valiosa: las obras ricas generan interpretaciones diversas, y esa diversidad es una señal de su riqueza. La segunda es falsa. Que una obra admita muchas lecturas no significa que admita cualquiera, ni que todas estén igualmente apoyadas por lo que la obra efectivamente muestra. Hay interpretaciones que iluminan la obra y otras que la deforman. Distinguirlas es parte del trabajo crítico.

6. Quinta confusión: la visibilidad con el mérito

La quinta confusión es la más reciente en su forma actual, aunque tiene raíces antiguas. Consiste en tomar la atención que recibe una obra como prueba de su valor.

La visibilidad es un hecho. Indica que una obra ha sido vista, comentada, compartida, vendida o premiada. Puede ser consecuencia del mérito, y a menudo lo es. Pero también puede ser consecuencia de muchas otras cosas: de la novedad, de la controversia, de la habilidad comercial de un galerista, de la sintonía con una tendencia, del capricho de un algoritmo, del precio pagado en una subasta. Ninguna de estas causas es, por sí misma, una medida de calidad.

El problema se agrava porque la visibilidad tiende a reforzarse a sí misma. Una obra que recibe atención atrae más atención, y esa aten-

ción adicional se interpreta como confirmación de su importancia. Así se forma lo que en el próximo capítulo llamaré **el círculo del prestigio**: algo se considera importante porque recibe atención, y recibe atención porque se considera importante. Romper ese círculo exige volver a la obra y preguntarse, con independencia de su fama, qué es lo que realmente consigue.

7. La asimetría de la sospecha

Las cinco confusiones no actúan por separado. Se combinan para producir un efecto de conjunto que me parece el rasgo más característico, y más dañino, de la situación cultural que este libro describe. Lo llamo **la asimetría de la sospecha**.

La asimetría de la sospecha consiste en esto: **la ruptura, la provocación y la novedad disfrutan de una presunción de valor que les permite ser consideradas valiosas hasta que se demuestre lo contrario; la continuidad, la belleza y la elevación moral, en cambio, cargan con la presunción contraria, y deben demostrar su derecho a existir**.

La asimetría se observa en el comportamiento cotidiano de la crítica. Ante una obra provocadora, la primera reacción del crítico profesional suele ser la búsqueda de su sentido: ¿qué quiere decir?, ¿qué cuestiona?, ¿qué revela? Se le concede, por así decirlo, el beneficio de la duda. Ante una obra abiertamente bella o admirativa, en cambio, la primera reacción suele ser la sospecha: ¿no es demasiado complaciente?, ¿no es nostálgica?, ¿no es comercial?, ¿no oculta algo? Se le exige una justificación que nadie exige a la primera.

La asimetría tiene consecuencias que van mucho más allá del gusto. Determina qué obras se exhiben, qué artistas reciben becas, qué proyectos se financian, qué libros se reseñan y qué estudiantes son animados a seguir adelante. Configura, en suma, el ecosistema en que se forman las nuevas generaciones de creadores. Y lo hace sin que

nadie lo decida explícitamente, por la simple acumulación de pequeñas presunciones.

Lo que este libro propone frente a la asimetría no es invertirla de nuevo. No se trata de presumir que lo bello es valioso y lo provocador sospechoso. Eso sería sustituir un prejuicio por otro, y es exactamente lo que hace el dogmatismo estético. Se trata de algo más exigente: **rechazar ambas presunciones.** Ni la ruptura ni la continuidad merecen una presunción favorable. Ambas deben juzgarse por lo que consiguen. Una cultura intelectualmente rigurosa no concede el beneficio de la duda a una categoría de obras y se lo niega a otra: se lo concede a todas, y a todas les exige luego rendir cuentas.

8. Las mismas trampas, con signo contrario

Sería deshonesto terminar este capítulo sin señalar que las cinco confusiones tienen sus gemelas invertidas, y que estas son tan dañinas como las originales. Si este libro pretende ofrecer criterios y no simplemente cambiar de bando, debe aplicar a sus propios aliados naturales la misma exigencia que aplica a sus adversarios.

Así como hay quien confunde lo nuevo con lo valioso, **hay quien confunde lo antiguo con lo valioso.** La antigüedad puede aportar valor histórico y el prestigio de haber sobrevivido a la selección del tiempo, pero no garantiza la excelencia. Los almacenes de los museos están llenos de obras antiguas perfectamente mediocres.

Así como hay quien confunde lo permitido con lo bueno, **hay quien confunde lo prohibido con lo malo.** Muchas obras que en su tiempo fueron prohibidas o censuradas eran extraordinarias, y la historia ha juzgado con dureza a quienes las persiguieron.

Así como hay quien confunde lo provocador con lo profundo, **hay quien confunde lo edificante con lo grande.** Una obra puede tener intenciones morales impecables, un mensaje admirable y personajes ejemplares, y ser artísticamente pobre. La buena intención no sustituye a la realización.

Así como hay quien confunde la autonomía con la arbitrariedad, **hay quien confunde la tradición con la norma**, y juzga cada obra nueva por su fidelidad a un modelo previo, en lugar de juzgarla por lo que consigue.

Y así como hay quien confunde la visibilidad con el mérito, **hay quien confunde la oscuridad con la virtud**, y supone que una obra es valiosa porque nadie la conoce, o porque el público la rechaza, o porque circula en ámbitos minoritarios.

Todas estas confusiones, las originales y sus gemelas, comparten la misma estructura: sustituyen el examen de la obra por una presunción sobre la categoría a la que pertenece. Y todas tienen el mismo remedio: volver a la obra concreta, mirarla con atención y preguntarse qué ha conseguido.

LO QUE QUEDA

El juicio sano evalúa cada recurso por su aportación a la obra. La inversión premia la obra por poseer el recurso, convirtiendo un medio en un mérito autosuficiente.

Las **cinco confusiones** son: lo novedoso con lo valioso, lo permitido con lo bueno, lo provocador con lo profundo, la autonomía con la arbitrariedad y la visibilidad con el mérito.

El juicio jurídico, el moral y el artístico son tres juicios distintos. Mantenerlos separados es la única forma de defender a la vez la libertad y el discernimiento.

La **asimetría de la sospecha** concede a la ruptura una presunción de valor y exige a la belleza y a la continuidad que justifiquen su existencia. El remedio no es invertirla, sino rechazar ambas presunciones.

Cada confusión tiene una gemela de signo contrario. Un criterio honesto se aplica también a sus aliados naturales.

Para mirar mejor

Elija dos obras que conozca bien: una que haya sido celebrada por su audacia o su provocación, y otra que haya sido elogiada por su belleza o su armonía. Pueden ser de cualquier disciplina: dos películas, dos canciones, dos edificios, dos novelas.

Para cada una, complete por escrito la siguiente frase: *«Esta obra es valiosa porque consigue…»*. La regla es estricta: no se permite usar ningún adjetivo que describa la categoría de la obra, como *audaz*, *provocadora*, *nueva*, *bella*, *clásica* o *armoniosa*. Solo se permite describir lo que la obra hace: qué muestra, qué permite entender, qué experiencia produce, cómo lo logra.

Observe en cuál de las dos le resulta más difícil completar la frase. Ese es, con frecuencia, el lugar donde su juicio dependía de una presunción y no de un examen.

NOTAS DEL CAPÍTULO 3

1 Piero Manzoni realizó *Merda d'artista* en mayo de 1961: una serie de noventa latas numeradas y firmadas, de treinta gramos cada una, cuyo precio original se fijó según el valor de su peso en oro.

PARTE I · CAPÍTULO 4

El círculo del prestigio

Los mecanismos que dan visibilidad a una obra no son los mismos que justifican su valor.

Cuarenta y tres minutos en el metro

A las 7:51 de la mañana del viernes 12 de enero de 2007, en plena hora punta, un hombre joven con una gorra de béisbol abrió el estuche de su violín junto a la entrada de la estación de metro L'Enfant Plaza, en el centro de Washington. Se colocó contra la pared, junto a una papelera, dejó el estuche abierto en el suelo para recibir monedas y empezó a tocar.

El hombre era Joshua Bell, uno de los violinistas más reconocidos del mundo. El instrumento era un Stradivarius construido en 1713, cuyo precio se estimaba en varios millones de dólares. Lo que tocaba era música de Johann Sebastian Bach, entre otras piezas, y tocaba como toca alguien que ha dedicado su vida entera a esa música. Tres días antes había llenado el Symphony Hall de Boston, donde una buena butaca costaba alrededor de cien dólares.

La idea había sido de un periodista del *Washington Post*, Gene Weingarten, que quería someter a prueba una pregunta sencilla: en un entorno banal, a una hora inoportuna, ¿sería la belleza capaz de imponerse? Un equipo del periódico grabó la escena con una cámara oculta.

Durante los cuarenta y tres minutos que duró la actuación, pasaron junto a Bell 1,097 personas. Siete se detuvieron a escuchar durante al menos un minuto. Veintisiete le dejaron dinero, la mayoría sin detenerse. En total recaudó 32 dólares con 17 centavos, sin contar un billete de veinte dólares que le dejó la única persona que lo reconoció. Las otras mil setenta personas pasaron de largo, muchas a menos de un metro del violinista, sin girar siquiera la cabeza. Cuando Bell terminó cada pieza, nadie aplaudió.

El reportaje que Weingarten publicó meses después ganó el premio Pulitzer y se convirtió en una de las parábolas más citadas sobre la vida contemporánea. Se lo ha leído, con razón, como una lección sobre la prisa, la distracción y la incapacidad de detenerse ante la belleza. Pero me interesa aquí por otro motivo, que suele pasar inadvertido. El experimento de Washington es la imagen invertida del plátano de Miami. En Miami, una obra cuyo valor intrínseco era, cuando menos, discutible, recibió una atención desbordante porque estaba en el lugar adecuado, con la etiqueta adecuada, en el momento adecuado. En Washington, una interpretación de valor indiscutible recibió una atención casi nula porque estaba en el lugar equivocado, sin etiqueta y sin precio.

Puestos uno junto al otro, los dos episodios dicen algo inquietante: **en nuestra cultura, la atención que recibe una obra depende mucho más del contexto que la rodea que de lo que la obra es.** Y si esto es así, entonces la atención no puede servirnos como medida del valor. Este capítulo examina por qué, y qué consecuencias tiene.

1. ¿Quién decide hoy qué es importante?

Durante siglos, la pregunta de quién decidía el valor de una obra tenía una respuesta relativamente clara, aunque no siempre justa. Decidían los mecenas que encargaban, las academias que formaban, los salones que exhibían, los críticos que escribían en publicaciones de referencia y, con el paso del tiempo, la lenta sedimentación del jui-

cio de varias generaciones. El sistema era jerárquico, excluyente y a menudo ciego ante lo nuevo, como vimos en el capítulo 2. Pero tenía una virtud: sus juicios podían identificarse, discutirse y, con el tiempo, corregirse.

Hoy la situación es muy distinta. El prestigio de una obra se construye en la intersección de numerosos actores que operan con lógicas diferentes y a menudo contradictorias.

Están las **instituciones**: museos, bienales, fundaciones, universidades, festivales, premios. Conservan una autoridad considerable, aunque menor que en el pasado, y su juicio sigue teniendo peso en la formación de los cánones.

Están los **críticos y comisarios**, cuyo papel se ha transformado profundamente. El crítico que juzgaba, que decía con claridad «esto es bueno» o «esto es malo», ha dado paso en buena medida al comisario que contextualiza, interpreta y presenta, y que rara vez emite juicios negativos sobre lo que él mismo ha seleccionado.

Está el **mercado**: galerías, ferias, casas de subastas, coleccionistas, asesores e inversores. Su lógica es la del precio, y el precio, en el arte contemporáneo, responde a factores que tienen poco que ver con la calidad: escasez, especulación, reputación del vendedor, prestigio del comprador, ciclos de moda.

Están las **plataformas digitales y los algoritmos**, que deciden qué imágenes, canciones, vídeos y textos llegan a los ojos y oídos de millones de personas. Su lógica es la de la interacción: premian lo que retiene la atención, lo que provoca una reacción y lo que se comparte, con independencia de su valor.

Y están las **comunidades de público**: seguidores, fans, grupos de aficionados, redes de lectores, que pueden elevar una obra a la notoriedad global en cuestión de días.

Esta pluralidad tiene un lado indudablemente positivo, y conviene reconocerlo. Ha democratizado el acceso a la creación y a la difusión. Ha permitido que voces antes excluidas sean escuchadas. Ha que-

brado monopolios que, en su momento, sofocaron talentos verdaderos. Un músico desconocido puede hoy alcanzar un público mundial sin pasar por una discográfica; un escritor puede encontrar lectores sin el permiso de un editor; un pintor puede mostrar su obra sin la aprobación de una galería.

Pero esta misma pluralidad ha producido un efecto menos celebrado: **ha vuelto ilegible el prestigio**. Cuando una obra se vuelve importante, ya no es fácil saber por qué. ¿Porque un museo la avaló? ¿Porque alcanzó un precio récord? ¿Porque se volvió viral? ¿Porque generó una polémica? ¿Porque encajaba con una tendencia ideológica? ¿Porque es, simplemente, extraordinaria? Todas estas causas producen el mismo efecto visible, que es la notoriedad, y desde fuera resulta muy difícil distinguirlas.

2. Atención no es excelencia

Conviene detenerse en una distinción que el resto del capítulo presupone: la diferencia entre los **mecanismos que producen reconocimiento** y los **criterios que justifican el valor**.

Una obra puede llegar a la visibilidad por al menos cinco caminos distintos.

El primero es la **calidad**: la obra es extraordinaria, y quienes la ven, la leen o la escuchan lo perciben y la recomiendan. Es el camino que todos querríamos que fuera el único, y a veces lo es.

El segundo es la **novedad**: la obra hace algo que nadie había hecho antes, y esa diferencia atrae la curiosidad, con independencia de que lo que hace merezca la pena.

El tercero es la **controversia**: la obra ofende, escandaliza o divide, y el conflicto que genera multiplica su presencia en los medios y en las conversaciones.

El cuarto es la **tendencia**: la obra encaja con una sensibilidad, una preocupación o una consigna de su momento, y se beneficia de la energía colectiva que esa tendencia moviliza.

El quinto es la **circulación**: la obra se adapta bien a los canales de difusión dominantes, es fácil de fotografiar, de resumir, de compartir o de convertir en meme, y se propaga por su capacidad de viajar, no por su contenido.

Estos cinco caminos no son equivalentes. Solo el primero tiene una relación directa con el valor de la obra. Los otros cuatro pueden acompañarlo, y a menudo lo hacen, pero también pueden operar en su ausencia. Una obra mediocre puede ser nueva, polémica, oportuna y fácil de compartir. Una obra extraordinaria puede ser discreta, consensual, intempestiva y difícil de resumir.

El experimento de Washington lo demostró con una precisión casi de laboratorio. Bell ofrecía calidad en grado máximo. Pero en el metro no había novedad que llamara la atención, ni controversia, ni tendencia, ni, en aquel momento, circulación. Y sin esos cuatro factores, la calidad, por sí sola, resultó casi invisible.

3. El círculo vicioso

Si la visibilidad fuera solo un indicador imperfecto del valor, el problema sería manejable. Bastaría con corregirla mediante el juicio. Pero la visibilidad tiene una propiedad que la vuelve mucho más problemática: **tiende a reforzarse a sí misma.**

El sociólogo Robert K. Merton describió en 1968 un fenómeno que llamó *efecto Mateo*, en referencia a un versículo del Evangelio: a quien tiene se le dará, y a quien no tiene se le quitará incluso lo que tiene. Merton observó que, en la ciencia, los investigadores ya reconocidos recibían un crédito desproporcionado por descubrimientos similares a los de colegas menos conocidos. El reconocimiento atraía más reconocimiento, con independencia del mérito relativo.

En el mundo de la cultura, el efecto Mateo opera con una fuerza todavía mayor. Un estudio publicado en 2006 en la revista *Science* por Matthew Salganik, Peter Dodds y Duncan Watts lo demostró de manera experimental. Los investigadores crearon un mercado musi-

cal artificial en internet, en el que más de catorce mil participantes podían escuchar y descargar canciones de grupos desconocidos. A unos participantes se les mostraba cuántas veces habían descargado cada canción los demás; a otros no. Además, dividieron a los participantes en varios «mundos» independientes, cada uno con su propio historial de descargas.

Los resultados fueron reveladores. Cuando los participantes podían ver las preferencias ajenas, el éxito se concentraba mucho más en unas pocas canciones, y, sobre todo, se volvía **impredecible**: la misma canción podía triunfar en un mundo y pasar desapercibida en otro, según cuáles hubieran sido las primeras descargas. La calidad, medida por las preferencias de quienes escuchaban sin influencia social, seguía importando: las mejores canciones rara vez fracasaban del todo y las peores rara vez triunfaban. Pero entre esos extremos, el azar de los primeros momentos y el contagio social decidían buena parte del resultado.

La conclusión es importante para nuestro argumento. **La atención no es un juez neutral que registra el valor de las obras; es un sistema que se alimenta de sí mismo.** Una obra que recibe atención temprana tiene muchas más probabilidades de seguir recibiéndola, y esa atención acumulada se interpreta luego como prueba de su importancia. Es lo que en este libro llamo **el círculo del prestigio**: algo se considera importante porque recibe atención, y recibe atención porque se considera importante.

El círculo tiene una eficacia extraordinaria porque es invisible desde dentro. Quien llega tarde a una obra famosa no ve el proceso por el que se hizo famosa: solo ve su fama, y la toma como un dato sobre la obra. Las colas ante un cuadro célebre, los millones de reproducciones de una canción, las cifras de una subasta funcionan como argumentos silenciosos. Parecen decir: si tanta gente le presta atención, por algo será. Y a veces es así. Pero el círculo hace imposible

saber, sin un examen independiente, si la atención responde al valor o si lo sustituye.

La crítica rigurosa existe, entre otras cosas, para romper este círculo. Su función no es oponerse a la opinión mayoritaria por sistema, que sería otra forma de dejarse gobernar por ella, sino introducir en el circuito un juicio que no dependa de él. El crítico que examina una obra famosa como si fuera desconocida, y una obra desconocida como si fuera famosa, presta un servicio que ningún algoritmo puede prestar: devuelve la atención a la obra misma.

4. La economía del impacto

El economista Herbert Simon observó, a principios de la década de 1970, que la abundancia de información produce una escasez de otra cosa: la atención de quienes deben procesarla. Su observación se ha vuelto profética. Vivimos en una economía en la que el recurso escaso no es la información, ni siquiera el dinero, sino los segundos de atención de cada persona. Y las obras de arte, quiéranlo o no, compiten en esa economía.

La competencia por la atención tiene sus propias reglas, y no son neutrales respecto del tipo de obras que favorecen. Premian lo que se percibe de inmediato sobre lo que se revela con el tiempo. Premian lo que provoca una reacción intensa, de asombro, risa, indignación o deseo, sobre lo que produce una experiencia sostenida. Premian lo que puede resumirse en una imagen o una frase sobre lo que exige ser recorrido entero. Premian, en suma, **el impacto sobre la experiencia.**

No es casual que el plátano de Miami fuera una obra perfectamente adaptada a esta economía. Se entendía de un vistazo, se fotografiaba con facilidad, se resumía en una frase y provocaba una reacción inmediata. Todas sus virtudes eran virtudes de circulación. Una pintura que necesitara media hora de contemplación para revelar su

estructura, una novela que exigiera trescientas páginas para construir su sentido o una sinfonía que solo cobrara forma en su último movimiento tendrían, en esa misma feria, muchas menos posibilidades.

La consecuencia más grave de esta economía no es que las obras de impacto reciban más atención que las obras de experiencia. Es que **los creadores empiezan a diseñar sus obras para el impacto**. Cuando la visibilidad determina la carrera, la financiación y la supervivencia de un artista, la tentación de producir obras pensadas para provocar una reacción, más que para sostener una experiencia, se vuelve casi irresistible. La obra deja de preguntarse qué merece decirse y empieza a preguntarse qué será compartido.

Esto no significa que toda obra de impacto inmediato sea superficial. Hay obras que producen un efecto instantáneo y lo conservan durante décadas gracias a una elaboración extraordinaria: un gran cartel, una gran fotografía, una gran canción popular. Lo que significa es que **los mecanismos de visibilidad no coinciden con los mecanismos de excelencia**, y que una cultura que se rige solo por los primeros termina produciendo menos de lo segundo.

5. Lo que necesita silencio

Hay obras que solo se revelan a quien les concede tiempo. Una catedral gótica no se comprende en una fotografía, sino recorriéndola, viendo cómo cambia la luz en sus vidrieras a lo largo del día, sintiendo la proporción de sus naves con el propio cuerpo. Una fuga de Bach no se entiende en sus primeros compases, sino cuando las voces se han entrelazado lo suficiente para que el oído perciba su arquitectura. Una gran novela no entrega su sentido en la primera página, sino en la acumulación paciente de sus escenas.

Estas obras tienen algo en común: **piden duración, contexto y contemplación**. No compiten bien en la economía del impacto, porque su valor no es inmediato. Y su desventaja no es solo comercial. Es

formativa. Una generación educada en la experiencia rápida pierde, poco a poco, la capacidad de sostener la atención que estas obras requieren. El problema ya no es que no las encuentre: es que, cuando las encuentra, no sabe qué hacer con ellas.

El experimento de Washington tiene, en este sentido, un detalle que me parece conmovedor. Según el reportaje, los niños que pasaban junto a Bell intentaban detenerse a escuchar, casi todos ellos; y casi todos eran arrastrados por los adultos que los acompañaban. La capacidad de detenerse ante la belleza parece estar ahí desde el principio. Lo que la vida adulta, con su prisa y sus prioridades, enseña es a pasar de largo.

Hay aquí una pérdida silenciosa, difícil de medir y por eso fácil de ignorar. No es solo que ciertas obras reciban menos atención. Es que, en una cultura que premia exclusivamente lo inmediato, **ciertas obras dejan de crearse.** Ningún joven compositor dedicará diez años a una sinfonía si sabe que nadie tendrá la paciencia de escucharla. Ningún arquitecto luchará por un espacio pensado para el silencio si sabe que será juzgado por una fotografía. La economía del impacto no solo selecciona las obras existentes: moldea las obras futuras.

6. Una advertencia contra el elitismo

Este capítulo podría leerse, erróneamente, como un lamento por la vulgaridad del gusto popular. Conviene cerrarlo con una advertencia contra esa lectura.

Lo popular no es superficial por ser popular. Algunas de las obras más extraordinarias de la historia fueron enormemente populares en su tiempo: las tragedias griegas, representadas ante ciudades enteras; los dramas de Shakespeare, aplaudidos por un público que incluía a los más humildes; las novelas de Dickens, esperadas con ansiedad por miles de lectores; las grandes películas del siglo XX, vistas por

millones. La popularidad y la excelencia pueden coincidir, y a menudo lo han hecho.

Del mismo modo, **lo minoritario no es valioso por ser minoritario**. El elitismo que desprecia todo lo que gusta a la mayoría comete el mismo error que el populismo que desprecia todo lo que gusta a unos pocos: sustituye el examen de la obra por una presunción sobre su público.

El problema que este capítulo describe no es la popularidad, sino la **confusión entre atención y valor**. Esa confusión afecta por igual a los públicos masivos y a los públicos especializados. El mundo del arte contemporáneo, con sus ferias, sus subastas y sus bienales, está tan sometido al círculo del prestigio como el mundo de las redes sociales; solo cambian la escala y los códigos. La respuesta, en ambos casos, es la misma: volver a la obra y preguntarse, con independencia del ruido que la rodea, qué es lo que realmente consigue.

LO QUE QUEDA

La atención que recibe una obra depende mucho más de su contexto que de lo que la obra es. Por eso la atención no puede servir como medida del valor.

Una obra llega a la visibilidad por cinco caminos, calidad, novedad, controversia, tendencia y circulación, pero solo el primero tiene relación directa con su valor.

El círculo del prestigio: algo se considera importante porque recibe atención, y recibe atención porque se considera importante. La crítica rigurosa existe, entre otras cosas, para romperlo.

La economía de la atención premia el impacto sobre la experiencia, y con el tiempo empuja a los creadores a diseñar sus obras para el impacto. Las obras que piden silencio no solo pierden visibilidad: dejan de crearse.

Lo popular no es superficial por ser popular, ni lo minoritario valioso por ser minoritario. El problema no es el público, sino la confusión entre atención y valor.

Para mirar mejor

Elija una obra que haya tenido una enorme repercusión en los últimos meses: una canción, una serie, una película, una exposición, un libro. Antes de juzgarla, reconstruya el camino que siguió hasta la visibilidad. Pregúntese:

1. ¿Cuándo y dónde oí hablar de ella por primera vez?
2. ¿Qué me hizo prestarle atención: alguien de confianza, una polémica, una cifra, un algoritmo?
3. ¿Cuál de los cinco caminos, calidad, novedad, controversia, tendencia o circulación, explica mejor su éxito?

Después, intente un experimento mental: imagine que la obra hubiera aparecido sin ninguna de esas ayudas, como Joshua Bell en el metro. ¿La habría reconocido? ¿Qué quedaría de ella? La respuesta no decide su valor, pero le ayudará a separar lo que la obra es de lo que la rodea.

NOTAS DEL CAPÍTULO 4

1 Sobre el experimento de Joshua Bell en la estación L'Enfant Plaza, 12 de enero de 2007, y el reportaje de Gene Weingarten en el *Washington Post*: Classic FM y el reportaje original, «Pearls Before Breakfast», *The Washington Post* (abril de 2007).

2 Robert K. Merton, «The Matthew Effect in Science», *Science* (1968).

3 Matthew J. Salganik, Peter Sheridan Dodds y Duncan J. Watts, «Experimental Study of Inequality and Unpredictability in an Artificial Cultural Market», *Science* (2006).

4 Herbert A. Simon, «Designing Organizations for an Information-Rich World» (1971).

PARTE I · CAPÍTULO 5

El eclipse de la admiración

Una cultura que sospecha de toda grandeza confunde la lucidez con el cinismo.

La profecía de un novelista

En 1993, un novelista estadounidense de treinta y un años, David Foster Wallace, publicó un largo ensayo sobre la televisión y la narrativa de su país. Su título, *E Unibus Pluram*, invertía el lema del escudo de los Estados Unidos, y su tema era, en apariencia, modesto: la influencia de la cultura televisiva en los escritores jóvenes. Pero lo que Wallace describía era algo mucho más amplio, y su diagnóstico sigue siendo, tres décadas después, de una actualidad incómoda.

Wallace observaba que la ironía, que en otro tiempo había sido el arma de los rebeldes contra la hipocresía de la cultura establecida, se había convertido en el idioma oficial de esa misma cultura. La publicidad era irónica. La televisión era irónica. Los anuncios se burlaban de los anuncios, los programas se burlaban de los programas, y el espectador aprendía que la única postura respetable ante cualquier cosa era una distancia sonriente, cómplice y escéptica. La ironía ya no liberaba: aprisionaba. Porque una ironía permanente, señalaba Wallace, sirve para desenmascarar, pero no sirve para construir nada

en el lugar de lo desenmascarado. Y quien vive instalado en ella termina incapaz de afirmar algo en serio sin sentir vergüenza.

El ensayo terminaba con una especulación que con el tiempo se volvería célebre. Wallace imaginaba que los próximos rebeldes literarios no serían más irónicos, más transgresores o más provocadores que sus antecesores, porque eso ya no rompía nada. Serían, por el contrario, escritores que se atrevieran a tratar con reverencia y convicción las emociones y los valores humanos más simples, y que asumieran el riesgo, mucho mayor, de ser despreciados como sentimentales, ingenuos o anticuados. Lo verdaderamente arriesgado, sugería, ya no era burlarse, sino tomarse algo en serio.

La intuición de Wallace sirve de puerta de entrada a este capítulo, que describe la consecuencia más grave de todo lo examinado hasta ahora. La Academia de la Ruptura, las cinco confusiones y el círculo del prestigio no solo afectan a la manera en que juzgamos las obras. Afectan, más profundamente, a una facultad humana que es condición de toda cultura viva: **la capacidad de admirar**.

1. Las asociaciones automáticas

Ningún lector de este libro se declarará enemigo de la admiración. Admirar parece una actividad inofensiva, incluso amable. Y, sin embargo, en el clima cultural que he descrito, la admiración se ha vuelto sospechosa de un modo que rara vez se percibe, porque opera mediante asociaciones automáticas que nadie formula pero que todos aprendemos.

La primera asociación identifica la **admiración con la ingenuidad**. Quien admira abiertamente una obra, una persona o una institución parece no haber advertido sus defectos, sus intereses ocultos o sus contradicciones. El admirador es el que no ha leído la letra pequeña. El lúcido, en cambio, es el que siempre sabe algo más, el que conoce la trastienda, el que no se deja impresionar.

La segunda identifica la **reverencia con la sumisión**. Inclinarse ante algo, reconocer que nos supera, adoptar ante ello una actitud de respeto, parece una abdicación de la propia autonomía. El sujeto moderno, se supone, no se inclina ante nada.

La tercera identifica la **excelencia con el elitismo**. Reconocer que una obra es superior a otra, o que un creador ha alcanzado algo que otros no alcanzan, parece establecer jerarquías injustas entre las personas. Se teme que admirar al excelente implique despreciar al común.

La cuarta identifica la **belleza con la superficialidad**. Lo bello, como vimos al examinar los dogmas de la Academia de la Ruptura, parece una superficie complaciente que distrae de las verdades incómodas.

La quinta identifica el **heroísmo con la propaganda**. Toda representación de un acto heroico parece sospechosa de servir a una causa, a un Estado, a una ideología. Los héroes, se nos enseña, son construcciones del poder.

La sexta identifica la **aspiración a la virtud con el moralismo**. Quien propone un ideal de conducta, quien presenta un modelo de vida digno de imitarse, parece querer imponer su moral a los demás. La virtud se ha vuelto una palabra casi impronunciable en el discurso cultural, como si su sola mención delatara una pretensión de superioridad.

El lector reconocerá estas asociaciones porque las ha respirado. Lo que conviene advertir es su efecto acumulado. Juntas, convierten cada uno de los objetos tradicionales de la admiración, la obra excelente, la persona virtuosa, el acto heroico, la belleza, lo sagrado, en algo de lo que es más prudente desconfiar. Y una cultura que desconfía de todos los objetos de la admiración termina, inevitablemente, desaprendiendo a admirar.

2. De dónde vienen

Sería injusto presentar estas asociaciones como simples errores. Tienen un origen histórico, y en buena medida un origen legítimo.

La admiración ha sido, efectivamente, manipulada. Los regímenes totalitarios del siglo XX construyeron cultos a la personalidad de una eficacia escalofriante, y movilizaron el arte, la arquitectura, el cine y la música para producir en las masas una admiración ciega hacia sus líderes. La reverencia ha sido, efectivamente, explotada. Instituciones religiosas y políticas han exigido sumisión en nombre de lo sagrado y han usado esa sumisión para encubrir abusos. La excelencia ha servido, efectivamente, como coartada para excluir. Durante siglos, el acceso a la formación artística estuvo reservado a quienes tenían medios, y el canon dejó fuera a creadores valiosos por razones de origen, clase o sexo. El heroísmo ha sido, efectivamente, utilizado como propaganda. Generaciones enteras de jóvenes fueron enviadas a morir en guerras absurdas tras haber sido educadas en un culto romántico a la gloria militar.

Estas experiencias son reales, y la sospecha que generaron fue, en su origen, una forma de defensa necesaria. Una cultura que hubiera atravesado el siglo XX sin aprender a desconfiar de ciertas formas de admiración sería una cultura que no habría aprendido nada.

El filósofo francés Paul Ricoeur dio nombre a esta actitud en 1965, cuando agrupó a Marx, Nietzsche y Freud bajo la expresión de **maestros de la sospecha**. Los tres, cada uno a su modo, habían enseñado a mirar detrás de las apariencias: detrás de los ideales, intereses económicos; detrás de la moral, voluntad de poder; detrás de la conciencia, deseos inconfesados. Su lección fue inmensa, y nadie que pretenda pensar con seriedad puede ignorarla.

Pero el propio Ricoeur advirtió algo que con frecuencia se olvida. La sospecha, decía, es solo una de las dos tareas de la interpretación. La otra es la **escucha**: la disposición a dejarse decir algo por aquello

que se interpreta, a recuperar un sentido y no solo a desmontarlo. Una interpretación que solo sospecha es tan incompleta como una que solo cree. La madurez consiste en sostener ambas actitudes a la vez.

El problema de nuestra cultura no es haber aprendido a sospechar. Es haber olvidado la otra mitad de la tarea. Las asociaciones automáticas que he descrito son el residuo de lecciones legítimas que se han **generalizado indebidamente**. De la constatación de que la admiración puede ser manipulada se ha pasado a la idea de que toda admiración es sospechosa. De la constatación de que la reverencia puede ser explotada se ha pasado a la idea de que toda reverencia es sumisión. Es el mismo mecanismo que examinamos en el capítulo I: la crítica de un abuso concreto convertida en el rechazo de aquello que fue abusado.

3. Detectar defectos sin saber reconocer méritos

Una cultura que ha perdido la capacidad de admirar no se vuelve, por ello, menos inteligente. Al contrario: puede desarrollar una agudeza extraordinaria para detectar defectos. Sabe identificar los sesgos de un autor, las contradicciones de un argumento, los intereses que sostienen una institución, las exclusiones de un canon, las debilidades técnicas de una obra. Es una cultura de lectores implacables.

Lo que pierde es otra cosa, más difícil de nombrar. Pierde la capacidad de **reconocer aquello que merece ser emulado**. Y esa pérdida, aunque silenciosa, es devastadora, porque la emulación es uno de los motores fundamentales del aprendizaje humano.

Aristóteles, en su *Retórica*, distinguió con precisión dos emociones que suelen confundirse. La **envidia** es el pesar que sentimos ante el bien que otro posee, acompañado del deseo de que lo pierda. La **emulación**, en cambio, es el pesar que sentimos al ver en otro un bien que nosotros no tenemos, acompañado del deseo de alcanzarlo. La envidia rebaja al otro; la emulación nos eleva a nosotros. Aristóteles aña-

día que la emulación es propia de personas nobles, mientras que la envidia es propia de personas mezquinas.

La distinción es iluminadora para nuestro tema. Una cultura que ha perdido la capacidad de admirar tiende a deslizarse, sin advertirlo, de la emulación a una forma sutil de envidia. Ante la excelencia, en lugar de preguntarse cómo alcanzarla, se pregunta cómo desmontarla. Ante la grandeza, en lugar de sentirse convocada, se siente acusada. Y encuentra en la sospecha un alivio: si toda grandeza es sospechosa, entonces nadie está obligado a aspirar a ella.

Hay, además, una dimensión moral de la admiración que conviene subrayar. La filósofa y novelista Iris Murdoch, en un pequeño libro de 1970 titulado *La soberanía del bien*, describía una experiencia que el lector reconocerá. Uno está sentado junto a una ventana, ansioso, resentido, encerrado en sus preocupaciones, cuando de pronto ve un cernícalo suspendido en el aire. Y en ese instante, decía Murdoch, todo cambia: el yo que rumiaba sus agravios desaparece, y solo queda el cernícalo. Murdoch llamaba a esto *desensimismamiento*, la experiencia de salir de uno mismo por la atención a algo que tiene valor propio. Y sostenía que ese tipo de atención es la base de la vida moral, porque nos enseña a ver la realidad como es, y no como nuestro ego querría que fuera.

La admiración, en este sentido, no es solo una emoción estética. Es **una forma de atención moral**. Admirar es reconocer que hay realidades cuyo valor no depende de que las hayamos inventado nosotros, de que nos convengan o de que nos halaguen. Es salir del círculo estrecho del propio interés para dejarse convocar por algo que lo supera. Por eso una cultura que desaprende a admirar no solo empobrece su gusto. Empobrece su capacidad de ver.

4. Por qué destruir es más fácil que construir

En una de sus comedias, estrenada en 1892, Oscar Wilde puso en boca de un personaje una definición del cínico que se ha vuelto proverbial:

el cínico es el hombre que conoce el precio de todo y el valor de nada. La frase es ingeniosa, como casi todo en Wilde, pero es también exacta. El cínico no es alguien que carece de conocimiento. Es alguien que tiene un tipo de conocimiento, el de los mecanismos, los intereses y las debilidades, y carece de otro, el del valor.

Volvemos aquí a una observación del capítulo 1, que ahora podemos desarrollar. Destruir una ilusión requiere inteligencia. Construir una alternativa valiosa requiere, además, imaginación, conocimiento, paciencia, disciplina y responsabilidad. Esta asimetría tiene consecuencias culturales precisas.

La primera es una **asimetría de costes**. Desmontar una obra cuesta poco: unas horas de análisis, un buen artículo, una observación aguda. Crear una obra que merezca admiración cuesta años, a veces una vida entera. En cualquier sistema donde ambas actividades reciban un reconocimiento similar, la primera tenderá a multiplicarse y la segunda a escasear.

La segunda es una **asimetría de riesgos**. Quien critica se expone poco: si su crítica es injusta, rara vez paga por ello. Quien admira se expone mucho: si su admiración resulta equivocada, si el objeto admirado revela sus defectos, quedará como un ingenuo. Y quien crea se expone más que nadie: su obra quedará ahí, ofrecida al juicio de todos. En una cultura dominada por la sospecha, la posición más segura es siempre la del crítico.

La tercera es una **asimetría de prestigio**. En el clima intelectual que he descrito, la crítica parece más inteligente que la admiración. El que desmonta parece más lúcido que el que celebra. Esta impresión es, a menudo, falsa. Hace falta tanta inteligencia, y con frecuencia más, para comprender por qué una gran obra es grande que para señalar sus imperfecciones. Pero la impresión persiste, y moldea las conductas.

El resultado de estas tres asimetrías es una cultura en la que la crítica se vuelve más fácil, más segura y más prestigiosa que la creación

y la admiración. Y una cultura así no se derrumba de golpe. Se empobrece lentamente, porque sigue consumiendo el capital acumulado por generaciones que sí supieron admirar y crear, sin renovarlo.

5. La sospecha frente a lo heredado

La pérdida de la capacidad de admirar tiene una consecuencia particular sobre la relación con el pasado.

La crítica de las tradiciones ha sido necesaria en numerosas ocasiones, y lo seguirá siendo. Las convenciones heredadas pueden perpetuar exclusiones injustas, ocultar abusos o impedir que ciertas experiencias encuentren expresión. Una cultura que no fuera capaz de examinar críticamente su herencia quedaría prisionera de ella.

Pero hay una diferencia entre la sospecha que examina y la sospecha que descarta. **La sospecha necesaria** pregunta: ¿qué injusticias, limitaciones o errores contiene esta herencia, y cómo podemos corregirlos sin perder lo que tiene de valioso? **La sospecha indiscriminada** pregunta: ¿qué intereses ilegítimos sostiene esta herencia, y por qué deberíamos seguir transmitiéndola?

La primera conserva la herencia mientras la corrige. La segunda tiende a desecharla en bloque, porque parte de la presunción de que todo lo heredado es sospechoso hasta que demuestre lo contrario. Es, una vez más, la asimetría de la sospecha, aplicada esta vez a la relación entre generaciones.

Las consecuencias de esta segunda actitud son graves para la **transmisión cultural**. Una tradición no es solo un conjunto de obras: es un depósito de conocimientos técnicos, de soluciones formales, de símbolos cargados de sentido, de modos de ver y de hacer que han tardado siglos en acumularse. Cuando una generación deja de transmitirla, no basta con que la siguiente quiera recuperarla. Muchos de esos conocimientos solo se aprenden de maestro a discípulo, por la práctica y la imitación. Una vez interrumpida la cadena, recuperarlos puede costar generaciones, si es que se logra.

Esto no significa que debamos transmitirlo todo sin examen. Significa que el examen debe hacerse **desde dentro de la transmisión**, y no desde fuera. Se critica bien aquello que se conoce bien, y se conoce bien aquello que se ha admirado primero.

6. Ni conservarlo todo ni destruirlo todo

La conclusión de este capítulo, y de la Parte I en su conjunto, puede formularse con sencillez, aunque su práctica sea exigente.

El problema no consiste en elegir entre conservarlo todo o destruirlo todo, entre admirarlo todo o sospechar de todo, entre la reverencia ciega y la ironía permanente. Esas alternativas son falsas, y la cultura contemporánea ha oscilado entre ellas con demasiada frecuencia. El problema consiste en **desarrollar la capacidad de distinguir**: entre lo que merece preservarse, lo que debe transformarse y lo que conviene abandonar; entre la admiración razonada y la idolatría; entre la sospecha que examina y la sospecha que descarta; entre la ironía que desenmascara una falsedad y la ironía que impide afirmar cualquier verdad.

Esa capacidad de distinguir tiene un nombre antiguo, que recorrerá todo este libro: **discernimiento.** No es una facultad misteriosa ni reservada a especialistas. Es, como veremos en la Parte VII, una práctica aprendible, con pasos identificables y criterios explícitos. Pero antes de aprenderla necesitamos establecer sus fundamentos: necesitamos saber si existen, en efecto, criterios de valor más allá de la preferencia individual, y en qué se apoyan.

A esa pregunta está dedicada la Parte II.

LO QUE QUEDA

Seis asociaciones automáticas han vuelto sospechosa la admiración: admiración con ingenuidad, reverencia con sumisión, excelencia con elitismo, belleza con superficialidad, heroísmo con propaganda y virtud con moralismo.

Estas asociaciones nacen de abusos históricos reales, pero son generalizaciones indebidas. La sospecha es solo la mitad de la interpretación; la otra mitad es la escucha.

La admiración es una forma de atención moral: reconoce un valor que no hemos inventado nosotros. La emulación eleva a quien la siente; la envidia rebaja a quien es envidiado.

La crítica es más barata, más segura y más prestigiosa que la creación y la admiración. Una cultura que solo premia la primera consume su herencia sin renovarla.

La sospecha necesaria corrige la herencia desde dentro; la sospecha indiscriminada la descarta en bloque. Se critica bien lo que se conoce bien, y se conoce bien lo que se ha admirado primero.

Para mirar mejor

Escriba el nombre de tres obras, en cualquier disciplina, que admire sin reservas. Junto a cada una, anote en una línea qué es lo que admira de ella, con la mayor precisión posible.

Después, escriba el nombre de tres obras que le parezcan sobrevaloradas, y anote en una línea qué es lo que le parece fallido.

Compare las dos listas. ¿Cuál le costó más escribir? ¿En cuál fue más preciso? Si la segunda le resultó más fácil y más elocuente que la primera, no se alarme: le ocurre a la mayoría. Pero tome nota. Durante el resto de este libro, cada vez que se sorprenda formulando una crítica, intente formular también, ante la misma obra o ante otra,

un elogio igual de preciso. Es el ejercicio más sencillo para recuperar una facultad que nuestra cultura ha dejado atrofiar.

NOTAS DEL CAPÍTULO 5

1 David Foster Wallace, «E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction», *Review of Contemporary Fiction* (1993); recogido después en *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997).

2 Aristóteles, *Retórica*, libro II, capítulos 10 y 11, sobre la envidia y la emulación.

3 Paul Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud* (1965).

4 Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good* (1970).

5 Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan* (1892), acto III.

INTERLUDIO I

Un urinario y un plátano: cien años del mismo gesto

Nueva York, 1917

En abril de 1917, pocos días después de que los Estados Unidos entraran en la Primera Guerra Mundial, la recién fundada Sociedad de Artistas Independientes inauguró en Nueva York su primera gran exposición. Su principio fundacional era radicalmente democrático: no habría jurado ni premios, y cualquier artista que pagara la cuota de inscripción, seis dólares, tendría derecho a exponer. Se reunieron más de dos mil obras.

Una de ellas nunca llegó a mostrarse. Era un urinario de porcelana de fabricación industrial, colocado de lado sobre un pedestal y firmado con pintura negra: *R. Mutt 1917*. Llevaba por título *Fountain*, fuente. Los organizadores, desconcertados, debatieron si debía exhibirse y finalmente lo retiraron de la vista del público, alegando que no era una obra de arte. Uno de los miembros del consejo de la sociedad, un pintor francés de veintinueve años llamado Marcel Duchamp, dimitió en protesta. Con el tiempo se supo, o al menos se aceptó, que el propio Duchamp estaba detrás del envío; algunos historiadores han discutido después esa atribución, pero la obra quedó unida a su nombre.

El objeto original se perdió poco después. Lo conocemos por una fotografía tomada por Alfred Stieglitz y por la defensa que se publicó

en una pequeña revista de vanguardia. Aquel texto sostenía que no importaba si el señor Mutt había fabricado el urinario con sus propias manos: lo que importaba era que lo había **elegido**, que había tomado un objeto ordinario de la vida cotidiana y lo había colocado de manera que su sentido utilitario desaparecía bajo un nuevo título y un nuevo punto de vista, creando así un pensamiento nuevo para ese objeto.

Décadas más tarde, cuando el gesto ya se había convertido en leyenda, se fabricaron varias réplicas autorizadas que hoy se exhiben en grandes museos del mundo. En 2004, una encuesta entre quinientos profesionales del arte británico la eligió como la obra de arte moderno más influyente del siglo XX, por delante de las grandes pinturas de Picasso y Matisse.

Miami, 2019

El segundo gesto ya lo conoce el lector, porque abrió este libro. Un plátano pegado a una pared con cinta adhesiva en la feria Art Basel Miami Beach, vendido en tres ediciones a precios de seis cifras, comido por un artista de performance ante el público y sustituido por otro quince minutos después. Cinco años más tarde, otra edición alcanzó en Nueva York los 6.2 millones de dólares, y su comprador se comió también el plátano.

Como el urinario, el plátano es un objeto ordinario sacado de su contexto y presentado como obra. Como el urinario, su valor no reside en la factura material del objeto, sino en la decisión del artista y en el certificado que la acredita. Como el urinario, provocó escándalo, risas y un debate público sobre la naturaleza del arte. Visto desde fuera, es el mismo gesto, repetido un siglo después.

¿El mismo gesto?

Y sin embargo no lo es. Conviene examinar la diferencia con cuidado, porque contiene, en miniatura, todo el diagnóstico de la Parte I. Lo que sigue es un juicio prudencial, en el sentido que explicaba la Nota al lector: un juicio razonado, abierto a la discusión, y no una sentencia doctrinal.

La pregunta. En 1917, el urinario planteaba una pregunta genuinamente nueva. Nadie, antes, había formulado con tanta claridad la cuestión de qué convierte a un objeto en obra de arte. ¿La mano del artista? ¿La belleza? ¿La institución que lo acoge? ¿La elección? El gesto de Duchamp abrió una línea de reflexión que alimentó buena parte de la filosofía del arte del siglo XX. Fuera cual fuera su valor estético, su valor intelectual era real, porque descubría algo. En 2019, la misma pregunta llevaba más de cien años formulada, respondida, discutida, enseñada en las universidades y repetida en miles de obras. El plátano no podía descubrirla, solo recordarla.

La relación con la institución. En 1917, el urinario se enfrentaba a una institución que lo rechazaba. Su gesto tenía un adversario y un riesgo: fue retirado, y su autor tuvo que dimitir. En 2019, el plátano fue presentado por una galería de primer nivel, en la feria más prestigiosa del continente, y vendido antes de que terminara el primer día. No desafiaba a la institución; la institución lo había convertido en su producto estrella. El gesto que en 1917 era una impugnación del sistema se había vuelto, en 2019, una de sus mercancías más rentables.

La relación con el mercado. El urinario original no se vendió; se perdió. Su influencia se ejerció a través de una fotografía y de las ideas que suscitó. El plátano, en cambio, nació con su precio. Su repercusión pública fue inseparable de las cifras que alcanzó, y su segunda gran aparición fue, precisamente, una subasta. Puede argumentarse,

y así lo ha hecho su autor, que la obra es justamente un comentario sobre la arbitrariedad del valor en el mercado del arte. Es una defensa inteligente. Pero tiene un límite: una sátira del mercado que se cumple a sí misma en el mercado, y que obtiene en él su consagración, se parece mucho a aquello que pretende satirizar.

La prueba del día siguiente. Lo más revelador es lo que ocurre cuando desaparece la sorpresa. Más de un siglo después, el urinario sigue suscitando preguntas: sobre el papel del artista, sobre la institución, sobre la relación entre idea y objeto. Puede no gustar, y a muchos no les gusta; pero no se ha agotado. El plátano, en cambio, parece agotarse en el instante de su comprensión. Una vez entendida la broma, y se entiende en pocos segundos, ¿qué queda por descubrir? Quizá el tiempo me desmienta, y dentro de cincuenta años el plátano siga abriendo preguntas nuevas. Pero hoy, aplicando la prueba que el capítulo 17 desarrollará con detalle, es difícil ver qué permanece después del efecto inicial.

La lección

El contraste entre ambos gestos permite formular con precisión lo que la Parte I ha descrito a lo largo de cinco capítulos.

La misma ruptura puede ser un descubrimiento la primera vez y una convención la centésima. No porque el gesto haya cambiado, sino porque ha cambiado su relación con todo lo que lo rodea: con la historia, con la institución, con el mercado, con el público. Lo que en 1917 rompía una academia, en 2019 confirmaba otra: la Academia de la Ruptura, que exige a cada obra desafiar algo y que premia, por encima de todo, la distancia respecto de lo establecido.

Tampoco se trata de condenar a Duchamp por las consecuencias de su gesto, ni de condenar a Cattelan por repetirlo. Se trata de recuperar la capacidad de distinguir. La pregunta que importa no es si estos

objetos son o no son arte, porque ambos lo son, en el sentido amplio que la historia del siglo XX ha consagrado. La pregunta que importa es **qué ha conseguido cada uno**, qué ha revelado, qué ha abierto, qué permanece de él cuando se apagan las luces de la feria.

Responder a esa pregunta exige criterios. Y para tener criterios hay que saber si existen, y en qué se fundan. Ese es el trabajo de la Parte II.

NOTAS DEL INTERLUDIO I

1 La primera exposición de la Society of Independent Artists se inauguró en el Grand Central Palace de Nueva York en abril de 1917. La defensa de *Fountain* se publicó en el segundo número de la revista *The Blind Man* (mayo de 1917), con el título «The Richard Mutt Case». La fotografía del objeto original es de Alfred Stieglitz.

2 La encuesta de 2004 se realizó entre quinientos profesionales del mundo del arte británico con ocasión del premio Turner.

3 Sobre *Comedian*, véanse las notas de la Obertura.

PARTE

II

LOS FUNDAMENTOS

Lo que la realidad le pide al arte

La Parte I terminó con una exigencia: para distinguir entre lo que vale y lo que no, necesitamos criterios. Pero la exigencia choca con una objeción que el lector habrá formulado, quizá, desde las primeras páginas. ¿Existen esos criterios? ¿No es todo, en el fondo, una cuestión de gusto, de cultura, de época o de poder? ¿Con qué derecho podría alguien afirmar que una obra es mejor que otra, o que una manera de representar el mal es más justa que otra?

La objeción es seria y merece una respuesta seria. No basta con afirmar que los criterios existen: hay que mostrar en qué se fundan, qué alcance tienen y dónde terminan. Esa es la tarea de la Parte II, que es, en el orden de las razones, la más importante del libro. Todo lo que viene después, el examen de la persona que crea, del mal, de lo sagrado, de la tradición y el método de discernimiento, descansa sobre los fundamentos que aquí se establecen.

Los cinco capítulos que siguen abordan, uno por uno, los cinco conceptos que la cultura contemporánea ha vuelto problemáticos. El **capítulo 6** defiende una premisa previa a todas las demás: que la realidad existe antes que nuestras preferencias, y que de ahí se sigue que hay juicios mejores y peores. El **capítulo 7** examina la relación del arte con la verdad, y cómo una obra puede decirla sin formular ninguna tesis. El **capítulo 8** sostiene que la belleza no es una mera preferencia, aunque contenga una dimensión subjetiva. El **capítulo 9** distingue la libertad de la arbitrariedad y propone una noción de libertad exigente. El **capítulo 10**, por último, muestra cómo se relacionan la belleza, la verdad y el bien: tres dimensiones distinguibles que no son indiferentes entre sí.

Advierto al lector que esta es la parte más filosófica del libro. He procurado que sea también la más clara, porque una filosofía que solo entienden los filósofos no sirve para orientar la vida. Cada concepto se presenta con ejemplos, cada argumento se enfrenta a su objeción más fuerte y cada capítulo termina, como los anteriores, con un ejercicio práctico. Quien llegue al final de esta parte no tendrá todavía un método, pero tendrá algo previo y más importante: la confianza razonada en que juzgar bien es posible.

PARTE II · CAPÍTULO 6

La realidad no pide permiso

El arte puede transformar cómo vemos el mundo, pero no vuelve verdadero lo que afirma ni bueno lo que celebra.

El Vermeer que no era

En septiembre de 1937, Abraham Bredius, el historiador del arte más respetado de su tiempo en materia de pintura holandesa del siglo XVII, examinó un lienzo de gran formato que le había sido presentado como una obra desconocida de Johannes Vermeer. Representaba la cena de Emaús: el momento en que dos discípulos reconocen a Cristo resucitado al partir el pan. Bredius, que tenía entonces más de ochenta años y había dedicado su vida entera al estudio de aquellos maestros, quedó deslumbrado. Escribió poco después que se trataba de la obra maestra de Vermeer, y habló del momento maravilloso de encontrarse ante un cuadro desconocido de un gran pintor.

Con su aval, el cuadro fue adquirido para el museo Boijmans de Rotterdam, que lo exhibió como pieza central de una gran exposición. Críticos, conservadores y público coincidieron en la admiración. Durante años, *La cena de Emaús* fue considerada una de las joyas del patrimonio artístico neerlandés.

El cuadro no era de Vermeer. Lo había pintado ese mismo año un pintor neerlandés llamado Han van Meegeren, un artista de talento

cuya obra propia no había obtenido el reconocimiento que él creía merecer, y que había decidido vengarse de los críticos engañándolos. Animado por el éxito, pintó otros falsos Vermeer. Uno de ellos, *Cristo y la adúltera*, terminó en manos de Hermann Göring, el jerarca nazi, que entregó a cambio ciento treinta y siete pinturas auténticas.

Al terminar la guerra, los aliados encontraron el cuadro en la colección de Göring y siguieron su rastro hasta van Meegeren. Fue arrestado y acusado de colaboración con el enemigo por haber vendido un tesoro nacional a los nazis, un delito que podía costarle la vida. Su única defensa era confesar que el tesoro no era tal: que el cuadro era suyo. Nadie le creyó. Para demostrarlo, pintó un último «Vermeer» en presencia de testigos designados por el tribunal y de fotógrafos de prensa. En noviembre de 1947 fue condenado, no por traición, sino por falsificación y fraude, a un año de prisión. Murió pocas semanas después, antes de cumplir la condena.

La historia de van Meegeren se cuenta habitualmente como una anécdota sobre la credulidad de los expertos. Lo es. Pero me interesa aquí por algo más fundamental. Durante años, la opinión unánime de las máximas autoridades, de las instituciones y del público sostuvo que *La cena de Emaús* era un Vermeer. Y durante todos esos años, esa opinión unánime fue **falsa**. El cuadro era lo que era, un van Meegeren de 1937, con independencia de lo que todos creyeran. La realidad no había pedido permiso al consenso para ser como era.

Esta observación, que parece trivial, es el fundamento de todo lo que sigue en este libro.

1. Una premisa olvidada

Toda discusión sobre el valor de las obras presupone, lo sepa o no, una respuesta a una pregunta previa: **¿existe algo que juzgar, independiente de nuestro juicio?** Si la respuesta es no, si una obra no es otra cosa que lo que cada uno percibe en ella, entonces todos los juicios valen lo mismo, porque no hay nada frente a lo cual puedan ser

más o menos acertados. Si la respuesta es sí, si la obra tiene propiedades reales que nuestros juicios pueden captar mejor o peor, entonces hay juicios más acertados que otros, y tiene sentido discutir, argumentar y aprender.

Este libro sostiene la segunda respuesta. La posición que defiende puede llamarse, con el nombre que le dio la tradición filosófica, **realismo**: la convicción de que la realidad existe con independencia de nuestras preferencias, y de que nuestro conocimiento consiste en adecuarse a ella, no en fabricarla.

Conviene enunciar la premisa con precisión, porque de ella se siguen varias tesis que el resto del libro desarrollará.

La realidad no se reduce a nuestras preferencias. El mundo no es como queremos que sea, ni como nos conviene que sea, ni como nos gusta que sea. Es como es, y nuestros deseos tienen que contar con él.

La verdad no se crea por voluntad individual. Que alguien afirme algo con convicción no lo vuelve verdadero. Que muchos lo afirmen tampoco. La verdad consiste en la correspondencia entre lo que se dice y lo que es, y esa correspondencia se da o no se da con independencia de quién la afirme.

El bien no equivale a lo que alguien desea. Desear algo no lo vuelve bueno. Hay deseos que conducen a la plenitud de la persona y deseos que la destruyen, y la diferencia entre unos y otros no depende de su intensidad.

La belleza no se agota en la reacción del espectador. Una obra puede conmover a alguien que no está preparado para percibir su riqueza, y puede dejar indiferente a quien sí lo está. La reacción es un dato importante, pero no es la medida última de la obra.

La dignidad de la persona no depende de su utilidad, su belleza, su éxito o su reconocimiento. Esta tesis, que el capítulo 11 desarrollará,

es la aplicación más importante del realismo al terreno humano: el valor de una persona es un hecho, no una opinión.

Estas tesis no son exclusivas de ninguna tradición religiosa. Las han defendido, con matices diversos, filósofos de épocas y culturas muy distintas, desde Platón y Aristóteles hasta pensadores contemporáneos de muy variada orientación. Son también, como explicaré en la Parte V, plenamente compatibles con la tradición católica, que las asume y las profundiza. Pero el argumento que aquí se presenta no depende de la fe. Depende solo de la disposición a tomarse en serio una experiencia que todos tenemos: la de habernos equivocado.

Porque esa es, quizá, la prueba más sencilla del realismo. **Solo puede equivocarse quien juzga sobre algo que no depende de su juicio.** Si una obra no fuera más que lo que yo veo en ella, nunca podría equivocarme al juzgarla. Y, sin embargo, todos sabemos por experiencia que nos equivocamos: que una obra que despreciamos a los veinte años nos revela su grandeza a los cuarenta, que una película que nos entusiasmó resulta vacía al volver a verla, que un libro que no entendimos se vuelve luminoso cuando lo releemos con más preparación. En todos esos casos, algo cambió en nosotros, y no en la obra. La obra estaba ahí, esperando a que la viéramos bien.

2. Lo que esta premisa no significa

Una posición como la que defiendo suele despertar un temor razonable: el de que conduzca a un dogmatismo rígido, en el que unos pocos expertos, armados con criterios supuestamente objetivos, dicten a los demás lo que deben admirar. Conviene disipar este temor desde el principio, aclarando lo que el realismo **no** implica.

No implica que exista una fórmula para producir obras maestras. Si los criterios de valor fueran reglas mecánicas, bastaría aplicarlas para crear arte excelente, y la historia demuestra que no es así. Las obras maestras sorprenden siempre, incluso a quienes conocen todas

las reglas. El realismo afirma que hay criterios, no que esos criterios sean una receta.

No implica que todos los juicios estéticos puedan demostrarse como un teorema. La estética no es una ciencia exacta. Muchos de sus juicios son probables, matizados, revisables. Dos personas igualmente formadas y honestas pueden discrepar sobre el valor de una obra concreta, y su desacuerdo puede no resolverse nunca. El realismo no promete unanimidad.

No implica que los expertos tengan siempre razón. La historia de van Meegeren es la mejor prueba. Bredius era el mayor experto de su tiempo, y se equivocó. El realismo no consagra ninguna autoridad humana como infalible; al contrario, es precisamente porque la realidad no depende del juicio de nadie por lo que cualquier juicio, incluido el del experto, puede ser corregido.

No implica que la percepción subjetiva carezca de importancia. La experiencia personal de una obra es el punto de partida de todo juicio estético. Sin ella no hay nada que juzgar. El realismo no la desprecia; afirma solamente que no es el punto de llegada.

Lo que el realismo sí implica es algo más modesto y, a la vez, más importante: **que nuestros juicios pueden ser razonables o irrazonables, profundos o superficiales, bien fundamentados o arbitrarios**, y que la discrepancia entre ellos no obliga a aceptar que todos tengan el mismo valor. Es la diferencia entre decir «nadie tiene la última palabra» y decir «no hay nada sobre lo que hablar». La primera afirmación es humilde y verdadera. La segunda es arrogante y falsa, porque pretende saber de antemano que toda búsqueda de la verdad es inútil.

3. Subjetividad no es arbitrariedad

La objeción más fuerte contra la existencia de criterios estéticos es la diversidad de los gustos. Dos personas contemplan la misma obra y reaccionan de modos opuestos. Las culturas han apreciado bellezas muy distintas. Las épocas han despreciado lo que otras veneraron. ¿No demuestra todo esto que el valor estético es una cuestión subjetiva, y que pretender lo contrario es imponer el propio gusto como si fuera ley universal?

La objeción es antigua, y hay una respuesta clásica que conviene recordar, porque su autor no es sospechoso de dogmatismo. En 1757, el filósofo escocés David Hume, uno de los pensadores más escépticos de la historia, publicó un ensayo titulado *Sobre la norma del gusto*. Hume partía de la diversidad de los gustos con toda honestidad: reconocía que las opiniones sobre la belleza varían enormemente, y que es tentador concluir que todas valen lo mismo. Y, sin embargo, sostenía que esa conclusión es absurda. Nadie, decía, se atrevería a afirmar en serio que un poeta mediocre está a la altura de Milton, o que un estanque es tan grande como el océano.

Para ilustrar su argumento, Hume recurrió a un episodio que el lector hispanohablante reconocerá con una sonrisa, porque procede del *Quijote*. En la segunda parte de la novela, Sancho Panza presume ante el escudero del Caballero del Bosque de tener un excelente paladar para el vino, heredado de su familia. Y cuenta que a dos parientes suyos les dieron a probar el vino de una cuba. El primero lo cató con la punta de la lengua y dijo que era bueno, pero que tenía un ligero sabor a hierro. El segundo dijo que era bueno, pero que sabía un poco a cuero. Todos se rieron de ellos. Pero cuando se vació la cuba, apareció en el fondo una pequeña llave atada a una correa de cuero.

La lección que Hume extraía del episodio es precisa. Los dos parientes de Sancho no tenían gustos caprichosos. Tenían un paladar más fino que los demás, capaz de percibir cualidades que estaban

realmente en el vino y que los otros no detectaban. Su juicio no era una mera preferencia: era una **percepción más exacta** de algo que existía con independencia de ellos. La llave estaba en el fondo de la cuba, la percibiera alguien o no.

Hume concluía que, aunque el gusto tiene una base en la sensibilidad individual, no todos los gustos son iguales. Hay jueces mejores y peores, y es posible describir las cualidades que distinguen a los mejores. Enumeraba cinco: **delicadeza** de percepción, para captar los matices; **práctica**, para educar esa percepción mediante la frecuentación de las obras; **comparación**, para situar cada obra en relación con otras; **libertad de prejuicios**, para no dejar que los intereses o las pasiones deformen el juicio; y **buen sentido**, para comprender la finalidad de cada obra y juzgarla de acuerdo con ella. La norma del gusto, para Hume, era el veredicto conjunto de los jueces que reúnen estas cualidades.

Una generación después, Immanuel Kant añadió una observación que completa la de Hume. Kant señaló que cuando decimos de algo que es bello no decimos lo mismo que cuando decimos que nos resulta agradable. Si digo que me gusta el café sin azúcar, no espero que todos estén de acuerdo; es una preferencia personal y lo sé. Pero si digo que una sinfonía es bella, hablo, en palabras de Kant, *con una voz universal*: pretendo que los demás deberían reconocerlo también, y si no lo hacen, creo que algo se les escapa. Esta pretensión de universalidad, observaba Kant, está inscrita en la propia forma del juicio estético. No podemos hablar de belleza sin aspirar a algo más que a expresar un gusto.

Ni Hume ni Kant eran pensadores católicos, y sus filosofías difieren en muchos puntos de la que este libro propone. Pero ambos coinciden en una constatación que es suficiente para nuestro argumento: **la subjetividad del juicio estético no lo convierte en arbitrario.** La experiencia de la belleza pasa por la sensibilidad de cada persona, y esa sensibilidad varía según la formación, la memoria, el tempera-

mento y las expectativas. Pero esa variación no impide que haya percepciones más finas y más toscas, juicios más fundados y más caprichosos, y que sea posible mejorar las propias apreciaciones mediante la atención, el conocimiento y la comparación.

La diversidad de los gustos, en suma, no prueba que no haya nada que juzgar. Prueba, más bien, que juzgar bien es difícil, y que requiere educación. Es exactamente lo mismo que ocurre con cualquier otra forma de conocimiento. Los médicos discrepan sobre diagnósticos difíciles, los historiadores sobre la interpretación de los hechos, los científicos sobre las teorías en competencia. Nadie concluye de ello que no exista la enfermedad, la historia o la naturaleza. **El desacuerdo es un signo de que la realidad es compleja, no de que no exista.**

4. Lo que ocurrió después con el falso Vermeer

La historia de van Meegeren tiene un epílogo que ilustra con precisión todo lo anterior.

Cuando se supo que *La cena de Emaús* era una falsificación, muchos de quienes la habían admirado volvieron a mirarla. Y descubrieron lo que antes no habían visto. Los rostros de los discípulos, observaron, tenían algo de los actores de cine de la década de 1930. Las expresiones eran más sentimentales de lo que Vermeer se habría permitido. La composición carecía de la tensión silenciosa que caracteriza los interiores del maestro de Delft. Con el paso del tiempo, la opinión crítica fue casi unánime: la obra era hábil, pero estaba lejos de la calidad de un auténtico Vermeer. Hoy resulta difícil comprender cómo pudo engañar a tantos.

Un relativista podría ver en este epílogo la prueba de que el juicio estético depende del contexto: mientras se creyó que era un Vermeer, pareció una obra maestra; cuando se supo que no lo era, pareció mediocre. El cuadro no había cambiado; solo había cambiado la eti-

queta. ¿No demuestra esto que el valor estético es una construcción social?

Creo que demuestra exactamente lo contrario. El cuadro no había cambiado, en efecto. Lo que había cambiado era la **mirada** de quienes lo contemplaban. Mientras creyeron que era un Vermeer, sus expectativas, su deseo de encontrar una obra maestra, su respeto por la autoridad de Bredius y el contexto prestigioso del museo deformaron su percepción. Vieron lo que esperaban ver. Cuando esos factores desaparecieron, pudieron ver el cuadro tal como era. **El contexto no había creado el valor; lo había ocultado.**

Es la misma lección del capítulo 1, con las gafas en el suelo del museo, y del capítulo 4, con el violinista en el metro. En los tres casos, el contexto produjo una percepción que no correspondía a la realidad de la obra. Y en los tres casos, la conclusión correcta no es que la realidad de la obra no exista, sino que **hay que aprender a verla a pesar del contexto.** Esa es la tarea del juicio educado.

5. Seis consecuencias para quien mira una obra

De la premisa realista se siguen varias consecuencias prácticas, que acompañarán al lector a lo largo del libro. Las enumero aquí de manera sintética.

Primera: las intenciones del artista no determinan por sí solas el valor de una obra. Un artista puede querer hacer una obra maestra y fracasar. Puede querer hacer una obra menor y lograr algo extraordinario. Puede declarar que su obra significa algo que la obra no consigue transmitir. La intención importa, como se verá en el capítulo 31, pero la obra es lo que efectivamente es, no lo que su autor quiso que fuera.

Segunda: la reacción del público no constituye la única medida de su calidad. El entusiasmo masivo puede acompañar a una obra extraordinaria o a una obra mediocre. El rechazo inicial puede ser un

error, como lo fue con muchas obras que hoy veneramos, o puede ser un acierto. La reacción es un dato, no un veredicto.

Tercera: el reconocimiento institucional no vuelve infalible un juicio estético. Los museos, las academias, los premios y los críticos pueden acertar, y a menudo lo hacen. Pero también pueden equivocarse, como se equivocó el Boijmans con van Meegeren y como se equivocó el Salón de París con Manet.

Cuarta: la aceptación social no demuestra la bondad moral de una práctica, ni la desaprobación social demuestra que una obra carezca de valor. Lo que una sociedad aprueba o rechaza en un momento dado puede estar en lo cierto o equivocado. La historia está llena de prácticas aceptadas que eran injustas y de obras rechazadas que eran grandes.

Quinta: las interpretaciones deben responder a las características reales de la obra. No toda interpretación vale lo mismo. Una lectura es mejor que otra cuando explica más elementos de la obra, cuando los relaciona de manera más coherente y cuando no le atribuye lo que la obra no contiene.

Sexta: la evaluación crítica debe comprender antes de condenar, y argumentar antes de declarar. Si la obra es una realidad que puede conocerse mejor o peor, entonces el primer deber de quien la juzga es conocerla. El juicio precipitado, sea favorable o desfavorable, es siempre un juicio sobre una obra que no se ha mirado del todo.

LO QUE QUEDA

La realidad existe con independencia de nuestras preferencias. Solo puede equivocarse quien juzga sobre algo que no depende de su juicio, y todos sabemos por experiencia que nos equivocamos.

El realismo no promete fórmulas, ni unanimidad, ni infalibilidad de los expertos. Afirma algo más modesto: que hay juicios más razonables, profundos y fundados que otros.

La subjetividad no es arbitrariedad. Hume mostró que hay jueces mejores y peores, y que el buen juez se distingue por su delicadeza, su práctica, su capacidad de comparar, su libertad de prejuicios y su buen sentido.

El desacuerdo es un signo de que la realidad es compleja, no de que no exista.

El contexto puede ocultar el valor de una obra o fingir un valor que no tiene, pero no lo crea. La tarea del juicio educado es aprender a ver la obra a pesar del contexto.

Para mirar mejor

Piense en una obra, de cualquier disciplina, sobre la que haya cambiado de opinión con el tiempo: algo que despreciaba y ahora admira, o algo que admiraba y ahora le parece pobre. Escriba brevemente qué cambió.

Después, hágase la pregunta decisiva: ¿cambió la obra o cambió usted? Si fue usted, intente identificar qué cambió exactamente: ¿adquirió más conocimientos sobre el contexto, más experiencia de otras obras comparables, más atención, más madurez personal, menos prejuicios? Esa lista es el inventario de lo que, según Hume, distingue a un juez mejor de uno peor. Y es también la prueba, extraída de su propia vida, de que el juicio estético puede educarse porque hay algo real hacia lo cual educarlo.

NOTAS DEL CAPÍTULO 6

1 Sobre Han van Meegeren, *La cena de Emaús* (1937), su autenticación por Abraham Bredius y el proceso de 1947: Pelham Communications y Everything Everywhere. La obra se conserva hoy en el Museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, atribuida a su verdadero autor.

2 David Hume, *Of the Standard of Taste* (1757). El episodio de los parientes de Sancho procede de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, segunda parte, capítulo XIII.

3 Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (1790), §§ 7–8.

La verdad que el arte dice sin afirmar

Una obra puede ser sincera y, aun así, mentir sobre la realidad.

Un día en la vida

En noviembre de 1962, la revista literaria soviética *Novy Mir* publicó un relato breve de un autor desconocido, un profesor de matemáticas de provincias llamado Alexandr Solzhenitsyn. El relato narraba, de la mañana a la noche, un solo día en la vida de Iván Denísovich Shújov, un prisionero de un campo de trabajo forzado en Siberia. No había en él grandes acontecimientos. Iván se levanta en el frío, intenta conseguir un poco más de sopa, trabaja levantando un muro, esconde un trozo de sierra, evita un castigo. Al final del día se acuesta casi contento, porque ha sido un día bueno: no lo han encerrado en la celda de aislamiento, ha conseguido algo de tabaco y no ha enfermado. El narrador añade, casi de pasada, que de días como aquel había tenido tres mil seiscientos cincuenta y tres en su condena.

La publicación había sido autorizada personalmente por Nikita Jruschov, en un breve paréntesis de apertura política. El efecto fue sísmico. Millones de lectores soviéticos, que sabían de los campos de manera vaga, por rumores o por experiencia familiar, encontraron por primera vez una representación de aquella realidad que no

podían negar. Los informes oficiales, los discursos y las estadísticas habían dicho poco o nada; el relato de un solo día, escrito con sobriedad, lo decía todo.

Ocho años después, Solzhenitsyn recibió el premio Nobel de Literatura. En el discurso que escribió para la ocasión, y que no pudo leer en persona porque temía no poder regresar a su país, se detuvo en una frase que el lector conoce porque abre este libro: la intuición de Dostoievski de que la belleza salvará al mundo. Solzhenitsyn confesaba que durante mucho tiempo la frase le había parecido una simple ocurrencia, y explicaba por qué había cambiado de opinión. Recordaba la antigua tríada de la verdad, el bien y la belleza, y sugería que cuando los brotes de la verdad y del bien son aplastados, quizá sea la belleza, más caprichosa e imprevisible, la que logre abrirse paso y cumplir la tarea de las tres. Terminaba su discurso con un proverbio ruso: una sola palabra de verdad pesa más que el mundo entero.

El caso de Solzhenitsyn plantea la pregunta de este capítulo con una fuerza difícil de igualar. ¿Qué tiene que ver el arte con la verdad? Un relato de ficción no es un informe, ni una estadística, ni una tesis. Iván Denísovich no existió; es un personaje inventado. Y, sin embargo, ese personaje inventado dijo sobre los campos soviéticos más verdad que todos los documentos oficiales juntos. ¿Cómo es posible? Y si es posible, ¿qué significa que una obra de arte diga la verdad, o que mienta?

1. Sinceridad no es verdad

Empecemos por despejar una confusión muy extendida. En la cultura contemporánea, la principal virtud que se exige al artista no es la verdad, sino la **sinceridad**: que exprese lo que realmente siente, que sea fiel a su experiencia, que no finja. La sinceridad es, sin duda, una virtud. Una obra hecha con cinismo, por puro cálculo, sin ninguna implicación personal de su autor, suele delatar esa falta de compro-

miso. Pero la sinceridad y la verdad no son lo mismo, y confundirlas tiene consecuencias graves.

La diferencia es sencilla de enunciar. **La sinceridad es una relación entre el artista y su obra: la obra expresa fielmente lo que el artista siente o cree. La verdad es una relación entre la obra y la realidad: la obra muestra las cosas como son.** Ambas relaciones pueden darse juntas, y en las grandes obras suelen hacerlo. Pero también pueden separarse.

Una obra puede ser perfectamente sincera y, a la vez, falsa. Basta con que su autor crea sinceramente algo que no es verdad. El mismo régimen que tardó en permitir la publicación del relato de Solzhenitsyn había promovido, durante décadas, una doctrina artística oficial, el realismo socialista, que exigía a pintores, escritores y cineastas representar la vida soviética como una marcha triunfal hacia el progreso. Muchos de los artistas que la practicaron no eran cínicos: creían sinceramente en aquel futuro radiante. Pintaban campesinos sonrientes ante cosechas abundantes, obreros heroicos y familias felices. Algunas de esas obras eran técnicamente impecables. Y, sin embargo, mentían, porque la realidad que pretendían representar incluía también hambrunas, deportaciones y campos. Su sinceridad no las hacía verdaderas.

También puede ocurrir lo inverso: una obra que expresa una emoción auténtica pero interpreta mal la realidad que la provoca. Un artista puede sentir sinceramente que la vida carece de sentido, que todas las personas son egoístas o que el amor es siempre una ilusión, y puede expresar ese sentimiento con gran fuerza. Su obra será sincera. Pero si la vida no carece de sentido, si no todas las personas son egoístas y si el amor no es siempre una ilusión, su obra, por sincera que sea, dirá algo falso sobre el mundo. Su verdad será la de un estado de ánimo, no la de la realidad.

Y una obra puede, por último, **denunciar una injusticia real recurriendo a una representación engañosa**. Es un caso frecuente en el

arte comprometido. La causa es justa, la indignación es legítima, pero la obra simplifica, caricaturiza o deforma para producir el efecto deseado. Presenta a los opresores como monstruos sin matices y a los oprimidos como inocentes sin mancha. Reduce una situación compleja a un esquema moral sencillo. Su intención es buena, y su efecto puede ser movilizador; pero, en la medida en que deforma la realidad, también miente, y esa mentira termina debilitando la causa que pretende defender.

2. Cinco sustituciones que no funcionan

La confusión entre sinceridad y verdad es la más importante, pero no la única. Hay al menos cinco cualidades que la cultura contemporánea tiende a aceptar como sustitutos de la verdad, y que no lo son.

La intensidad emocional no sustituye a la justificación. Que una obra conmueva profundamente no demuestra que lo que transmite sea verdadero. Las emociones intensas pueden ser provocadas por la verdad, pero también por la manipulación. La propaganda más eficaz de la historia ha sido siempre emocionalmente intensa.

La originalidad no sustituye a la comprensión. Que una obra presente una perspectiva inesperada sobre un tema no significa que esa perspectiva sea acertada. Lo nuevo puede iluminar, pero también puede deformar. La originalidad tiene valor cuando nos ayuda a ver algo que antes no veíamos; si solo nos ayuda a ver algo que no existe, es una forma elegante de error.

La popularidad no sustituye a la evidencia. Que muchos lectores, espectadores u oyentes encuentren convincente la visión de una obra no prueba que sea verdadera. El círculo del prestigio, que examinamos en el capítulo 4, opera también en el terreno de las ideas.

La complejidad aparente no sustituye a la profundidad real. Una obra puede envolver una idea simple, o incluso falsa, en una forma

tan intrincada que parezca contener grandes verdades. El esfuerzo que exige descifrarla produce la ilusión de que lo descifrado era valioso. Es una ilusión frecuente en ciertos ámbitos del arte contemporáneo y de la teoría que lo acompaña.

Y la sinceridad, como hemos visto, no sustituye a la verdad.

Estas cinco sustituciones tienen algo en común: todas desplazan la atención desde la relación de la obra con la realidad hacia alguna otra cualidad, más fácil de percibir o de medir. Es más fácil saber si una obra nos conmueve que saber si dice la verdad; más fácil saber si es original que saber si es acertada; más fácil saber si es popular que saber si es justa. Y precisamente por eso, la tentación de sustituir la pregunta difícil por la fácil es constante.

3. Cómo dice la verdad el arte

Si el arte puede mentir, también puede decir la verdad. Pero su manera de decirla es distinta de la del informe, el tratado o la tesis, y conviene comprenderla bien para no exigirle lo que no le corresponde.

Aristóteles lo vio con una claridad que no ha sido superada. En el capítulo noveno de su *Poética* comparaba al poeta con el historiador. El historiador, decía, cuenta lo que ha sucedido; el poeta, lo que podría suceder. Y añadía una afirmación que debió de sonar escandalosa a sus contemporáneos: por eso la poesía es más filosófica y más elevada que la historia, porque la poesía dice más bien lo universal, y la historia, lo particular. El historiador nos cuenta qué hizo un hombre concreto en una fecha concreta. El poeta nos muestra qué haría un hombre de cierto carácter en cierta situación, y al hacerlo nos revela algo sobre todos los hombres.

Esta intuición explica el caso de Solzhenitsyn. Iván Denísovich no existió, pero lo que le ocurre en el relato es lo que les ocurría a millones de prisioneros reales. Su día es inventado, pero es un día **típico**,

en el sentido más profundo de la palabra: un día que condensa la verdad de todos los días de todos los prisioneros. Por eso el relato podía decir lo que ningún informe decía. El informe da cifras; el relato da la experiencia. El informe dice cuántos; el relato dice cómo es. Y el lector que termina el relato sabe algo que no sabía antes, aunque no haya aprendido ningún dato nuevo.

El arte, pues, no dice la verdad formulando proposiciones verificables, como hace la ciencia. La dice de otras maneras, que pueden distinguirse.

La verdad de la experiencia. El arte puede mostrar cómo es vivir algo: el duelo, el enamoramiento, la humillación, la esperanza, el miedo. No nos informa sobre esas experiencias; nos permite, en cierta medida, atravesarlas. Una novela sobre la pérdida de un hijo no añade datos a lo que sabemos sobre la mortalidad infantil, pero puede hacernos comprender, como ningún dato lo haría, qué significa perder un hijo.

La verdad de la condición humana. El arte puede revelar patrones, tensiones y posibilidades que atraviesan la existencia humana: cómo el poder corrompe, cómo el orgullo ciega, cómo el perdón libera, cómo el miedo deforma. Estas verdades no se demuestran; se reconocen. El lector de una gran tragedia sale de ella sabiendo algo sobre sí mismo que no sabía al entrar.

La verdad de las consecuencias. El arte puede mostrar adónde conducen ciertas elecciones. Una de sus formas más poderosas de decir la verdad es, precisamente, seguir una acción hasta sus últimas consecuencias, sin interrumpirla con una moraleja, y dejar que el lector extraiga la lección. Y una de sus formas más frecuentes de mentir es omitir esas consecuencias: presentar la violencia sin dolor, la traición sin ruina, el vicio sin costo.

La verdad de la proporción. El arte puede presentar las cosas en su justa medida, dando a cada elemento de la realidad el peso que le

corresponde. Una obra puede no decir nada falso y, sin embargo, mentir por desproporción: ampliando hasta lo monstruoso un aspecto de la realidad y reduciendo hasta la invisibilidad otros igualmente reales. El realismo socialista mentía así, al mostrar solo la abundancia; pero también puede mentir así un arte que muestre solo la miseria y la degradación, como si no existiera nada más.

Ninguna de estas formas de verdad exige que la obra sea realista en sentido técnico. Una fábula puede decir la verdad sobre la envidia mejor que una novela naturalista. Un cuadro abstracto puede expresar la verdad de un estado del alma. Una pieza musical sin palabras puede decir algo verdadero sobre el duelo. **La poesía, la ficción, el símbolo y la abstracción operan mediante recursos propios**, y sería un error juzgarlos con los criterios del periodismo. Pero tampoco quedan exentos de toda relación con la verdad humana. Una obra que, con los medios que sean, presenta una visión falsa de la persona, del mundo o de las consecuencias de los actos, es, en esa medida, una obra que miente.

4. La mentira más amable

Hay una forma de mentira artística que merece un examen particular, porque suele pasar inadvertida y porque afecta, con frecuencia, a obras que se presentan como bellas y bienintencionadas. Su nombre es **sentimentalismo**, y su versión más extendida se conoce con una palabra alemana: ***kitsch***.

El novelista checo Milan Kundera dedicó a este fenómeno algunas de las páginas más penetrantes de su novela *La insoportable levedad del ser*. Kundera definía el kitsch como la negación de todo lo que en la existencia humana resulta inaceptable: una visión del mundo de la que se ha eliminado cuidadosamente todo lo que incomoda, ensucia o duele. Y describía su mecanismo emocional con una imagen precisa. El kitsch, decía, provoca dos lágrimas. La primera dice: qué hermoso

es ver a unos niños corriendo por el césped. La segunda dice: qué hermoso es emocionarse, junto con toda la humanidad, al ver a unos niños corriendo por el césped. Es la segunda lágrima, observaba Kundera, la que convierte el sentimiento en kitsch.

La observación es exacta. El kitsch no consiste en representar cosas bellas o emociones tiernas: los grandes artistas también lo hacen. Consiste en representarlas de modo que el espectador **se emocione con su propia emoción**, en lugar de con la realidad que la provoca. Es una belleza sin verdad, porque ha suprimido de la realidad todo lo que la complica, y una emoción sin objeto, porque se alimenta de sí misma.

El kitsch es relevante para este libro por una razón precisa. Quien defiende la belleza frente a la Academia de la Ruptura corre el riesgo de defender, sin advertirlo, el kitsch: la imagen edulcorada, la emoción fácil, la armonía sin conflicto. Y ese riesgo es real. Buena parte del arte religioso producido en los últimos dos siglos, por ejemplo, ha caído en esta trampa, con sus imágenes dulzonas que nada tienen que ver con la gravedad de lo que pretenden representar. **El kitsch es el enemigo de la belleza tanto como la fealdad gratuita**, y quizá más, porque se disfraza de ella. Una defensa honesta de la belleza debe ser también una crítica del kitsch.

5. Verdad y libertad de expresión

Queda por examinar una última cuestión, que suele surgir en cuanto se habla de la relación entre el arte y la verdad. ¿No es peligroso afirmar que el arte puede mentir? ¿No abre esto la puerta a que alguien, en nombre de la verdad, decida qué obras deben circular y cuáles deben prohibirse? Es precisamente lo que hacían los censores soviéticos que durante décadas impidieron que se publicaran relatos como el de Solzhenitsyn.

La preocupación es legítima, y la respuesta exige una distinción cuidadosa. Afirmar que una obra puede ser falsa es un **juicio crítico**.

Decidir que una obra falsa debe prohibirse es una **decisión política o jurídica**. Son dos actos distintos, y el primero no implica el segundo. Podemos y debemos decir que una obra miente, argumentarlo y discutirlo, sin pretender por ello que deba ser censurada. La libertad de expresión protege, entre otras cosas, el derecho a decir cosas falsas; pero no protege a esas cosas falsas de ser examinadas y refutadas.

El caso soviético muestra, de hecho, lo contrario de lo que la objeción sugiere. Los censores no actuaban en nombre de la verdad, sino en nombre de una mentira oficial. Lo que temían del relato de Solzhenitsyn no era su falsedad, sino su verdad. **La censura es casi siempre un instrumento de la mentira, no de la verdad**, porque la verdad, por lo general, no necesita prohibir a sus adversarios: le basta con poder ser dicha. Por eso la defensa de la libertad de expresión y la defensa de la verdad no son enemigas, sino aliadas. Lo que es enemigo de ambas es la confusión que las identifica: la idea de que, porque todos tienen derecho a expresarse, todo lo expresado vale lo mismo.

La libertad de expresión no elimina la distinción entre verdad y falsedad. La presupone. Precisamente porque hay verdades y falsedades, y porque nadie tiene el monopolio de distinguirlas, necesitamos un espacio libre en el que puedan confrontarse.

LO QUE QUEDA

La sinceridad es una relación entre el artista y su obra; la verdad, entre la obra y la realidad. Una obra puede ser sincera y falsa.

Cinco cualidades suelen tomarse por sustitutos de la verdad sin serlo: la intensidad emocional, la originalidad, la popularidad, la complejidad aparente y la sinceridad.

El arte dice la verdad de otro modo que la ciencia: la verdad de la experiencia, de la condición humana, de las consecuencias y de la proporción. Por eso, como enseñaba Aristóteles, la poesía puede ser más filosófica que la historia.

El kitsch es una belleza sin verdad y una emoción que se alimenta de sí misma. Es enemigo de la belleza tanto como la fealdad gratuita, porque se disfraza de ella.

Afirmar que una obra miente es un juicio crítico, no un acto de censura. La censura suele servir a la mentira; la verdad solo necesita poder decirse.

Para mirar mejor

Elija una película, una serie o una novela que trate un tema que usted conozca de primera mano: su profesión, su ciudad, una enfermedad que haya vivido de cerca, una experiencia familiar. Obsérvela con la mirada de quien sabe.

Pregúntese, en cuatro tiempos: ¿es verdadera la **experiencia** que muestra, se siente así vivir eso? ¿Es verdadera la **condición humana** que revela, actúan así las personas? ¿Son verdaderas las **consecuencias** que presenta, o las suprime o exagera? ¿Es verdadera la **proporción**, da a cada aspecto el peso que tiene en la realidad?

Probablemente descubrirá que la obra acierta en unos puntos y falla en otros. Ese juicio matizado es exactamente el que este libro quiere ayudarle a formar. Y descubrirá también que su conocimiento

directo de la realidad le permite juzgar la obra con una seguridad que no tiene en otros temas: la prueba, una vez más, de que juzgar bien una obra exige conocer aquello que la obra representa.

NOTAS DEL CAPÍTULO 7

1 Alexandr Solzhenitsyn, *Un día en la vida de Iván Denísovich*, publicado en *Novy Mir* en noviembre de 1962. Su discurso para el premio Nobel de Literatura de 1970 se publicó en 1972.

2 Aristóteles, *Poética*, capítulo 9.

3 Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser* (1984), sexta parte, «La Gran Marcha».

4 El realismo socialista fue proclamado doctrina oficial de la literatura soviética en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934).

PARTE II · CAPÍTULO 8

La belleza no es un gusto

La belleza tiene una dimensión subjetiva, pero no es arbitraria: puede discutirse con razones.

Un violonchelo entre las ruinas

El 27 de mayo de 1992, en las primeras semanas del asedio de Sarajevo, una larga fila de personas esperaba frente a una de las pocas panaderías que seguían funcionando en el centro de la ciudad. Un proyectil de mortero cayó en medio de la fila. Murieron veintidós personas y más de un centenar resultaron heridas.

Al día siguiente, un hombre vestido de etiqueta, como para un concierto, salió de su casa cargando una silla y un violonchelo. Se llamaba Vedran Smailović y era el violonchelista principal de la Ópera de Sarajevo. Caminó hasta el lugar del ataque, se sentó entre los escombros, frente al cráter que había dejado la explosión, y empezó a tocar el *Adagio en sol menor* que se atribuye a Tomaso Albinoni. Las colinas que rodeaban la ciudad estaban ocupadas por francotiradores. Los vecinos que se atrevieron a acercarse lo escucharon en silencio. Cuando terminó, recogió la silla y el instrumento y volvió a su casa.

Según los relatos que se difundieron después, Smailović regresó al mismo lugar durante veintidós días, uno por cada persona muerta.

Tocó también en las ruinas de la Biblioteca Nacional, incendiada por los bombardeos, y en los funerales de las víctimas del asedio, que los francotiradores tomaban a menudo como blanco. Cuando un periodista le preguntó si no estaba loco por tocar el violonchelo en medio de una guerra, respondió con otra pregunta: por qué no le preguntaban a los otros si no estaban locos por bombardear Sarajevo.

Conviene detenerse en lo que ocurrió en aquella plaza. Smailović no ofreció a sus vecinos una diversión, ni un consuelo fácil, ni un olvido. La música que tocó no era alegre. No hizo desaparecer el cráter, ni la sangre, ni el miedo. Y, sin embargo, quienes lo escucharon sintieron que algo esencial había sido afirmado. En medio de la destrucción, la belleza decía que aquellas veintidós personas no eran simplemente cuerpos destrozados, sino seres humanos dignos de ser llorados con lo mejor que la humanidad había sido capaz de crear. Decía que la ciudad seguía viva. Decía que los que bombardeaban no tendrían la última palabra.

La escena de Sarajevo desmiente, por sí sola, dos ideas que nuestra cultura ha aceptado con demasiada facilidad. La primera es que la belleza es una cuestión de gusto personal, una preferencia como cualquier otra. La segunda es que la belleza es algo agradable, decorativo, un lujo para tiempos tranquilos. Nadie que comprenda lo que ocurrió en aquella plaza podría sostener ninguna de las dos. Este capítulo explica por qué.

1. Dos sentidos de la palabra «belleza»

Buena parte de la confusión sobre la belleza procede de que usamos la misma palabra para dos cosas distintas.

En un primer sentido, **la belleza es una experiencia**. Decimos que algo es bello cuando nos produce una determinada respuesta: un placer peculiar, distinto del que nos da la comida o el descanso; una forma de atención intensa y desinteresada; una sensación de plenitud, de armonía o de asombro. En este sentido, la belleza es algo que

nos pasa, y es inevitablemente personal: cada uno la experimenta desde su propia sensibilidad.

En un segundo sentido, **la belleza es una cuestión filosófica**: la pregunta de si esa experiencia responde a algo real en el objeto, o si es una pura proyección del sujeto. Cuando experimento la belleza de una sinfonía, ¿estoy percibiendo algo que está en la sinfonía, o simplemente estoy registrando un estado de mi ánimo, que podría haberse producido igual ante cualquier otra cosa?

La cultura contemporánea tiende a responder a esta segunda pregunta en el sentido subjetivista: la belleza, se dice, está en el ojo de quien mira. La expresión es tan repetida que parece un truismo. Pero, examinada de cerca, es una tesis filosófica muy fuerte, y muy discutible. Si la belleza estuviera solo en el ojo de quien mira, entonces no habría ninguna diferencia, en cuanto a belleza, entre la *Pasión según San Mateo* de Bach y el ruido de una aspiradora: todo dependería de quién escuchara. Y aunque es cierto que alguien podría preferir el ruido de la aspiradora, a casi nadie se le ocurre que esa preferencia diga algo sobre la belleza de la música. Dice algo sobre quien la tiene.

La tradición filosófica realista, que este libro asume, sostiene una posición más matizada. Reconoce que la belleza se nos da siempre en una experiencia, y que esa experiencia es personal. Pero sostiene que la experiencia responde a **cualidades reales del objeto**, que pueden ser percibidas mejor o peor, y que por eso es posible discutir sobre ellas. Tomás de Aquino, en el siglo XIII, lo expresó en una fórmula que combina ambos sentidos: llamamos bellas, decía, a aquellas cosas que agradan al ser contempladas. La definición incluye la experiencia, el agrado, pero la vincula con algo que está en la cosa contemplada. Y en otro lugar de su obra enumeró las tres condiciones que, a su juicio, hacen bella una realidad: la **integridad**, es decir, la plenitud, que nada esencial le falte; la **proporción** o armonía entre sus partes; y la **claridad**, el esplendor con que la forma se manifiesta.

No es necesario aceptar esta enumeración como definitiva para reconocer su acierto fundamental. La belleza no es solo un estado de ánimo, sino una cualidad que las cosas poseen en mayor o menor grado, y que nuestra sensibilidad, educada, puede aprender a percibir.

2. Las cualidades que sostienen una apreciación compartida

Si la belleza responde a cualidades reales, deberíamos poder nombrar algunas. Y podemos. Sin pretensión de exhaustividad, propongo una lista de cualidades que, a lo largo de la historia y en tradiciones muy diversas, han sostenido las apreciaciones compartidas de la belleza.

Unidad. La obra bella forma un todo, en el que cada parte contribuye al conjunto y nada sobra ni falta. Esta cualidad, que Aristóteles exigía ya a la tragedia, se reconoce en una fuga, en una novela, en un edificio, en una fotografía.

Proporción. Las partes guardan entre sí relaciones adecuadas: de tamaño, de ritmo, de intensidad, de peso. La proporción no es lo mismo que la simetría, como veremos; pero exige que la relación entre los elementos tenga sentido.

Expresividad. La forma comunica algo: una emoción, una idea, un carácter, una atmósfera. La obra bella no es una superficie inerte; dice algo.

Riqueza formal. La obra ofrece a la percepción una variedad de elementos y relaciones que pueden explorarse durante mucho tiempo sin agotarse. Es la razón por la que volvemos a las grandes obras una y otra vez, y siempre encontramos algo nuevo.

Coherencia. Los elementos de la obra obedecen a una lógica interna, aunque esa lógica sea inusual. Incluso las obras más audaces tienen una coherencia que las distingue del simple desorden.

Dominio técnico. La obra revela un conocimiento profundo de las posibilidades de su medio. No siempre se trata de virtuosismo visible; a veces el mayor dominio consiste en ocultarse.

Fuerza simbólica. La obra condensa en una forma concreta significados que la desbordan. Una imagen, un gesto o un acorde remiten a algo más grande que ellos mismos.

Capacidad de revelar. La obra nos hace ver algo de la realidad que antes no veíamos, o que veíamos sin percibir su importancia.

Ninguna de estas cualidades es, por sí sola, una fórmula suficiente. Una obra puede ser coherente y aburrida, técnicamente impecable y vacía, rica en elementos y carente de unidad. Pero, en conjunto, estas cualidades permiten algo decisivo: **discutir la calidad de una obra sin reducir el debate a preferencias incomunicables**. Cuando dos personas discrepan sobre una obra, pueden examinar juntas su unidad, su proporción, su expresividad, y descubrir en qué consiste exactamente su desacuerdo. Pueden aprender una de la otra. Pueden cambiar de opinión. Y eso solo es posible si hay algo, en la obra, sobre lo que discutir.

3. La belleza no se reduce a lo agradable

El segundo malentendido sobre la belleza es todavía más extendido que el primero, y es, a mi juicio, la raíz del primer dogma de la Academia de la Ruptura, según el cual lo bello es sospechoso. Consiste en identificar la belleza con lo agradable: con lo bonito, lo dulce, lo armonioso en sentido superficial, lo que produce un placer inmediato y sin complicaciones.

Si la belleza fuera eso, la sospecha de la vanguardia estaría justificada. Un arte que solo buscara agradar sería, en efecto, un arte menor, incapaz de enfrentarse a la tragedia, al dolor, a la injusticia, a las preguntas difíciles de la existencia. Sería un arte de salón, de decoración, de evasión. Y una cultura que solo admitiera ese arte sería una cultura incapaz de mirar la realidad de frente.

Pero la belleza no es eso. Lo agradable puede ser bello, y a menudo lo es; pero **la belleza no se limita a producir placer inmediato.** Pensemos en las obras que la humanidad ha considerado más bellas a lo largo de su historia. Muchas de ellas no son agradables en ningún sentido superficial. Las tragedias de Sófocles narran parricidios, incestos y suicidios. Las crucifixiones de los grandes maestros muestran a un hombre torturado hasta la muerte. Los réquiems, desde el de Mozart hasta el de Verdi, son meditaciones sobre la muerte y el juicio. Los grabados de Goya sobre la guerra, que examinaremos al final de la Parte IV, muestran mutilaciones y ejecuciones. *El rey Lear* termina con un padre que lleva en brazos el cadáver de su hija. Nada de esto es agradable. Todo es bello, en el sentido más profundo de la palabra.

La belleza, por tanto, puede implicar **solemnidad, gravedad, tensión, desproporción expresiva, dolor, misterio e incluso horror representado con una finalidad significativa.** La música que Smailović tocó en Sarajevo era bella precisamente porque no ocultaba el dolor, sino que le daba forma. No anestesiaba: dignificaba. Eso es lo que la belleza profunda hace con el sufrimiento: no lo elimina, sino que lo vuelve contemplable, comprensible, compartible.

De aquí se siguen varias consecuencias que conviene enunciar, porque protegen contra los errores de ambos extremos.

No se debe rechazar una obra únicamente porque incomoda. El malestar puede ser parte de una experiencia estética legítima, como lo es en la tragedia.

No se debe celebrar una obra únicamente porque escandaliza. El malestar no es, por sí mismo, prueba de profundidad, como vimos al examinar la tercera confusión.

El malestar necesita interpretación. Hay que preguntarse qué lo provoca y para qué sirve en la obra. El malestar de la tragedia conduce a una comprensión; el malestar de la provocación gratuita conduce, a menudo, solo a sí mismo.

El placer inmediato no es el único criterio de calidad. Hay obras que al principio desagradan y con el tiempo revelan una belleza que el placer inmediato no habría permitido descubrir.

La dificultad no es automáticamente profundidad, y la accesibilidad no es automáticamente superficialidad. Lo bello puede ser difícil o sencillo; lo que importa es lo que la dificultad o la sencillez permiten alcanzar.

4. La belleza no es simetría

Un tercer malentendido, más propio de los defensores de la belleza que de sus detractores, consiste en identificarla con un estilo determinado: la simetría, el equilibrio clásico, la proporción renacentista, la armonía tonal. Es el error del dogmatismo estético que examinamos en el capítulo 1.

La historia del arte lo desmiente constantemente. La catedral gótica rompió con el equilibrio de la arquitectura clásica para lanzarse hacia lo alto con una audacia estructural que los romanos no habrían concebido, y produjo una de las formas más altas de belleza que ha conocido Occidente. El barroco introdujo el movimiento, la tensión y la desproporción expresiva allí donde el Renacimiento había buscado la serenidad. La pintura de los grandes expresionistas deformó deliberadamente la figura humana para expresar estados del alma que la representación naturalista no podía captar.

Otras tradiciones culturales han llegado aún más lejos. La estética japonesa conoce un ideal, que suele nombrarse con las palabras *wabi-sabi*, que encuentra la belleza en lo imperfecto, lo asimétrico, lo envejecido, lo incompleto: un cuenco de cerámica irregular, una madera gastada por el uso, una flor a punto de marchitarse. La misma tradición ha desarrollado el arte del *kintsugi*, que repara las piezas de cerámica rotas uniendo sus fragmentos con laca mezclada con oro, de modo que las grietas, en lugar de ocultarse, se convierten en la parte más hermosa del objeto.

Ninguna de estas formas de belleza se ajusta a la simetría clásica. Todas son, sin embargo, reconociblemente bellas, y lo son por razones que pueden explicarse en términos de las cualidades que enumeré antes: unidad, expresividad, riqueza, coherencia, capacidad de revelar. **La belleza no se identifica con ningún estilo.** Es una cualidad que puede realizarse en estilos muy distintos, y que también puede faltar en cualquiera de ellos. Hay obras simétricas y clásicas perfectamente mediocres, del mismo modo que hay obras asimétricas y audaces de una belleza extraordinaria.

5. La belleza revela, no solo decora

Llegamos así a la tesis central de este capítulo, que contradice directamente el primer dogma de la Academia de la Ruptura. La belleza no es una superficie que oculta algo, sino, en sus formas más altas, **una manera de mostrar.**

La función del arte no se limita a embellecer objetos, espacios o experiencias. La belleza puede hacer visible una estructura de la realidad que de otro modo pasaría inadvertida. Puede revelar la dignidad de una persona que nadie mira. Puede mostrar la complejidad de una decisión moral. Puede despertar la percepción de algo que habitualmente no vemos.

Piénsese en los interiores de Vermeer, el pintor que van Meegeren intentó imitar sin conseguirlo. Una criada vierte leche en un cuenco.

Una mujer lee una carta junto a una ventana. Nada ocurre. Y, sin embargo, la luz que entra por la ventana, la atención con que se pinta cada objeto, la quietud de la escena, hacen visible algo que en la vida cotidiana se nos escapa: la dignidad de los gestos más humildes, el misterio de un instante cualquiera, la plenitud que puede habitar en lo ordinario. Vermeer no decora la vida de una criada. La **revela**.

Esta capacidad reveladora de la belleza tiene una consecuencia importante: **la belleza profunda exige atención.** No se entrega a quien pasa de largo, como los viajeros del metro de Washington pasaron de largo ante Joshua Bell. Exige paciencia, contemplación, disposición a dejarse decir algo. Por eso la oposición entre belleza y profundidad es falsa cuando se presenta como una regla general. Lo bello, en su forma más alta, es precisamente una de las formas de lo profundo. Pero también es falsa la oposición inversa, si supone que toda obra bella es profunda: hay bellezas ligeras, encantadoras, que no pretenden revelar nada, y que tienen también su lugar legítimo en la vida humana.

6. La forma importa

Una última consecuencia de lo dicho afecta a una de las ideas más extendidas del arte contemporáneo: la de que lo importante de una obra es la idea, y que la forma en que se realiza es secundaria.

Esta idea tiene un origen comprensible. Si el urinario de Duchamp podía ser una obra de arte sin que el artista lo hubiera fabricado, entonces parecía que el valor de la obra residía en el concepto, no en la ejecución. Y, en efecto, hay obras cuyo valor reside principalmente en la idea.

Pero generalizar esta observación es un error. **La intención de transmitir una idea no exime al artista de la necesidad de encontrar una forma adecuada para expresarla.** La forma, según el medio, comprende la composición, el ritmo, el lenguaje, el color, el volumen, el montaje, la estructura narrativa, la ejecución, la propor-

ción, el espacio, el sonido, el gesto y la relación entre las partes. Una idea interesante puede realizarse de manera pobre, y entonces la obra fracasa, por interesante que sea su idea. Una técnica brillante puede carecer de una idea significativa, y entonces la obra es hábil pero vacía. La valoración completa debe considerar ambas dimensiones.

La razón profunda es que **la forma no es un envoltorio irrelevante, sino que participa en el significado de la obra**. Una misma melodía en tono mayor y en tono menor no dice lo mismo. Un mismo argumento contado en primera o en tercera persona no produce la misma experiencia. Un mismo poema traducido pierde algo esencial aunque conserve todas sus ideas. La forma no es el vehículo del contenido: es una parte de él. Quien desprecia la forma, desprecia la mitad de lo que el arte puede decir.

7. Popularidad y calidad

Cierro el capítulo con una precisión que el lector agradecerá, porque evita un malentendido frecuente. Sostener que la belleza no es una mera preferencia no equivale a sostener que el gusto mayoritario está equivocado, ni que el gusto de una minoría ilustrada es el correcto.

La popularidad de una obra y su calidad estética son **cuestiones relacionadas, pero distintas**. Relacionadas, porque las obras de gran calidad tienden, con el tiempo, a ganar el reconocimiento de públicos amplios: la gente sigue escuchando a Bach, leyendo a Cervantes y contemplando a Velázquez siglos después, y no por obligación. Distintas, porque en un momento dado la popularidad responde también a muchos otros factores, como vimos en el capítulo 4, y no puede tomarse como prueba de calidad.

La posición de este libro es, en este punto, sencilla: **la calidad se juzga examinando la obra, no contando a sus admiradores**. Ni la multitud ni la élite tienen la última palabra. La tiene la obra, mirada con atención por quien está dispuesto a aprender a verla.

LO QUE QUEDA

La palabra «belleza» designa a la vez una experiencia personal y una cualidad real de las cosas. La experiencia es subjetiva; la cualidad, no.

Ciertas cualidades sostienen las apreciaciones compartidas de la belleza: unidad, proporción, expresividad, riqueza formal, coherencia, dominio técnico, fuerza simbólica y capacidad de revelar. Ninguna es una fórmula; juntas permiten discutir.

La belleza no se reduce a lo agradable. Puede incluir gravedad, dolor y horror representado con sentido. No anestesia el sufrimiento: lo vuelve contemplable.

La belleza no se identifica con ningún estilo. La simetría clásica, el gótico, el barroco y la estética japonesa de la imperfección son formas distintas de una misma cualidad.

En sus formas más altas, la belleza no decora, sino que revela. Y la forma no es un envoltorio: participa en el significado.

Para mirar mejor

Elija una obra que le parezca bella sin reservas. Intente explicar por escrito por qué, recorriendo una por una las ocho cualidades enumeradas en este capítulo: unidad, proporción, expresividad, riqueza formal, coherencia, dominio técnico, fuerza simbólica y capacidad de revelar. No todas serán pertinentes; algunas le parecerán decisivas.

Después, haga lo mismo con una obra que le resulte agradable pero no le parezca bella en sentido profundo: una canción pegadiza, una ilustración decorativa, una película de entretenimiento. Observe qué cualidades comparten ambas y cuáles faltan en la segunda. La diferencia entre lo agradable y lo bello dejará de ser una intuición difusa para convertirse en algo que puede nombrar.

NOTAS DEL CAPÍTULO 8

1 Sobre Vedran Smailović y el ataque del 27 de mayo de 1992 en Sarajevo: Wikipedia y Peace Museum. Algunos detalles del relato, como el número exacto de días, varían según las fuentes. El *Adagio en sol menor* se atribuye popularmente a Albinoni, aunque fue reconstruido, y en buena medida compuesto, por el musicólogo Remo Giazotto a mediados del siglo XX.

2 Tomás de Aquino, *Suma teológica*, I, q. 5, a. 4, ad 1 (la definición de lo bello) y I, q. 39, a. 8 (integridad, proporción y claridad).

PARTE II · CAPÍTULO 9

La libertad exigente

La libertad es la condición de la creación, no su justificación completa.

El compositor ante la página en blanco

En el otoño de 1939, mientras Europa entraba en guerra, el compositor ruso Ígor Stravinski, exiliado primero de su país y ahora de Francia, llegó a la Universidad de Harvard para impartir un ciclo de conferencias. Tenía cincuenta y siete años y era, probablemente, el compositor vivo más célebre del mundo. Veinticinco años antes, el estreno de *La consagración de la primavera* en París había provocado uno de los escándalos más famosos de la historia de la música, con el público dividido entre abucheos y aplausos. Si alguien podía hablar con autoridad sobre la ruptura de las convenciones, era él.

Las conferencias, publicadas después con el título de *Poética musical*, sorprendieron a muchos de sus oyentes. El gran revolucionario no hablaba de liberarse de las reglas, sino de la necesidad de someterse a ellas. Stravinski confesaba que, ante la idea de que todo le estaba permitido, ante la infinitud de posibilidades que se abrían frente a la página en blanco, lo que sentía no era euforia, sino una especie de terror. Si todo era posible, ¿por dónde empezar? Y explicaba que solo encontraba su camino cuando se imponía límites: una tonalidad, una

forma, un conjunto de instrumentos, un plazo. Su libertad, sostenía, era tanto mayor y más significativa cuanto más estrechamente acotaba su campo de acción y más obstáculos se ponía. Quien se libra de toda restricción no gana libertad: pierde la fuerza que la limitación le daba.

La paradoja de Stravinski es el punto de partida de este capítulo. El artista que más había hecho por romper las convenciones de su arte descubría, en la madurez, que la libertad creadora no consiste en la ausencia de límites. Y su descubrimiento obliga a preguntarse qué es, entonces, la libertad que el arte necesita, y en qué se distingue de la arbitrariedad que lo empobrece.

1. Lo que la libertad hace posible

Antes de examinar los límites de la libertad, conviene reconocer con toda claridad lo que la libertad hace posible, porque este capítulo no es, en ningún sentido, un alegato contra ella.

La libertad es la condición de la **innovación**: sin ella, ninguna forma nueva podría surgir, porque toda novedad comienza siendo una desviación de lo establecido. Es la condición de la **exploración**: sin ella, el arte no podría adentrarse en territorios desconocidos de la experiencia humana. Es la condición de la **expresión**: sin ella, el artista no podría decir lo que ve, sino solo lo que se le permite ver.

La historia de la cultura está llena de episodios en los que la falta de libertad sofocó obras valiosas. En 1857, Gustave Flaubert fue llevado ante los tribunales franceses acusado de ofensa a la moral pública por su novela *Madame Bovary*; fue absuelto, y la novela se convirtió en una de las cumbres de la literatura moderna. En 1933, un juez federal de los Estados Unidos, John Woolsey, levantó la prohibición que pesaba sobre el *Ulises* de James Joyce, considerado obsceno durante más de una década. Los regímenes totalitarios del siglo XX persiguieron, encarcelaron y en ocasiones asesinaron a escritores, músicos y pintores cuya obra no se ajustaba a la doctrina oficial. En

todos estos casos, la defensa de la libertad creadora fue una causa justa.

Este libro se sitúa, sin ambigüedad, del lado de esa causa. La libertad artística debe defenderse **frente a la censura arbitraria, frente a la uniformidad ideológica y frente a la imposición de un único estilo**, venga de donde venga: del Estado, del mercado, de las instituciones culturales, de las comunidades religiosas o de la presión de los grupos. Nada de lo que sigue debe leerse como una nostalgia de la censura.

Pero defender la libertad no es lo mismo que convertirla en criterio único de valor. Y aquí empieza el problema.

2. Cuatro preguntas distintas

Ante cualquier decisión creativa pueden formularse, al menos, cuatro preguntas. La cultura contemporánea tiende a quedarse en la primera, como si respondida esta, las demás carecieran de sentido.

La primera es: **¿puedo hacerlo?** Es la pregunta por la libertad. ¿Tengo derecho a crear esta obra, a representar este tema, a utilizar este recurso? ¿Hay alguna ley, alguna autoridad, alguna fuerza que me lo impida? En una sociedad libre, la respuesta a esta pregunta es casi siempre afirmativa, y debe serlo.

La segunda es: **¿qué significa hacerlo?** Es la pregunta por el sentido. ¿Qué dice esta obra? ¿Qué visión del mundo, de la persona, del bien y del mal transmite? ¿Qué lugar ocupa en la conversación cultural de su tiempo?

La tercera es: **¿qué consecuencias tiene?** Es la pregunta por la responsabilidad. ¿Cómo afecta esta obra a las personas que participan en ella, a las que representa, a las que la contemplan? ¿Qué hábitos de percepción, qué modelos de conducta, qué actitudes contribuye a normalizar?

La cuarta es: **¿merece la pena hacerlo?** Es la pregunta por el valor. Entre todas las obras que podría crear, ¿es esta la que más vale?

¿Aporta algo que justifique el tiempo, el esfuerzo, los recursos y la atención que reclama?

La respuesta afirmativa a la primera pregunta no responde a ninguna de las otras tres. Que pueda hacer algo no dice nada sobre lo que significa, sobre sus consecuencias ni sobre su valor. Y, sin embargo, en el debate cultural contemporáneo, es frecuente que la primera respuesta se presente como si cerrara la discusión: si el artista tiene derecho a hacerlo, ¿qué más hay que decir?

Hay mucho más que decir. **La capacidad de elegir no determina por sí sola el valor de lo elegido.** Una sociedad libre es aquella en la que la primera pregunta se responde casi siempre que sí; una cultura madura es aquella en la que, después de responder que sí, se siguen haciendo las otras tres.

3. Dos ideas de libertad

Para comprender por qué la cultura contemporánea tiende a quedarse en la primera pregunta, es útil recurrir a una distinción que el teólogo dominico belga Servais Pinckaers formuló en la década de 1980, y que ilumina con precisión el problema de este capítulo. Pinckaers distinguía dos maneras de entender la libertad, que han coexistido, y competido, en la historia del pensamiento occidental.

La primera es la que llamaba **libertad de indiferencia**. Según esta concepción, ser libre consiste en poder elegir cualquier cosa entre opciones opuestas, sin que nada nos incline hacia una más que hacia otra. La libertad es, sobre todo, ausencia de determinación: cuanto menos condicionada esté una elección, más libre es. En esta visión, las leyes, las normas, las tradiciones e incluso las virtudes aparecen como limitaciones de la libertad, porque reducen el abanico de posibilidades. El ideal es la indeterminación pura: poder hacerlo todo y no estar inclinado a nada.

La segunda es la que llamaba **libertad para la excelencia**, o libertad de calidad. Según esta concepción, ser libre no consiste en poder

elegir cualquier cosa, sino en ser capaz de hacer bien lo que vale la pena hacer. La libertad no es un punto de partida, sino una conquista: crece con la educación, la práctica y la virtud. En esta visión, las normas, las técnicas y las tradiciones no son limitaciones, sino condiciones de la libertad, porque son las que permiten hacer cosas que de otro modo serían imposibles.

Pinckaers ilustraba la diferencia con un ejemplo que todo lector entenderá. Cualquier persona, aunque no haya estudiado música, es libre de sentarse ante un piano y pulsar las teclas que quiera, en el orden que quiera. Esa es la libertad de indiferencia, y es real. Pero solo quien ha dedicado años al estudio del instrumento, sometiéndose a escalas, ejercicios y disciplinas, es libre de tocar una sonata de Beethoven. Esa es la libertad para la excelencia. La primera está al alcance de todos desde el primer día; la segunda solo se alcanza con esfuerzo. Pero la segunda es, evidentemente, una libertad mucho mayor: abre posibilidades que la primera ni siquiera puede imaginar.

La paradoja de Stravinski se aclara a la luz de esta distinción. Ante la página en blanco, sin límites, el compositor disponía de la libertad de indiferencia en grado máximo: podía escribir cualquier nota. Y esa libertad lo paralizaba. Solo cuando se imponía límites, cuando elegía una forma, una tonalidad, unos instrumentos, encontraba la otra libertad, la que permite crear algo que valga la pena. Los límites no reducían su libertad: la hacían posible.

La cultura artística contemporánea, me parece, ha privilegiado de forma casi exclusiva la libertad de indiferencia. Ha entendido la libertad creadora como la ausencia de normas, de técnicas obligatorias, de tradiciones vinculantes, de criterios de valor. Y ha obtenido, en buena medida, lo que esa concepción promete: un espacio donde todo está permitido. Lo que no siempre ha obtenido es lo que la otra libertad hace posible: obras que alcancen la excelencia.

4. Libertad y arbitrariedad

La libertad de indiferencia, llevada a su extremo, desemboca en lo que en el capítulo 3 llamé arbitrariedad: la situación en la que una elección se justifica por el simple hecho de haber sido realizada. Conviene ahora examinar con más detalle por qué la arbitrariedad no es una forma superior de libertad, sino su degradación.

La primera razón es que **la arbitrariedad es, paradójicamente, una forma de dependencia**. Quien no tiene criterios propios para elegir no queda libre de toda influencia: queda a merced de las influencias más fuertes del momento. La moda, el mercado, la presión del grupo, la búsqueda de atención o el deseo de escandalizar ocupan el lugar que los criterios han dejado vacío. El artista que cree elegir sin condicionamientos suele estar eligiendo, sin saberlo, lo que la Academia de la Ruptura espera de él. Su libertad es aparente; su dependencia, real.

La segunda razón es que **la arbitrariedad no puede producir obras que resistan el examen**. Una obra en la que cada decisión se justifica solo por la voluntad del autor no puede explicar por qué es como es. Ante la pregunta «¿por qué esto y no otra cosa?», solo puede responder «porque sí». Y una obra que solo puede responder «porque sí» no ofrece al espectador nada que comprender, solo algo que aceptar o rechazar. Las grandes obras, en cambio, se caracterizan precisamente porque cada una de sus decisiones parece necesaria: al contemplarlas tenemos la impresión de que no podrían ser de otra manera. Esa impresión de necesidad es el fruto de una libertad que se ha sometido a las exigencias de la obra.

La tercera razón es que **la arbitrariedad desconecta la creación de la comunidad**. El arte no se crea en el vacío. Se crea para ser visto, escuchado, leído, compartido. Y la posibilidad de compartirlo depende de que existan criterios comunes que permitan comprenderlo y valorarlo. Una obra radicalmente arbitraria, regida solo por la

voluntad de su autor, es una obra que no puede ser compartida, porque no hay nada en ella que los demás puedan reconocer. Su soledad no es la del genio incomprendido, sino la del monólogo que nadie puede seguir.

5. Defender la libertad en dos frentes

La posición de este libro exige defender la libertad creadora simultáneamente en dos frentes, y es importante no descuidar ninguno.

El primer frente es el **externo**. La libertad del artista debe protegerse frente a quienes pretenden limitarla desde fuera por razones ajenas al arte: la censura política, la presión económica, la imposición ideológica, el veto religioso, la intimidación de grupos que se sienten ofendidos. Este frente es el que la modernidad ha defendido con más energía, y con razón. Este libro se suma a esa defensa.

El segundo frente es el **interno**. La libertad del artista debe protegerse también frente a una concepción empobrecida de la libertad misma: la que la identifica con la ausencia de criterios, la que convierte la libertad de hacer cualquier cosa en la obligación de no hacer nada que pueda ser juzgado, la que vuelve la libertad inmune a toda crítica. Este segundo frente ha sido mucho menos defendido, porque se lo confunde con un ataque a la libertad. Pero es exactamente lo contrario: es la defensa de la libertad para la excelencia frente a la libertad de indiferencia.

La clave para sostener ambos frentes a la vez es comprender que **la libertad puede examinarse desde la responsabilidad, la verdad, la dignidad humana y el bien común, sin que ese examen se convierta en censura**. Decir que una obra es pobre, falsa o degradante no es prohibirla. Es ejercer, frente a ella, la misma libertad que su autor ejerció al crearla.

6. Seis distinciones que ordenan el debate

Para que el debate sobre la libertad creadora pueda tener lugar sin confusiones, propongo seis distinciones. Son sencillas de enunciar, aunque su olvido es constante.

Primera: la libertad no implica inmunidad frente a la crítica. El artista tiene derecho a crear lo que quiera; el crítico, a juzgarlo como le parezca justo. Ambos ejercen la misma libertad. Exigir que una obra no sea criticada en nombre de la libertad de su autor es negar la libertad del crítico.

Segunda: la crítica no implica necesariamente censura. Una objeción, incluso severa, no es una prohibición. Quien confunde ambas cosas termina viendo un censor en cada crítico, y vuelve imposible cualquier conversación sobre el valor.

Tercera: la responsabilidad moral no exige uniformidad estética. Afirmar que el arte tiene una dimensión moral no implica que todas las obras deban parecerse, ni que haya un estilo moralmente correcto. La responsabilidad puede ejercerse en cualquier estilo.

Cuarta: la autonomía artística no elimina las obligaciones hacia las personas. El artista que, para crear su obra, engaña, humilla, explota o pone en peligro a otras personas, no queda exento de responsabilidad por el hecho de que el resultado sea arte. El capítulo 10 volverá sobre este punto.

Quinta: la existencia de límites no demuestra que toda innovación sea ilegítima. Reconocer que hay criterios no significa que todo lo nuevo deba ser sospechoso. Los límites que este libro defiende son criterios de juicio, no fronteras estilísticas.

Sexta: la ausencia de prohibiciones no demuestra que toda elección sea valiosa. Que nadie impida hacer algo no significa que ese

algo merezca hacerse. La libertad abre un espacio; lo que se haga en él sigue estando sujeto a juicio.

7. Tres juicios que no deben confundirse

Detrás de casi todas las confusiones que este capítulo ha examinado hay una confusión más básica, que ya mencioné en el capítulo 3 y que ahora conviene formular de manera completa. Ante cualquier obra pueden emitirse tres tipos de juicio, que responden a preguntas distintas y que obedecen a criterios distintos.

El **juicio jurídico** responde a la pregunta: ¿está permitido por la ley? Sus criterios son los de un ordenamiento legal determinado, y su consecuencia puede ser una sanción.

El **juicio moral** responde a la pregunta: ¿es bueno o malo, justo o injusto, respetuoso o degradante? Sus criterios son los de la ética, y su consecuencia es la aprobación o la reprobación, no la sanción.

El **juicio artístico** responde a la pregunta: ¿está logrado? ¿Es valioso como obra? Sus criterios son los del arte, examinados en las Partes II y VII de este libro, y su consecuencia es la apreciación o la crítica.

Estos tres juicios son independientes. Una obra puede ser legal, moralmente cuestionable y artísticamente brillante. Puede ser ilegal en un país y legal en otro, sin que eso cambie su valor artístico ni moral. Puede ser moralmente irreprochable y artísticamente pobre. Cuando se confunden, se produce una de dos distorsiones: o el juicio artístico y moral se subordinan al jurídico, y entonces todo lo legal parece aceptable; o el juicio jurídico se subordina al moral o al artístico, y entonces cualquier objeción parece justificar una prohibición. **Mantener separados los tres juicios es la única manera de defender a la vez la libertad y el discernimiento.**

8. La libertad exigente

Puedo ahora definir el concepto que da título a este capítulo y que recorrerá el resto del libro.

Llamo **libertad exigente** a una concepción de la libertad creadora que reúne tres rasgos. Es **abierta en sus formas**: no impone ningún estilo, ningún medio, ningún tema obligatorio, y defiende el derecho del artista a explorar territorios nuevos. Es **rigurosa en sus criterios**: no renuncia a juzgar lo creado, y somete cada obra al examen de su calidad, su verdad y su relación con la dignidad humana. Y está **orientada hacia bienes reales**: no entiende la libertad como un fin en sí mismo, sino como la condición que permite alcanzar la belleza, la verdad, la excelencia y la comprensión de la condición humana.

La libertad exigente no es una libertad disminuida. Es, por el contrario, una libertad más plena que la libertad de indiferencia, del mismo modo que la libertad del pianista que puede tocar una sonata es más plena que la de quien solo puede pulsar teclas al azar. Es la libertad que Stravinski descubrió ante la página en blanco: la que no teme los límites porque sabe que algunos de ellos son la condición de la grandeza.

Esta concepción de la libertad tiene, además, una consecuencia que el lector habrá anticipado. Si la libertad creadora alcanza su plenitud cuando se orienta hacia bienes reales, entonces es necesario saber cuáles son esos bienes y cómo se relacionan entre sí. Ya hemos hablado de la verdad y de la belleza. Falta hablar del bien, y de la manera en que los tres se entrelazan. Es la tarea del último capítulo de esta parte.

LO QUE QUEDA

La libertad es la condición de la innovación, la exploración y la expresión. Debe defenderse frente a la censura arbitraria, la uniformidad ideológica y el estilo único impuesto.

Ante cualquier obra caben cuatro preguntas: ¿puedo hacerlo?, ¿qué significa?, ¿qué consecuencias tiene?, ¿merece la pena? Responder a la primera no responde a las otras tres.

La **libertad de indiferencia** consiste en poder elegir cualquier cosa; la **libertad para la excelencia**, en ser capaz de hacer bien lo que vale la pena. La segunda es una conquista, y es mucho mayor.

La arbitrariedad no es libertad superior: es dependencia de las influencias del momento, incapacidad de resistir el examen y ruptura con la comunidad.

La **libertad exigente** es abierta en sus formas, rigurosa en sus criterios y orientada hacia bienes reales. El juicio jurídico, el moral y el artístico deben mantenerse separados.

Para mirar mejor

Si usted crea, en cualquier disciplina, haga el siguiente experimento. Elija un proyecto pequeño, un poema, un dibujo, una pieza musical breve, una fotografía, e impóngase tres restricciones arbitrarias antes de empezar: una forma fija, un material limitado, un tiempo máximo. Por ejemplo: un soneto sobre un objeto de su cocina, escrito en una hora; o un dibujo con un solo lápiz, sin borrar, en veinte minutos.

Si no crea, haga el experimento como espectador. Elija una obra que admire y pregúntese qué restricciones aceptó su autor: qué forma, qué medio, qué convenciones, qué límites de tiempo o de recursos. Luego pregúntese qué habría perdido la obra sin esas restricciones.

En ambos casos, observe si los límites empobrecen o enriquecen el resultado. Es muy probable que descubra lo mismo que Stravinski: que la libertad creadora no florece en el vacío, sino en la tensión entre la voluntad y la forma.

NOTAS DEL CAPÍTULO 9

1 Ígor Stravinski, *Poétique musicale sous forme de six leçons* (1942), recoge las conferencias Charles Eliot Norton impartidas en la Universidad de Harvard en el curso 1939–1940.

2 Servais Pinckaers, *Les sources de la morale chrétienne* (1985), especialmente los capítulos sobre la libertad de indiferencia y la libertad de calidad.

3 El proceso contra Flaubert por *Madame Bovary* concluyó con su absolución en febrero de 1857. La resolución del juez John M. Woolsey sobre *Ulises* se dictó en diciembre de 1933.

Tres hilos de una misma trenza

Belleza, verdad y bien son distinguibles, pero no indiferentes entre sí.

La cineasta y los extras

En septiembre de 1934, una directora de cine alemana de treinta y dos años, Leni Riefenstahl, filmó el congreso anual del partido nacionalsocialista en Núremberg. Dispuso de recursos que ningún cineasta de su tiempo había soñado: decenas de operadores, cámaras montadas sobre raíles, ascensores construidos junto a los mástiles de las banderas, tomas aéreas desde un avión. El resultado, *El triunfo de la voluntad*, estrenado en 1935, es considerado todavía hoy, por historiadores del cine de todas las orientaciones, una de las obras técnicamente más innovadoras de la historia del documental. Su montaje, su ritmo, su manera de convertir a cientos de miles de personas en una masa geométrica y de presentar a un hombre como un salvador descendido de las nubes, influyeron en generaciones de cineastas y publicistas. La película recibió premios internacionales, entre ellos una medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1937.

Es también, sin discusión posible, una obra de propaganda al servicio de uno de los regímenes más criminales de la historia. Su belleza formal estaba puesta al servicio de una mentira monstruosa,

y contribuyó, en la medida en que el cine puede hacerlo, a hacer esa mentira atractiva para millones de personas.

Años después, entre 1940 y 1942, Riefenstahl rodó una película de ficción, *Tierra baja*, ambientada en los Pirineos españoles. Para dar color a ciertas escenas, necesitaba extras de aspecto meridional. Los obtuvo de dos campos de internamiento nazis para gitanos, uno cerca de Salzburgo y otro en las afueras de Berlín. Más de un centenar de hombres, mujeres y niños sinti y romaníes fueron llevados al rodaje, vigilados por la policía durante el día y encerrados por la noche. Terminado su trabajo, regresaron a los campos. Según las investigaciones posteriores, casi un centenar de ellos murieron después en Auschwitz. Décadas más tarde, en un proceso judicial iniciado a raíz de un documental, un tribunal alemán dio por probado que la directora había visitado personalmente uno de los campos para seleccionar a los extras y que estos no habían recibido pago alguno. Riefenstahl sostuvo hasta el final de su vida que no sabía lo que les esperaba.

El caso de Riefenstahl es incómodo, y precisamente por eso es útil. Plantea, de la manera más aguda posible, la pregunta de este capítulo. Una obra puede ser formalmente extraordinaria y moralmente abyecta. Una obra puede tener valor artístico y haber sido realizada mediante la explotación de personas indefensas. ¿Qué relación hay, entonces, entre la belleza, la verdad y el bien? ¿Son tres cosas distintas, que pueden separarse por completo? ¿O son, de algún modo, inseparables?

1. Tres dimensiones, tres definiciones

La tradición filosófica occidental, desde Platón, ha pensado la belleza, la verdad y el bien como tres aspectos fundamentales de la realidad, tres maneras en que el ser se manifiesta a la inteligencia, a la voluntad y a la sensibilidad humanas. La filosofía medieval los llamó *trascendentales*, porque trascienden todas las categorías particulares y se encuentran, en algún grado, en todo lo que existe. No es necesario

aceptar todo este marco metafísico para reconocer que los tres conceptos señalan dimensiones distintas de nuestra relación con el mundo. Conviene definirlos con precisión antes de examinar sus relaciones.

La verdad concierne a la relación con lo real. Una afirmación es verdadera cuando dice las cosas como son; una obra es verdadera, en el sentido que examinamos en el capítulo 7, cuando muestra la experiencia, la condición humana, las consecuencias y las proporciones de la realidad tal como son.

El bien, en el sentido moral que aquí nos ocupa, concierne a la orientación de las acciones hacia lo que corresponde a la dignidad humana y a una vida plena. Una acción es buena cuando respeta y promueve el bien de las personas; una obra es buena, en sentido moral, cuando la visión que propone y los medios que emplea son compatibles con esa dignidad.

La belleza concierne a una dimensión de la experiencia y de la realidad que implica forma, expresividad, orden, intensidad, significación y contemplación, como vimos en el capítulo 8.

Las tres dimensiones son **distinguibles**. Se puede preguntar por cada una de ellas por separado, y las respuestas pueden no coincidir. El caso de Riefenstahl lo demuestra con crudeza: una obra puede ser bella en su forma, falsa en lo que afirma y mala en sus fines y en sus medios.

2. Cuando los hilos se separan

El caso de Riefenstahl no es único. La historia del arte ofrece numerosos ejemplos de separación entre las tres dimensiones, y conviene reconocerlos sin dramatismo, porque ignorarlos conduce a errores graves.

La obra brillante con una visión degradante. Hay obras de enorme calidad formal que proponen una visión de la persona humana que niega su dignidad: que presentan a ciertos grupos como inferiores, que celebran la crueldad, que glorifican la violencia o que reducen al ser humano a sus instintos más bajos. Su calidad formal no las redime, aunque tampoco desaparece por su degradación. Ambas cosas son verdad al mismo tiempo.

La obra edificante y mediocre. Hay obras animadas por las mejores intenciones morales, que proponen modelos admirables y defienden causas justas, y que son artísticamente pobres: previsibles, sentimentales, torpes en su ejecución, didácticas hasta el aburrimiento. Su bondad moral no las convierte en buenas obras de arte. Quien ha visto cierto cine religioso o cierta literatura edificante sabe de lo que hablo.

La obra dolorosa que revela una verdad sin agradar. Hay obras que dicen la verdad sobre realidades terribles y que no producen ningún placer, al menos en el sentido inmediato de la palabra. Son verdaderas y, a menudo, moralmente valiosas; su belleza, si la tienen, es de un orden muy distinto al de lo agradable.

Estas separaciones obligan a una conclusión que este libro sostiene con firmeza: **no se puede deducir una dimensión de otra**. La belleza formal de una obra no prueba que sea verdadera ni buena. La bondad de su intención no prueba que sea bella ni verdadera. Su verdad no prueba que sea bella. Cada dimensión exige su propio examen.

3. Cuando los hilos se refuerzan

Pero que las tres dimensiones sean distinguibles no significa que sean **indiferentes** entre sí. Esta es la segunda mitad de la tesis del capítulo, y es tan importante como la primera.

Observemos con más atención el caso de Riefenstahl. *El triunfo de la voluntad* es formalmente brillante, en efecto. Pero su brillantez tiene un carácter muy particular. Es la belleza de la masa ordenada, de la geometría humana, del individuo disuelto en el conjunto, del líder convertido en ídolo. Lo que la película no puede mostrar, porque su propia visión lo excluye, es la persona singular: el rostro irrepetible, la duda, la fragilidad, la conciencia individual. Su belleza es poderosa, pero es una belleza **amputada**. Ha tenido que renunciar a una parte de la realidad, la más valiosa, para sostener su mentira. Y esa renuncia la limita como obra de arte, no solo como documento moral. Sus imágenes impresionan, pero no conmueven en el sentido profundo; dominan, pero no revelan. Hay una frialdad en ellas que procede, precisamente, de su falsedad.

Esta observación permite formular la relación entre las tres dimensiones de un modo más preciso. No se trata de que la belleza dependa de la verdad y del bien hasta el punto de que una obra falsa o mala no pueda tener ningún valor estético: eso sería negar la evidencia. Se trata de que **las tres dimensiones se enriquecen mutuamente, y de que la falta de una tiende a limitar a las otras.**

La **belleza puede hacer perceptible una verdad**. Hay verdades que el razonamiento abstracto no logra transmitir y que una obra bella hace evidentes en un instante. Un réquiem puede hacer comprender la gravedad de la muerte mejor que un tratado. Un retrato puede revelar la dignidad de una persona mejor que una declaración de derechos.

La **verdad puede impedir que la belleza se vuelva engañosa**. Sin la disciplina de la verdad, la belleza degenera en kitsch, en propaganda o en decoración complaciente, como vimos en el capítulo 7. La verdad obliga a la belleza a incluir lo que preferiría omitir: el dolor, la contradicción, la sombra. Y, al hacerlo, la vuelve más profunda.

El **bien puede orientar la creación hacia una plenitud humana**. Una obra que respeta la dignidad de las personas que representa, que

no las reduce a objetos ni a instrumentos, tiene acceso a una riqueza humana que la obra degradante no puede alcanzar. La compasión es una forma de atención, y la atención es la condición de la belleza.

En las obras más altas de la historia, las tres dimensiones aparecen trenzadas de tal modo que resulta casi imposible separarlas. La belleza de *El rey Lear* es inseparable de la verdad que revela sobre la ingratitud y el perdón, y del juicio moral implícito que la obra hace sobre sus personajes. La belleza de los interiores de Vermeer es inseparable de la dignidad con que mira a sus figuras humildes. Por eso he titulado este capítulo con la imagen de una trenza. Cada hilo puede distinguirse; pero la trenza solo es fuerte cuando los tres se entrelazan.

4. Dos reduccionismos que hay que evitar

La relación entre las tres dimensiones puede malinterpretarse de dos maneras opuestas, y ambas han tenido consecuencias graves en la historia de la cultura.

El primer reduccionismo es el **moralismo**: reducir el arte a su utilidad moral. Según esta visión, el valor de una obra depende únicamente de las lecciones que transmite, de los modelos que propone o de las causas que defiende. El buen arte es el que hace mejores a las personas; el mal arte, el que las corrompe. Esta visión ha inspirado, a lo largo de la historia, numerosas formas de censura, desde los índices de libros prohibidos hasta las doctrinas artísticas oficiales de los regímenes totalitarios. Y ha producido, cuando se ha aplicado a la creación, un arte didáctico, previsible y, a menudo, artísticamente pobre. Su error es ignorar que el arte tiene sus propias exigencias, que no se reducen a las de la moral.

El segundo reduccionismo es el **esteticismo**: declarar que el valor artístico vuelve irrelevante toda cuestión moral. Oscar Wilde, a quien ya citamos en el capítulo 5, lo formuló con su ingenio habitual en el prefacio de *El retrato de Dorian Gray*, en 1891: no existen libros morales

o inmorales; los libros están bien escritos o mal escritos, y eso es todo. La frase es brillante, y contenía una protesta legítima contra el moralismo victoriano. Pero, tomada al pie de la letra, es insostenible. Si fuera verdad, no habría nada que objetar a *El triunfo de la voluntad*, salvo quizá algún defecto técnico. Y la propia novela de Wilde, irónicamente, es una de las meditaciones morales más intensas de su siglo: la historia de un hombre que cree poder separar la belleza de la conciencia y que es destruido por esa separación.

La posición de este libro rechaza ambos reduccionismos. **No reduce el arte a la moral, pero tampoco convierte la estética en una esfera absolutamente indiferente a la verdad y al bien.** Reconoce la autonomía relativa del arte, que tiene sus propias leyes y sus propios modos de conocer, y reconoce al mismo tiempo que el arte es una actividad humana, que forma parte de la vida humana y que, por eso mismo, no puede quedar fuera de toda consideración sobre la verdad y el bien.

5. El arte no tiene la obligación de predicar

De lo anterior podría extraerse una conclusión equivocada: que toda obra debe tener una dimensión moral explícita, una lección, un mensaje edificante. Conviene rechazarla con claridad.

El dramaturgo ruso Antón Chéjov, en una carta escrita en 1888 a su editor, defendía que el artista no debe ser el juez de sus personajes ni de lo que estos dicen, sino un testigo imparcial. Su tarea, decía, no es resolver las cuestiones, sino plantearlas correctamente. El lector o el espectador hará el resto.

Chéjov tenía razón, y su principio sigue siendo una de las mejores defensas del arte frente al moralismo. **Una obra no necesita concluir con una lección explícita ni presentar personajes ejemplares para tener valor.** La exploración de la ambigüedad, del conflicto, de la fragilidad y de la contradicción humanas puede ser una contribución legítima, y a veces decisiva, a la comprensión de la condición

humana. Las grandes obras de Chéjov no predican; muestran. Y lo que muestran tiene una enorme densidad moral, precisamente porque no se apresura a juzgar.

La compatibilidad de una obra con una visión ética, o con la tradición católica que este libro asume como fundamento, no exige convertirla en catequesis. Exige algo más sutil: que el juicio que hagamos sobre ella **no ignore su relación con la verdad, con la dignidad humana y con el bien moral**. Una obra puede no predicar nada y, sin embargo, proponer, por la manera en que mira a sus personajes, una visión de la persona más verdadera y más digna que la de cualquier sermón.

6. El valor artístico no absuelve los medios

Volvamos, para terminar, a la segunda parte del caso de Riefenstahl, la que concierne a los extras de *Tierra baja*. Plantea una cuestión distinta de la que hemos examinado hasta ahora, y que con frecuencia se pasa por alto.

Hasta aquí hemos hablado de lo que una obra **representa**: de su visión del mundo, de su verdad o falsedad, de la dignidad o indignidad con que mira a las personas. Pero hay otra pregunta, igualmente importante: **cómo se hizo** la obra. Una película, una fotografía, una instalación o una performance pueden implicar a personas reales, y la manera en que se trata a esas personas durante la creación es una cuestión moral independiente del valor del resultado.

Una finalidad cultural valiosa no legitima cualquier método. **La explotación de personas, la vulneración de su intimidad, la humillación gratuita, el engaño o la instrumentalización injusta requieren una evaluación moral independiente de la calidad del resultado.** Si *Tierra baja* fuera una obra maestra, que no lo es, seguiría siendo cierto que fue realizada mediante el uso de personas privadas de libertad, a las que no se pagó y cuyo destino posterior su directora prefirió no conocer. La excelencia artística no puede convertirse en

una excusa para ignorar los derechos y la dignidad de quienes participan en la creación o son afectados por ella.

7. ¿Qué hacer con una obra así?

Una última pregunta, que el lector se habrá hecho. ¿Debemos ver *El triunfo de la voluntad*? ¿Debemos estudiarla, exhibirla, enseñarla?

La respuesta que este libro propone es la de las **conclusiones diferenciadas**, que la Parte VII desarrollará con detalle. Es legítimo reconocer la importancia histórica y técnica de la película, estudiarla en las escuelas de cine y en las clases de historia, y analizar sus recursos formales. Es legítimo, incluso necesario, hacerlo precisamente para comprender cómo la belleza puede ponerse al servicio de la mentira y cómo defenderse de ella. Lo que no es legítimo es celebrarla sin más, presentarla como un modelo o separar su admiración formal de la conciencia de lo que sirvió.

Reconocer el valor histórico de una obra sin recomendar su celebración; admirar su ejecución sin compartir su visión del mundo: esa es la madurez de juicio que la relación entre la belleza, la verdad y el bien exige. Es más difícil que la condena sin matices o la admiración sin reservas. Pero es la única actitud que hace justicia a la complejidad de lo real.

LO QUE QUEDA

La belleza, la verdad y el bien son tres dimensiones distinguibles: una obra puede ser bella en su forma, falsa en lo que afirma y mala en sus fines o en sus medios. No se puede deducir una dimensión de otra.

Pero no son indiferentes entre sí. La belleza hace perceptible la verdad; la verdad impide que la belleza se vuelva engañosa; el bien orienta la creación hacia una plenitud humana. La falta de una tiende a limitar a las otras.

Hay que evitar dos reduccionismos: el **moralismo**, que reduce el arte a su utilidad moral, y el **esteticismo**, que declara irrelevante toda cuestión moral.

El arte no tiene la obligación de predicar. Puede mostrar sin juzgar, y su densidad moral puede ser mayor precisamente por eso.

El valor artístico no absuelve los medios. Cómo se hizo una obra es una cuestión moral independiente de su calidad.

Para mirar mejor

Piense en una obra que admire por su calidad formal pero cuya visión del mundo, o cuyas circunstancias de creación, le resulten moralmente problemáticas. Puede ser una película, una novela, una canción o la obra de un artista cuya conducta personal le parezca reprobable.

Escriba tres frases separadas. Primera: qué valor artístico reconoce en ella, y por qué. Segunda: qué problema moral le plantea, y por qué. Tercera: qué actitud le parece justa ante ella: estudiarla, disfrutarla con reservas, contextualizarla, evitarla.

El ejercicio no pretende que llegue a una conclusión determinada. Pretende que mantenga separadas las dimensiones mientras las piensa, y que solo después las relacione. Es el gesto fundamental de todo juicio maduro.

NOTAS DEL CAPÍTULO 10

1 Sobre Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (1935) y el uso de prisioneros sinti y romaníes en *Tierra baja*: United States Holocaust Memorial Museum, Radio Free Europe y History News Network.

2 Oscar Wilde, prefacio de *The Picture of Dorian Gray* (1891).

3 Antón Chéjov, carta a Alexéi Suvorin, 30 de mayo de 1888.

INTERLUDIO II

Una pasión cantada: Bach y la trenza de los tres hilos

Viernes Santo en Leipzig

El Viernes Santo de 1727, según la opinión hoy mayoritaria entre los musicólogos, los fieles luteranos que acudieron a la iglesia de Santo Tomás de Leipzig escucharon por primera vez una obra que el director de música de la ciudad, Johann Sebastian Bach, había compuesto para la ocasión. Duraba cerca de tres horas, con un sermón en medio. Requería dos coros, dos orquestas, solistas y un coro adicional de niños. Narraba, siguiendo los capítulos 26 y 27 del Evangelio de Mateo, la pasión y muerte de Jesús: la última cena, la agonía en el huerto, la traición, el juicio, las negaciones de Pedro, la flagelación, la crucifixión, la sepultura.

No hay constancia de que aquella primera audición causara una impresión especial. Bach era, para sus contemporáneos, un organista excelente y un compositor competente, algo anticuado para el gusto de la época. Tras su muerte en 1750, la obra cayó en un olvido casi total. Durante ochenta años apenas se interpretó.

El 11 de marzo de 1829, un músico de veinte años llamado Felix Mendelssohn dirigió en Berlín una versión abreviada de la obra. Mendelssohn había conocido la partitura en su adolescencia y se había propuesto devolverla a la vida. El concierto fue un acontecimiento. Asistieron miembros de la corte prusiana, el filósofo Hegel y buena parte

de la élite intelectual de la ciudad. Hubo que repetirlo. A partir de aquella noche, la obra de Bach, que había dormido durante casi un siglo, comenzó su lento camino hacia el lugar que hoy ocupa: el de una de las cumbres indiscutidas de la música occidental.

La *Pasión según San Mateo* es, por eso, un caso particularmente valioso para cerrar la Parte II. Es una obra cuya grandeza no dependió de su éxito inmediato, que sobrevivió al olvido y que fue reconocida por generaciones de oyentes de todas las creencias. Y es, sobre todo, una obra en la que los tres hilos que examinamos en el capítulo 10 aparecen trenzados con una perfección difícil de igualar.

El hilo de la belleza

La belleza de la *Pasión según San Mateo* puede describirse en los términos del capítulo 8, y vale la pena hacerlo para mostrar que esos términos no son abstractos.

Tiene **unidad**: tres horas de música que avanzan como un solo arco, desde el inmenso coro de apertura, en el que las dos masas corales dialogan como dos multitudes que se interpelan, hasta el coro final de despedida ante el sepulcro.

Tiene **proporción**: Bach alterna con precisión los recitativos del Evangelista, que narran los hechos; las intervenciones de los personajes y de la multitud; las arias, que detienen la acción para meditar sobre ella; y los corales, himnos que la comunidad de fieles conocía y que representan su respuesta. Cada elemento tiene su peso y su lugar.

Tiene **riqueza formal**: cada recurso musical está cargado de sentido. Uno de los ejemplos más citados es el tratamiento de las palabras de Jesús. Cada vez que Jesús habla, su voz aparece rodeada por un acompañamiento sostenido de cuerdas, una especie de aureola sonora que lo distingue de los demás personajes. Esa aureola lo acompaña durante toda la obra. Y desaparece en un solo momento: cuando, en la cruz, Jesús clama a gritos preguntando a Dios por qué lo ha abandonado. En ese instante, por primera vez, las cuerdas callan. El oyente atento per-

cibe el silencio como un desgarro. Es la forma musical haciendo sentir lo que el texto dice.

Tiene, en fin, **fuerza simbólica y capacidad de revelar**: una de las melodías corales, la del himno que comienza con las palabras *Oh cabeza llena de sangre y de heridas*, regresa varias veces a lo largo de la obra, armonizada cada vez de manera distinta, cada vez más grave, como una meditación que se profundiza a medida que la pasión avanza.

El hilo de la verdad

La *Pasión* no endulza nada. No es una obra de consuelo fácil ni de piedad sentimental, de esas que el capítulo 7 identificó con el kitsch. Muestra la traición de un amigo, la cobardía de otro, la crueldad de la multitud que pide la crucifixión, la indiferencia del poder político, la burla de los soldados, la agonía de un inocente.

Y lo hace con una verdad psicológica asombrosa. Cuando Pedro, después de negar tres veces a su maestro, oye cantar al gallo y recuerda la advertencia que había recibido, el Evangelista narra que salió afuera y lloró amargamente. Bach detiene entonces la acción y hace sonar una de las arias más célebres de toda la música: una contralto, acompañada por un violín solista que parece llorar con ella, suplica piedad. Ninguna reflexión teológica abstracta podría decir con tanta exactitud lo que es el remordimiento: la conciencia súbita de haber traicionado lo que más se ama, y la súplica de quien no tiene otra cosa que ofrecer que sus lágrimas.

Esta es la verdad de la experiencia de la que hablaba el capítulo 7. El oyente, sea o no creyente, reconoce en esa aria algo que ha vivido o que podría vivir. Y la obra, al mostrarlo, le hace saber algo que antes no sabía, aunque no le haya enseñado ningún dato nuevo.

El hilo del bien

La *Pasión* tiene, evidentemente, una intención religiosa. Bach solía firmar sus partituras con tres letras, *SDG*, abreviatura de una expresión latina que significa «solo a Dios la gloria». Compuso esta obra para el culto de una comunidad concreta, en el día más solemne de su calendario litúrgico.

Pero conviene observar cómo se manifiesta esa intención. La obra no sermonea. No explica la doctrina de la redención ni argumenta sus fundamentos. Hace algo más profundo: **sitúa al oyente dentro del drama**. Los corales, que la congregación conocía de memoria, ponen en boca de los fieles la respuesta de cada uno ante lo que contempla. Cuando, en la última cena, los discípulos preguntan uno tras otro al Maestro si serán ellos quienes lo traicionen, el coral que sigue responde en primera persona: soy yo, soy yo quien debería expiar. La obra no permite al oyente quedarse fuera, como un espectador neutral que juzga a los culpables. Lo implica.

Ese es el modo en que el bien se trenza aquí con la belleza y la verdad: no como una lección añadida, sino como una **orientación de toda la obra hacia la conversión del corazón**, hacia la compasión, la humildad y el reconocimiento de la propia fragilidad. Es exactamente lo que el capítulo 10 describía al decir que una obra puede no predicar y, sin embargo, proponer una visión de la persona más verdadera y más digna que la de cualquier sermón.

Por qué conmueve a todos

Un hecho merece atención especial. La *Pasión según San Mateo* conmueve profundamente a oyentes que no comparten la fe que la inspiró. Se interpreta cada Semana Santa en las grandes salas de concierto del mundo, ante públicos de todas las creencias y de ninguna. Muchos músicos no creyentes la consideran la obra más grande jamás escrita.

Este hecho ilustra una tesis que la Parte V desarrollará: que la belleza puede abrir una pregunta religiosa sin imponer una respuesta, y que una obra profundamente cristiana puede revelar algo verdadero sobre la condición humana a cualquier persona dispuesta a escuchar. El oyente no creyente no necesita aceptar la teología de la redención para reconocer la verdad del remordimiento de Pedro, la injusticia del juicio, la soledad del abandonado o la dignidad del sufrimiento asumido. La trenza de los tres hilos es lo bastante fuerte para sostenerse ante cualquiera que la mire con atención.

La lección

La *Pasión según San Mateo* muestra lo que el capítulo 10 formuló en términos abstractos: que **la excelencia formal, la verdad humana y la orientación al bien pueden reforzarse sin confundirse.** Su belleza no es un adorno de su verdad, ni su verdad una ilustración de su doctrina. Cada dimensión tiene su propia consistencia, y cada una sostiene a las otras.

Muestra también otra cosa, que conviene retener para las partes que siguen. La obra estuvo casi un siglo olvidada. El círculo del prestigio de su tiempo no la reconoció. Su valor no dependía de la atención que recibía, y por eso pudo esperar a que alguien, un joven de veinte años, la mirara con la atención que merecía. **Lo que vale de verdad puede esperar**; lo que solo vale por el ruido que hace, no.

NOTAS DEL INTERLUDIO II

1 La fecha del estreno de la *Pasión según San Mateo* (BWV 244) se sitúa hoy, según la opinión mayoritaria, en el Viernes Santo de 1727; durante mucho tiempo se dio como fecha 1729. El libreto es de Picander (Christian Friedrich Henrici).

2 Felix Mendelssohn dirigió la reposición de la obra en la Singakademie de Berlín el 11 de marzo de 1829.

3 El aria a la que se alude tras las negaciones de Pedro es *Erbarme dich, mein Gott*. El coral es *O Haupt voll Blut und Wunden*, con texto de Paul Gerhardt.

PARTE

III

LA PERSONA QUE CREA

Dignidad, oficio, grandeza y asombro

La Parte II estableció los fundamentos: la realidad precede a nuestras preferencias, el arte puede decir la verdad o mentir, la belleza es una cualidad real y no un mero gusto, la libertad creadora alcanza su plenitud cuando se orienta hacia bienes reales, y la belleza, la verdad y el bien se trenzan sin confundirse. Son fundamentos objetivos, centrados en la obra y en la realidad que la obra muestra.

La Parte III gira la mirada hacia el sujeto. Toda obra de arte es obra de alguien, y es contemplada por alguien, y representa casi siempre a alguien. Detrás de cada cuadro, cada novela, cada sinfonía y cada edificio hay personas: la que crea, las que aparecen, las que miran. Una reflexión sobre el valor del arte que olvidara a esas personas sería incompleta, y en cierto sentido inhumana. Esta parte se pregunta qué clase de ser es el que crea y contempla, y qué se sigue de ello para el juicio sobre las obras.

Los cuatro capítulos que la componen recorren cuatro dimensiones de esa pregunta. El **capítulo 11** examina la dignidad humana, que no depende de la belleza, el éxito ni la utilidad, y lo que esa dignidad exige al arte que representa la fragilidad. El **capítulo 12** se ocupa de la creatividad: muestra que crear no es solo inventar lo que no existía, sino también descubrir, renovar y llevar un medio a su plenitud, y defiende la excelencia como aspiración legítima. El **capítulo 13** vuelve sobre la admiración, cuyo eclipse describió la Parte I, para proponer su recuperación: admirar sin idolatrar, reconocer la grandeza y el heroísmo sin convertirlos en propaganda. El **capítulo 14**, por último, examina lo sublime y la atención, las dos condiciones de la experiencia estética más alta, amenazadas ambas por la economía del impacto.

El interludio que cierra la parte nos llevará a Roma, ante un cuadro de Caravaggio en el que dos peregrinos pobres, con los pies sucios en primer plano, se arrodillan ante la Virgen. Es un caso en el que la transgresión, la dignidad y la excelencia se reúnen de un modo ejemplar.

La dignidad que no se gana

La persona vale por lo que es, no por su belleza, su éxito ni su utilidad; el arte puede mostrar su fragilidad sin reducirla a ella.

Los retratos del palacio

En las salas del Museo del Prado dedicadas a Diego Velázquez cuelgan varios retratos que sorprenden al visitante desprevenido. No representan a reyes, ni a infantes, ni a nobles, ni a santos. Representan a algunos de los llamados «hombres de placer» de la corte de Felipe IV: enanos, bufones y personas con discapacidades físicas o mentales que vivían en el palacio para entretener a los monarcas y a sus cortesanos. Uno, conocido como *El bufón Calabacillas*, aparece sentado en el suelo, con la mirada extraviada y una sonrisa incierta. Otro, Sebastián de Morra, está sentado también, con las piernas extendidas hacia el espectador y los puños apoyados en los muslos, y nos mira de frente, con una seriedad casi desafiante. Un tercero, Francisco Lezcano, un muchacho con una discapacidad intelectual, sostiene unos naipes y vuelve la cabeza con un gesto ausente.

En la sociedad del siglo XVII, estas personas ocupaban el escalón más bajo de la jerarquía cortesana, por debajo incluso de los criados. Se las consideraba curiosidades, objetos de diversión, propiedades del rey. Era habitual que se las representara en la pintura, pero casi

siempre como elementos cómicos o decorativos, al lado de los perros y los loros de los nobles.

Velázquez hizo algo distinto. Los pintó con la misma seriedad, la misma atención y la misma maestría técnica que dedicaba a los retratos reales. No los idealizó: sus cuerpos aparecen tal como eran, sin disimular ninguna de sus diferencias. Pero tampoco los ridiculizó. Los pintó a la altura de sus ojos, en composiciones sobrias, con una luz que respeta sus rostros. Y les dio algo que la sociedad de su tiempo les negaba: una presencia individual, una interioridad, una mirada propia. El espectador que se detiene ante Sebastián de Morra no ve una curiosidad de la corte; ve a un hombre, con su historia, su orgullo herido y su inteligencia, que le devuelve la mirada.

Tres siglos y medio después, los retratos de Velázquez siguen siendo una de las lecciones más altas que el arte ha dado sobre la dignidad humana. Y su lección es precisa: **representar la fragilidad no es degradar a la persona; degradarla es reducirla a su fragilidad**. Este capítulo desarrolla esa distinción.

1. Una dignidad que no depende de nada

La idea de que todo ser humano posee una dignidad intrínseca, igual en todos e independiente de sus cualidades, es tan central en nuestra civilización que tendemos a darla por supuesta. Está escrita en las declaraciones de derechos, en las constituciones democráticas, en los códigos deontológicos de las profesiones. Y, sin embargo, es una idea extraordinaria, que no se impuso sin esfuerzo y que sigue siendo, en la práctica, constantemente negada.

Conviene formularla con precisión. Según esta idea, **la persona humana posee dignidad por el solo hecho de ser persona**. No la adquiere por ser bella, ni por ser inteligente, ni por ser exitosa, productiva, admirada o útil. Tampoco la pierde por carecer de esas cualidades. No depende de la edad, de la salud, de la capacidad intelectual ni de la condición social. No depende, siquiera, de la virtud de todos

sus actos: incluso quien ha obrado mal conserva una dignidad que obliga a tratarlo como persona.

Esta concepción de la dignidad tiene raíces diversas. La tradición bíblica la funda en la afirmación de que el ser humano ha sido creado a imagen y semejanza de Dios: cada persona refleja, de algún modo, a su Creador, y por eso su valor no depende de lo que haga ni de lo que tenga. La tradición católica ha desarrollado esta intuición a lo largo de los siglos, y la ha situado en el centro de su enseñanza moral y social. La filosofía moderna llegó a una conclusión semejante por otros caminos. Immanuel Kant, en 1785, distinguió entre las cosas que tienen **precio** y las que tienen **dignidad**. Lo que tiene precio, decía, puede ser sustituido por algo equivalente; lo que tiene dignidad está por encima de todo precio y no admite equivalente. Y concluía que la persona humana pertenece a esta segunda categoría: nunca debe ser tratada solo como un medio, sino siempre, al mismo tiempo, como un fin.

Para nuestro tema, la consecuencia es inmediata. **Si la dignidad de la persona no depende de su belleza, de su éxito ni de su utilidad, entonces el arte no tiene por qué representar solo a personas bellas, exitosas o útiles para reconocer esa dignidad.** Al contrario: una de las formas más altas en que el arte puede afirmar la dignidad humana es precisamente mostrarla allí donde la sociedad no la ve, en los cuerpos que no responden al canon, en las vidas que no tienen éxito, en las personas que el mundo considera inútiles. Es lo que hizo Velázquez.

2. Lo que el arte puede mostrar

De lo anterior se sigue que el arte puede, y a veces debe, mostrar todo aquello que nuestra cultura tiende a ocultar.

Puede mostrar **la enfermedad**: el cuerpo deteriorado, el dolor físico, la lenta destrucción que la enfermedad produce. Puede mostrar **la vejez**: las arrugas, la fragilidad, la decadencia de las fuerzas, la

proximidad de la muerte. Puede mostrar **la deformidad**: los cuerpos que no responden a los cánones de belleza física. Puede mostrar **el sufrimiento**, en todas sus formas. Puede mostrar **el fracaso**: las vidas que no alcanzaron lo que se proponían, los proyectos que se derrumbaron, las esperanzas frustradas. Y puede mostrar **la culpa**: el mal que las personas hacen, sus traiciones, sus crueldades, sus cobardías.

Una cultura que exigiera al arte representar solo a personas idealizadas, sanas, jóvenes, bellas, exitosas y virtuosas sería una cultura que negaría, de hecho, la dignidad de la mayoría de los seres humanos, porque la mayoría no responde a ese ideal. **Respetar la dignidad humana no obliga a idealizar a nadie.** Obliga, más bien, a mirar a cada persona tal como es y a reconocer, en ella, algo que no depende de lo que es.

Es importante subrayar este punto, porque contradice un malentendido frecuente sobre la posición que este libro defiende. Quien defiende la belleza y la dignidad en el arte es sospechoso, a veces, de querer un arte de figuras idealizadas, edulcoradas, ajenas a la realidad. Es exactamente lo contrario. El kitsch, que examinamos en el capítulo 7, idealiza; el gran arte, en cambio, mira la realidad de frente, incluida la realidad de la fragilidad humana, y encuentra en ella una dignidad que el kitsch nunca podría alcanzar.

3. La verdadera pregunta

Si el arte puede mostrar la fragilidad humana en todas sus formas, ¿dónde está entonces la cuestión moral? ¿Cuándo una representación de la persona respeta su dignidad y cuándo la degrada?

La respuesta no puede estar en el tema, porque cualquier tema puede tratarse de ambas maneras. Velázquez pintó a personas con discapacidad dignificándolas; muchos de sus contemporáneos las pintaron ridiculizándolas. El tema era el mismo. Lo que cambiaba era otra cosa.

La cuestión moral no es qué se representa, sino cómo se representa, qué se afirma de la persona representada y qué actitud se invita a adoptar ante ella. Estas tres preguntas permiten distinguir con bastante precisión entre la representación que dignifica y la que degrada.

¿Cómo se representa? ¿Con atención o con descuido? ¿Con la seriedad que se concede a quien importa, o con la ligereza con que se trata un objeto? ¿Desde la altura de sus ojos, o desde arriba? ¿Se le concede una interioridad, una mirada propia, o se le reduce a una superficie?

¿Qué se afirma de ella? ¿Que es una persona, con su historia y su complejidad, aunque frágil, enferma o culpable? ¿O que no es más que su fragilidad, su enfermedad o su culpa? ¿Se la presenta como un ser humano entero o como un caso, un ejemplo, un espectáculo?

¿Qué actitud se invita a adoptar? ¿Compasión, comprensión, respeto, indignación ante la injusticia que sufre? ¿O burla, desprecio, morbo, indiferencia? La obra no solo representa a la persona; propone al espectador una manera de mirarla. Y esa propuesta puede ser digna o indigna.

Aplicadas a los retratos de Velázquez, las tres preguntas dan una respuesta clara: el pintor representa a sus modelos con la máxima atención, les reconoce una interioridad y propone al espectador una mirada de respeto. Aplicadas a ciertas formas contemporáneas de espectáculo, que exhiben la miseria, la deformidad o la humillación de personas reales para el entretenimiento del público, dan la respuesta contraria, aunque el tema sea muy semejante.

4. Cinco criterios

De lo dicho pueden extraerse cinco criterios que orientan el juicio sobre la representación de la persona. No son reglas mecánicas, sino puntos de referencia para la reflexión.

Primero: la representación de una persona vulnerable no es, por sí misma, degradante. Mostrar la enfermedad, la discapacidad, la pobreza o la vejez no ofende la dignidad de nadie. Al contrario, ocultarlas sistemáticamente sí podría hacerlo, porque implicaría que esas personas no merecen ser vistas.

Segundo: la representación de un cuerpo imperfecto no es, por sí misma, una negación de la belleza. La belleza, como vimos en el capítulo 8, no se identifica con un canon físico. El cuerpo envejecido de una madre que ha criado a sus hijos, el rostro surcado de un campesino, la mano deformada de un trabajador pueden ser objeto de una belleza profunda, a veces mayor que la del cuerpo joven y perfecto.

Tercero: la crítica de las acciones de una persona no autoriza a negar su dignidad. El arte puede, y a menudo debe, mostrar el mal que las personas hacen, denunciarlo y juzgarlo. Pero el juicio sobre los actos no debe convertirse en la negación de la humanidad de quien los comete. Las grandes obras que han representado a criminales, tiranos y traidores, desde las tragedias griegas hasta las novelas de Dostoievski, nunca los han reducido a monstruos: les han reconocido una interioridad, una historia, una humanidad extraviada. Y precisamente por eso su denuncia del mal es tan poderosa.

Cuarto: la denuncia del mal puede ser compatible con la compasión. Una obra puede mostrar la crueldad sin endulzarla y, al mismo tiempo, mirar con compasión tanto a las víctimas como, en cierta

medida, a los verdugos. La compasión no es complicidad; es la negativa a reducir a ningún ser humano a lo peor que ha hecho.

Quinto: la humillación gratuita y la explotación del sufrimiento requieren un examen moral especialmente riguroso. Cuando una obra se complace en la humillación de una persona, cuando utiliza el dolor ajeno como espectáculo o como reclamo, cuando invita al espectador a reírse de quien sufre o a disfrutar de su degradación, cruza una línea que el valor artístico no basta para justificar. El capítulo 16 volverá sobre este punto con más detalle.

5. Las personas detrás de la obra

Hasta aquí hemos hablado de la persona **representada** en la obra. Pero hay otras personas implicadas en el arte, y su dignidad también está en juego.

Están, ante todo, **las personas que participan en la creación**: los modelos que posan para un pintor o un fotógrafo, los actores que interpretan una película, los participantes de una performance, los entrevistados de un documental, los habitantes de un lugar retratado. El capítulo anterior mostró, con el caso de *Tierra baja*, hasta qué punto la creación artística puede implicar el uso indigno de personas reales. Ese caso es extremo, pero las cuestiones que plantea se presentan, en formas más sutiles, en muchas otras situaciones. ¿Conocen los participantes el uso que se hará de su imagen? ¿Han dado un consentimiento libre e informado? ¿Se les ha tratado con respeto durante el proceso? ¿Se les ha expuesto a riesgos, humillaciones o daños que no habrían aceptado de haberlos conocido?

Están, después, **las comunidades representadas.** Una obra que retrata a un pueblo, una minoría, una profesión o un barrio afecta a la manera en que esas personas son vistas por los demás, y a veces a la manera en que se ven a sí mismas. Esto no significa que el arte deba limitarse a ofrecer retratos halagadores, lo cual sería otra forma de

falsedad. Significa que el artista tiene una responsabilidad respecto de la verdad de lo que muestra, y que la caricatura, el estereotipo y la generalización injusta tienen consecuencias reales.

Están, por último, **las personas que contemplan la obra**. La obra les propone una manera de mirar el mundo y a los demás, y esa propuesta puede enriquecerlas o empobrecerlas, como examinaremos en la Parte VII al hablar de los efectos de las obras. No se trata de proteger al público de toda experiencia difícil, sino de reconocer que la contemplación de una obra es también un acto humano, con consecuencias humanas.

6. La persona que crea

Queda una última persona por considerar, y quizá la más importante para este capítulo: **el propio artista.**

Toda la reflexión anterior podría leerse como una lista de restricciones impuestas desde fuera a la libertad creadora. Pero hay otra manera, más profunda, de verla. El artista no es solo alguien que produce objetos; es una persona que ejerce una de las capacidades más altas del ser humano. Y esa capacidad, como todas las capacidades humanas, se ejerce bien o mal, con responsabilidad o sin ella, de un modo que engrandece o empequeñece a quien la ejerce.

La persona no es únicamente una fuente de elecciones. Es también un ser capaz de reconocer razones, comprender consecuencias, establecer relaciones y responder por sus actos. Una concepción completa de la libertad creadora, como vimos en el capítulo 9, debe incluir tanto la posibilidad de elegir como la capacidad de orientar las elecciones hacia bienes reconocidos. Crear es ejercer una capacidad humana, y por eso la actividad creadora puede examinarse no solo por lo que produce, sino también por el modo en que utiliza la libertad, trata a otros seres humanos y contribuye a la vida común.

Visto así, el respeto a la dignidad ajena no es una limitación del artista, sino una expresión de su propia dignidad. Velázquez no era menos libre por pintar a Sebastián de Morra con respeto; era más grande. Su mirada sobre aquel hombre revela tanto la dignidad del retratado como la del pintor. **La manera en que un artista mira a los demás dice mucho de lo que él mismo es.**

Esta es, en el fondo, la tesis de toda la Parte III: el arte no es una actividad que pueda separarse de la persona que la realiza. Es una actividad profundamente humana, que pone en juego la inteligencia, la sensibilidad, la libertad y la responsabilidad de quien crea. Los capítulos siguientes examinarán las otras dimensiones de esa actividad: la creatividad como descubrimiento, la excelencia como aspiración, la admiración como forma de atención y lo sublime como horizonte.

LO QUE QUEDA

La persona posee una dignidad intrínseca, independiente de su belleza, su éxito, su utilidad e incluso de la virtud de sus actos. Lo que tiene precio puede sustituirse; lo que tiene dignidad, no.

Respetar la dignidad no obliga a idealizar. El arte puede, y a veces debe, mostrar la enfermedad, la vejez, la deformidad, el sufrimiento, el fracaso y la culpa.

La cuestión moral no es qué se representa, sino cómo se representa, qué se afirma de la persona y qué actitud se invita a adoptar ante ella. Representar la fragilidad no degrada; degradar es reducir a la persona a su fragilidad.

La dignidad está en juego no solo en la persona representada, sino también en quienes participan en la obra, en las comunidades retratadas y en quienes la contemplan.

El respeto a la dignidad ajena no limita al artista: expresa su propia dignidad. La manera en que un artista mira a los demás dice mucho de lo que él mismo es.

Para mirar mejor

Visite, en persona o a través de una reproducción de buena calidad, uno de los retratos de Velázquez mencionados en este capítulo, o cualquier otro retrato de una persona que la sociedad de su tiempo considerara marginal. Obsérvelo durante al menos cinco minutos.

Después, responda a las tres preguntas del capítulo: ¿cómo está representada la persona?, ¿qué se afirma de ella?, ¿qué actitud me invita a adoptar la obra? Anote sus respuestas.

A continuación, repita el ejercicio con una imagen contemporánea de una persona vulnerable que haya visto recientemente: en un anuncio, en una red social, en un programa de televisión. Compare las res-

puestas. La diferencia entre ambas le mostrará, mejor que cualquier definición, lo que significa mirar a alguien con dignidad.

NOTAS DEL CAPÍTULO 11

1 Los retratos de Velázquez citados se conservan en el Museo del Prado de Madrid: *El bufón Calabacillas* (hacia 1635–1639), *El bufón el Primo* (1644), *Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas* (hacia 1643–1645) y *Sebastián de Morra* (hacia 1645).

2 Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785), segunda sección.

3 Sobre la dignidad de la persona en la enseñanza católica: *Catecismo de la Iglesia Católica*, §§ 1700–1709.

PARTE III · CAPÍTULO 12

Crear es descubrir

La creatividad no es solo inventar lo que no existía; también es descubrir, renovar y llevar un medio a su plenitud.

Los prisioneros del mármol

En la Galería de la Academia de Florencia, en el largo pasillo que conduce al *David* de Miguel Ángel, el visitante pasa junto a cuatro bloques de mármol de los que parecen querer salir cuatro figuras humanas. Uno muestra un torso poderoso que se retuerce, con la cabeza todavía hundida en la piedra en bruto. Otro alza un brazo como si intentara liberarse de un peso invisible. Un tercero apenas ha emergido: se adivinan unas piernas, un hombro, la curva de una espalda, y el resto es roca sin trabajar. Se los conoce como los *Esclavos* o los *Prisioneros*, y fueron concebidos por Miguel Ángel para el monumental sepulcro del papa Julio II, un proyecto que el artista nunca llegó a completar.

Muchos visitantes se detienen más ante estas figuras inacabadas que ante el *David* terminado. Hay en ellas algo que conmueve de un modo particular: permiten ver el proceso mismo de la creación, el momento en que la forma surge de la materia informe. Y sugieren una idea sobre la creación que el propio Miguel Ángel formuló en uno de sus sonetos, escrito en su vejez. El mejor artista, decía allí, no tiene ninguna idea que un bloque de mármol no contenga ya en sí mismo;

su tarea consiste en llegar hasta ella, con la mano guiada por el intelecto, quitando lo que sobra.

La imagen es célebre, y conviene no tomarla demasiado al pie de la letra: Miguel Ángel no creía que las figuras estuvieran literalmente escondidas en la piedra, ni que el escultor se limitara a desenterrarlas. Pero la imagen expresa una intuición profunda sobre la naturaleza de la creatividad humana, que contradice una de las ideas más extendidas de nuestra cultura. Según esa idea, crear es producir algo radicalmente nuevo, que no existía en ningún sentido antes del acto creador. Según la intuición de Miguel Ángel, crear es, al menos en parte, **descubrir**: encontrar una forma que la materia, la realidad o la tradición hacían posible, y llevarla a su plenitud.

Este capítulo defiende esa segunda concepción, y extrae de ella sus consecuencias para la comprensión de la excelencia artística.

1. Más allá de la novedad cronológica

En el capítulo 3 examinamos la confusión entre lo novedoso y lo valioso. Conviene ahora mirar el problema desde el otro lado, preguntándonos qué es realmente la creatividad.

La cultura moderna ha tendido a identificar la creatividad con la originalidad, y la originalidad con la novedad cronológica: ser creativo sería hacer algo que nadie ha hecho antes. Esta identificación tiene una parte de verdad, pero es demasiado estrecha. Si la aplicáramos con rigor, tendríamos que concluir que Shakespeare era poco creativo, porque casi todos sus argumentos procedían de crónicas, novelas y obras anteriores; que Bach era poco creativo, porque trabajaba con formas, como la fuga, el coral o la suite, que existían antes que él; y que los arquitectos de las catedrales góticas eran poco creativos, porque perfeccionaban soluciones estructurales que otros habían ensayado. La conclusión es absurda, y su absurdo revela que la creatividad es algo más amplio que la novedad.

Crear no consiste únicamente en producir algo que no existía. Consiste también en:

- **Revelar** relaciones, formas y significados que permanecían inadvertidos. El poeta que encuentra la metáfora exacta no inventa la semejanza entre las dos cosas que compara: la descubre.
- **Reorganizar** materiales existentes de un modo que produce un sentido nuevo. Shakespeare tomó argumentos ajenos y los convirtió en tragedias que sus fuentes no habrían podido imaginar.
- **Interpretar** una experiencia: dar forma a algo que se ha vivido de manera confusa, de modo que pueda comprenderse y compartirse.
- **Descubrir** una dimensión de la condición humana: mostrar algo de lo que somos que antes no sabíamos.
- **Renovar** una tradición: tomar una forma heredada y llevarla a posibilidades que sus creadores no habían explorado. Bach no inventó la fuga, pero la llevó a una plenitud que nadie antes había alcanzado.

Esta concepción amplia de la creatividad tiene una consecuencia importante: **una obra puede innovar mediante la profundidad de su interpretación, la perfección de su ejecución, la integración de elementos conocidos o la capacidad de renovar una tradición.** La novedad de la forma es solo una de las maneras posibles de innovar, y no necesariamente la más valiosa. Por eso el juicio crítico debe valorar tanto la invención como el descubrimiento, tanto la ruptura como la transformación fecunda, tanto la originalidad como la maestría.

2. Criatura, no dios

Detrás de la identificación entre creatividad y novedad absoluta hay una idea más profunda, que conviene examinar porque condiciona muchas actitudes del arte contemporáneo: la idea del artista como

creador absoluto, como un pequeño dios que hace surgir sus obras de la nada.

Esta idea tiene una genealogía precisa. Durante siglos, la tradición occidental reservó el verbo *crear*, en sentido estricto, a Dios: solo Dios crea de la nada; los seres humanos hacen, fabrican, componen, transforman. A partir del Renacimiento, y sobre todo con el Romanticismo, el verbo se fue aplicando cada vez más al artista, y con él se trasladó también parte de su significado teológico. El artista romántico se concibió a sí mismo como un genio que extrae sus obras de su propia interioridad, sin deber nada a nadie, sometido solo a las leyes que él mismo se da.

La tradición cristiana, sin negar la grandeza de la creatividad humana, la comprende de otro modo. En su *Carta a los artistas*, de 1999, Juan Pablo II distinguía con precisión entre el Creador, que da el ser a partir de la nada, y el artista, que trabaja con algo que ya existe y le da forma y significado. El artista no es un dios, sino una criatura que participa, a su manera, de la capacidad creadora de quien lo hizo. Su obra es verdadera creación, pero es una creación **segunda**, que trabaja sobre un mundo recibido.

El escritor británico J. R. R. Tolkien, autor de *El Señor de los Anillos*, dio a esta idea un nombre que se ha vuelto célebre. En un ensayo sobre los cuentos de hadas, publicado en 1947 a partir de una conferencia de 1939, llamó **subcreación** a la actividad del artista: la capacidad de construir mundos secundarios, coherentes y verosímiles, que no compiten con el mundo primario, sino que lo reflejan y lo iluminan. El subcreador, decía Tolkien, crea porque ha sido creado, y crea según la ley por la que él mismo fue hecho.

Lejos de reducir la creatividad, esta perspectiva puede **liberarla**. El artista que se cree un dios carga con una exigencia imposible: inventarlo todo desde cero, no deber nada a nadie, ser absolutamente original en cada obra. Esa exigencia conduce, a menudo, a la angustia, al bloqueo o a la búsqueda desesperada de la diferencia por la diferen-

cia. El artista que se sabe criatura, en cambio, puede recibir con gratitud lo que el mundo y la tradición le ofrecen, y dedicar su energía a interpretarlo, transformarlo y llevarlo a su plenitud. No tiene que crear de la nada; le basta con ver bien y hacer bien. Y esa tarea, aunque menos grandilocuente, es inagotable.

3. La excelencia como aspiración legítima

Si la creatividad incluye el descubrimiento, la renovación y la maestría, entonces la **excelencia** recupera un lugar que la cultura contemporánea le ha disputado. Ya vimos, en el capítulo 5, que la excelencia ha llegado a asociarse con el elitismo, como si reconocer que unas obras son mejores que otras implicara despreciar a quienes no alcanzan ese nivel. Conviene ahora examinar la cuestión de frente.

La primera constatación es sencilla: **no todo resultado es igualmente logrado.** Existen diferencias reales de técnica, de coherencia, de expresividad, de precisión, de imaginación, de profundidad y de dominio del medio. Cualquiera que haya intentado aprender a tocar un instrumento, a dibujar o a escribir lo sabe por experiencia: hay una distancia enorme entre lo que uno hace al principio y lo que hace un maestro, y esa distancia no es una cuestión de opinión.

La segunda constatación es igualmente importante: **reconocer estas diferencias no significa despreciar a quienes están aprendiendo ni atribuir valor humano superior a los artistas más capacitados.** La excelencia artística y la dignidad personal pertenecen a órdenes distintos, como vimos en el capítulo anterior. Un niño que dibuja torpemente tiene exactamente la misma dignidad que Velázquez; pero su dibujo no tiene la misma calidad que *Las Meninas*. Confundir ambos órdenes produce dos errores simétricos: el del elitista, que desprecia a las personas por la calidad de sus obras, y el del igualitarista ingenuo, que se niega a reconocer la calidad de las obras por respeto a las personas.

El filósofo escocés Alasdair MacIntyre propuso, en su libro *Tras la virtud*, de 1981, una manera de pensar la excelencia que me parece especialmente fecunda. MacIntyre llamaba **prácticas** a ciertas actividades humanas complejas y cooperativas, como el ajedrez, la arquitectura, la agricultura, la investigación científica, la música o la pintura, que tienen sus propios **bienes internos**: bienes que solo pueden alcanzarse participando en la práctica y sometiéndose a sus estándares de excelencia. Para ilustrarlo, MacIntyre imaginaba a un niño al que se quiere enseñar a jugar al ajedrez y al que, para motivarlo, se le promete un caramelo cada vez que gane. Mientras el niño juegue solo por el caramelo, que es un bien externo al ajedrez, tendrá todos los motivos para hacer trampa si puede. Solo cuando descubra los bienes internos del juego, la belleza de una combinación, la inteligencia estratégica, la satisfacción de una partida bien jugada, tendrá razones para jugar bien y no solo para ganar.

La distinción ilumina el problema del arte contemporáneo con una precisión notable. Los **bienes externos** del arte son la fama, el dinero, el prestigio, la visibilidad, el poder en el mundo cultural. Pueden alcanzarse de muchas maneras, y no siempre jugando limpio: mediante la provocación, la adulación de las instituciones, la explotación de una tendencia, la manipulación del mercado. Los **bienes internos** del arte, en cambio, son la belleza lograda, la verdad expresada, la forma encontrada, la maestría alcanzada. Solo pueden obtenerse sometiéndose a las exigencias del medio. Una cultura que premia sobre todo los bienes externos, como la que describimos en la Parte I, empuja a los artistas a perseguirlos por cualquier medio, y debilita su relación con los bienes internos, que son los únicos que justifican el arte.

La excelencia no requiere perfección absoluta, pero sí una relación seria con las posibilidades y exigencias del medio utilizado. Es la aspiración a los bienes internos de la práctica artística.

4. Los estándares internos de cada práctica

Cada medio artístico tiene sus propias exigencias, sus propios bienes internos y sus propios estándares de excelencia. No se juzga igual una sinfonía que un edificio, ni una novela que una fotografía. Conviene esbozar, a modo de ejemplo, algunas de esas exigencias, para mostrar que no son abstractas.

La **arquitectura** debe considerar el espacio, la estructura, el uso, la materialidad, la luz, la escala, la relación con el entorno y con las personas que habitarán sus edificios. Un edificio que fotografía bien pero que es incómodo de habitar ha fallado en uno de sus estándares internos.

La **música** trabaja con relaciones sonoras, ritmo, duración, timbre, tensión y resolución. Su excelencia se mide, en parte, por la capacidad de organizar esos elementos en el tiempo de modo que produzcan una experiencia coherente y significativa.

La **literatura** utiliza el lenguaje, la estructura, la voz, el ritmo, la perspectiva, el personaje. Una novela con una idea brillante y una prosa torpe ha fallado en una de sus exigencias fundamentales.

El **cine** organiza la imagen, el sonido, el montaje, la actuación y el tiempo. Su excelencia depende de la integración de todos estos elementos al servicio de una visión.

Las exigencias varían, pero en todos los casos la creación se realiza dentro de un medio que tiene su propia lógica. **Una obra puede responder mejor o peor a las posibilidades de su medio.** Puede integrar sus elementos o dejarlos desconectados. Puede desarrollar una idea o limitarse a anunciarla. Juzgar una obra exige conocer, al menos en lo esencial, los estándares internos de su práctica.

5. Seis verdades sobre el oficio

De lo anterior se siguen algunas verdades sobre el oficio artístico que la cultura contemporánea tiende a olvidar, y que conviene enunciar con claridad.

El esfuerzo es valioso, pero no garantiza un resultado excelente. Una obra en la que se han invertido años de trabajo puede ser mediocre. El esfuerzo merece respeto; la obra se juzga por lo que es.

La intención es relevante, pero no sustituye a la realización. Como vimos en el capítulo 6, la obra es lo que efectivamente es, no lo que su autor quiso que fuera.

La espontaneidad puede ser un logro, pero no toda espontaneidad lo es. La espontaneidad aparente de muchas grandes obras es fruto de años de disciplina que la hicieron posible. La de un principiante suele ser, simplemente, falta de control.

La técnica no es suficiente, pero puede ser indispensable. Una técnica impecable al servicio de nada produce obras vacías. Pero muchas ideas valiosas solo pueden realizarse con una técnica considerable, y sin ella se quedan en intenciones.

La experimentación merece espacio, pero sus resultados pueden evaluarse. El arte necesita laboratorios, ensayos, búsquedas que pueden fracasar. Pero un experimento es valioso por lo que descubre, y si no descubre nada, puede decirse que ha fracasado sin que ello ofenda a nadie.

La accesibilidad popular y la complejidad formal pueden coexistir. Las grandes obras de Shakespeare, de Cervantes o de Dickens fueron a la vez populares y formalmente complejas. La oposición entre ambas cualidades es, con frecuencia, un prejuicio.

6. La sencillez lograda

Termino el capítulo con una observación que corrige un posible malentendido. Defender la excelencia y el dominio técnico podría interpretarse como una defensa del virtuosismo visible: de las obras complicadas, recargadas, que exhiben a cada paso la habilidad de su autor. No es así.

El escritor y aviador francés Antoine de Saint-Exupéry observó, en uno de sus libros, que la perfección parece alcanzarse no cuando ya no hay nada que añadir, sino cuando ya no hay nada que quitar. La observación vale para todas las artes. **La maestría no consiste siempre en exhibir virtuosismo; a veces consiste en saber qué simplificar, qué omitir y qué imperfección es expresivamente necesaria.**

Los grandes maestros, en su madurez, tienden con frecuencia a la sencillez. Los últimos cuartetos de Beethoven, los últimos autorretratos de Rembrandt, los últimos poemas de muchos grandes poetas tienen una desnudez que solo es posible después de haberlo dominado todo. Esa sencillez no es pobreza, sino concentración. Cada elemento cumple una función, nada sobra, y la obra parece haber llegado a su forma necesaria.

Pero conviene no confundir esta **sencillez lograda** con la ausencia de elaboración. La primera es el resultado de un largo trabajo de depuración; la segunda es, simplemente, falta de trabajo. Ambas pueden parecerse a primera vista, y la Academia de la Ruptura ha aprovechado a menudo esa semejanza para hacer pasar la segunda por la primera. El juicio educado aprende a distinguirlas, y la diferencia suele hacerse evidente con el tiempo: la sencillez lograda revela más cuanto más se la mira; la falta de elaboración, menos.

LO QUE QUEDA

Crear no es solo producir algo que no existía. Es también revelar, reorganizar, interpretar, descubrir y renovar. Una obra puede innovar por su profundidad, su ejecución o su capacidad de renovar una tradición.

El artista no es un dios que crea de la nada, sino una criatura que trabaja sobre un mundo recibido. Esta idea no limita la creatividad: la libera de la exigencia imposible de inventarlo todo.

No todo resultado es igualmente logrado. Reconocerlo no establece jerarquías de dignidad entre las personas.

Las prácticas tienen **bienes internos**, que solo se alcanzan sometiéndose a sus exigencias, y **bienes externos**, como la fama o el dinero, que pueden alcanzarse de muchas maneras. Una cultura que premia sobre todo los segundos debilita los primeros.

La maestría no es virtuosismo visible. La sencillez lograda es fruto de una larga depuración, y no debe confundirse con la falta de elaboración.

Para mirar mejor

Elija una obra que admire de un artista en plena madurez, y busque una obra temprana del mismo autor: un primer cuadro, una primera novela, una primera grabación. Compárelas con atención.

Anote qué ha cambiado: en la técnica, en la seguridad, en la economía de medios, en la profundidad de la visión. Pregúntese qué aprendió el artista entre una y otra, y qué tuvo que abandonar.

El ejercicio le permitirá ver la excelencia no como un don inexplicable, sino como el fruto de un camino. Y le ayudará a distinguir, en las obras contemporáneas, entre la sencillez que viene al final de ese camino y la que pretende ahorrárselo.

NOTAS DEL CAPÍTULO 12

1 Los cuatro *Prisioneros* o *Esclavos* de Miguel Ángel, concebidos para el sepulcro de Julio II, se conservan en la Galería de la Academia de Florencia. El soneto aludido comienza *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*.

2 Juan Pablo II, *Carta a los artistas* (4 de abril de 1999), § 1.

3 J. R. R. Tolkien, «On Fairy-Stories», conferencia de 1939, publicada en 1947.

4 Alasdair MacIntyre, *After Virtue* (1981), capítulo 14.

5 Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes* (1939), capítulo III.

Admirar sin idolatrar

La capacidad de admirar es una forma de atención moral: reconoce un valor que no inventamos nosotros.

El prisionero 16670

A finales de julio de 1941, un prisionero escapó del campo de concentración de Auschwitz. Como represalia, y para disuadir a los demás de intentar lo mismo, el subcomandante del campo hizo formar a los hombres del barracón del fugitivo y eligió a diez de ellos para morir de hambre en una celda subterránea. Uno de los elegidos, un sargento del ejército polaco llamado Franciszek Gajowniczek, rompió a llorar: tenía esposa e hijos, y no volvería a verlos.

Entonces ocurrió algo que nadie esperaba. Un prisionero que no había sido elegido, el número 16670, salió de la fila, arriesgándose a ser fusilado allí mismo, y se acercó al oficial. Era un fraile franciscano de cuarenta y siete años llamado Maximiliano Kolbe. Dijo que era un sacerdote católico, que no tenía familia, y pidió morir en lugar de aquel hombre. El oficial, tras un momento de silencio, aceptó el cambio.

Kolbe fue encerrado con los otros nueve en la celda del hambre. Según los testimonios de quienes trabajaban en aquel sector del campo, durante los días siguientes la celda no se llenó de gritos de

desesperación, sino de oraciones y cantos. Dos semanas después, quedaban cuatro hombres vivos, y Kolbe era uno de ellos. El 14 de agosto, como las autoridades del campo necesitaban la celda, los remataron con una inyección de ácido carbólico.

Franciszek Gajowniczek sobrevivió a la guerra. Vivió hasta los noventa y tres años y dedicó buena parte de su vida a contar la historia del hombre que había muerto por él. En octubre de 1982, estuvo presente en la plaza de San Pedro cuando Juan Pablo II proclamó santo a Maximiliano Kolbe y lo llamó mártir de la caridad.

Pocas personas pueden escuchar esta historia sin sentir algo que es difícil de nombrar con exactitud. No es solo emoción, ni solo respeto, ni solo asombro. Es una mezcla de todo eso, acompañada de una conciencia aguda de la propia pequeñez y, al mismo tiempo, de una especie de elevación: la sensación de que la humanidad es capaz de algo más grande de lo que solemos creer. Esa experiencia tiene un nombre antiguo que nuestra cultura ha dejado caer en desuso: **admiración**.

En el capítulo 5 describimos el eclipse de esta facultad. Este capítulo propone su recuperación, y precisa las condiciones que permiten admirar sin caer en la idolatría.

1. Admirar no es idolatrar

El principal obstáculo para recuperar la admiración es el temor a la idolatría. Hemos aprendido, por experiencia histórica, que la admiración puede degenerar en culto, en sumisión ciega, en incapacidad de ver los defectos de quien se admira. Y para protegernos de ese peligro, hemos tendido a desconfiar de toda admiración. Conviene, por tanto, distinguir con precisión entre lo que se teme y lo que se busca.

Admirar no es idolatrar. La idolatría convierte a una persona, una obra o una institución en algo absoluto, inmune a toda crítica, digno de una devoción sin reservas. La admiración, en cambio, reconoce un valor concreto, un logro determinado, una cualidad excelente, sin

pretender que quien lo posee sea perfecto en todo. Puedo admirar la valentía de un hombre sin aprobar todas sus ideas; puedo admirar la maestría de un pintor sin justificar su conducta personal; puedo admirar una obra sin considerarla impecable.

Respetar no es someterse. El respeto reconoce que algo o alguien merece una consideración especial, una actitud de atención y cuidado. La sumisión renuncia al propio juicio ante una autoridad. Se puede respetar profundamente una tradición, una obra o una persona y, al mismo tiempo, discutirla, criticarla y discrepar de ella.

La tradición no es inmovilidad. Admirar las grandes obras del pasado no significa querer repetirlas, ni considerar que el arte debe detenerse en ellas. Significa reconocer que en ellas hay algo que merece ser recibido, comprendido y transmitido.

Con estas distinciones en mente, la admiración deja de parecer una amenaza para la autonomía y se revela como lo que es: **una forma de atención moral e intelectual** que reconoce que hay realidades cuyo valor no depende de que las hayamos inventado nosotros. Como vimos con Iris Murdoch en el capítulo 5, admirar es salir del propio interés para dejarse convocar por algo que lo supera.

2. La grandeza no se reduce a la visibilidad

La admiración necesita objetos, y el primer problema que encuentra en nuestra cultura es que esos objetos se confunden con otros que se le parecen. El más frecuente es la **notoriedad**.

La fama, la popularidad, el poder, el éxito comercial y la repercusión mediática son **indicadores de reconocimiento, no medidas suficientes de valor**. Lo vimos en el capítulo 4 a propósito de las obras; vale igualmente para las personas. Una cultura dominada por el círculo del prestigio tiende a admirar a quienes son visibles, y a quienes son visibles por razones que con frecuencia no tienen nada

que ver con su grandeza: su capacidad de llamar la atención, su riqueza, su habilidad para cultivar una imagen.

Maximiliano Kolbe no era visible. Era un prisionero más, con un número en lugar de un nombre, en un lugar diseñado precisamente para borrar toda individualidad. Su acto se produjo ante unos pocos testigos, en condiciones que hacían improbable que nadie llegara a conocerlo. Y, sin embargo, es difícil imaginar un acto más grande. Su grandeza no dependía de que nadie lo viera.

Este es uno de los criterios más importantes para recuperar la admiración: **la grandeza no se mide por la visibilidad**. Un acto discreto de honestidad puede tener un enorme valor moral sin ser conocido públicamente. Una obra desconocida puede poseer méritos que nadie ha reconocido todavía, como la *Pasión según San Mateo* durante su siglo de olvido. Una persona célebre puede realizar acciones admirables y también acciones reprobables. La cultura debe conservar la capacidad de distinguir entre notoriedad y mérito, y de buscar la grandeza allí donde no hace ruido.

3. La belleza moral del heroísmo

El acto de Kolbe pertenece a una categoría particular de lo admirable que conviene examinar con detalle, porque ha sido especialmente maltratada por la sospecha contemporánea: el **heroísmo**.

El heroísmo no es, en sentido estricto, una obra de arte. Es, ante todo, una forma de acción humana y, en muchos casos, de excelencia moral. Pero tiene una relación profunda con la belleza, que la tradición filosófica ha reconocido desde la Antigüedad. Los griegos usaban una misma palabra, *kalós*, para referirse a lo bello y a lo noble, y Aristóteles afirmaba que el hombre valiente actúa por causa de lo noble, de lo hermoso, porque ese es el fin de la virtud.

¿En qué consiste esa belleza del acto heroico? Me parece que puede describirse con bastante precisión. El acto heroico posee una **unidad significativa** entre varios elementos: una **intención** dirigida

al bien de otros; una **capacidad** para realizarlo; un **sacrificio** asumido libremente; una **valentía** que vence el miedo; y la **protección de un bien** que lo justifica. Cuando estos elementos se reúnen, el acto tiene una forma, una armonía, una plenitud que se percibe de manera análoga a como se percibe la belleza de una obra. Por eso el relato de Kolbe produce algo semejante a la experiencia estética: porque es, en sentido propio, un acto bello.

El heroísmo puede convertirse también en **tema del arte.** La literatura, la escultura, la música y el cine han representado actos de valor y sacrificio desde sus orígenes, desde la *Ilíada* hasta las películas contemporáneas. Conviene distinguir aquí tres cosas que suelen confundirse: **la acción heroica**, que es un hecho moral; **la belleza moral** que esa acción manifiesta; y **la calidad de su representación artística**, que es una cuestión estética. Una acción heroica puede ser representada torpemente, y entonces la obra será mala aunque su tema sea admirable. Una representación brillante puede atribuir heroísmo a una acción que no lo merece, y entonces la obra será hábil pero falsa. Mantener separadas estas tres dimensiones es esencial para juzgar bien el arte que representa el heroísmo.

4. Valentía no es temeridad

Una recuperación seria de la admiración por el heroísmo exige, sin embargo, un discernimiento cuidadoso. No todo lo que parece heroico lo es, y una cultura que admirara indiscriminadamente cualquier acto arriesgado o costoso caería en errores tan graves como la que no admira nada.

El esfuerzo no convierte automáticamente una acción en admirable. La perseverancia, la resistencia física y el dominio técnico pueden ser expresiones de excelencia, pero también pueden ponerse al servicio de fines indignos. Un ladrón que planea durante años un

robo perfecto demuestra perseverancia; no por eso su acción es admirable.

Una acción arriesgada no es necesariamente heroica. Aristóteles, en la *Ética a Nicómaco*, definió la valentía como un término medio entre dos vicios: la cobardía, que huye de todo peligro, y la temeridad, que se lanza a cualquier peligro sin necesidad. El valiente no es el que no tiene miedo, ni el que busca el riesgo por sí mismo, sino el que afronta el peligro que es necesario afrontar, por el motivo adecuado, de la manera adecuada. El temerario se parece al valiente, pero su acción carece de juicio. Arriesga su vida, o la de otros, sin un bien proporcional que lo justifique.

Un sacrificio no es automáticamente justo por ser costoso. Hay sacrificios inútiles, sacrificios mal orientados, sacrificios que destruyen sin proteger nada. El valor de un sacrificio depende del bien que protege y de la proporción entre ese bien y lo que se entrega.

La tradición católica, heredera en este punto de Aristóteles y sistematizada por Tomás de Aquino, comprende la **fortaleza** como una virtud que no puede separarse de las demás, y en particular de la **prudencia**, que es la que juzga qué es lo que conviene hacer en cada situación concreta. La fortaleza sin prudencia degenera en temeridad; la prudencia sin fortaleza se queda en buena intención. **La excelencia moral requiere no solo capacidad de actuar, sino también juicio sobre los fines y los medios.**

Aplicado al acto de Kolbe, el análisis confirma su grandeza. No buscó el riesgo por sí mismo. No actuó por impulso ciego. Eligió, con plena conciencia, entregar su vida para salvar la de un padre de familia, y su elección protegía un bien inmenso con un sacrificio que era suyo. Su acto reunía la valentía, la prudencia y la caridad en un mismo gesto.

5. La guerra no convierte la violencia en heroísmo

Hay un terreno en el que el discernimiento sobre el heroísmo es particularmente delicado y particularmente necesario: el de la **guerra.**

La guerra ha sido, a lo largo de la historia, el escenario privilegiado de la representación del heroísmo. Y es cierto que en la guerra se producen actos de valentía extraordinaria: soldados que arriesgan su vida para salvar a sus compañeros, civiles que protegen a los perseguidos, combatientes que resisten una injusticia con un coraje admirable. Negar la realidad de ese heroísmo sería una injusticia.

Pero la guerra es también el escenario donde se cometen los peores crímenes bajo la apariencia del heroísmo. Y el arte ha contribuido, demasiadas veces, a confundir ambas cosas: a glorificar la violencia, a presentar la muerte en combate como una gloria sin matices, a convertir a los soldados en estatuas de bronce ajenas al sufrimiento real. Generaciones de jóvenes europeos marcharon a las trincheras de la Primera Guerra Mundial educados en esa retórica, y muchos de los escritores que sobrevivieron, como Erich Maria Remarque en *Sin novedad en el frente* o el poeta Wilfred Owen, que murió en combate una semana antes del armisticio, dedicaron su obra a desmontarla.

La doctrina católica sobre la guerra, que se remonta a Agustín de Hipona y fue sistematizada por Tomás de Aquino, establece límites morales estrictos para el uso de la fuerza armada: exige una causa justa, una autoridad legítima, una intención recta, que se hayan agotado los demás medios, una proporción entre el mal que se causa y el que se evita, y el respeto a los no combatientes. **La causa justa no convierte automáticamente en lícitas todas las acciones de quienes la defienden.** Un soldado que lucha por una causa justa puede cometer crímenes; un soldado que lucha en el bando equivocado puede realizar actos de genuina nobleza.

De ahí se sigue una exigencia para el arte que representa la guerra. **Debe poder distinguir entre el valor de una persona, la legitimi-**

dad de una causa, la justicia de una acción concreta y la glorificación de la violencia. Las grandes obras sobre la guerra, desde la *Ilíada*, que muestra con igual compasión la muerte de griegos y troyanos, hasta las mejores películas bélicas del siglo XX, se caracterizan precisamente por esa capacidad de distinguir. Las obras de propaganda, en cambio, las confunden sistemáticamente.

6. Excelencia técnica no es virtud moral

Un tercer terreno donde la admiración necesita discernimiento es el de la **excelencia técnica**. Un deportista, un músico, un militar, un arquitecto o un actor pueden alcanzar un grado extraordinario de dominio de su actividad, y ese dominio merece admiración. Pero no demuestra, por sí mismo, la bondad moral de la persona ni la legitimidad de todos los usos que hace de su capacidad.

El deporte ofrece ejemplos particularmente claros. El ciclista estadounidense Lance Armstrong ganó siete veces consecutivas el Tour de Francia, entre 1999 y 2005, y fue durante años un símbolo mundial de superación, sobre todo porque había vencido antes un cáncer grave. En 2012, la agencia antidopaje de su país concluyó que había participado en un programa sistemático de dopaje, y se le retiraron todos sus títulos. Al año siguiente, lo admitió públicamente. Su capacidad física y su disciplina eran reales; pero la admiración que había suscitado descansaba sobre un engaño.

El caso ilustra una distinción que la cultura de la celebridad tiende a borrar. **La excelencia técnica merece una evaluación propia, pero su significado humano depende también de los fines y de los medios.** Admirar la habilidad de alguien no nos obliga a admirarlo a él en todo; y descubrir sus faltas no nos obliga a negar su habilidad. Las dos cosas pueden y deben mantenerse separadas.

7. Celebrar sin idealizar

Llegamos así al último criterio, que resume todos los anteriores: **la cultura debe poder celebrar lo admirable sin idealizarlo**.

Reconocer el heroísmo de una persona no exige negar sus defectos. Una persona puede realizar un acto extraordinario y conservar limitaciones, errores o contradicciones. El propio Kolbe es un ejemplo. Su acto en Auschwitz es de una grandeza indiscutible, y la Iglesia lo reconoció al canonizarlo como mártir de la caridad. Pero algunos historiadores han señalado que ciertas publicaciones católicas que él había fundado en la Polonia de la década de 1930 difundieron, en algunos de sus números, contenidos antisemitas propios de aquel ambiente. El asunto se ha discutido con seriedad, y quienes lo han estudiado han ofrecido valoraciones distintas sobre su alcance y sobre la responsabilidad personal de Kolbe. Lo que importa aquí es el principio: reconocer la grandeza de su último acto no exige declarar impecable toda su vida, ni silenciar lo que merece ser examinado. Y examinar lo que merece examen no disminuye la grandeza de aquel acto.

La canonización, en la tradición católica, no es una declaración de que la persona nunca se equivocó. Es el reconocimiento de que su vida, en su conjunto, y en su caso particularmente su muerte, manifestaron de modo heroico la caridad. Esta manera de admirar, que reconoce la grandeza sin negar la fragilidad, es exactamente la que este capítulo propone.

La admiración razonable no necesita convertirse en culto a la personalidad. Puede reconocer un bien concreto sin declarar impecable a su autor. La madurez cultural permite admirar sin idolatrar y criticar sin destruir toda posibilidad de admiración. Entre el culto ciego y la demolición sistemática hay un espacio amplio, que es el espacio del juicio. Es el espacio donde una cultura puede recuperar la capacidad

de ser convocada por lo grande sin perder su capacidad de discernimiento.

LO QUE QUEDA

Admirar no es idolatrar; respetar no es someterse; la tradición no es inmovilidad. La admiración es una forma de atención moral que reconoce un valor que no hemos inventado.

La grandeza no se mide por la visibilidad. La fama y el éxito son indicadores de reconocimiento, no medidas de valor.

El heroísmo posee una belleza moral: la unidad entre intención, capacidad, sacrificio, valentía y protección de un bien. Hay que distinguir la acción heroica, su belleza moral y la calidad de su representación.

Valentía no es temeridad; un sacrificio no es justo por ser costoso; la guerra no convierte la violencia en heroísmo; la excelencia técnica no es virtud moral.

La cultura debe poder celebrar lo admirable sin idealizarlo: reconocer la grandeza sin negar la fragilidad, y examinar la fragilidad sin negar la grandeza.

Para mirar mejor

Piense en una persona, histórica o contemporánea, conocida o anónima, que admire profundamente. Escriba, con la mayor precisión posible, qué es exactamente lo que admira de ella: qué acto, qué cualidad, qué obra.

Después, escriba también lo que sabe de sus defectos, errores o limitaciones. Si no conoce ninguno, investigue un poco: toda persona real los tiene.

Observe si el conocimiento de esos defectos disminuye su admiración por lo que admiraba. Si la disminuye por completo, quizá admiraba una imagen y no a una persona. Si no la disminuye en absoluto, quizá no ha tomado en serio los defectos. Lo más probable es que des-

cubra algo intermedio: que su admiración se vuelve más precisa, más madura, más verdadera. Esa es la admiración que este capítulo propone.

NOTAS DEL CAPÍTULO 13

1 Sobre Maximiliano Kolbe y Franciszek Gajowniczek: Vatican News. Kolbe fue beatificado por Pablo VI en 1971 y canonizado por Juan Pablo II el 10 de octubre de 1982.

2 Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, libro III, capítulos 6 a 9, sobre la valentía.

3 Sobre la doctrina de la guerra justa: *Catecismo de la Iglesia Católica*, §§ 2307–2317.

4 Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues* (1929). Wilfred Owen murió en combate el 4 de noviembre de 1918.

5 La Agencia Antidopaje de los Estados Unidos publicó su informe sobre Lance Armstrong en octubre de 2012.

PARTE III · CAPÍTULO 14

Lo sublime y la atención

Una cultura que reduce toda experiencia a consumo, ironía o estímulo pierde la posibilidad del asombro.

La Tierra vista desde la Luna

El 24 de diciembre de 1968, tres astronautas estadounidenses, Frank Borman, James Lovell y William Anders, se convirtieron en los primeros seres humanos en orbitar la Luna. Su misión, el *Apolo 8*, tenía objetivos técnicos precisos: probar los sistemas de navegación, fotografiar la superficie lunar en busca de lugares de alunizaje, demostrar que el viaje era posible. Durante horas, los tres hombres trabajaron con la concentración de quienes saben que cualquier error puede ser fatal.

En la cuarta órbita, mientras la nave salía de detrás de la cara oculta de la Luna, Anders vio algo por la ventanilla que no estaba en el plan de vuelo. Sobre el horizonte gris y muerto del satélite, emergía la Tierra: una pequeña esfera azul y blanca, suspendida en la negrura absoluta del espacio. Tomó la cámara y disparó. La fotografía, que se conocería como *Salida de la Tierra*, se convirtió en una de las imágenes más reproducidas de la historia.

Esa misma noche, la de Nochebuena, los tres astronautas hicieron una transmisión de televisión que fue seguida por cientos de millones de personas en todo el mundo. Después de describir el paisaje lunar,

se turnaron para leer los primeros versículos del libro del Génesis: en el principio creó Dios los cielos y la tierra. Años después, Anders resumiría la experiencia con una observación que se ha citado muchas veces: habían ido hasta allí para explorar la Luna, y lo más importante que habían descubierto era la Tierra.

Lo que vivieron aquellos tres hombres tiene un nombre antiguo en la filosofía y en la teoría del arte: **lo sublime**. Es la experiencia de algo que supera la escala ordinaria de nuestros intereses, que despierta a la vez asombro y una especie de temblor, que nos hace conscientes de nuestra pequeñez y, al mismo tiempo, nos eleva. Este capítulo examina esa experiencia y la condición que la hace posible: la **atención**.

1. ¿Qué es lo sublime?

La reflexión sobre lo sublime tiene una larga historia. Un tratado griego del siglo I, atribuido tradicionalmente a un autor conocido como Longino, lo describía como aquello que en el discurso arrebata al oyente, que no lo persuade sino que lo transporta fuera de sí. En el siglo XVIII, la idea recibió dos formulaciones que siguen siendo de referencia.

En 1757, el pensador irlandés Edmund Burke publicó un tratado en el que distinguía lo bello de lo sublime. Lo bello, decía, se asocia con lo pequeño, lo suave, lo delicado, lo que despierta afecto. Lo sublime, en cambio, se asocia con lo vasto, lo oscuro, lo poderoso, lo infinito, lo que despierta una especie de terror placentero: el asombro ante una tormenta en el mar, ante una montaña inmensa, ante un abismo. Lo sublime, para Burke, nos sobrecoge, pero lo hace desde una distancia que nos permite contemplarlo.

Una generación después, en 1790, Kant distinguió dos formas de lo sublime. La primera, que llamó **matemática**, surge ante lo inmensamente grande: el cielo estrellado, el océano, una cordillera, aquello cuya magnitud excede nuestra capacidad de abarcarlo con la imaginación. La segunda, que llamó **dinámica**, surge ante lo inmensa-

mente poderoso: un huracán, una cascada, un volcán, fuerzas ante las cuales nuestro poder físico es nada. En ambos casos, observaba Kant, la experiencia tiene un efecto paradójico. Por un lado, nos hace sentir nuestra pequeñez. Por otro, nos revela que hay en nosotros algo que no se reduce a esa pequeñez: una capacidad de pensar lo infinito, de concebir lo que no podemos abarcar, que nos sitúa por encima de la naturaleza que nos aplasta.

No es necesario adherirse a ninguna de estas teorías para reconocer la experiencia que describen. **Lo sublime puede entenderse, en sentido amplio, como la experiencia de aquello que supera la escala ordinaria de nuestros intereses y despierta asombro, respeto, estremecimiento o conciencia de nuestra finitud.** Es una experiencia que desplaza la atención desde lo inmediato hacia algo que merece ser contemplado por su magnitud, su poder o su significado.

2. Dónde aparece lo sublime

Lo sublime no es exclusivo de ningún ámbito. Aparece en lugares muy distintos, y conviene enumerarlos para mostrar su amplitud.

Aparece en **la naturaleza**: en la inmensidad del océano, en la noche estrellada lejos de las ciudades, en la majestad de las montañas, en la violencia de una tormenta. Es la forma más antigua y universal de lo sublime.

Aparece en **la arquitectura**: en la nave de una catedral gótica, que obliga a levantar la mirada; en la cúpula de un gran templo, que parece suspendida sobre el vacío; en ciertos espacios contemporáneos que trabajan con la luz, la escala y el silencio.

Aparece en **la música**: en el coro final de ciertas sinfonías, en la polifonía que llena un espacio sagrado, en el silencio que sigue a la última nota de un réquiem.

Aparece en **el heroísmo y el sacrificio**, como vimos en el capítulo anterior. El acto de Kolbe en Auschwitz tiene algo de sublime: nos

sobrecoge, nos hace sentir pequeños y, al mismo tiempo, nos revela de qué es capaz el ser humano.

Aparece, en fin, en **la contemplación religiosa**, que es quizá su forma más alta: la experiencia de estar ante lo que nos supera absolutamente, ante el misterio del que procede todo lo que existe. No es casual que los astronautas del *Apolo 8*, ante la Tierra suspendida en el espacio, recurrieran a las palabras del Génesis. Lo sublime abre, con frecuencia, una pregunta que trasciende lo estético, y que la Parte V de este libro examinará.

3. Una posibilidad que hay que preservar

Conviene precisar el lugar que este libro concede a lo sublime, para evitar un malentendido.

Lo sublime no debe convertirse en una categoría obligatoria ni en una fórmula estética. No toda obra tiene que aspirar a él, y una obra que lo buscara a toda costa caería con facilidad en la grandilocuencia, en el efectismo o en lo que podríamos llamar el kitsch de lo sublime: la imitación de sus efectos sin su sustancia. Las películas que abusan de la música grandiosa para fabricar una emoción que las imágenes no sostienen conocen bien esta trampa.

Pero la posibilidad de lo sublime **merece preservarse** frente a una concepción de la cultura que reduzca toda experiencia a consumo, a ironía, a utilidad o a estímulo. Una cultura que ya no fuera capaz de lo sublime sería una cultura en la que nada nos superara, en la que todo estuviera a nuestra medida, en la que el ser humano solo se encontrara consigo mismo. Sería, paradójicamente, una cultura más pequeña. La experiencia de lo sublime nos recuerda que no somos la medida de todas las cosas, y ese recuerdo, lejos de humillarnos, nos libera del encierro en nosotros mismos.

Preservar lo sublime no significa exigir solemnidad permanente. Significa mantener abierta la posibilidad de que el arte y la vida reve-

len bienes que no se agotan en el entretenimiento. Y esa posibilidad depende, como veremos a continuación, de una condición previa que nuestra cultura está erosionando.

4. La experiencia estética requiere atención

Los astronautas del *Apolo 8* vieron la Tierra porque estaban mirando. En medio de una misión técnica exigente, Anders levantó la vista hacia la ventanilla y se detuvo ante lo que veía. Si hubiera estado concentrado en sus instrumentos, como los viajeros del metro de Washington estaban concentrados en llegar a tiempo a sus oficinas, la fotografía no existiría.

La observación parece obvia, pero tiene consecuencias profundas. **Ninguna experiencia estética, y menos aún la de lo sublime, es posible sin atención.** La belleza no se impone a quien no la mira; lo sublime no sobrecoge a quien pasa de largo. Y la atención no es un recurso inagotable ni automático. Es una capacidad que puede cultivarse o atrofiarse, protegerse o dispersarse.

La filósofa francesa Simone Weil dedicó a la atención algunas de sus páginas más penetrantes. En un ensayo escrito en 1942, sostenía que la verdadera finalidad de los estudios escolares no era tanto adquirir conocimientos como desarrollar la facultad de atención, y que esa facultad era la misma que se pone en juego en la contemplación, en el amor al prójimo y en la oración. La atención, para Weil, consistía en suspender el propio pensamiento, en dejarlo disponible, vacío y penetrable por el objeto. En una carta de ese mismo año escribió que la atención es la forma más rara y más pura de la generosidad.

La observación de Weil ilumina el problema que describimos en el capítulo 4. **La economía de la atención no solo compite por nuestra atención: la transforma.** Una atención constantemente solicitada por estímulos breves, fragmentada entre múltiples pantallas, habituada a la recompensa inmediata, se vuelve incapaz de la atención

sostenida que exigen las obras más profundas. No es que esas obras dejen de existir; es que dejamos de poder verlas.

Nada de esto significa que todo entretenimiento sea superficial ni que toda obra deba exigir una concentración extraordinaria. Significa que **el desarrollo del juicio estético requiere aprender a mirar, a escuchar, a leer, a comparar, a recordar y a reflexionar**, y que ese aprendizaje se ha vuelto más difícil, y por eso más necesario, en las condiciones actuales.

5. Aprender a ver

El crítico de arte británico John Ruskin escribió a mediados del siglo XIX que lo más grande que un alma humana puede hacer en este mundo es ver algo, y contar con sencillez lo que ha visto. Cientos de personas pueden hablar por una que puede pensar, añadía, pero miles pueden pensar por una que puede ver.

La afirmación de Ruskin puede parecer exagerada, pero contiene una verdad que la educación contemporánea tiende a olvidar. **Ver no es lo mismo que mirar.** Mirar es dirigir los ojos hacia algo; ver es percibirlo realmente, en su particularidad, en sus detalles, en sus relaciones. La mayor parte del tiempo miramos sin ver: reconocemos los objetos, los clasificamos, los utilizamos, pero no los percibimos. Ver exige detenerse, prestar atención, dejar que el objeto se muestre.

El arte es, entre otras cosas, una escuela de visión. El pintor que ha pasado años aprendiendo a ver la luz sobre un objeto nos enseña, a través de su cuadro, a verla también nosotros. El poeta que ha encontrado la palabra exacta para un matiz de la experiencia nos permite percibir ese matiz en nuestra propia vida. El músico que ha organizado los sonidos de un modo significativo educa nuestro oído. Por eso la contemplación de las grandes obras no es solo un placer: es una forma de aprendizaje, que nos devuelve al mundo con una percepción más fina.

Y por eso también la pérdida de la atención es tan grave. Una cultura que ya no sabe detenerse ante una obra pierde no solo el placer de contemplarla, sino la educación de la mirada que esa contemplación proporciona. Pierde, en el sentido de Ruskin, la capacidad de ver.

6. El entretenimiento también es un bien

Este capítulo, como el capítulo 4, podría malinterpretarse como una condena del entretenimiento. Conviene cerrarlo con una corrección que me parece importante.

La diversión, el humor, la aventura y el descanso poseen un lugar legítimo en la vida humana. No toda obra tiene que afrontar las grandes preguntas metafísicas para ser valiosa. Tomás de Aquino, que no era precisamente un pensador frívolo, dedicó una cuestión de su *Suma teológica* a la virtud que los antiguos llamaban *eutrapelia*: la capacidad de jugar, de bromear y de divertirse con medida. Sostenía que el descanso del alma es tan necesario como el del cuerpo, y que quien nunca se divierte ni permite divertirse a los demás comete una falta contra la razón. El filósofo alemán Josef Pieper desarrolló esta intuición, a mediados del siglo XX, en un ensayo célebre sobre el ocio como fundamento de la cultura: sin un tiempo libre de la lógica de la utilidad, sostenía, no hay contemplación, ni fiesta, ni arte.

La comedia puede mostrar inteligencia, humanidad y sensibilidad. El entretenimiento puede ofrecer belleza formal, imaginación y comunidad. Las grandes obras populares, de Cervantes a Chaplin, han sabido divertir y, al mismo tiempo, revelar algo profundo sobre la condición humana.

El problema no es entretener, sino reducir toda experiencia cultural al estímulo inmediato, o asumir que la popularidad exime de evaluar la calidad y las implicaciones de una obra. Una vida cultural sana incluye el entretenimiento y lo sublime, el descanso y la contem-

plación, la risa y el asombro. Lo que la empobrece es la pérdida de la variedad: la reducción de todo a un solo registro, el del consumo rápido.

7. Una ecología de la atención

Si la atención es la condición de la experiencia estética, y si las condiciones contemporáneas la amenazan, entonces su cuidado se vuelve una tarea práctica. Propongo llamarla, a falta de un nombre mejor, una **ecología de la atención**: un conjunto de hábitos que protegen y cultivan la capacidad de percibir.

No se trata de reglas, sino de prácticas que cada lector puede adaptar a su vida. Reservar momentos sin pantallas para la lectura prolongada, la escucha de música completa o la contemplación de una obra. Visitar un museo para ver pocas obras con detenimiento, en lugar de muchas a toda prisa. Escuchar un álbum o una sinfonía de principio a fin, sin interrupciones, al menos de vez en cuando. Volver a las obras amadas, porque la relectura y la reescucha revelan lo que la primera vez se escapó. Salir de la ciudad, cuando sea posible, para ver un cielo nocturno sin contaminación lumínica. Caminar sin auriculares.

Ninguna de estas prácticas es heroica. Todas son modestas. Pero, en conjunto, protegen la condición sin la cual ni la belleza ni lo sublime pueden ser percibidos. Y forman parte, como veremos en la Parte VIII, de una propuesta cultural más amplia: la de una cultura que no solo critique la superficialidad, sino que cultive activamente las capacidades que la superan.

LO QUE QUEDA

Lo sublime es la experiencia de aquello que supera la escala de nuestros intereses y despierta asombro, respeto, estremecimiento y conciencia de nuestra finitud. Nos hace sentir pequeños y, a la vez, nos revela algo en nosotros que no se reduce a esa pequeñez.

Aparece en la naturaleza, la arquitectura, la música, el heroísmo y la contemplación religiosa. No es una fórmula ni una obligación, pero su posibilidad merece preservarse.

Ninguna experiencia estética es posible sin atención. La economía de la atención no solo compite por ella: la transforma, y nos vuelve incapaces de ver lo que exige tiempo.

Ver no es lo mismo que mirar. El arte es una escuela de visión.

El entretenimiento es un bien legítimo. El problema no es entretener, sino reducirlo todo al estímulo inmediato. Una **ecología de la atención** protege la capacidad de percibir.

Para mirar mejor

Durante una semana, reserve cada día treinta minutos para una sola experiencia cultural sin interrupciones: un capítulo de un libro, un movimiento de una sinfonía, una sola pintura, un paseo sin auriculares. Apague el teléfono o déjelo en otra habitación.

Al final de cada sesión, anote en una línea algo que haya percibido y que no habría percibido con prisa. Al final de la semana, relea las siete líneas.

Es posible que el ejercicio le resulte difícil al principio: la atención sostenida, como cualquier capacidad, se debilita si no se ejercita. Pero también es posible que descubra, como Anders en la ventanilla del *Apolo 8*, que lo más importante estaba ahí todo el tiempo, esperando a que alguien levantara la vista.

NOTAS DEL CAPÍTULO 14

1 La fotografía *Earthrise* fue tomada por William Anders el 24 de diciembre de 1968 durante la misión *Apolo 8*. La lectura del Génesis se realizó en la transmisión televisiva de esa misma noche.

2 Pseudo Longino, *Sobre lo sublime* (siglo I). Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (1790), §§ 23–29.

3 Simone Weil, «Reflexiones sobre el buen uso de los estudios escolares como medio de cultivar el amor a Dios» (1942), recogido en *A la espera de Dios*.

4 John Ruskin, *Modern Painters*, volumen III (1856).

5 Tomás de Aquino, *Suma teológica*, II-II, q. 168. Josef Pieper, *Muße und Kult* (1948).

INTERLUDIO III

Los pies sucios de los peregrinos: Caravaggio

Una capilla en Sant'Agostino

En la iglesia romana de Sant'Agostino, a pocos pasos de la plaza Navona, hay una capilla lateral que los turistas suelen pasar por alto. En ella cuelga un cuadro pintado por Michelangelo Merisi, conocido como Caravaggio, hacia 1604 o 1605, por encargo de los herederos de un noble romano. Representa a la Virgen de Loreto, una advocación muy popular en la época, ligada a la creencia de que la casa de Nazaret había sido trasladada milagrosamente a Italia.

Las representaciones habituales de este tema mostraban a la Virgen suspendida en el cielo, sentada sobre el tejado de la casa santa, rodeada de ángeles, en una gloria de nubes doradas. Caravaggio hizo algo completamente distinto. Su Virgen no flota en el cielo: está de pie, en el umbral de una casa de muros desconchados, con el Niño en brazos. Es una mujer joven, de belleza sencilla, vestida como una romana de su tiempo, descalza. Ante ella, arrodillados, dos peregrinos ancianos y pobres, un hombre y una mujer, la miran con las manos juntas. El hombre está de espaldas al espectador, y lo primero que este ve, en el primer plano del cuadro, a la altura de los ojos, son las plantas de sus pies: grandes, encallecidas, ennegrecidas por el polvo de los caminos.

El cuadro provocó un escándalo. El pintor Giovanni Baglione, rival y biógrafo de Caravaggio, dejó escrito que el pueblo había hecho un enorme alboroto a propósito de él. A muchos les pareció una falta de decoro inaceptable: los pies sucios de un mendigo, expuestos sobre un altar, a la vista de todos, en la misma escena que la Madre de Dios.

Caravaggio no era ajeno al riesgo que corría con estas decisiones. Poco tiempo después, otro de sus grandes cuadros religiosos, *La muerte de la Virgen*, fue rechazado por los religiosos que lo habían encargado, que consideraron indecorosa su representación de la Virgen muerta como una mujer del pueblo, con el vientre hinchado y los pies desnudos. El cuadro fue comprado por el duque de Mantua por consejo de un joven pintor flamenco que trabajaba para él, Pedro Pablo Rubens, y hoy cuelga en el Louvre.

Una transgresión que paga su costo

El caso de Caravaggio es particularmente valioso para cerrar la Parte III, porque reúne en una sola obra varios de los temas que hemos examinado, y porque permite ver en acción una transgresión que, a diferencia de las que criticamos en la Parte I, paga su costo con creces.

La *Virgen de Loreto* rompía, sin duda, una convención. La convención decía que lo sagrado debía representarse con un decoro que lo separara de lo vulgar: en el cielo, entre nubes, con ropas ricas y figuras idealizadas. Caravaggio la rompió deliberadamente, y la ruptura escandalizó. Hasta aquí, el caso se parece a los que examinamos al hablar de la Academia de la Ruptura.

Pero la semejanza termina ahí, y conviene ver por qué, aplicando los criterios que hemos desarrollado.

La ruptura era un medio, no un fin. Caravaggio no rompió la convención para escandalizar, ni para demostrar su independencia, ni para llamar la atención. La rompió porque la convención le impedía decir algo que quería decir: que la Virgen se aparece a los pobres, en

su mundo, en sus calles; que lo sagrado no está lejos, en las nubes, sino en el umbral de una casa cualquiera; que los peregrinos que llegaban cada día a los santuarios, cansados y sucios, eran los destinatarios privilegiados de esa aparición. La convención idealizada hacía imposible esa verdad. La ruptura la hacía visible.

La ruptura afirmaba la dignidad, no la negaba. Los pies sucios del peregrino no estaban ahí para provocar asco, ni para burlarse de la devoción popular, ni para degradar lo sagrado. Estaban ahí, en el lugar de honor del cuadro, para afirmar la dignidad de los pobres ante Dios. Es la misma lección que vimos en los retratos de Velázquez en el capítulo 11: representar la fragilidad, la pobreza, el cuerpo cansado, no degrada a la persona; la degrada reducirla a eso. Caravaggio no reduce a sus peregrinos a sus pies sucios. Los muestra arrodillados, con las manos juntas, con un rostro de fe intensa, en el momento más alto de sus vidas. Sus pies sucios son el signo de su camino, de su esfuerzo, de su humildad. Y la Virgen, descalza también, se inclina hacia ellos.

La ruptura estaba sostenida por una maestría extraordinaria. Lo que hace grande a la *Virgen de Loreto* no es solo su audacia, sino la calidad con que está pintada. El claroscuro que Caravaggio había perfeccionado, esa luz violenta que emerge de la oscuridad y modela los cuerpos con una precisión casi escultórica, convierte una escena humilde en una aparición. La composición, con la diagonal que va de los pies del peregrino al rostro de la Virgen, conduce la mirada con una lógica implacable. Es la excelencia del capítulo 12: una relación seria con las posibilidades del medio, puesta al servicio de una visión.

La ruptura supera la prueba del día siguiente. Cuatro siglos después del escándalo, la sorpresa ha desaparecido por completo. Nadie se escandaliza hoy ante unos pies sucios en un cuadro. Y, sin embargo, la obra sigue conmoviendo, sigue revelando algo, sigue siendo objeto de estudio y de contemplación. Lo que la sostenía no era

el escándalo, sino la verdad, la dignidad y la maestría. El escándalo era un efecto secundario; lo esencial ha permanecido.

La lección

La *Virgen de Loreto* muestra que **la transgresión no es enemiga del arte valioso, ni tampoco su garantía.** Puede ser un instrumento al servicio de la verdad y de la dignidad, como en Caravaggio; o puede ser un fin en sí mismo, que se agota en su efecto, como en los casos que examinamos en la Parte I. La diferencia no está en la ruptura misma, sino en lo que la ruptura hace posible.

El caso permite formular, con un ejemplo concreto, los criterios que la Parte IV desarrollará con detalle: **una transgresión vale la pena cuando la convención que rompe impedía expresar una verdad, cuando lo que pone en su lugar es más verdadero y más digno, cuando está sostenida por una maestría a la altura de su ambición y cuando su valor sobrevive a la desaparición de la sorpresa.**

Y permite recordar, por último, algo que la Parte III ha intentado mostrar desde distintos ángulos. Detrás de cada obra hay personas: el artista que la crea, las figuras que representa, los espectadores que la contemplan. La grandeza de Caravaggio en esta obra no está solo en su técnica ni en su audacia, sino en su manera de mirar a dos peregrinos pobres. Los miró como los mira la Virgen del cuadro: inclinándose hacia ellos. Esa mirada es lo que, cuatro siglos después, seguimos admirando.

NOTAS DEL INTERLUDIO III

1 La *Virgen de Loreto*, también llamada *Virgen de los peregrinos* (hacia 1604–1606), se conserva en la capilla Cavalletti de la basílica de Sant'Agostino en Roma. El comentario de Giovanni Baglione procede de sus *Vite de' pittori, scultori et architetti* (1642).

2 *La muerte de la Virgen* (hacia 1601–1606), rechazada por los carmelitas de Santa Maria della Scala en el Trastevere, fue adquirida por el duque de Mantua por recomendación de Rubens y se conserva hoy en el Museo del Louvre.

PARTE

IV

LA OSCURIDAD

Mirar el mal sin rendirse a él

Llegamos al territorio más difícil del libro, y también al que con más frecuencia se malinterpreta. Cualquier defensa de la belleza, la verdad y el bien en el arte despierta, casi de inmediato, una sospecha: que su autor quiere un arte limpio, amable, edificante, que evite la violencia, el pecado, el sufrimiento y la fealdad. Un arte, en suma, incapaz de mirar la realidad de frente.

La Parte IV existe para desmentir esa sospecha y, al mismo tiempo, para trazar las distinciones que la Academia de la Ruptura ha borrado. Su tesis puede formularse en una frase: **el arte puede y debe mirar la oscuridad, pero mirarla no es lo mismo que rendirse a ella**. Entre representar el mal y celebrarlo, entre mostrar el sufrimiento y explotarlo, entre romper una convención para revelar algo y romperla para llamar la atención, entre la ironía que desenmascara y la ironía que paraliza, hay diferencias que pueden nombrarse, argumentarse y aplicarse.

Los cinco capítulos de esta parte recorren esas diferencias. El **capítulo 15** distingue la representación del mal de su celebración, y ofrece siete preguntas para reconocerlas. El **capítulo 16** examina la fealdad y el sufrimiento en el arte: cuándo revelan y cuándo se convierten en espectáculo. El **capítulo 17** propone un criterio para juzgar la transgresión, la prueba del día siguiente, y examina el costo expresivo y moral de toda ruptura. El **capítulo 18** se ocupa de la ironía, la irreverencia y el cinismo, y de la diferencia entre desmitificar y destruir. El **capítulo 19**, por último, sostiene que la esperanza no exige negar la noche, y que se puede representar el mal con toda su gravedad sin aceptar que sea la última palabra.

El interludio que cierra la parte nos llevará ante los grabados que Francisco de Goya dedicó a la guerra. Pocas obras en la historia han mirado el mal con tanta crudeza. Y pocas muestran con tanta claridad la diferencia entre mirar el mal y celebrarlo.

PARTE IV · CAPÍTULO 15

Representar no es celebrar

La presencia del mal en una obra no dice nada, por sí sola, sobre la posición que la obra adopta frente a él.

Dentro de la cabeza de un asesino

En 1866, una revista literaria de Moscú comenzó a publicar por entregas una novela de Fiódor Dostoievski. Su protagonista era un estudiante pobre de San Petersburgo, Rodión Raskólnikov, que había desarrollado una teoría inquietante: ciertos hombres extraordinarios, como Napoleón, tienen derecho a transgredir la moral común si sus fines lo justifican, y la historia los absuelve. Para demostrarse a sí mismo que pertenece a esa categoría, Raskólnikov asesina a hachazos a una vieja usurera, y, cuando la hermana de esta aparece inesperadamente, la mata también.

La novela, que se titularía *Crimen y castigo*, no ahorra al lector nada del crimen. Lo describe con una precisión física que todavía hoy resulta difícil de leer. Y, sobre todo, obliga al lector a permanecer durante cientos de páginas dentro de la cabeza del asesino: a seguir sus razonamientos, sus justificaciones, su fiebre, su orgullo, su miedo. Durante buena parte del libro, el lector ve el mundo a través de los ojos de Raskólnikov.

Y, sin embargo, nadie en su sano juicio ha leído jamás *Crimen y castigo* como una apología del asesinato. Al contrario: es una de las refu-

taciones más devastadoras que se han escrito de la idea de que un fin elevado justifica el crimen. La novela muestra, paso a paso, cómo la teoría de Raskólnikov se desmorona ante la realidad de lo que ha hecho; cómo el crimen no lo eleva por encima de los demás, sino que lo aísla, lo enferma y lo destruye; cómo solo el encuentro con Sonia, una joven a la que la miseria ha empujado a la prostitución y que conserva, sin embargo, una fe y una bondad intactas, abre para él la posibilidad de la redención. Dostoievski, que era un cristiano convencido, no necesitó suavizar el crimen para condenarlo. Le bastó con mostrarlo entero, incluidas sus consecuencias.

Crimen y castigo plantea la pregunta de este capítulo de la manera más clara posible. Una obra puede representar el mal con toda su crudeza, puede adoptar durante cientos de páginas el punto de vista del malhechor, puede hacer comprensibles sus razones, y no por eso celebrarlo. ¿Cómo se distingue, entonces, la representación del mal de su celebración?

1. Por qué el gran arte necesita el mal

Antes de responder, conviene recordar algo que los defensores ingenuos del arte edificante tienden a olvidar: **el gran arte ha necesitado siempre el mal.**

La literatura más antigua de Occidente está llena de crímenes. La *Ilíada* narra una guerra atroz; la *Odisea* termina con una matanza. Las tragedias griegas giran en torno a parricidios, incestos, infanticidios y venganzas. La Biblia misma, el libro fundamental de la tradición judeocristiana, no ahorra al lector el fratricidio de Caín, la violación de Tamar, el adulterio y el asesinato de David, las matanzas de las guerras de conquista, la traición de Judas, la crucifixión. Shakespeare llenó sus escenarios de asesinos, traidores, tiranos y locos. Las grandes novelas del siglo XIX y del XX exploraron con minuciosidad la crueldad, la corrupción, la mentira y la desesperación.

No es un accidente. **El arte que quiere decir la verdad sobre la condición humana no puede ignorar el mal**, porque el mal es parte de esa condición. Una literatura que solo mostrara personas virtuosas en situaciones felices sería una literatura falsa, en el sentido que examinamos en el capítulo 7: mentiría por omisión y por desproporción. Y sería, además, inútil, porque no nos ayudaría a comprender el mal que encontramos en el mundo y en nosotros mismos.

El arte, por tanto, puede representar asesinatos, traiciones, abusos, crueldad, corrupción y desesperación. Puede hacerlo de muchas maneras y con muchos propósitos:

- **Puede mostrar las consecuencias del mal**, como hace la tragedia, que sigue la acción culpable hasta su desenlace terrible.
- **Puede revelar cómo una persona llega a cometer una injusticia**, como hace *Crimen y castigo*, que nos permite comprender, sin justificarlo, el camino que conduce al crimen.
- **Puede representar la seducción del poder o del vicio** para exponer después su corrupción, como hacen tantas obras que muestran primero el atractivo del mal y luego su verdadero rostro.
- **Puede dar testimonio de crímenes reales**, para que no se olviden, como hacen las grandes obras sobre las guerras y los genocidios.

En todos estos casos, la representación puede ayudar a **comprender el mal sin convertirlo en ideal**. Y esa comprensión es uno de los servicios más altos que el arte puede prestar.

2. El primer error: «si lo representa, lo aprueba»

Hay dos errores simétricos en el juicio sobre las obras que representan el mal. El primero, que podríamos llamar el error del censor, consiste en suponer que **una obra aprueba todo lo que representa**.

Este error ha tenido una larga historia, y ha producido numerosas injusticias. Se ha condenado a novelas por contener adulterios, a

películas por mostrar crímenes, a pinturas por representar desnudos, a canciones por hablar de drogas, sin preguntarse qué hacía la obra con esos contenidos. El censor lee la obra como una lista de temas, y juzga cada tema por separado, sin atender a la estructura de la que forma parte.

El error es evidente cuando se aplica a las grandes obras. Si una obra aprobara todo lo que representa, *Crimen y castigo* sería una apología del asesinato, *Macbeth* una apología de la ambición criminal y la Biblia una apología del fratricidio. La conclusión es absurda, y su absurdo revela el error del principio. **La presencia de un contenido en una obra no determina por sí sola el significado moral de la obra.**

Este error no es solo de los censores profesionales. Lo comete también, con frecuencia, el público bienintencionado que rechaza una obra porque contiene escenas violentas o personajes malvados, sin preguntarse para qué sirven esas escenas ni qué se dice de esos personajes. Y lo comete, en ocasiones, cierta crítica cultural contemporánea, que juzga las obras del pasado por los contenidos que hoy nos resultan ofensivos, sin examinar la posición que la obra adopta ante ellos.

3. El segundo error: «si es arte, está fuera del juicio moral»

El segundo error, que podríamos llamar el error del esteta, es el inverso. Consiste en suponer que **una obra de arte, por el hecho de serlo, queda exenta de todo examen moral**. Lo vimos en el capítulo 10 al hablar del esteticismo. Su versión más frecuente afirma que el arte solo representa, que no propone nada, y que, por tanto, no puede ser juzgado moralmente por lo que muestra.

Este error es tan insostenible como el primero, aunque esté más de moda. Si fuera cierto, no habría ninguna diferencia moral entre *Crimen y castigo* y una novela que presentara a Raskólnikov como un héroe cuyo único error fue dejarse atrapar. Ambas representarían el

mismo crimen; la segunda, sin embargo, propondría al lector una actitud ante él radicalmente distinta. Y esa diferencia es, precisamente, una diferencia moral.

La clave está en comprender que **las obras no solo representan: también proponen.** Proponen una manera de mirar lo que representan, una distribución de simpatías, una jerarquía de valores, una visión del mundo. Esa propuesta puede examinarse, discutirse y juzgarse, como cualquier otra afirmación humana. Una obra puede representar el mal para que lo comprendamos, para que lo rechacemos, para que lo temamos, para que nos compadezcamos de sus víctimas, o para que lo admiremos y deseemos imitarlo. Estas propuestas no son moralmente equivalentes.

Entre el error del censor y el error del esteta hay, pues, un espacio que es el del juicio maduro. En ese espacio, la pregunta no es si la obra contiene el mal, ni si es arte, sino **qué posición adopta la obra frente al mal que contiene.** El criterio que este capítulo propone puede formularse así: **distinguir entre la presencia del mal en la obra y la posición que la obra adopta frente a él.**

4. Cuando una obra sí celebra el mal

Si la representación del mal no implica su aprobación, conviene reconocer también que hay obras que sí lo celebran. No se limitan a representar una conducta destructiva: la presentan como **admirable, deseable, justificable o digna de imitación.**

La celebración del mal rara vez se presenta abiertamente. Pocas obras declaran que la crueldad es buena o que la víctima merecía su sufrimiento. Lo habitual es que la celebración opere a través de la estructura: a través de lo que la obra muestra y de lo que calla, de dónde sitúa la simpatía del espectador, de cómo distribuye el atractivo y la repulsión. Una obra puede condenar verbalmente la violencia y, al mismo tiempo, filmarla de un modo que la vuelva irresistible. Puede presentar a un criminal como un antihéroe carismático cuyos

crímenes son el precio de su libertad, mientras sus víctimas aparecen como figuras anónimas e intercambiables. Puede omitir sistemáticamente las consecuencias del mal, de modo que el espectador disfrute de la transgresión sin pagar nunca su precio.

En esos casos, es legítimo examinar **qué valores promueve la obra, cómo trata a sus víctimas, qué consecuencias omite y si transforma el sufrimiento ajeno en espectáculo**. No se trata de censurarla, sino de juzgarla con lucidez.

El caso del cine sobre la mafia ofrece un ejemplo instructivo de lo difícil que puede ser este juicio. Algunas de las mejores películas de la historia del cine han tenido como protagonistas a criminales organizados. Muchas de ellas muestran con una lucidez implacable la lógica destructiva de la violencia, la corrupción de las familias, la soledad final de quienes eligen ese camino. Y, sin embargo, se ha señalado con frecuencia que estas mismas películas han sido recibidas por parte de su público, incluidos algunos criminales reales, como una celebración del estilo de vida que pretendían examinar. El ejemplo no prueba que esas películas celebren el mal; prueba que la frontera entre representación y celebración puede ser sutil, y que exige un examen atento de cada obra.

5. Siete preguntas para distinguir

Para orientar ese examen, propongo siete preguntas. No son un algoritmo que produzca automáticamente un veredicto, sino un conjunto de instrumentos que permiten mirar la obra con más precisión.

Primera: ¿desde qué punto de vista se muestra la acción? ¿Ve el espectador el mal desde los ojos del que lo comete, de la víctima o de un testigo? Adoptar el punto de vista del malhechor no implica celebrarlo, como demuestra *Crimen y castigo*; pero conviene preguntarse si la obra ofrece alguna perspectiva desde la que ese punto de vista pueda juzgarse.

Segunda: ¿qué consecuencias se hacen visibles? ¿Muestra la obra lo que el mal produce, en las víctimas, en el entorno, en el propio malhechor? ¿O lo presenta como un acto sin costo, del que se puede disfrutar sin pagar nada?

Tercera: ¿dónde están el narrador y los personajes? ¿Hay en la obra alguna voz, algún personaje, alguna instancia que permita situar moralmente lo que ocurre? En *Crimen y castigo*, esa función la cumplen, entre otros, Sonia y el juez de instrucción Porfiri. No es necesario que esa instancia predique; basta con que exista.

Cuarta: ¿hay ironía? ¿Dice la obra lo contrario de lo que parece decir? La ironía puede convertir una aparente apología en una denuncia feroz, como veremos a continuación.

Quinta: ¿cómo se trata a las víctimas? ¿Tienen rostro, nombre, interioridad, o son figuras anónimas cuyo sufrimiento no cuenta? Una obra que reduce sistemáticamente a las víctimas a objetos se sitúa, casi siempre, del lado del verdugo.

Sexta: ¿hacia dónde se dirige la simpatía del espectador? ¿Qué personajes nos atraen, con quiénes nos identificamos, a quién deseamos que le vaya bien? La distribución de la simpatía es uno de los instrumentos más poderosos, y menos visibles, de la propuesta moral de una obra.

Séptima: ¿qué lectura global permite la obra? No una escena aislada, ni un diálogo, ni un personaje, sino la obra entera. ¿Qué visión del mal, de la persona y del mundo se desprende del conjunto?

Aplicadas a *Crimen y castigo*, las siete preguntas dan una respuesta inequívoca: el punto de vista del asesino está enmarcado por una estructura que lo juzga; las consecuencias del crimen se muestran con detalle; hay personajes que encarnan otra posibilidad; las víctimas no son olvidadas; la simpatía del lector se dirige, al final, hacia la

redención; y la lectura global es una refutación de la teoría que justificaba el crimen.

6. Una regla de prudencia

El examen de las siete preguntas exige, sin embargo, una prudencia particular, que conviene formular como regla metodológica: **no inferir automáticamente la posición moral del artista a partir de cada imagen, diálogo o acción representada**.

La razón es que las obras de arte tienen una estructura compleja, en la que la voz del autor no coincide necesariamente con la de sus personajes, ni siquiera con la de su narrador. Un personaje puede pronunciar las ideas más odiosas sin que el autor las comparta. Un narrador puede ser deliberadamente poco fiable, de modo que el lector deba leer contra él. Y la obra entera puede estar construida como una ironía, que dice lo contrario de lo que parece decir.

El ejemplo clásico es un breve texto que el escritor irlandés Jonathan Swift publicó en 1729 con el título de *Una modesta proposición*. En él, con el tono sereno y razonable de un economista, proponía resolver el problema de la pobreza en Irlanda criando a los hijos de los pobres para venderlos como alimento a los ricos. Un lector que tomara el texto al pie de la letra concluiría que Swift era un monstruo. Cualquier lector atento comprende que es exactamente lo contrario: una de las denuncias más feroces que se han escrito contra la indiferencia de las clases dirigentes ante la miseria de los pobres. La proposición monstruosa es el instrumento de la denuncia; el tono razonable, la acusación contra quienes trataban a los pobres como mercancía.

La ironía, la ambigüedad, la perspectiva de un personaje y la posición global de una obra pueden diferir entre sí. Por eso **la evaluación debe evitar atribuir una intención de celebración sin pruebas suficientes**. El juicio sobre la posición moral de una obra es un juicio sobre la obra entera, y no sobre cada uno de sus fragmentos.

7. Y su contrapeso

La regla de prudencia tiene, a su vez, un contrapeso necesario. Del mismo modo que no debe atribuirse a una obra una celebración del mal sin pruebas, **tampoco debe aceptarse sin examen la afirmación de que una obra critica el mal si su estructura efectiva lo presenta sistemáticamente como admirable**.

Es una situación frecuente. Un director declara que su película denuncia la violencia, y la película dedica dos horas a filmarla con una fascinación evidente, convirtiéndola en un espectáculo estéticamente seductor, sin mostrar apenas sus consecuencias. Un autor afirma que su novela critica la degradación, y la novela se recrea en ella con una complacencia que contradice la crítica anunciada. Se atribuye al cineasta francés François Truffaut la observación de que es casi imposible hacer una película verdaderamente antibélica, porque el cine tiende a volver excitante todo lo que muestra. Sea o no exacta la atribución, la observación es aguda: la intención crítica declarada puede quedar desmentida por la fuerza de las imágenes.

Por eso, como veremos con más detalle en la Parte VII, **la intención importa, pero no basta.** La declaración del autor es un dato que ayuda a interpretar la obra, pero no sustituye al examen de la obra misma. Lo que la obra hace prevalece sobre lo que su autor dice que hace.

Entre la regla de prudencia y su contrapeso, el juicio maduro avanza con cuidado: ni atribuye celebraciones donde no las hay, ni acepta absoluciones que la obra no merece.

LO QUE QUEDA

El gran arte siempre ha necesitado el mal, porque el mal es parte de la condición humana. Representarlo puede ayudar a comprenderlo sin convertirlo en ideal.

Hay dos errores simétricos: el del censor, que cree que una obra aprueba todo lo que representa, y el del esteta, que cree que una obra de arte está fuera de todo juicio moral.

Las obras no solo representan: proponen una manera de mirar. El criterio es distinguir entre la presencia del mal en la obra y la posición que la obra adopta frente a él.

Siete preguntas ayudan a distinguir: punto de vista, consecuencias, instancias de juicio, ironía, trato a las víctimas, distribución de la simpatía y lectura global.

No se debe inferir la moral del autor de cada fragmento; pero tampoco aceptar que una obra critica el mal si su estructura efectiva lo celebra. Lo que la obra hace prevalece sobre lo que su autor dice que hace.

Para mirar mejor

Elija una película, serie o novela reciente cuyo protagonista cometa actos moralmente graves: un criminal, un traidor, un manipulador, un violento. Recórrala de nuevo, o recuérdela con cuidado, aplicando las siete preguntas de este capítulo. Anote la respuesta a cada una.

Después, formule en una o dos frases su juicio: ¿representa la obra el mal para comprenderlo, para denunciarlo, para explorarlo con ambigüedad, o para celebrarlo? Compare su conclusión con la impresión que tenía antes del ejercicio. Es posible que coincidan. Pero es también posible que descubra que una obra que creía crítica tenía más fascinación que juicio, o que una obra que le parecía complaciente era, en realidad, más severa de lo que había advertido.

NOTAS DEL CAPÍTULO 15

1 Fiódor Dostoievski, *Crimen y castigo*, publicada por entregas en *El mensajero ruso* a lo largo de 1866.

2 Jonathan Swift, *A Modest Proposal* (1729).

3 La observación sobre las películas antibélicas se atribuye a François Truffaut en una entrevista con el crítico Gene Siskel; su formulación exacta varía según las fuentes.

PARTE IV · CAPÍTULO 16

La belleza de lo terrible

La fealdad del objeto representado no es la fealdad de la representación.

El niño y el buitre

El 26 de marzo de 1993, el diario *The New York Times* publicó una fotografía tomada pocas semanas antes en el sur de Sudán, durante una hambruna que estaba matando a miles de personas. Mostraba a un niño muy pequeño, esquelético, encogido sobre la tierra seca, con la cabeza inclinada hacia el suelo, aparentemente sin fuerzas para seguir avanzando. A pocos metros detrás de él, un buitre esperaba.

La imagen, tomada por el fotógrafo sudafricano Kevin Carter, dio la vuelta al mundo. Pocas fotografías han condensado con tanta fuerza el horror de una hambruna. Y pocas han provocado una reacción tan intensa del público. Cientos de lectores escribieron al periódico para preguntar qué había sido del niño. El diario se vio obligado a publicar, cuatro días después, una nota inusual: el fotógrafo informaba de que el niño se había recuperado lo bastante como para seguir su camino después de que el buitre fuera espantado, pero no se sabía si había llegado al centro de alimentación al que se dirigía.

En abril de 1994, la fotografía ganó el premio Pulitzer. Pero junto con el reconocimiento llegaron las críticas. Muchos acusaron a Carter

de haber esperado el encuadre perfecto en lugar de ayudar al niño, de haber convertido el sufrimiento de un ser humano en un trofeo profesional. Un periódico estadounidense llegó a escribir que el hombre que ajustaba su objetivo para captar el encuadre exacto del sufrimiento del niño bien podía ser otro depredador, otro buitre en la escena. Carter, que llevaba años fotografiando la violencia en su país y que acababa de perder a un amigo muy cercano, asesinado mientras trabajaba, murió en julio de ese mismo año, a los treinta y tres años. Años más tarde, una investigación periodística identificó al niño: se llamaba Kong Nyong, había sobrevivido a la hambruna gracias a la ayuda alimentaria y había muerto, según su familia, unos catorce años después, a causa de unas fiebres.

La historia de esta fotografía plantea, con una crudeza difícil de soportar, la pregunta de este capítulo. ¿Es legítimo mostrar el sufrimiento extremo? ¿Puede haber belleza en la representación de lo terrible? ¿Dónde está la frontera entre el testimonio que despierta la conciencia y la explotación que convierte el dolor ajeno en espectáculo?

1. Cinco cosas que solemos mezclar

Buena parte de la confusión que rodea estas preguntas procede de que mezclamos, en un solo juicio, cosas que son distintas. Ante una representación de algo terrible, conviene distinguir al menos cinco elementos.

La fealdad del objeto representado. El hambre, la guerra, la enfermedad, la tortura, la miseria son realidades terribles. Su fealdad es un hecho, y no depende de cómo se representen.

La calidad estética de la representación. Una fotografía, una pintura o una novela sobre algo terrible pueden estar bien o mal realizadas. Pueden tener unidad, proporción, expresividad, fuerza simbólica, o carecer de ellas. La fotografía de Carter tiene una composición

de una fuerza extraordinaria: la línea del niño encogido, la presencia del buitre al fondo, el espacio vacío entre ambos, la tierra árida. Es, como imagen, impecable.

La intención expresiva de la obra. ¿Qué pretende comunicar quien la ha realizado? ¿Denunciar, conmover, informar, impactar, vender?

El juicio moral sobre lo representado. Lo que se muestra puede ser una injusticia, una catástrofe natural, un crimen, una desgracia. Ese juicio se refiere a la realidad, no a la obra.

La actitud que la obra invita a adoptar. Ante lo terrible, una obra puede invitar a la compasión, a la indignación, a la reflexión, a la acción, o bien a la curiosidad morbosa, al consumo distraído, a la indiferencia.

Mantener separados estos cinco elementos permite comprender una paradoja que de otro modo resulta desconcertante: **la representación de algo profundamente feo puede ser profundamente bella**. Las crucifixiones de los grandes maestros representan una tortura; muchas de ellas están entre las obras más bellas de la historia. Los grabados de Goya sobre la guerra representan mutilaciones y ejecuciones; son, como veremos en el interludio que cierra esta parte, una cumbre del arte. La belleza, como vimos en el capítulo 8, no se reduce a lo agradable. Puede residir en la verdad, la intensidad y la dignidad con que se representa lo terrible.

Pero la misma distinción revela también el peligro. Una representación puede ser estéticamente impecable y, al mismo tiempo, invitar a una actitud moralmente cuestionable. La perfección formal no garantiza que la obra trate con justicia lo que representa. Puede incluso agravar el problema, porque una imagen bella del sufrimiento puede volverlo atractivo, consumible, decorativo.

2. Para qué sirve la fealdad en el arte

A mediados del siglo XIX, el filósofo alemán Karl Rosenkranz publicó una obra entera dedicada a la estética de lo feo. Su tesis era que la fealdad no es simplemente la ausencia de belleza, sino una realidad con sus propias formas, que el arte no puede ignorar si quiere representar la vida entera. Rosenkranz sostenía que lo feo tiene un lugar legítimo en el arte, siempre que esté subordinado a una totalidad que le dé sentido.

La intuición es acertada. La fealdad representada puede cumplir en el arte funciones de una enorme importancia. Puede servir para:

- **Denunciar una injusticia.** La fotografía de Carter contribuyó, como pocas, a despertar la atención del mundo sobre una hambruna que muchos ignoraban.
- **Mostrar la corrupción de una situación**, haciendo visible lo que el lenguaje oficial oculta.
- **Expresar una crisis**, personal o colectiva, que no podría expresarse con formas armoniosas.
- **Revelar una contradicción**, por ejemplo, entre la apariencia de una sociedad y su realidad.
- **Evitar una idealización engañosa**, recordando que la vida humana incluye el dolor, la enfermedad y la muerte.
- **Comunicar una experiencia de sufrimiento**, de modo que otros puedan comprenderla y compartirla.

En todos estos casos, la fealdad no es un fin en sí misma, sino un medio al servicio de algo: de la verdad, de la justicia, de la compasión. Y por eso puede formar parte de una obra bella y valiosa. **La fealdad representada no equivale a la negación de la belleza**; puede ser, a veces, su condición.

3. Cuando la fealdad se vuelve espectáculo

Pero la fealdad también puede utilizarse de otra manera. Puede **explotarse como espectáculo**, trivializando el sufrimiento o presentando la humillación como entretenimiento. Y esta posibilidad no es marginal: es una de las tentaciones más constantes de la cultura visual contemporánea.

La escritora estadounidense Susan Sontag dedicó buena parte de su obra a reflexionar sobre este problema. En un libro de 1977 sobre la fotografía había sostenido que la exposición repetida a imágenes de atrocidades termina por anestesiar la sensibilidad: que cuanto más vemos, menos sentimos. Veinticinco años después, en un ensayo titulado *Ante el dolor de los demás*, matizó esa tesis. Reconoció que las imágenes del sufrimiento pueden seguir teniendo un poder moral real, que pueden recordarnos lo que los seres humanos son capaces de hacerse unos a otros y que dejar que esas imágenes nos persigan es una forma legítima de responsabilidad. Pero insistió en que la imagen sola no basta: que la compasión que despierta, si no se traduce en comprensión y en acción, puede degenerar en una forma cómoda de inocencia, en la que el espectador se siente bueno por haberse conmovido y no hace nada más.

La reflexión de Sontag permite identificar algunos de los mecanismos por los que la representación del sufrimiento se convierte en espectáculo.

El primero es la **repetición sin contexto**. Una imagen terrible, separada de la historia que la explica, repetida una y otra vez en un flujo de imágenes heterogéneas, pierde su capacidad de significar y se convierte en un estímulo más.

El segundo es la **estetización complaciente**. Cuando la belleza formal de una representación del sufrimiento se vuelve el centro de atención, cuando el espectador admira la composición, la luz y el

encuadre antes que comprender lo que muestran, la imagen corre el riesgo de convertir el dolor en decoración.

El tercero es el **morbo**. Hay una curiosidad humana por lo terrible que no tiene nada de noble: el deseo de ver lo prohibido, lo extremo, lo que repugna. Una obra que alimenta esta curiosidad sin transformarla en comprensión explota una debilidad del espectador.

El cuarto, el más grave, es la **instrumentalización de las víctimas**. Cuando el sufrimiento de personas reales se utiliza para obtener prestigio, beneficio económico o notoriedad, sin atender suficientemente a su dignidad, la representación se vuelve una forma de explotación.

4. El sufrimiento no es un recurso

La historia de la fotografía de Carter muestra hasta qué punto estas cuestiones son difíciles. La imagen cumplió una función extraordinaria: despertó la conciencia del mundo ante una catástrofe. Al mismo tiempo, planteó preguntas que su autor no pudo dejar de hacerse. ¿Había hecho lo suficiente por el niño? ¿Era legítimo convertir su sufrimiento en una imagen premiada? Las respuestas no son sencillas, y este libro no pretende juzgar a un hombre que trabajaba en condiciones extremas, en un contexto en el que, según se ha relatado, los fotógrafos tenían instrucciones de no tocar a los niños por temor a transmitir enfermedades, y que pagó un precio terrible por lo que vio.

Lo que sí pretende es formular la pregunta correcta. **La cuestión no consiste en ocultar las realidades dolorosas, sino en preguntarse cómo se muestran, con qué finalidad y a costa de quién.** La representación del sufrimiento puede ser necesaria para recordar una injusticia, denunciar un crimen o despertar compasión. Pero existe el riesgo de utilizar el dolor como recurso de entretenimiento, de prestigio, de provocación o de beneficio económico, sin atender a la dignidad de quienes lo padecen.

Este riesgo no afecta solo al fotoperiodismo. Afecta al cine que utiliza la violencia extrema como reclamo comercial, a ciertos programas de televisión que exhiben la miseria o la humillación de personas reales para el entretenimiento del público, a cierto arte contemporáneo que recurre al sufrimiento ajeno como material de provocación, a la circulación incesante de imágenes de violencia en las redes sociales. En todos estos casos, la pregunta es la misma: **¿sirve la representación a quien sufre, o se sirve de él?**

5. Cinco criterios ante la crudeza

Para orientar el juicio, propongo cinco criterios. Como los del capítulo II, no son reglas mecánicas, sino puntos de referencia.

La crudeza puede ser justificable, pero no se justifica sola. Hay realidades que solo pueden mostrarse con crudeza, y suavizarlas sería mentir. Pero la crudeza no es una virtud en sí misma: debe estar al servicio de algo que la justifique.

La compasión no exige edulcorar la realidad. Mostrar el sufrimiento con toda su dureza puede ser la forma más alta de compasión, porque se niega a apartar la mirada. El edulcoramiento, en cambio, suele ser una forma de proteger al espectador, no a la víctima.

La denuncia no elimina la obligación de tratar con dignidad a las personas representadas. Una obra puede denunciar una injusticia y, al mismo tiempo, humillar a sus víctimas, reduciéndolas a cuerpos sufrientes sin rostro ni historia. La causa justa no autoriza esa reducción.

El realismo no es una licencia automática para explotar imágenes. Que algo haya ocurrido no significa que cualquier manera de mostrarlo sea legítima. El realismo es un compromiso con la verdad, no un permiso para la indiferencia.

La protección de la dignidad no requiere convertir toda representación en una imagen idealizada. Este último criterio equilibra los anteriores. Respetar a las víctimas no significa ocultar su sufrimiento ni embellecerlo, sino mostrarlo de un modo que les reconozca su condición de personas.

6. La fealdad como obligación

Termino el capítulo con un problema distinto, que procede del lado opuesto. Hasta aquí hemos hablado de los riesgos de explotar la fealdad. Pero hay otro riesgo, propio de la Academia de la Ruptura que describimos en la Parte I: el de **convertir la fealdad en una obligación estética.**

Este riesgo aparece cuando se presume que lo bello es necesariamente falso, superficial, burgués, ingenuo o moralmente sospechoso, y que solo la fealdad es honesta. Bajo esta presunción, el artista que busca la belleza se siente obligado a justificarse, mientras que el que busca la fealdad goza de un crédito automático. Es la asimetría de la sospecha del capítulo 3, aplicada a la oposición entre lo bello y lo feo.

Esa presunción no es universalmente válida. Hay belleza falsa, por supuesto, como vimos al hablar del kitsch; pero también hay fealdad falsa: la que exagera la miseria del mundo, la que se recrea en la degradación como si fuera la única verdad, la que confunde la oscuridad con la profundidad, como veremos en el capítulo 19. **La fealdad no es más honesta que la belleza por el simple hecho de ser fea.**

Una cultura intelectualmente madura debe poder representar tanto la belleza como la fealdad, sin convertir ninguna de las dos en un mandato absoluto. Debe poder mirar el hambre de Sudán con la crudeza de Carter, y también la luz de una ventana con la serenidad de Vermeer. Ambas miradas son verdaderas, y ambas son necesarias. Lo que empobrece a una cultura no es la presencia de una de ellas, sino la exclusión de la otra.

LO QUE QUEDA

Ante lo terrible hay que distinguir cinco cosas: la fealdad del objeto, la calidad de la representación, la intención expresiva, el juicio moral sobre lo representado y la actitud que la obra invita a adoptar.

La representación de algo profundamente feo puede ser profundamente bella. Pero la perfección formal no garantiza que la obra trate con justicia lo que representa.

La fealdad puede denunciar, revelar, expresar y evitar idealizaciones engañosas. También puede convertirse en espectáculo mediante la repetición sin contexto, la estetización complaciente, el morbo y la instrumentalización de las víctimas.

La cuestión no es ocultar lo doloroso, sino cómo se muestra, con qué finalidad y a costa de quién. ¿Sirve la representación a quien sufre, o se sirve de él?

La fealdad no es más honesta que la belleza por ser fea. Una cultura madura no convierte ninguna de las dos en obligación.

Para mirar mejor

La próxima vez que encuentre una imagen de sufrimiento real, en un periódico, en una red social o en una exposición, deténgase antes de seguir adelante. Hágase tres preguntas: ¿sé quién es esta persona, dónde y por qué sufre?, ¿qué me invita a sentir o a hacer esta imagen?, ¿la imagen la trata como a una persona o como a un espectáculo?

Si no puede responder a la primera pregunta, busque el contexto. Si la respuesta a la segunda es solo una emoción pasajera, pregúntese si hay algo que pueda hacer, aunque sea pequeño. Y si la respuesta a la tercera le incomoda, considere no compartir la imagen. Es una forma modesta, pero real, de practicar la ética de la mirada que este capítulo propone.

NOTAS DEL CAPÍTULO 16

1 Sobre la fotografía de Kevin Carter, su publicación en *The New York Times* el 26 de marzo de 1993, el premio Pulitzer de 1994 y la identificación posterior de Kong Nyong: Wikipedia y La Nación.

2 Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen* (1853).

3 Susan Sontag, *On Photography* (1977) y *Regarding the Pain of Others* (2003).

PARTE IV · CAPÍTULO 17

El costo de la transgresión

Toda ruptura cobra un precio expresivo y moral; la obra debe pagarlo con una aportación proporcional.

Dos escándalos

La noche del 29 de mayo de 1913, en el recién inaugurado Teatro de los Campos Elíseos de París, los Ballets Rusos estrenaron *La consagración de la primavera*, con música de Ígor Stravinski y coreografía de Vaslav Nijinski. Desde los primeros compases, el fagot que inicia la obra en un registro extrañamente agudo, parte del público comenzó a reír y a protestar. Cuando se alzó el telón y aparecieron los bailarines, con sus movimientos angulosos y pesados, sus pies hacia dentro, sus saltos que golpeaban el suelo en lugar de elevarse, las protestas se convirtieron en un tumulto. Los testimonios de aquella noche, que con los años se han ido adornando, hablan de gritos, insultos, golpes y abucheos tan fuertes que los bailarines apenas podían oír la orquesta. Fue uno de los escándalos más famosos de la historia de la música.

Cincuenta y ocho años después, el 19 de noviembre de 1971, en una pequeña galería de Santa Ana, en California, un joven artista de veinticinco años llamado Chris Burden se colocó contra una pared. A unos cinco metros de distancia, un amigo suyo le apuntó con un rifle del calibre 22 y le disparó en el brazo izquierdo. La acción, titulada *Shoot*,

duró apenas unos segundos y fue registrada en fotografías y en una breve filmación. Burden explicó después que en su país se disparaba a la gente constantemente, en la televisión, en el cine, en la guerra de Vietnam, y que él quería saber qué se sentía realmente al recibir un disparo. La acción se convirtió en una de las más célebres de la historia del arte de performance.

Ambas obras rompieron una convención. Ambas escandalizaron. Ambas forman parte hoy de la historia del arte del siglo XX. Pero hay entre ellas una diferencia que conviene examinar. *La consagración de la primavera* se interpreta hoy en las salas de concierto de todo el mundo, sin danza, ante públicos que ya no se escandalizan en absoluto y que, sin embargo, siguen escuchándola con asombro. Su ritmo, su orquestación, su energía primitiva siguen revelando algo cada vez que suena. De *Shoot*, en cambio, nos quedan unas fotografías y unos segundos de película, y sobre todo un relato: el de un hombre que se hizo disparar. ¿Qué queda de la obra cuando ese relato deja de sorprendernos?

Este capítulo propone una manera de responder a esa pregunta.

1. Cuándo romper es necesario

Conviene empezar recordando, una vez más, que la transgresión no es en sí misma ilegítima. La historia del arte está llena de rupturas fecundas, y este libro las ha celebrado repetidamente: Manet, Caravaggio, Stravinski. **Romper una convención puede tener un valor genuino**, y conviene precisar en qué casos.

Romper es valioso **cuando una convención impide expresar una verdad**. Es el caso de Caravaggio, cuya ruptura del decoro le permitió mostrar que lo sagrado se aparece a los pobres en su mundo. Es el caso de Manet, que rompió con la convención mitológica para dar a su tiempo la dignidad que la pintura reservaba a los dioses.

Romper es valioso **cuando una convención perpetúa una injusticia**. Hay convenciones que excluyen injustamente a ciertas personas, ciertas experiencias o ciertas formas de expresión, y romperlas es un

acto de justicia. Muchas de las rupturas literarias del siglo XX permitieron que voces antes silenciadas encontraran expresión.

Romper es valioso **cuando una convención limita injustificadamente la creatividad**. Hay reglas que, en su momento, tuvieron sentido, y que con el tiempo se volvieron rígidas, impidiendo explorar posibilidades legítimas. *La consagración de la primavera* rompió con convenciones rítmicas y armónicas que ya no permitían expresar la energía elemental que Stravinski buscaba.

En los tres casos, la ruptura es un **medio** al servicio de algo: de una verdad, de una justicia, de una posibilidad creativa. Y en los tres casos, la ruptura puede evaluarse por lo que consigue. Lo que la hace valiosa no es el hecho de romper, sino lo que la ruptura hace posible.

2. La prueba del día siguiente

Si el valor de una ruptura está en lo que hace posible, entonces necesitamos una manera de distinguir lo que hace posible de lo que simplemente provoca. Propongo para ello un criterio sencillo, que el lector puede aplicar por sí mismo a cualquier obra transgresora. Lo llamo **la prueba del día siguiente**.

La prueba consiste en una sola pregunta: **¿qué queda de la obra cuando desaparece el efecto de sorpresa?**

Toda transgresión produce, en el momento de su aparición, un efecto de sorpresa: el desconcierto, el escándalo, la risa, el asco, la indignación. Ese efecto es real, y puede ser intenso. Pero es, por naturaleza, efímero. La segunda vez que vemos la obra, ya no nos sorprende tanto. La décima vez, nada. Y cuando la transgresión ha sido asimilada por la cultura, cuando todo el mundo sabe que ocurrió, el efecto desaparece por completo, incluso para quien la ve por primera vez.

La prueba del día siguiente pregunta qué permanece entonces. Si la obra solo tenía el efecto de sorpresa, no queda nada: solo un dato histórico, el recuerdo de que algo escandalizó alguna vez. Si la obra tenía

algo más, una forma lograda, una verdad revelada, una experiencia significativa, ese algo más permanece, y la obra sigue viva cuando el escándalo ya se ha olvidado.

Aplicada a nuestros dos ejemplos, la prueba da resultados reveladores. *La consagración de la primavera* la supera de manera rotunda. Más de un siglo después, cuando el escándalo de 1913 no es más que una anécdota de los manuales, la música sigue produciendo en sus oyentes una experiencia de una intensidad extraordinaria. El escándalo era un efecto secundario de una obra cuyo valor residía en otra parte.

El caso de *Shoot* es más discutible, y conviene tratarlo con la prudencia que corresponde a un juicio de este tipo. Sus defensores sostienen que la acción conserva su fuerza como meditación sobre la violencia en la cultura estadounidense, sobre el papel del espectador que asiste pasivamente al daño y sobre los límites del cuerpo del artista. Es una defensa seria. Pero cabe preguntarse si esa fuerza procede de la obra misma o del relato de la obra; si alguien que viera hoy las fotografías sin conocer la historia encontraría en ellas algo más que la constancia de un hecho. La prueba del día siguiente no resuelve la cuestión de manera automática, pero la plantea en los términos correctos: no pregunta si la acción fue escandalosa, que lo fue, sino qué aporta ahora que ya no lo es.

La prueba tiene una virtud adicional: **es igualmente exigente con todas las obras.** No favorece a lo tradicional sobre lo innovador, ni a lo bello sobre lo transgresor. Se aplica también a las obras que fueron exitosas por razones distintas del escándalo, como las que triunfaron por su sintonía con una moda: ¿qué queda de ellas cuando la moda ha pasado? Es, en ese sentido, una prueba justa, que mide a todas las obras por lo mismo: por lo que permanece.

3. El costo de la transgresión

La prueba del día siguiente evalúa la transgresión después de que ha ocurrido. Pero hay otra manera de examinarla, que mira hacia el

momento de la creación y que es especialmente útil para los propios artistas. Parte de una observación sencilla: **toda transgresión tiene un costo.**

El costo es, en primer lugar, **expresivo.** Una transgresión intensa atrae la atención sobre sí misma, y puede eclipsar todo lo demás que la obra intenta decir. Si una película contiene una escena de violencia extrema, esa escena tenderá a dominar el recuerdo del espectador, y todo lo demás quedará en segundo plano. Si una novela recurre a una provocación muy fuerte, los lectores hablarán de la provocación y no de la novela. El artista que elige un recurso transgresor debe saber que está gastando una parte de la atención del público en ese recurso, y que esa atención no estará disponible para lo demás.

El costo es, en segundo lugar, **moral.** Una transgresión puede implicar a personas: a quienes participan en la obra, a quienes son representados, a quienes la contemplan, a quienes ven ofendidas sus convicciones más profundas. Puede causar daño, dolor u ofensa. Ese daño puede estar justificado si la obra consigue algo que lo compense; pero no deja de ser un daño, y debe ponerse en la balanza.

De ahí se sigue un principio que propongo como criterio central de este capítulo: **la transgresión debe justificar su costo expresivo y moral mediante una aportación proporcional.** En algunos casos, la transgresión es necesaria para revelar algo que no podría expresarse de otro modo, y su costo queda ampliamente compensado. En otros, el recurso extremo es desproporcionado respecto de la idea que pretende comunicar, y la obra paga un precio muy alto por una aportación muy pequeña.

4. Seis preguntas sobre el costo

Para evaluar si una transgresión justifica su costo, propongo seis preguntas. Pueden aplicarlas tanto el creador que se plantea utilizar un recurso extremo como el crítico o el espectador que examinan una obra ya hecha.

¿Qué aporta esta transgresión? ¿Qué hace posible que no sería posible sin ella? ¿Qué verdad revela, qué experiencia produce, qué comprensión genera?

¿Era necesaria para la obra? ¿Existía otra manera de conseguir lo mismo, con un costo menor? Una transgresión que podría sustituirse por un recurso menos extremo sin pérdida significativa es, con frecuencia, una transgresión gratuita.

¿Qué pierde la obra si se elimina? Es la prueba inversa de la anterior. Si la obra perdiera algo esencial sin la transgresión, esta es probablemente necesaria. Si no perdiera nada, salvo su capacidad de escandalizar, es probable que la transgresión fuera solo un reclamo.

¿Qué significado produce más allá del impacto inicial? Es la prueba del día siguiente aplicada a un elemento concreto de la obra.

¿Qué personas o bienes utiliza como instrumentos? ¿A quién afecta la transgresión? ¿A los participantes, a los representados, a los espectadores, a las comunidades cuyos símbolos utiliza? ¿Se les ha tenido en cuenta?

¿El efecto obtenido es proporcional a la finalidad expresiva? Es la pregunta de síntesis, que pone en la balanza el costo y la aportación.

Estas preguntas no establecen una censura automática. No pretenden prohibir ninguna transgresión, ni declarar ilegítimo ningún recurso. Constituyen instrumentos de discernimiento, que permiten distinguir la transgresión que revela de la que solo provoca. Y son, en mi experiencia, tan útiles para el artista que se las plantea antes de crear como para el crítico que se las plantea después.

5. El escándalo no es una medida de profundidad

En el capítulo 3 enuncié una de las cinco confusiones de nuestra cultura: la que identifica lo provocador con lo profundo. Este es el

momento de desarrollarla, porque la prueba del día siguiente y las seis preguntas sobre el costo permiten comprenderla mejor.

Una obra puede escandalizar por razones muy distintas. Puede escandalizar porque **revela una injusticia** que la sociedad prefería no ver. Puede escandalizar porque **cuestiona una convención injustificada**, a la que el público se había acostumbrado. Pero puede escandalizar también porque **utiliza recursos extremos sin una aportación proporcional**, porque viola un tabú sin decir nada sobre él, porque ofende por ofender.

En los tres casos, la reacción del público es la misma: escándalo. Por eso la reacción no puede servir para distinguir entre ellos. **El escándalo describe una reacción; no determina la calidad de aquello que la produce.** No debe funcionar como argumento concluyente ni a favor ni en contra de una obra. Una obra no es valiosa porque escandalizó, ni deleznable por la misma razón.

Y conviene recordar, además, que la ausencia de escándalo tampoco dice nada. Muchas obras extraordinarias no escandalizaron a nadie. Las cantatas de Bach, los cuadros de Vermeer, las novelas de Jane Austen fueron recibidos con más o menos interés, pero sin tumulto. Su profundidad no necesitó del escándalo para existir, y la prueba del día siguiente las confirma una y otra vez.

6. Seis espejismos de la transgresión

De todo lo anterior pueden extraerse seis afirmaciones que funcionan, en la cultura contemporánea, como espejismos: parecen evidentes, pero se desvanecen cuando se examinan de cerca.

Lo prohibido no es automáticamente profundo. Que algo haya sido prohibido, o sea tabú, no significa que tratarlo sea una hazaña intelectual.

Lo escandaloso no es automáticamente valiente. En un sistema que premia la provocación, como vimos al hablar de la Academia de la Ruptura, escandalizar puede ser la opción más segura.

Lo convencional no es automáticamente mediocre. Muchas obras maestras respetaron las convenciones de su tiempo y las llevaron a su plenitud.

Lo tradicional no es automáticamente verdadero. Simétricamente, la fidelidad a una tradición no garantiza el valor de una obra.

Lo irreverente no es automáticamente libre. La irreverencia, como veremos en el próximo capítulo, puede ser también una forma de conformismo.

Lo novedoso no es automáticamente superior a lo heredado. Es la primera de las cinco confusiones, que este capítulo confirma desde otro ángulo.

7. Tres tipos de provocación

Para terminar, propongo una clasificación que resume el capítulo y que el lector podrá utilizar en sus propios juicios. Toda provocación artística pertenece, en lo esencial, a uno de estos tres tipos, aunque en la práctica pueden mezclarse.

La **provocación fecunda** rompe una convención para revelar algo que la convención ocultaba, y su aportación compensa con creces su costo. Supera la prueba del día siguiente. Es la provocación de Caravaggio, de Manet, de Stravinski.

La **provocación superficial** rompe una convención sin revelar nada significativo. No causa necesariamente un daño grave, pero su aportación es escasa y se agota en el efecto inicial. No supera la prueba del día siguiente. Es la provocación de buena parte de la producción contemporánea que la Academia de la Ruptura premia.

La **provocación moralmente problemática** rompe una convención causando un daño real a personas o a bienes que lo merecían, sin una aportación que lo compense. Puede ser superficial o no; lo que la distingue es su costo moral. Es la provocación que humilla, que explota o que degrada.

Distinguir entre estos tres tipos es el primer paso para dejar de reaccionar ante la transgresión con el automatismo de la celebración o de la condena, y empezar a juzgarla con criterios.

LO QUE QUEDA

Romper una convención es valioso cuando la convención impide expresar una verdad, perpetúa una injusticia o limita sin razón la creatividad. En esos casos, la ruptura es un medio, no un fin.

La prueba del día siguiente: ¿qué queda de la obra cuando desaparece el efecto de sorpresa? Es una prueba justa, que mide a todas las obras por lo que permanece.

Toda transgresión tiene un costo expresivo y moral, y debe justificarlo con una aportación proporcional. Seis preguntas ayudan a evaluarlo, sin convertirse en censura.

El escándalo describe una reacción, no una cualidad. No prueba ni el valor ni la falta de valor de una obra.

Hay tres tipos de provocación: fecunda, superficial y moralmente problemática. Distinguirlos es el primer paso para juzgar con criterios.

Para mirar mejor

Elija una obra que en su momento haya provocado un escándalo, reciente o antiguo: una película, un libro, una exposición, una canción, una campaña publicitaria. Aplíquele la prueba del día siguiente: imagine que la ve hoy por primera vez, sin conocer la polémica, y pregúntese qué queda.

Después, responda a las seis preguntas sobre el costo. Finalmente, decida a cuál de los tres tipos de provocación pertenece. Anote sus razones. Si puede, discútalas con alguien que haya llegado a una conclusión distinta: descubrirá que la diferencia entre ustedes no es de gusto, sino de criterios, y que esos criterios pueden discutirse.

NOTAS DEL CAPÍTULO 17

1 *La consagración de la primavera* se estrenó en el Théâtre des Champs-Élysées de París el 29 de mayo de 1913, con dirección musical de Pierre Monteux.

2 Sobre *Shoot*, de Chris Burden (19 de noviembre de 1971, F Space, Santa Ana): Wikipedia y Getty Research Institute.

Ironía, irreverencia y cinismo

La capacidad de ridiculizar no demuestra una comprensión superior.

La tesis de un joven danés

El 29 de septiembre de 1841, un joven teólogo danés de veintiocho años defendió en la Universidad de Copenhague una tesis doctoral de título largo y académico: *Sobre el concepto de ironía, con referencia constante a Sócrates*. Se llamaba Søren Kierkegaard, y con el tiempo sería considerado uno de los pensadores más originales del siglo XIX.

La tesis examinaba un fenómeno que Kierkegaard veía extenderse a su alrededor entre los escritores y filósofos del romanticismo: la ironía como actitud vital. Kierkegaard reconocía la grandeza de la ironía socrática. Sócrates, que fingía no saber nada para desenmascarar a quienes creían saberlo todo, había usado la ironía como un instrumento para destruir las falsas certezas y abrir el camino a la búsqueda de la verdad. Era una ironía al servicio de algo.

Pero Kierkegaard observaba que entre los románticos de su tiempo la ironía se había transformado. Ya no era un instrumento, sino una posición permanente: la del sujeto que se sitúa por encima de todo, que no se compromete con nada, que mira el mundo, las instituciones, las creencias y las personas desde una distancia burlona, sin afir-

mar nunca nada propio. Kierkegaard, recogiendo una expresión de Hegel, describía esta ironía como una negatividad infinita y absoluta: una fuerza que lo disuelve todo y no construye nada. Y advertía que quien vive instalado en ella termina perdiendo la realidad misma, incluida la suya propia. Su conclusión no era rechazar la ironía, sino **dominarla**: convertirla en un momento de la vida, en una herramienta, y no en su totalidad.

Ciento cincuenta años después, como vimos en el capítulo 5, David Foster Wallace describía la misma situación en la cultura televisiva estadounidense. La ironía, que había sido el arma de los rebeldes, se había convertido en el idioma oficial de una cultura incapaz de tomarse nada en serio. Este capítulo examina ese fenómeno y sus dos parientes cercanos: la irreverencia y el cinismo.

1. Lo que la ironía hace bien

Empecemos, como en los capítulos anteriores, por reconocer lo que merece ser reconocido. La ironía es uno de los instrumentos más valiosos de la inteligencia humana, y una cultura sin ironía sería una cultura más pobre y más peligrosa.

La ironía **revela contradicciones**. Al decir una cosa para significar otra, obliga al oyente a percibir la distancia entre lo que se dice y lo que es, entre lo que se pretende y lo que se hace. Es por eso un arma formidable contra la hipocresía.

La ironía **desmonta pretensiones falsas**. Los poderosos, los solemnes, los que se toman demasiado en serio, los que confunden su autoridad con la verdad, son sus blancos naturales. La tradición literaria está llena de grandes obras irónicas que cumplieron esta función: el *Elogio de la locura* de Erasmo, que en 1511 se burló de los vicios de su época poniendo el discurso en boca de la Locura; el propio *Quijote*, que desmontó con una ironía tierna los ideales caballerescos convertidos en caricatura; *Una modesta proposición* de Swift, que examinamos en el capítulo 15.

La ironía **protege contra la credulidad**. Enseña a no aceptar las cosas al pie de la letra, a sospechar de las apariencias, a mirar dos veces. En una época de propaganda y manipulación, es una defensa necesaria.

Nada de esto debe olvidarse. La crítica de la ironía que este capítulo propone no es una nostalgia de la seriedad sin matices, ni una defensa de la solemnidad. Es, como en Kierkegaard, una crítica de la ironía **convertida en totalidad**.

2. Cuando la ironía se vuelve refugio

La ironía cambia de naturaleza cuando deja de ser un instrumento y se convierte en una posición permanente. Entonces se vuelve **un mecanismo de distanciamiento que impide afirmar algo, reconocer una virtud o comprometerse con una verdad**.

Esta transformación tiene una lógica psicológica comprensible. Quien afirma algo en serio se expone: puede equivocarse, puede ser criticado, puede quedar en ridículo. Quien solo ironiza, en cambio, nunca se expone, porque nunca afirma nada. Ante cualquier crítica, puede responder que no lo decía en serio. La ironía permanente es, en este sentido, **una forma de protección**: protege al sujeto del riesgo del compromiso.

Pero esa protección tiene un precio muy alto. El sujeto que nunca afirma nada termina sin nada que afirmar. La distancia irónica, que empezó como una manera de no dejarse engañar, termina siendo una manera de no poder creer, de no poder amar, de no poder admirar. Es lo que Kierkegaard llamaba la pérdida de la realidad.

En el terreno del arte, la ironía permanente produce un efecto característico: **obras que no pueden decir nada en serio**. Toda emoción es inmediatamente desactivada por un guiño; toda belleza, neutralizada por una cita; toda afirmación, deshecha por una contraafirmación. El espectador nunca sabe si la obra cree en algo, y la obra

misma parece no saberlo. Es un arte de comillas, en el que todo está dicho entre comillas y nada se dice directamente.

Este arte puede ser ingenioso, y a menudo lo es. Pero tiene un límite que su ingenio no puede superar: **no puede conmover profundamente**, porque la conmoción profunda exige que algo se diga en serio. Por eso Wallace imaginaba que los próximos rebeldes serían los que se atrevieran a la sinceridad. No porque la sinceridad sea siempre mejor que la ironía, sino porque una cultura saturada de ironía necesita, para respirar, que alguien se atreva a afirmar.

3. La irreverencia no es emancipación automática

Pariente cercana de la ironía es la **irreverencia**: la actitud de quien se burla de lo que otros respetan, de quien desafía la autoridad, de quien rompe los tabúes. Como la ironía, la irreverencia tiene un lugar legítimo. **Cuestionar una autoridad injusta puede ser una expresión genuina de libertad.** Los bufones de la corte, los caricaturistas, los satíricos, los cómicos que se atreven a burlarse de los poderosos cumplen una función que ninguna sociedad sana debería suprimir.

Pero la irreverencia no es, por sí sola, prueba de independencia intelectual. **La oposición a una autoridad no demuestra que se piense por cuenta propia.** Puede ser, simplemente, la adhesión a otra autoridad: la del grupo, la de la moda, la del medio cultural en el que uno se mueve.

Esta observación ha sido desarrollada por varios analistas de la cultura contemporánea. El historiador estadounidense Thomas Frank mostró, en un libro de 1997, cómo la publicidad y la industria cultural de su país habían absorbido desde la década de 1960 el lenguaje de la rebeldía contracultural, convirtiendo la transgresión en un argumento de venta. Años más tarde, dos filósofos canadienses, Joseph Heath y Andrew Potter, sostuvieron que la rebeldía estética se había convertido en uno de los motores del consumo: comprar lo que nos distingue de los conformistas se había vuelto la forma más eficaz

de conformismo. La irreverencia, en suma, puede ser perfectamente funcional al sistema que dice desafiar.

De ahí se sigue un criterio sencillo: **evaluar una postura por sus razones y consecuencias, no por su proximidad o distancia respecto de lo establecido.** Ni lo establecido es verdadero por estar establecido, ni lo irreverente es lúcido por ser irreverente. **La autonomía requiere capacidad de juicio, no simplemente oposición.**

4. Desmitificar no es destruir

La ironía y la irreverencia tienen una función legítima que suele designarse con un verbo: **desmitificar**. Desmitificar significa revelar que algo que se presentaba como sagrado, eterno o incuestionable es, en realidad, humano, histórico y discutible. Es una operación valiosa, y la cultura moderna le debe muchas de sus conquistas. Gracias a ella hemos aprendido a desconfiar de los poderes que se presentaban como naturales, de las tradiciones que ocultaban injusticias, de las autoridades que no rendían cuentas.

Pero desmitificar tiene un límite, y conviene precisarlo. El escritor británico C. S. Lewis lo formuló con una imagen memorable en un pequeño libro de 1943, *La abolición del hombre*. Lewis observaba que su época se había vuelto experta en «ver a través» de las cosas: en mostrar que detrás de cada ideal había un interés, detrás de cada valor una convención, detrás de cada creencia una ilusión. Y advertía que esa operación no puede continuar indefinidamente. Ver a través de algo, decía, tiene sentido solo si a través de ello vemos algo más: una ventana es útil porque detrás de ella hay un jardín. Pero si vemos a través de todas las cosas, si todo resulta transparente, entonces ya no vemos nada. Un mundo enteramente transparente es un mundo invisible.

La imagen de Lewis permite distinguir dos operaciones que suelen confundirse.

Desmitificar puede significar corregir una falsedad, revelar una manipulación o cuestionar una autoridad injustificada. Es una operación selectiva: separa lo falso de lo verdadero, la apariencia de la realidad, el abuso de lo que fue abusado. Y deja, al final, algo en pie: una verdad más precisa, una autoridad más legítima, una tradición más limpia.

Destruir puede significar eliminar indiscriminadamente todo símbolo de autoridad, de excelencia o de trascendencia. Es una operación total: no separa, sino que disuelve. Y no deja nada en pie, porque parte de la presunción de que nada merece quedar.

Ambos procesos no son equivalentes. Una cultura necesita capacidad de crítica, pero también **criterios para distinguir entre una veneración falsa y un objeto genuinamente digno de respeto.** Sin esos criterios, la desmitificación se convierte en destrucción, y la crítica de los ídolos se convierte en la incapacidad de reconocer cualquier cosa que merezca reverencia. Es exactamente lo que el epígrafe de este libro quería decir: no se trata de dejar de romper ídolos, sino de aprender a distinguir un ídolo de aquello que merece reverencia.

5. Recuperar el equilibrio

La alternativa a la ironía permanente no es la solemnidad permanente. Sería un error tan grave como el que se pretende corregir. Una cultura incapaz de reírse de sí misma, que lo toma todo en serio, que no admite la burla ni el juego, es una cultura asfixiante, y a menudo peligrosa: los regímenes más opresivos de la historia han sido, casi siempre, los más incapaces de soportar el humor.

El escritor inglés G. K. Chesterton, uno de los grandes defensores del cristianismo en el siglo XX y un humorista excepcional, escribió en 1908 una frase que vale como programa: *los ángeles pueden volar porque se toman a sí mismos a la ligera*. Chesterton creía con toda seriedad en

las verdades más altas, y precisamente por eso podía reírse de casi todo lo demás, empezando por sí mismo. Su humor no era una forma de distancia, sino de libertad: la libertad de quien sabe qué es lo importante y, por eso, no necesita tomarse demasiado en serio lo que no lo es.

Lo que una cultura equilibrada necesita es la **capacidad de sostener ambas actitudes**: la facultad de cuestionar y la de afirmar razonadamente; el humor y la solemnidad; la crítica y la admiración; la ironía que desenmascara y la sinceridad que se compromete. Ninguna de estas facultades debe excluir a la otra. La ironía es sana cuando sabe callar ante lo que merece silencio; la seriedad es sana cuando sabe reírse de lo que merece risa.

6. El cinismo como falsa inteligencia

Queda por examinar la forma extrema de este fenómeno, que es también la más extendida: el **cinismo**.

El filósofo alemán Peter Sloterdijk publicó en 1983 un libro voluminoso, *Crítica de la razón cínica*, en el que describía el cinismo contemporáneo con una fórmula precisa: una **falsa conciencia ilustrada**. El cínico moderno, explicaba Sloterdijk, no es un ingenuo engañado por las ideologías. Al contrario: sabe perfectamente que las instituciones son interesadas, que los ideales son a menudo máscaras, que los discursos ocultan intereses. Lo sabe todo. Y, sin embargo, sigue actuando como si no lo supiera, participando en el sistema que critica, porque no cree que exista ninguna alternativa. Su lucidez no le lleva a cambiar nada; le sirve solo para no sentirse engañado.

El cinismo tiene, en nuestra cultura, un enorme prestigio. Parece la posición del que sabe, del que no se deja impresionar, del que conoce la trastienda. Recordemos la definición de Wilde que citamos en el capítulo 5: el cínico conoce el precio de todo y el valor de nada. Su inteligencia es real, pero es una inteligencia mutilada: sabe ver los

mecanismos, pero no los bienes; sabe desmontar, pero no reconocer; sabe sospechar, pero no admirar.

Por eso **el cinismo es una falsa inteligencia.** Confunde la lucidez con la incapacidad de creer, la independencia con la incapacidad de reconocer el mérito, la madurez con el desencanto. Y su prestigio es una de las razones por las que la crítica que este libro propone resulta tan difícil de formular: quien defiende la belleza, la verdad, el bien o la admiración parece, a ojos del cínico, un ingenuo que todavía no ha descubierto cómo funciona el mundo.

La respuesta a esa acusación no es negar lo que el cínico sabe. Es mostrar que sabe solo la mitad. El mundo contiene intereses, máscaras y manipulaciones, sin duda; pero contiene también actos como el de Kolbe, obras como la *Pasión* de Bach, miradas como la de Velázquez. **Una inteligencia que solo ve lo primero no es más lúcida que la que ve ambas cosas; es, simplemente, más pobre.** La verdadera lucidez es la que ve a la vez la sombra y la luz, y no confunde la capacidad de detectar la una con la incapacidad de reconocer la otra.

LO QUE QUEDA

La ironía revela contradicciones, desmonta pretensiones y protege contra la credulidad. Pero convertida en posición permanente, se vuelve un refugio que impide afirmar, admirar y comprometerse.

Un arte de ironía permanente puede ser ingenioso, pero no puede conmover profundamente, porque la conmoción exige que algo se diga en serio.

La irreverencia no es emancipación automática: puede ser otra forma de conformismo. La autonomía requiere juicio, no solo oposición.

Desmitificar es separar lo falso de lo verdadero; destruir es disolverlo todo. Ver a través de todas las cosas es no ver nada.

El cinismo es una falsa inteligencia: ve los mecanismos, pero no los bienes. La verdadera lucidez ve a la vez la sombra y la luz.

Para mirar mejor

Durante una semana, preste atención al tono de las obras que consume: series, programas, publicaciones en redes, columnas de opinión, canciones. Para cada una, pregúntese: ¿afirma algo en serio, o todo lo dice entre comillas? ¿Hay en ella algo que respete, algo que admire, algo que defienda?

Anote los ejemplos de ironía que le parezcan iluminadores, que desenmascaren algo que merecía ser desenmascarado, y los que le parezcan un simple refugio, una manera de no comprometerse. Al final de la semana, observe la proporción. Le dirá mucho sobre el clima cultural en que vive, y quizá también sobre sus propios hábitos.

NOTAS DEL CAPÍTULO 18

1 Søren Kierkegaard, *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*, defendida en la Universidad de Copenhague el 29 de septiembre de 1841.

2 Erasmo de Róterdam, *Moriae encomium* (1511).

3 C. S. Lewis, *The Abolition of Man* (1943), capítulo III.

4 Thomas Frank, *The Conquest of Cool* (1997). Joseph Heath y Andrew Potter, *The Rebel Sell* (2004).

5 G. K. Chesterton, *Orthodoxy* (1908), capítulo VII.

6 Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft* (1983).

La esperanza no niega la noche

Se puede representar el mal con toda su gravedad sin aceptar que sea la última palabra sobre la realidad.

Una abuela en una cuneta de Georgia

En 1953, una escritora del sur de los Estados Unidos, Flannery O'Connor, publicó un relato titulado *Un hombre bueno es difícil de encontrar*. Narra el viaje en coche de una familia de Georgia: un padre, una madre, dos niños, un bebé y una abuela charlatana, vanidosa y manipuladora, que ha insistido en desviarse del camino para visitar una vieja casa que recuerda de su juventud. Por culpa de la abuela, el coche vuelca en una cuneta de una carretera solitaria. Y entonces aparecen tres hombres armados: un preso fugado al que los periódicos llaman el Desadaptado y dos de sus cómplices.

Lo que sigue es uno de los finales más perturbadores de la literatura del siglo XX. Uno a uno, los miembros de la familia son llevados al bosque y asesinados. La abuela, que se queda la última, intenta salvar su vida hablando sin cesar con el Desadaptado, halagándolo, diciéndole que es un buen hombre, que debería rezar. El Desadaptado le responde con una reflexión sombría sobre Jesús: si de verdad resucitó a los muertos, dice, entonces no queda más remedio que seguirlo y abandonarlo todo; y si no lo hizo, lo único que queda es disfrutar del poco tiempo que se tiene haciendo el mayor daño posible. En ese

momento, la abuela tiene una especie de iluminación. Mira al asesino, ve su rostro torturado, y por primera vez en todo el relato deja de pensar en sí misma. Le dice que es uno de sus hijos, uno de los suyos, y alarga la mano para tocarle el hombro. El Desadaptado retrocede como si lo hubiera mordido una serpiente, y le dispara tres veces en el pecho.

El relato termina con un comentario del asesino sobre la abuela, que no hace falta citar: basta con decir que reconoce, con brutalidad, que en aquel último instante ella había sido mejor de lo que había sido en toda su vida.

Flannery O'Connor era una católica ferviente. Escribió buena parte de su obra mientras padecía una enfermedad que terminaría con su vida a los treinta y nueve años. Y su obra está llena de violencia, de crueldad, de personajes grotescos y de muertes absurdas. Los lectores que esperaban de una escritora católica relatos edificantes se escandalizaban. Ella respondió en varios ensayos con una explicación que se ha vuelto célebre: escribía para un público que, a su juicio, había dejado de percibir las realidades espirituales, y a quien no oye bien, decía, hay que gritarle, y a quien casi no ve, hay que dibujarle figuras grandes y sorprendentes. La violencia de sus relatos no era una celebración del mal, sino el instrumento para hacer visible algo que el lector de su época ya no podía ver: la posibilidad de la gracia en el momento más inesperado, incluso en una cuneta, incluso ante un asesino.

El caso de O'Connor plantea la pregunta que cierra la Parte IV. ¿Es compatible la esperanza con la representación del mal en toda su gravedad? ¿Puede una obra mostrar la oscuridad más absoluta sin convertirla en el horizonte definitivo de la existencia?

1. La oscuridad no es profundidad

Antes de responder, conviene desmontar un prejuicio muy extendido en la cultura contemporánea, y que es una consecuencia directa de la

Academia de la Ruptura: la idea de que **la oscuridad es, por sí misma, una señal de profundidad**.

Según este prejuicio, una obra que presenta una visión sombría de la existencia es más lúcida, más honesta y más madura que una obra que deja abierta alguna forma de esperanza. La desesperación parece la conclusión natural de quien ha mirado el mundo sin ilusiones; la esperanza, en cambio, parece una debilidad, una concesión al consuelo, una incapacidad de soportar la verdad. El artista serio, se supone, es el que mira el abismo sin pestañear y no encuentra nada en el fondo.

Este prejuicio confunde dos cosas. Es cierto que hay obras de una oscuridad extrema que son profundas, y algunas de las más grandes de la literatura moderna pertenecen a esta categoría. Pero su profundidad no procede de su oscuridad, sino de **la comprensión con que la miran**. Una obra sombría es profunda cuando comprende la oscuridad que representa, cuando revela algo significativo sobre ella, cuando la hace inteligible. No lo es por el simple hecho de ser sombría.

La desesperación, la violencia y la destrucción no constituyen pruebas automáticas de lucidez. Pueden ser, a veces, la expresión de una comprensión profunda. Pero pueden ser también una pose, una convención, una manera fácil de parecer serio. Y pueden ser, sobre todo, el resultado de un error que el capítulo 7 identificó como una forma de mentira: **la desproporción**. Una obra que presenta la existencia humana como pura desolación, que excluye sistemáticamente la bondad, la belleza, el amor y la gracia, no es más verdadera que una obra que excluye el mal. Es igualmente parcial. Convierte una experiencia particular, que puede ser auténtica, en una afirmación universal sin fundamento.

La ausencia de esperanza puede ser un tema legítimo. Una obra puede explorar la desesperación de un personaje, de una época, de

una situación, y hacerlo con una honestidad admirable. Lo que no debe ser es **un requisito de sofisticación**: la condición que una obra debe cumplir para ser tomada en serio.

2. El error inverso

Sería deshonesto, sin embargo, criticar la confusión entre oscuridad y profundidad sin criticar también su gemela invertida: la confusión entre **optimismo y profundidad moral**.

Este error, más propio de los defensores del arte edificante que de la Academia de la Ruptura, consiste en suponer que una obra es superior por presentar personajes virtuosos, finales felices o mensajes alentadores. Es el error que produce buena parte del arte religioso o moralizante de baja calidad: historias en las que los buenos son recompensados, los malos castigados, las dudas resueltas y las heridas curadas, todo ello sin conflicto real, sin dificultad, sin verdad.

Este tipo de obra no solo es artísticamente pobre. Es, en un sentido profundo, **falso**, porque la vida humana no es así. Y es también, paradójicamente, contrario a la esperanza auténtica, porque la esperanza solo tiene sentido allí donde hay algo que esperar, es decir, allí donde la realidad presente es dura. Una obra que elimina la dureza de la realidad elimina, al mismo tiempo, la necesidad de la esperanza. Lo que ofrece no es esperanza, sino consuelo barato, que es otra forma del kitsch que examinamos en el capítulo 7.

La profundidad moral puede aparecer en la tragedia, en el conflicto y en la ambigüedad. Lo relevante no es si una obra termina bien o mal, sino la calidad con que comprende la experiencia humana. Flannery O'Connor no ofrece finales felices; ofrece algo más difícil y más verdadero: la posibilidad de que, incluso en el peor de los finales, ocurra algo que lo trascienda.

3. La belleza no es impecabilidad

Entre el prejuicio de la oscuridad y el error del optimismo hay un espacio que el arte más grande ha sabido habitar. Para comprenderlo, conviene recordar algo que el capítulo 8 estableció: **la belleza no se confunde con la impecabilidad.**

El cristianismo, en particular, no obliga a imaginar un mundo humano sin heridas, sin contradicciones, sin sufrimiento. Al contrario: pone en el centro de su fe la imagen de un hombre torturado y ejecutado. Su símbolo principal es un instrumento de tortura. Una fe así no puede pedir al arte que oculte el dolor.

Lo que la tradición cristiana pide, más bien, es que el dolor se mire con una determinada luz. **La belleza de una obra puede surgir de la forma en que ilumina una realidad dolorosa, de la honestidad con que muestra una fragilidad o de la esperanza que permite reconocer dentro de una tragedia.** Recordemos el arte japonés del *kintsugi*, que mencionamos en el capítulo 8: la pieza rota no se oculta ni se tira, sino que se repara de modo que sus grietas, rellenas de oro, se vuelven lo más hermoso del objeto. La herida no desaparece; se transfigura.

Esta es, quizá, la imagen más exacta de lo que la esperanza hace en el arte. **No exige ocultar el mal; exige discernir qué significado adquiere su representación.** Una obra puede mostrar la herida entera, sin disimulo, y al mismo tiempo dejar ver la luz que la atraviesa.

4. La esperanza como horizonte, no como anestesia

Conviene precisar qué entiende este libro por esperanza, porque la palabra se usa a menudo en un sentido empobrecido.

La esperanza no es el **optimismo.** El optimismo es una disposición psicológica, una tendencia a esperar que las cosas salgan bien. Puede

ser útil, pero no tiene fundamento: el optimista espera que todo salga bien sin razones para esperarlo, y su optimismo se derrumba ante la primera catástrofe seria. La esperanza, en cambio, puede coexistir con la certeza de que las cosas van a salir mal, al menos a corto plazo. Kolbe en la celda del hambre no era optimista. Tenía esperanza.

La esperanza tampoco es la **negación del sufrimiento**. Quien espera no niega que el mal sea real, ni que sea terrible. Afirma, más bien, que **el mal no es la última palabra**. Hay algo, más allá del mal, que lo trasciende y que da sentido incluso a lo que parece no tenerlo.

En la tradición cristiana, la esperanza tiene un fundamento preciso: la fe en la redención, en la resurrección, en la promesa de una plenitud que el sufrimiento presente no puede destruir. **Desde la perspectiva cristiana, la esperanza no es una negación del sufrimiento, sino una orientación fundada en la posibilidad de redención y plenitud.** No es una anestesia que impide sentir el dolor, sino un horizonte que permite atravesarlo.

J. R. R. Tolkien, en el mismo ensayo sobre los cuentos de hadas que citamos en el capítulo 12, acuñó una palabra para describir esta experiencia en la literatura: **eucatástrofe**. La eucatástrofe es el giro repentino y gozoso de una historia, el momento en que, cuando todo parecía perdido, ocurre algo que lo salva. Tolkien subrayaba que la eucatástrofe no niega la existencia de la catástrofe, del dolor y del fracaso; al contrario, su posibilidad es necesaria para que la alegría de la salvación tenga sentido. Lo que niega es la derrota universal y definitiva. Y Tolkien, que era católico, veía en la resurrección de Cristo la eucatástrofe por excelencia de la historia humana.

5. La gracia en el lugar menos esperado

Volvamos ahora a Flannery O'Connor, porque su obra muestra con una claridad excepcional cómo se puede representar la oscuridad más absoluta sin convertirla en horizonte definitivo.

En *Un hombre bueno es difícil de encontrar*, la oscuridad es total. Una familia entera es asesinada sin motivo. El asesino no se arrepiente. Ningún milagro interviene para salvar a nadie. Desde el punto de vista de la trama, es una catástrofe sin paliativos.

Y, sin embargo, en el centro de esa catástrofe ocurre algo que la transforma. La abuela, que durante todo el relato ha sido egoísta, superficial y manipuladora, tiene en el último instante un momento de verdad: deja de pensar en sí misma, mira al asesino como a un hijo y extiende la mano hacia él. Es un gesto de gracia, en el sentido teológico de la palabra: un don que irrumpe donde no se esperaba y que transforma, aunque sea por un instante, a la persona que lo recibe. El asesino lo rechaza con violencia. Pero el gesto ha ocurrido. Y el relato deja abierta la pregunta de si ese gesto no habrá tocado también, de algún modo, al propio Desadaptado.

O'Connor no resuelve nada. No ofrece consuelo. No suaviza la violencia. Pero su relato, por oscuro que sea, no es nihilista. **Representa la oscuridad sin convertirla en el horizonte definitivo de la existencia.** La gracia aparece en el lugar menos esperado, en el peor momento, ante la peor persona. Y esa aparición basta para que el relato, que podría ser una mera exhibición de horror, se convierta en una meditación sobre la posibilidad de la redención.

La lección de O'Connor para el arte es profunda. **No toda obra cristiana necesita ofrecer una resolución esperanzadora explícita.** Pero la tradición cristiana proporciona recursos para representar la tragedia sin identificarla con la totalidad de la realidad. El artista que dispone de esos recursos puede mirar la noche más oscura sin miedo, porque sabe que la noche no es todo lo que hay.

6. Representar la oscuridad sin rendirse a ella

Puedo ahora formular la conclusión de este capítulo, y de toda la Parte IV.

Una cultura esperanzada no tiene que ocultar la injusticia, la tragedia o la fragilidad. Puede representar el mal con toda su gravedad, con toda su crudeza, con todo su horror. Puede adoptar el punto de vista del asesino, como Dostoievski; mostrar el sufrimiento extremo, como Carter; romper las convenciones más arraigadas, como Stravinski; desmontar las pretensiones con la ironía más afilada, como Swift. Nada de esto es incompatible con la esperanza.

Lo que una cultura esperanzada no hace es **asumir que el mal constituye la última palabra sobre la realidad**. No convierte la oscuridad en el horizonte definitivo de toda existencia. No presenta la desesperación como la única conclusión lúcida. No identifica la madurez con el desencanto.

En términos artísticos, esto permite algo muy concreto: **representar la oscuridad sin convertirla necesariamente en el horizonte definitivo de toda existencia**. Es una diferencia sutil, pero decisiva. Es la diferencia entre una obra que mira el abismo y una obra que se arroja a él. Entre una obra que muestra la herida y una obra que la declara incurable. Entre una cultura que puede atravesar la noche y una cultura que ha dejado de creer que la noche termine.

LO QUE QUEDA

La oscuridad no es, por sí misma, profundidad. Una obra sombría es profunda cuando comprende la oscuridad que representa, no por el simple hecho de ser sombría. La ausencia de esperanza puede ser un tema, no un requisito de sofisticación.

El error inverso es igualmente grave: el optimismo no es profundidad moral, y el consuelo barato es una forma de kitsch.

La belleza no es impecabilidad. Puede surgir de la manera en que ilumina una realidad dolorosa, como el oro que rellena las grietas de una pieza rota.

La esperanza no es optimismo ni negación del sufrimiento: es la convicción fundada de que el mal no es la última palabra. Tolkien llamó **eucatástrofe** al giro que salva sin negar la catástrofe.

Una cultura esperanzada puede representar el mal con toda su gravedad sin convertirlo en el horizonte definitivo de la existencia.

Para mirar mejor

Elija una obra que considere profundamente sombría: una novela, una película, un álbum, un cuadro. Pregúntese: ¿hay en ella algún resquicio de luz, por pequeño que sea? ¿Un gesto de bondad, un momento de belleza, una pregunta abierta, una posibilidad no clausurada?

Si lo hay, pregúntese qué papel cumple en la obra. Si no lo hay, pregúntese si la obra comprende su oscuridad o si simplemente la exhibe; si su visión del mundo es verdadera o si, como vimos en el capítulo 7, miente por desproporción.

Después, haga el ejercicio inverso con una obra muy luminosa: ¿hay en ella algún reconocimiento del mal, del dolor, de la dificultad? ¿O los ha suprimido? Comparar ambos ejercicios le ayudará a reco-

nocer la esperanza auténtica, que no es la ausencia de oscuridad, sino la luz que la atraviesa.

NOTAS DEL CAPÍTULO 19

1 Flannery O'Connor, *A Good Man Is Hard to Find* (1953). Sus reflexiones sobre la violencia y lo grotesco en la ficción se recogen en *Mystery and Manners* (1969), especialmente en el ensayo «The Fiction Writer and His Country».

2 J. R. R. Tolkien, «On Fairy-Stories» (1947), epílogo.

3 Sobre la esperanza cristiana: Benedicto XVI, encíclica *Spe salvi* (2007).

INTERLUDIO IV

Goya frente a la guerra

Unos grabados que nadie vio

Entre 1808 y 1814, España vivió una de las guerras más atroces de su historia. Las tropas de Napoleón ocuparon el país y se encontraron con una resistencia popular feroz, a la que respondieron con una represión igualmente feroz. Fue una guerra sin frentes definidos, de emboscadas, represalias, ejecuciones sumarias, saqueos y violaciones, en la que la población civil sufrió tanto como los combatientes. A la guerra siguió, además, una hambruna terrible en Madrid, y después la restauración de un régimen absolutista que persiguió a muchos de los que habían luchado por la libertad.

Francisco de Goya, que tenía más de sesenta años cuando estalló la guerra y era el pintor más importante de España, fue testigo de todo ello. Y durante esos años, y los siguientes, trabajó en secreto en una serie de grabados que nunca publicaría en vida. Son más de ochenta estampas, realizadas con las técnicas del aguafuerte y la aguatinta, que hoy se conocen como *Los desastres de la guerra*. Goya murió en el exilio, en Burdeos, en 1828. La serie no se publicó hasta 1863, treinta y cinco años después de su muerte.

Es una de las obras más terribles que ha producido el arte occidental, y una de las más grandes. Cierra la Parte IV porque reúne, en una sola obra, todas las cuestiones que hemos examinado: la representa-

ción del mal, la belleza de lo terrible, el costo de la transgresión, la tentación de la desesperación y la posibilidad de la esperanza.

Lo que muestran

Los *Desastres* muestran lo que la guerra hace con los seres humanos, sin ningún heroísmo, sin ninguna gloria, sin ninguna bandera. Hay fusilamientos de civiles, mujeres que se defienden de los soldados con lo que tienen a mano, cadáveres amontonados en fosas, cuerpos mutilados colgados de los árboles, sacerdotes ejecutados, multitudes que linchan a sus víctimas, niños muertos de hambre en las calles de Madrid.

Goya acompañó cada estampa con un breve título, escrito a mano, que funciona como un comentario. Algunos son descriptivos. Otros son de una amargura extraordinaria. Bajo una escena de ejecución escribió *Y no hay remedio*. Bajo otra, en la que las víctimas se cubren el rostro ante los fusiles, *No se puede mirar*. Bajo una imagen de cadáveres mutilados exhibidos en un árbol, con una ironía que hiela la sangre, *¡Grande hazaña! ¡Con muertos!* Bajo una escena de huida y desesperación, solo dos palabras que son una firma y un testimonio: *Yo lo vi*.

Es importante observar algo que distingue a los *Desastres* de casi toda la pintura bélica anterior, y de mucha posterior: **Goya no toma partido por ningún bando en la representación de la crueldad**. Muestra los crímenes de los soldados franceses, pero también los de los guerrilleros y el pueblo español. Muestra la barbarie de los invasores y la barbarie de los invadidos. Su tema no es la maldad de un enemigo, sino la maldad que la guerra desata en todos los seres humanos.

Las siete preguntas

Apliquemos a los *Desastres* las siete preguntas que el capítulo 15 propuso para distinguir la representación del mal de su celebración.

El punto de vista es el de un testigo, y lo dice expresamente: *Yo lo vi*. No es el del verdugo, ni el de una autoridad que juzga desde lejos. Es el de alguien que estuvo allí y no puede olvidar.

Las consecuencias del mal se muestran sin ahorrar nada: los cuerpos, las fosas, el hambre. No hay en la serie ni un solo acto de violencia que no tenga su precio visible.

Las instancias de juicio están en los títulos, que son a la vez descripción y acusación. La ironía de *¡Grande hazaña! ¡Con muertos!* juzga sin necesidad de predicar.

La ironía es, en efecto, uno de los instrumentos principales de la serie. Pero no es la ironía permanente que criticamos en el capítulo 18. Es la ironía socrática, la que desenmascara la retórica de la gloria militar para mostrar lo que hay detrás.

Las víctimas tienen rostro. Incluso cuando son anónimas, Goya les da una presencia individual: un gesto, una mirada, una postura que las singulariza. Nunca son una masa intercambiable.

La simpatía del espectador se dirige, siempre, hacia los que sufren. Nunca hacia los que matan, sean del bando que sean.

La lectura global es inequívoca: la serie es una acusación contra la guerra y contra la crueldad humana, sin concesión alguna a su glorificación.

La conclusión es clara: los *Desastres* representan el mal con una crudeza extrema y, al mismo tiempo, se sitúan radicalmente contra él. Son la prueba más evidente de que **representar no es celebrar**.

La belleza de lo terrible

Y son, también, obras de una belleza extraordinaria, en el sentido que el capítulo 16 trató de precisar. Su belleza no tiene nada de agradable. Reside en la maestría técnica con que Goya domina el aguafuerte, en

la composición implacable de cada escena, en la economía de medios que le permite decir lo máximo con lo mínimo, en la verdad que transmite y en la dignidad con que mira a las víctimas.

Conviene comparar esta belleza con la de cierta violencia estetizada del entretenimiento contemporáneo, que examinamos en el capítulo 16. En muchas películas y videojuegos actuales, la violencia está filmada o diseñada con una perfección técnica que la vuelve atractiva: coreografiada, ralentizada, acompañada de música, convertida en espectáculo. Goya hace exactamente lo contrario. Su técnica no embellece la violencia; la vuelve **insoportable**. El espectador no disfruta de lo que ve; lo padece. Y en ese padecimiento hay una forma de conocimiento y de compasión que el espectáculo nunca puede ofrecer.

La diferencia no está en el tema, que es el mismo, sino en la mirada que la obra propone. **La misma imagen terrible puede denunciar o divertir**; la diferencia está en lo que la obra hace con ella.

Las dos últimas estampas

Hay, por último, un detalle de la serie que conecta directamente con el capítulo 19, y que me parece uno de los momentos más conmovedores de toda la historia del arte.

Las últimas estampas de los *Desastres* abandonan las escenas de guerra y se adentran en un terreno alegórico, en el que Goya reflexiona sobre la situación política de España tras la restauración del absolutismo. Y la serie se cierra con dos imágenes que forman una pareja. En la penúltima, una figura femenina luminosa, que representa la Verdad, yace muerta en el suelo, rodeada de figuras siniestras que la entierran, mientras un clérigo celebra el rito. El título es *Murió la Verdad*. En la última, la misma figura aparece tendida, pero de ella emana una luz que las figuras oscuras que la rodean intentan sofocar. El título es una pregunta: *¿Si resucitará?*

Después de más de ochenta estampas de horror, sin un solo gesto de consuelo, sin una sola concesión a la esperanza fácil, Goya termina con una pregunta. No con una afirmación, que habría sido falsa después de todo lo que había visto. Tampoco con una negación, que habría convertido la oscuridad en horizonte definitivo. Con una pregunta abierta, que deja en el aire la posibilidad de que la verdad, enterrada, vuelva a levantarse.

Es exactamente lo que el capítulo 19 describía: **representar la oscuridad sin convertirla en la última palabra**. Goya no ofrece un final feliz. Pero tampoco se rinde a la noche. Deja una rendija abierta, y por esa rendija entra una luz.

La lección

Los *Desastres de la guerra* resumen toda la Parte IV. Muestran que el arte puede mirar el mal con una crudeza absoluta sin celebrarlo; que la belleza puede residir en la representación de lo más terrible; que la transgresión de las convenciones de la pintura bélica, con sus héroes y sus glorias, puede ser fecunda cuando revela una verdad que esas convenciones ocultaban; que la ironía puede desenmascarar sin paralizar; y que la esperanza puede sobrevivir, como una pregunta, incluso después de haberlo visto todo.

Y muestran, sobre todo, algo que este libro ha intentado decir desde el principio: que la grandeza de una obra no depende de que sea agradable, ni de que sea escandalosa, ni de que sea vista. Goya nunca publicó estos grabados. Los hizo en secreto, sabiendo que quizá nadie los vería. Su valor no dependía de la atención que recibieran. Dependía de la verdad que decían, de la maestría con que estaban hechos y de la dignidad con que miraban a quienes sufrían. Por eso, dos siglos después, siguen diciéndonos lo mismo: *Yo lo vi*.

NOTAS DEL INTERLUDIO IV

1 *Los desastres de la guerra*, serie de estampas grabadas por Francisco de Goya hacia 1810–1820. La primera edición fue publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1863.

2 Los títulos citados corresponden, entre otras, a las estampas *Y no hai remedio*, *No se puede mirar*, *¡Grande hazaña! ¡Con muertos!*, *Yo lo vi*, *Murió la Verdad* y *¿Si resucitará?*. Se ha modernizado la ortografía en el cuerpo del texto.

PARTE

V

LO SAGRADO

Cuando el arte toca lo que nos supera

Hasta aquí, el argumento de este libro ha podido seguirse sin necesidad de compartir ninguna fe religiosa. La realidad que precede a nuestras preferencias, la verdad que el arte dice, la belleza que no se reduce al gusto, la dignidad de la persona, la diferencia entre representar el mal y celebrarlo: todo ello puede defenderse con argumentos que cualquier lector honesto, creyente o no, puede examinar y aceptar.

Pero el lector habrá advertido que, a lo largo de las páginas anteriores, la tradición católica ha aparecido una y otra vez como fundamento último de esta propuesta. Es el momento de hacerlo explícito. La Parte V examina qué cambia cuando el arte toca lo sagrado, y qué aporta la fe cristiana a la comprensión del arte en su conjunto. Lo hace con la misma honestidad que el resto del libro: distinguiendo con cuidado lo que es doctrina de la Iglesia, lo que es argumentación filosófica compatible con ella y lo que es juicio prudencial sobre casos concretos.

Los cuatro capítulos de esta parte recorren cuatro preguntas. El **capítulo 20** examina la apertura del ser humano a la trascendencia, y muestra que esa apertura no es exclusiva de los creyentes ni del arte religioso. El **capítulo 21** se detiene en el misterio central de la fe cristiana, la encarnación, y explica por qué una fe que afirma que Dios se hizo carne no puede despreciar la materia, el cuerpo, la imagen ni el sonido. El **capítulo 22** aborda la cuestión más delicada: qué ocurre cuando el arte representa lo sagrado de manera crítica, irreverente u ofensiva, y cómo responder a ello. El **capítulo 23**, por último, examina las exigencias particulares del arte destinado al culto.

El interludio que cierra la parte pone frente a frente dos crucifixiones separadas por casi cinco siglos: una pintada para un hospital de enfermos incurables a principios del siglo XVI, y una fotografía de 1987 que desató una de las grandes tormentas culturales de su tiempo. Ambas son crudas. Ambas incomodan. Examinar por qué una es una de las cumbres del arte cristiano y la otra una provocación que dividió al mundo es aprender a juzgar lo sagrado en el arte.

Abiertos a lo que nos supera

El ser humano no se agota en sus necesidades, su consumo ni su afirmación individual; el arte es uno de los lugares donde lo descubre.

Una capilla en Houston

En 1964, un matrimonio de coleccionistas de origen francés establecido en Houston, John y Dominique de Menil, encargó al pintor estadounidense Mark Rothko una obra singular: una serie de cuadros para una capilla. Los de Menil eran católicos devotos, influidos por un movimiento francés de renovación del arte sacro que había defendido la colaboración de la Iglesia con los grandes artistas modernos, creyentes o no. Rothko, hijo de una familia judía emigrada de Rusia, no practicaba ninguna religión. Era uno de los grandes nombres del expresionismo abstracto, conocido por sus enormes lienzos de campos de color superpuestos, sin figuras ni objetos reconocibles.

Rothko trabajó en el encargo durante tres años. Construyó en su estudio de Nueva York una maqueta a escala real del espacio para estudiar cómo caería la luz sobre los cuadros. El resultado fueron catorce lienzos de grandes dimensiones, de colores oscuros, casi negros, con matices de púrpura y granate que solo se revelan a la mirada paciente. Rothko murió en 1970, sin llegar a ver la capilla ter-

minada. Se inauguró en febrero de 1971, y con el tiempo se convirtió en un espacio abierto a personas de todas las religiones y de ninguna.

Desde entonces, cientos de miles de visitantes han pasado por ella. Muchos salen desconcertados: no hay nada que ver, dicen, solo unos cuadros oscuros. Pero otros se quedan largo tiempo en silencio, y no son pocos los que lloran. El propio Rothko había dicho años antes, en una entrevista, que la gente que lloraba ante sus cuadros estaba teniendo la misma experiencia religiosa que él había tenido al pintarlos, y que quien solo se fijaba en las relaciones de color no había entendido nada.

La capilla de Rothko plantea, con una fuerza particular, la pregunta que abre la Parte V. Un pintor no creyente, sin recurrir a ninguna imagen religiosa, crea un espacio que miles de personas experimentan como sagrado. ¿Qué es lo que encuentran allí? ¿Qué tiene que ver el arte con aquello que nos supera?

1. Las preguntas que ningún mercado responde

El ser humano es un animal con necesidades. Necesita comer, dormir, protegerse, reproducirse, relacionarse con los demás. Gran parte de la actividad humana, y casi toda la actividad económica, se dedica a satisfacer estas necesidades. La cultura contemporánea, con su enorme capacidad productiva, ha conseguido satisfacerlas para una parte considerable de la humanidad mejor que en cualquier época anterior.

Pero el ser humano no se agota en sus necesidades. **La persona humana no se reduce a sus necesidades materiales, a su consumo, a su utilidad económica ni a su afirmación individual.** Hay en ella preguntas que ninguna satisfacción material responde, y que, de hecho, suelen volverse más urgentes cuanto más satisfechas están las demás necesidades.

Son las preguntas por **el sentido**: ¿para qué vivo? ¿Tiene mi vida una dirección, un propósito, un valor que no dependa de lo que con-

sigo? Por **la muerte**: ¿qué significa que voy a morir? ¿Es el final de todo? Por **el sufrimiento**: ¿por qué sufrimos? ¿Tiene el dolor algún sentido? Por **el amor**: ¿por qué amamos? ¿Qué nos dice el amor sobre nosotros mismos y sobre el mundo? Por **la justicia**: ¿por qué nos indigna la injusticia, incluso cuando no nos afecta? ¿De dónde procede la exigencia de un orden justo? Por **el sacrificio**: ¿por qué alguien es capaz de dar su vida por otro, como Kolbe en Auschwitz? Y, en el fondo de todas, la pregunta por **el fundamento**: ¿por qué existe algo en lugar de nada? ¿De dónde procede todo lo que es?

Estas preguntas **forman parte de la experiencia humana** en todas las culturas y en todas las épocas. Ninguna sociedad ha conseguido suprimirlas, aunque algunas han intentado ignorarlas. Y el arte ha sido, desde sus orígenes más remotos, uno de los lugares privilegiados donde se formulan. Las pinturas de las cavernas prehistóricas, los templos de todas las civilizaciones, las tragedias griegas, los salmos, las catedrales, los réquiems, los grandes poemas y novelas de todas las tradiciones son, en buena medida, respuestas, o al menos formulaciones, de estas preguntas.

Una cultura que redujera el arte a entretenimiento, a mercancía o a provocación lo privaría de esta función, que es quizá la más antigua y la más profunda. Y privaría a las personas de uno de los lugares donde pueden encontrarse con las preguntas que más les importan.

2. Cuatro maneras de explorar lo que nos supera

El arte puede explorar estas preguntas de maneras muy distintas. Conviene distinguir al menos cuatro, para evitar la idea de que solo el arte religioso en sentido estricto tiene acceso a la trascendencia.

La primera es la manera **religiosa**: el arte que se sitúa explícitamente dentro de una tradición de fe y la expresa, la celebra o la medita. Es la *Pasión según San Mateo*, el icono bizantino, la catedral gótica, la caligrafía sagrada del islam, la escultura budista.

La segunda es la manera **filosófica**: el arte que formula las grandes preguntas sin presuponer una respuesta religiosa, que las explora con los instrumentos de la reflexión. Es buena parte de la gran novela moderna, de Dostoievski a Tolstói, de Thomas Mann a Albert Camus.

La tercera es la manera **simbólica**: el arte que, sin afirmar ni negar nada, crea imágenes, formas o espacios que remiten a algo más allá de sí mismos. Es la capilla de Rothko, la música de ciertos compositores contemporáneos, la poesía que trabaja con símbolos abiertos.

La cuarta es la manera **secular**: el arte que aborda las preguntas últimas desde una perspectiva explícitamente no religiosa, incluso agnóstica o atea, y que sin embargo las toma en serio. Hay obras de una gran profundidad que niegan la existencia de Dios, y que precisamente por eso se enfrentan con radicalidad a las preguntas que esa negación deja abiertas.

Las cuatro maneras son legítimas, y las cuatro pueden producir obras de un enorme valor. La posición católica que este libro asume no exige que todo arte valioso sea arte religioso. Exige algo más modesto y más amplio: que el arte permanezca **abierto** a las preguntas que superan el interés inmediato y la satisfacción individual.

3. El mundo como creación

Entramos ahora en el terreno propiamente teológico, y conviene señalarlo con claridad, de acuerdo con el compromiso que asumí en la Nota al lector. Lo que sigue pertenece al primer nivel de afirmación de este libro: **la doctrina católica**. El lector no creyente puede seguir el argumento como la exposición de una tradición que ha dado forma a buena parte del arte occidental, sin necesidad de compartirla.

La visión cristiana comprende el mundo como **creación de Dios**. No es un agregado de materia sin fundamento, surgido por azar y destinado a la nada, sino una realidad que procede de una inteligencia y de un amor, y que por eso posee un orden, una inteligibilidad y una bondad que pueden ser contempladas. Los salmos lo expresan

con una imagen antigua: los cielos cuentan la gloria de Dios, y el firmamento anuncia la obra de sus manos. Y el apóstol Pablo, en su carta a los Romanos, afirma que las perfecciones invisibles de Dios se dejan ver a la inteligencia a través de sus obras.

Esta convicción tiene consecuencias importantes para la comprensión del arte y de la belleza.

La primera es que **la contemplación de la naturaleza, de la existencia humana y de sus posibilidades puede ser una actividad abierta al asombro y a la gratitud**. Si el mundo es creación, la belleza que encontramos en él no es un accidente, sino una huella. Agustín de Hipona, en el siglo IV, relató en sus *Confesiones* cómo había buscado a Dios en la belleza de las cosas creadas, y cómo las cosas le habían respondido que no eran Dios, sino que Él las había hecho. Y terminaba con una exclamación que se ha vuelto una de las frases más célebres de la literatura cristiana: tarde te amé, belleza tan antigua y tan nueva, tarde te amé.

La segunda es que **la creatividad humana se ejerce dentro de un mundo recibido**, como vimos en el capítulo 12 al hablar de la subcreación. El artista no crea de la nada, sino que trabaja con una realidad que tiene su propio orden y su propia belleza, y que él puede descubrir, interpretar y llevar a nuevas formas.

Pero conviene evitar un malentendido. Afirmar que el mundo es creación de Dios **no implica que cada objeto natural sea una obra artística humana**, ni que toda experiencia estética deba ser interpretada explícitamente en términos religiosos. La distinción entre la naturaleza, la creación humana y la obra artística sigue siendo importante. Una puesta de sol no es un cuadro, aunque ambos puedan ser bellos. Y quien contempla una puesta de sol sin pensar en Dios no está viviendo una experiencia estética incompleta. La fe cristiana no se superpone a la experiencia estética para anularla; la ilumina desde dentro, para quien la comparte.

4. El artista no creyente y la obra profundamente humana

De lo anterior se sigue una consecuencia que puede sorprender a algunos lectores, tanto creyentes como no creyentes: **la tradición católica no exige que toda obra valiosa sea obra de un artista creyente, ni que toda obra valiosa trate temas religiosos.**

La capilla de Rothko es un buen ejemplo. Fue encargada por católicos devotos a un pintor que no compartía su fe, y el resultado es un espacio que miles de personas experimentan como sagrado. No es un caso aislado. A mediados del siglo XX, el movimiento francés de renovación del arte sacro que había influido en los de Menil, impulsado por el dominico Marie-Alain Couturier, defendió precisamente esta idea: que la Iglesia debía recurrir a los mejores artistas de su tiempo, fueran o no creyentes, en lugar de conformarse con artistas piadosos pero mediocres. Como veremos en el capítulo 23, de ese movimiento surgieron algunas de las obras más importantes del arte religioso del siglo XX, realizadas por artistas como Henri Matisse o Le Corbusier, ninguno de los cuales era un católico practicante.

La propia Iglesia ha reconocido esta apertura en documentos solemnes. El 7 de mayo de 1964, el papa Pablo VI celebró una misa para artistas en la Capilla Sixtina, y en su homilía reconoció con una franqueza notable que la Iglesia había impuesto a veces a los artistas modelos rígidos que habían ahogado su creatividad, y que se había producido una separación dolorosa entre el arte y la Iglesia. Les pidió que volvieran a colaborar, y les dijo que la Iglesia los necesitaba. Treinta y cinco años después, en 1999, Juan Pablo II dirigió su *Carta a los artistas* no solo a los artistas creyentes, sino a todos los que, con apasionada entrega, buscan nuevas epifanías de la belleza.

La razón profunda de esta apertura es la que este libro ha desarrollado en la Parte II: **la belleza, la verdad y el bien son realidades que cualquier persona puede reconocer**, aunque no comparta la fe que, según los creyentes, les da su fundamento último. Un artista no cre-

yente que busca honestamente la belleza y la verdad está, sin saberlo o sin decirlo, en camino hacia aquello que el creyente llama Dios. Y su obra puede revelar aspectos de la condición humana que un artista creyente, pero menos dotado o menos honesto, no alcanzaría nunca.

Por eso **la Iglesia no posee un monopolio sobre todas las formas de belleza**. La historia muestra que la capacidad artística se ha expresado en culturas, estilos y contextos religiosos muy diversos. Desde la perspectiva católica, una obra no religiosa puede poseer verdadero valor artístico y revelar aspectos significativos de la condición humana. El discernimiento cristiano debe considerar la obra concreta, y evitar tanto el relativismo como la exclusión automática de lo que no pertenece explícitamente a una tradición religiosa.

5. La trascendencia como apertura, no como tema obligatorio

Llego así a la conclusión de este capítulo, que puede formularse con precisión.

Desde la perspectiva católica, la apertura a la trascendencia encuentra su fundamento último en Dios. Esta es una afirmación de fe, que este libro asume y que el lector creyente compartirá.

Pero esto no significa que toda obra deba mencionar explícitamente a Dios para poseer valor artístico, ni que el artista no creyente sea incapaz de producir una obra profundamente humana. Significa algo distinto: que la creación artística puede ser comprendida como una actividad humana que, sin dejar de ser humana, **permanece abierta a preguntas que superan el interés inmediato y la satisfacción individual**.

La trascendencia, en este sentido, no es un tema que el arte deba tratar, sino una **dimensión** que el arte puede mantener abierta o cerrar. Una obra puede no hablar nunca de Dios y, sin embargo, mantener

abierta esa dimensión: a través de la seriedad con que mira la condición humana, de la belleza que alcanza, de las preguntas que formula, del silencio que deja. Y una obra puede hablar constantemente de Dios y, sin embargo, cerrarla, si reduce lo sagrado a un decorado, a una consigna o a una mercancía.

La capilla de Rothko, con sus catorce lienzos oscuros, no habla de Dios. No representa a Cristo, ni a la Virgen, ni a ningún santo. Y, sin embargo, mantiene abierta, con una intensidad que pocos espacios alcanzan, la dimensión de lo que nos supera. Por eso las personas lloran ante ella. No porque hayan comprendido una doctrina, sino porque han sentido, en el silencio y en la penumbra, que hay algo más grande que ellas, y que ese algo las mira.

LO QUE QUEDA

El ser humano no se agota en sus necesidades. Hay preguntas, por el sentido, la muerte, el sufrimiento, el amor, la justicia, el sacrificio y el fundamento, que ninguna satisfacción material responde, y el arte ha sido siempre uno de sus lugares privilegiados.

El arte puede explorar lo que nos supera de cuatro maneras legítimas: religiosa, filosófica, simbólica y secular.

La visión cristiana comprende el mundo como creación, con un orden que puede contemplarse con asombro y gratitud. Esto no exige interpretar religiosamente toda experiencia estética.

La tradición católica no exige que toda obra valiosa sea de un artista creyente ni de tema religioso. La Iglesia no tiene el monopolio de la belleza.

La trascendencia no es un tema obligatorio, sino una dimensión que una obra puede mantener abierta o cerrar, hable o no de Dios.

Para mirar mejor

Elija una obra que le haya conmovido profundamente y que no tenga ningún contenido religioso explícito: una pieza musical, un paisaje pintado, una novela, una película, un edificio.

Pregúntese: ¿qué preguntas abrió en mí? ¿Sentí, al contemplarla, que había algo más grande que yo, algo que no podía abarcar del todo? ¿Me dejó en silencio?

Si la respuesta es afirmativa, ha experimentado lo que este capítulo llama la apertura a la trascendencia, con independencia de que sea usted creyente o no. Anote, con la mayor precisión posible, qué fue lo que la produjo: una forma, una luz, un silencio, una verdad. Es un dato sobre la obra, y también sobre usted.

NOTAS DEL CAPÍTULO 20

1 Sobre la capilla Rothko, encargada en 1964 e inaugurada en febrero de 1971: Rothko Chapel, ficha institucional y Apollo Magazine. La declaración de Rothko sobre quienes lloran ante sus cuadros procede de una conversación con el crítico Selden Rodman, publicada en 1957.

2 Salmo 19 (18), 2. Romanos 1, 20. Agustín de Hipona, *Confesiones*, libro X, 6 y 27.

3 Pablo VI, homilía de la misa para los artistas en la Capilla Sixtina, 7 de mayo de 1964. Juan Pablo II, *Carta a los artistas* (1999).

El Verbo se hizo carne: por qué la fe cristiana ama lo sensible

La encarnación explica por qué la materia, el cuerpo, la imagen y el sonido no son enemigos del espíritu.

La guerra de las imágenes

En la primera mitad del siglo VIII, el Imperio bizantino entró en una crisis que durante más de un siglo dividió a la cristiandad oriental. Hacia el año 730, el emperador León III ordenó retirar las imágenes religiosas de las iglesias y los espacios públicos. Los partidarios de esta política, conocidos como **iconoclastas**, que significa «rompedores de imágenes», sostenían que representar a Cristo, a la Virgen o a los santos era una forma de idolatría, prohibida por el mandamiento bíblico que vetaba hacer imágenes talladas. Durante décadas, en distintas oleadas, se destruyeron mosaicos, se quemaron iconos, se encalaron frescos, y quienes defendían las imágenes, muchos de ellos monjes, fueron perseguidos, encarcelados y, en algunos casos, ejecutados.

El más brillante defensor de las imágenes fue un monje que vivía lejos del alcance del emperador, en un monasterio cercano a Jerusalén: Juan Damasceno. En una serie de tratados escritos en aquellos años, Juan formuló un argumento que se convertiría en el fundamento de toda la tradición artística cristiana. Es cierto, decía, que en

el Antiguo Testamento estaba prohibido representar a Dios, porque Dios era invisible e incorpóreo, y nadie podía conocer su forma. Pero algo había cambiado. Dios se había hecho hombre. El invisible se había hecho visible; el que no tenía cuerpo había tomado un cuerpo. Y lo que se ha hecho visible puede ser representado. Juan resumió su argumento en una frase que todavía hoy resulta asombrosa: no venero la materia, decía, sino al Creador de la materia, que se hizo materia por mí, que quiso habitar en la materia y que, por medio de la materia, obró mi salvación.

En el año 787, el segundo Concilio de Nicea dio la razón a los defensores de las imágenes. Distinguió con precisión entre la **adoración**, que solo se debe a Dios, y la **veneración**, que puede tributarse a las imágenes, y estableció que el honor que se rinde a una imagen se dirige, en realidad, a la persona que representa. La controversia no terminó del todo hasta el año 843, cuando una nueva restauración de las imágenes fue celebrada con una fiesta que la Iglesia oriental sigue celebrando hoy con el nombre de Triunfo de la Ortodoxia.

La guerra de las imágenes puede parecer un episodio remoto de la historia eclesiástica. No lo es. En ella se decidió algo esencial para la historia del arte occidental y oriental: que el cristianismo sería una religión de imágenes, de espacios, de sonidos, de formas sensibles. Y se decidió por una razón precisa, que es el tema de este capítulo: **la encarnación.**

1. Una fe que no huye de la materia

El cristianismo afirma, en su núcleo, algo que a muchas tradiciones religiosas y filosóficas les parecía absurdo, e incluso escandaloso: que **el Hijo de Dios asumió la naturaleza humana**. El prólogo del Evangelio de Juan lo dice en una frase de una densidad extraordinaria: el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros.

Para medir el alcance de esta afirmación, conviene compararla con otras visiones de lo divino que eran comunes en el mundo antiguo, y

que siguen teniendo seguidores hoy. Muchas tradiciones espirituales han concebido la salvación como una **huida de la materia**: el alma, prisionera del cuerpo, debe liberarse de él para alcanzar su verdadera patria espiritual. Para estas tradiciones, la materia, el cuerpo, los sentidos y el mundo visible son obstáculos, cárceles, ilusiones. Los primeros cristianos tuvieron que combatir con energía una versión de esta visión, el gnosticismo, que pretendía que Cristo no había tenido un cuerpo real, sino solo una apariencia de cuerpo.

El cristianismo ortodoxo rechazó esta visión de manera tajante. **El cristianismo no concibe la salvación como una simple fuga de toda realidad material.** Afirma que Dios creó el mundo material y lo declaró bueno; que el Hijo de Dios asumió un cuerpo verdadero, que nació, comió, lloró, sufrió y murió; que ese cuerpo resucitó; y que la esperanza cristiana no es la de un alma liberada de la materia, sino la de una creación entera transfigurada, incluidos los cuerpos.

Una fe así no puede despreciar lo sensible. **La sensibilidad no debe considerarse necesariamente enemiga del espíritu.** Al contrario: puede ser el lugar donde el espíritu se manifiesta. Si Dios mismo eligió hacerse visible, tangible y audible, entonces lo visible, lo tangible y lo audible pueden ser camino hacia Él.

2. Consecuencias para el arte

Esta convicción teológica tiene consecuencias directas para la comprensión cristiana del arte. **La doctrina de la encarnación contribuye a explicar la relevancia que las imágenes, los espacios, los sonidos, los gestos y las formas materiales tienen en la vida religiosa.**

La liturgia católica es, en este sentido, una celebración de lo sensible. Utiliza el agua, el pan, el vino, el aceite, la luz, el incienso. Se desarrolla en espacios diseñados para orientar el cuerpo y el espíritu. Se acompaña de música, de canto, de gestos, de vestiduras, de colores que cambian según el tiempo litúrgico. Los sacramentos mismos son,

según la teología católica, signos sensibles que realizan lo que significan: el agua del bautismo, el pan y el vino de la eucaristía. La fe católica no es una religión del puro espíritu, sino de un espíritu que se encarna en signos.

En este contexto, el arte no es un adorno añadido a la fe, sino una de sus expresiones naturales. **El arte puede servir a la contemplación y a la expresión religiosa**, porque la fe misma se expresa a través de lo sensible. El *Catecismo de la Iglesia Católica* lo afirma con claridad al hablar de las imágenes sagradas: la belleza de las imágenes y de los colores, dice, estimula la oración, y la contemplación de las imágenes, unida a la meditación de la palabra de Dios, ayuda a los fieles a profundizar en el misterio que celebran.

Pero el valor del arte **no queda reducido exclusivamente a esa función**. El arte no es solo un instrumento de la fe; tiene su propia dignidad, sus propias leyes y su propio modo de conocer, como hemos visto a lo largo de este libro. La tradición cristiana, en sus mejores momentos, ha sabido respetar esa autonomía relativa del arte, sin reducirlo a catequesis ni separarlo de la vida de la fe.

3. Dos milenios de arte cristiano

La consecuencia histórica de esta convicción es una de las tradiciones artísticas más ricas que ha conocido la humanidad. No es posible recorrerla aquí, pero sí evocar algunos de sus momentos para que el lector perciba su amplitud.

Empieza en las **catacumbas** romanas, donde los primeros cristianos pintaron, en un estilo sencillo y popular, al Buen Pastor, a Jonás saliendo del vientre del pez, a los tres jóvenes en el horno de fuego. Continúa en los **mosaicos** de Rávena y de Constantinopla, donde el oro de las teselas crea un espacio de luz que parece no pertenecer a este mundo. Se profundiza en los **iconos** de la tradición oriental, como la célebre *Trinidad* pintada por Andréi Rubliov a principios del

siglo XV, que representa a los tres ángeles que visitaron a Abraham como una imagen de la comunión divina.

En Occidente, se despliega en las iglesias **románicas**, con sus pinturas murales y sus capiteles esculpidos, y alcanza una de sus cumbres en las **catedrales góticas**, que transformaron la piedra y el vidrio en una imagen de la Jerusalén celestial. Se prolonga en la pintura del **Renacimiento** y del **Barroco**, de Giotto a Caravaggio, de Fra Angelico a Velázquez, de Miguel Ángel a Murillo. Y recorre, en paralelo, la historia de la **música**: el canto gregoriano, la polifonía de Palestrina y de Tomás Luis de Victoria, las misas de Mozart y de Haydn, las pasiones de Bach, los réquiems de Brahms, de Verdi y de Fauré, hasta llegar a la música sacra del siglo XX.

Conviene observar que esta tradición no es exclusivamente católica. Las Iglesias ortodoxas han conservado y desarrollado el arte del icono con una fidelidad admirable. Y las Iglesias protestantes, aunque algunas corrientes de la Reforma volvieron a una forma de iconoclasia, produjeron una tradición musical extraordinaria, de la que Bach, luterano convencido, es la cima. El arte cristiano es patrimonio de todos los cristianos, y de toda la humanidad.

4. La belleza orienta, pero no sustituye

Si la fe cristiana ama lo sensible, y si el arte ha sido uno de sus lenguajes privilegiados, cabe preguntarse cuál es exactamente la relación entre la experiencia de la belleza y la fe. La tradición católica ha reflexionado mucho sobre esta pregunta, y su respuesta merece ser formulada con precisión, porque evita dos errores opuestos.

En 2002, el entonces cardenal Joseph Ratzinger, que tres años después sería elegido papa con el nombre de Benedicto XVI, escribió un breve texto sobre la contemplación de la belleza en el que relataba un recuerdo personal. Años atrás, contaba, había asistido en Múnich a un concierto de obras de Bach dirigido por Leonard Bernstein. Al terminar el último acorde, se volvió espontáneamente hacia el obispo

luterano que estaba sentado a su lado, y ambos se dijeron, casi a la vez, que quien había escuchado aquello sabía que la fe era verdadera. Ratzinger explicaba que aquella música tenía una fuerza que solo podía proceder de una fuente de verdad, y hablaba de la belleza como de una herida que nos saca de nosotros mismos y nos pone en camino hacia lo que nos supera.

El relato de Ratzinger expresa una convicción profunda de la tradición católica, que en los últimos años se ha formulado con la expresión latina *via pulchritudinis*, el camino de la belleza: **la experiencia estética puede despertar una pregunta religiosa o facilitar una disposición contemplativa**. Muchas personas han encontrado la fe, o la han recuperado, a través de la belleza: de una catedral, de una obra musical, de una pintura, de la liturgia. La belleza, en este sentido, es una puerta.

Pero conviene leer el testimonio de Ratzinger con atención. Lo que relata no es un argumento, sino una experiencia; no una demostración lógica, sino un reconocimiento interior compartido por dos creyentes. Y la propia tradición que él representaba sostiene, con igual firmeza, que **una experiencia de belleza no demuestra por sí sola una afirmación teológica particular**. La belleza puede abrir una vía de reflexión; **no sustituye la fe, la razón, la revelación ni el discernimiento**.

Esta distinción protege contra dos reduccionismos. El primero considera la belleza **irrelevante** para la vida espiritual, como si la fe fuera solo una cuestión de doctrina y de moral, y el arte un adorno prescindible. Es el error de ciertas corrientes iconoclastas, antiguas y modernas, que han despojado las iglesias de toda belleza en nombre de la pureza de la fe. El segundo convierte **cualquier emoción estética en una prueba religiosa**, como si bastara con conmoverse ante un concierto para creer en Dios. Es el error de cierto esteticismo espiritual, que confunde la fe con una sensación. La tradición católica permite valorar la belleza como una dimensión significativa de la

experiencia humana, abierta a lo trascendente, **sin convertir cada reacción estética en una prueba concluyente de la existencia de Dios**.

5. La cruz en el centro

Hay un rasgo de la tradición cristiana que conviene subrayar, porque conecta este capítulo con toda la Parte IV y explica por qué el arte cristiano, en sus mejores expresiones, nunca ha sido un arte complaciente.

El símbolo central de la fe cristiana es una **cruz**: un instrumento de tortura y de ejecución, reservado en el Imperio romano a los esclavos y a los criminales más despreciados. La imagen más repetida en la historia del arte cristiano es la de un hombre torturado, desnudo, clavado a un madero, muriendo lentamente. Ninguna otra gran tradición religiosa ha puesto en el centro de su iconografía una imagen tan cruda del sufrimiento humano.

Esto tiene consecuencias decisivas para la relación entre la fe cristiana y el arte. **La cruz es central precisamente porque la fe cristiana no evita el sufrimiento, la injusticia y la muerte, sino que los sitúa dentro de una comprensión más amplia de la redención.** El arte cristiano, por eso, no tiene miedo de mostrar el dolor. Lo ha mostrado durante siglos, a veces con una crudeza que todavía hoy impresiona, como veremos en el interludio que cierra esta parte. Pero lo ha mostrado siempre con una luz particular: la de la resurrección, la de la esperanza, la de un amor más fuerte que la muerte.

Por eso **la tradición cristiana tiene recursos únicos para representar la tragedia sin rendirse a ella**, como vimos en el capítulo 19 a propósito de Flannery O'Connor. Puede mirar el mal de frente porque no cree que el mal sea la última palabra. Puede mostrar la herida porque cree en la curación. Puede representar la muerte porque cree en la vida.

6. La misericordia como condición de la crítica

La fe cristiana aporta, además, algo que conviene no olvidar en un libro dedicado, en buena parte, a la crítica: una determinada manera de ejercerla.

Este libro ha formulado críticas severas: contra la Academia de la Ruptura, contra el cinismo, contra la provocación gratuita, contra la explotación del sufrimiento. Y seguirá formulándolas. Pero la tradición cristiana pone una condición a toda crítica: **la crítica moral no debe convertirse en desprecio por la persona.**

Una obra puede merecer una objeción seria sin que resulte legítimo deshumanizar a su autor o a quienes la aprecian. El artista que ha creado una obra degradante sigue siendo una persona con una dignidad que no depende de su obra, como vimos en el capítulo 11. El público que la celebra sigue siendo un conjunto de personas que merecen respeto, aunque su juicio nos parezca equivocado.

La misericordia no significa negar la verdad ni declarar irrelevantes las consecuencias de los actos. No consiste en decir que todo da igual, ni en renunciar a juzgar. **La justicia tampoco exige negar la posibilidad de aprendizaje, de conversión o de reparación.** El crítico cristiano juzga las obras con rigor, pero no condena a las personas, y deja siempre abierta la posibilidad de que quien hoy se equivoca mañana encuentre otro camino.

Esta actitud tiene una consecuencia práctica importante para el debate cultural contemporáneo, tan marcado por la indignación, la descalificación y la cancelación. **La cultura puede ser exigente sin ser cruel.** Y una crítica que se ejerce con misericordia no es menos lúcida que una crítica despiadada; es, con frecuencia, más eficaz, porque deja abierta la puerta al diálogo y a la conversión.

7. Ni separación ni propaganda

Termino el capítulo con una síntesis que resume la posición de la tradición católica sobre la relación entre el arte y la fe.

Esa posición rechaza dos extremos. El primero es la **separación absoluta entre arte y fe**: la idea de que el arte es un dominio puramente profano, en el que la fe no tiene nada que decir, y la fe un dominio puramente interior, que no necesita del arte. Es la situación que Pablo VI lamentó en 1964, y que ha empobrecido tanto al arte, privado de una de sus fuentes más profundas, como a la fe, privada de uno de sus lenguajes más poderosos.

El segundo extremo es la **reducción del arte a propaganda religiosa**: la idea de que el arte cristiano debe limitarse a ilustrar mensajes doctrinales de la manera más clara posible, sin preocuparse por su calidad formal, su profundidad humana o su verdad. **El arte sacro tiene una finalidad específica, pero no toda obra cristiana debe evaluarse exclusivamente por su utilidad didáctica.** La profundidad de una obra religiosa depende también de su capacidad simbólica, de su realización formal, de su verdad humana y de su adecuación al misterio que representa.

Entre ambos extremos, la tradición católica propone una relación fecunda, en la que el arte conserva su integridad y su autonomía, y la fe encuentra en él uno de sus modos más altos de expresión. Es la relación que produjo la *Pasión* de Bach, las catedrales góticas y los iconos de Rubliov. Y es la relación que, según este libro, merece ser recuperada.

LO QUE QUEDA

La guerra de las imágenes del siglo VIII decidió que el cristianismo sería una religión de imágenes. El argumento decisivo fue la encarnación: lo que se ha hecho visible puede ser representado.

El cristianismo no concibe la salvación como una huida de la materia. La sensibilidad no es enemiga del espíritu, y el arte no es un adorno añadido a la fe, sino una de sus expresiones naturales.

La belleza puede despertar la pregunta religiosa y disponer a la contemplación, pero no sustituye la fe, la razón ni la revelación. No es irrelevante ni es una prueba.

La cruz en el centro explica por qué el arte cristiano puede mirar el sufrimiento sin rendirse a él.

La crítica cristiana se ejerce con misericordia: juzga las obras con rigor sin condenar a las personas. Entre la separación de arte y fe y la reducción del arte a propaganda hay una relación fecunda que merece recuperarse.

Para mirar mejor

Visite una iglesia antigua de su ciudad, preferiblemente fuera del horario de culto y sin prisa. Recórrala prestando atención a todo lo sensible: la luz, el espacio, los materiales, las imágenes, el silencio o los sonidos, los olores.

Pregúntese qué le dice cada elemento, qué orientación da a su cuerpo y a su mirada, qué relación establece entre lo visible y lo invisible. Si es creyente, observe cómo esos elementos ayudan, o dificultan, la oración. Si no lo es, observe qué experiencia producen en usted.

Después, si tiene ocasión, visite una iglesia moderna construida en las últimas décadas, y repita el ejercicio. La comparación le dirá

mucho sobre lo que este capítulo ha intentado explicar, y le preparará para el capítulo 23, dedicado al arte destinado al culto.

NOTAS DEL CAPÍTULO 21

1 Juan Damasceno, *Discursos apologéticos contra los que rechazan las imágenes sagradas* (hacia 726–730). Segundo Concilio de Nicea (787), definición sobre las imágenes.

2 *Catecismo de la Iglesia Católica*, §§ 1159–1162 y 2129–2132, sobre las imágenes sagradas; § 2502, sobre el arte sacro.

3 Joseph Ratzinger, mensaje al Meeting de Rímini (agosto de 2002), sobre la contemplación de la belleza. Pontificio Consejo de la Cultura, *La Via Pulchritudinis* (2006).

4 Pablo VI, homilía para los artistas, 7 de mayo de 1964.

Cuando el arte toca lo sagrado

La libertad de representar lo sagrado es real, y también lo es la responsabilidad de hacerlo.

Un debate en la BBC

En noviembre de 1979 se estrenó en el Reino Unido una película del grupo de humoristas británico Monty Python titulada *La vida de Brian*. Contaba la historia de un judío corriente, Brian, nacido el mismo día que Jesús y en el establo de al lado, que a lo largo de su vida es confundido una y otra vez con el Mesías por una multitud ávida de milagros, y que termina crucificado entre otros condenados que, en la escena final, cantan una canción alegre desde sus cruces.

La película provocó un escándalo considerable. Fue prohibida en Irlanda durante ocho años y en Noruega durante un tiempo. En el propio Reino Unido, decenas de autoridades locales la prohibieron o le impusieron una calificación que equivalía a la prohibición. Numerosas organizaciones cristianas la denunciaron como blasfema. Sus autores, todos ellos no creyentes, respondieron que la película no se burlaba de Jesús, sino de quienes siguen ciegamente a cualquier líder, de las sectas, de los fanatismos y de la estupidez humana. Uno de ellos, Michael Palin, explicó que al principio habían pensado en hacer una película sobre Jesús, pero que pronto se dieron cuenta de que en

su vida había muy poco de lo que reírse. Otro, Terry Jones, sostuvo que la película podía ser herética, porque se burlaba de ciertas formas de entender la religión, pero no blasfema, porque no atacaba aquello en lo que los creyentes creían.

El 9 de noviembre de ese año, la BBC organizó un debate televisado. De un lado, dos de los autores, John Cleese y Michael Palin. Del otro, dos figuras destacadas del cristianismo británico: el periodista Malcolm Muggeridge, un antiguo satírico convertido al cristianismo por la influencia de la Madre Teresa, y el obispo anglicano de Southwark, Mervyn Stockwood. El debate fue tenso y, según la opinión general de la época, lo ganaron los humoristas: los dos cristianos parecieron no haber comprendido la película, y se dijo que al menos uno de ellos se había perdido sus primeros minutos, en los que queda claro que Brian y Jesús son dos personas distintas. Cuarenta años después, sin embargo, algunos comentaristas revisaron el debate y sostuvieron que los dos cristianos habían intuido algo que los humoristas no querían ver: que la película, aunque no ridiculizara directamente a Jesús, contribuía a una cultura que trataba la fe como algo esencialmente ridículo.

El caso de *La vida de Brian* es valioso para este capítulo precisamente porque no tiene una respuesta sencilla. No es una obra que humille deliberadamente a los creyentes, ni una obra devota. Está en el terreno intermedio donde se plantean las preguntas más difíciles. ¿Cuándo es legítimo que el arte trate lo sagrado de manera crítica, irónica o irreverente? ¿Cuándo cruza una línea? ¿Y cómo debe responder un creyente ante una obra que le ofende?

1. Lo sagrado no es una categoría estética más

Para responder a estas preguntas conviene empezar por comprender qué está en juego cuando el arte toca lo sagrado.

Desde la perspectiva católica, lo sagrado se refiere a la relación con Dios y con aquello que se encuentra destinado de manera particular al culto, la oración o la vida religiosa. No es simplemente un tema entre otros, ni una categoría estética comparable a lo bello, lo sublime o lo grotesco. Es el ámbito en el que el creyente se relaciona con aquello que considera más alto, más verdadero y más digno de amor.

De ahí se sigue que **los símbolos religiosos poseen significados que no pueden comprenderse adecuadamente si se los reduce a su apariencia visual, a su utilidad comercial o a su capacidad de provocar reacciones.** Para un no creyente, un crucifijo puede ser un objeto con una forma determinada, una pieza de joyería, un motivo decorativo o, en el mejor de los casos, un símbolo cultural. Para un creyente, **una representación de Cristo no es simplemente una imagen reconocible**. Remite a la encarnación, a la pasión, a la redención y a la esperanza. Es, en cierto modo, una presencia.

Esta diferencia de perspectiva explica por qué las controversias sobre el arte y lo sagrado son tan intensas, y por qué tantas veces los participantes parecen no entenderse. Quien utiliza un símbolo religioso en una obra de arte puede verlo como un signo más, disponible para cualquier uso. Quien lo venera lo ve como algo que toca lo más íntimo de su identidad. Ambos hablan del mismo objeto, pero no de la misma realidad.

Por eso **el análisis de una obra religiosa, o de una obra que utiliza símbolos religiosos, debe considerar tanto sus cualidades formales como su significado dentro de la tradición que representa.** Comprender el significado no obliga a compartir la creencia; pero sin comprenderlo, el juicio sobre la obra será necesariamente incompleto. Un artista que utiliza un símbolo sagrado sin conocer su significado actúa con una ignorancia que difícilmente puede producir una

obra profunda. Y un crítico que juzga esa obra sin conocerlo tampoco puede valorarla con justicia.

2. Siete usos distintos de lo religioso en el arte

La primera tarea del discernimiento es distinguir. Bajo la etiqueta de «arte que ofende a los creyentes» se agrupan con frecuencia cosas muy distintas, que merecen juicios muy distintos. Propongo distinguir al menos siete usos de lo religioso en el arte.

La crítica a una doctrina. Una obra puede cuestionar una afirmación teológica, una enseñanza moral o una concepción religiosa del mundo. Es una forma de debate intelectual, y forma parte de la libertad de pensamiento.

La crítica a una institución. Una obra puede denunciar la conducta de una Iglesia, de una jerarquía, de una organización religiosa: su poder, su riqueza, sus alianzas políticas, sus decisiones. Las instituciones religiosas, como cualquier institución humana, están sujetas a la crítica.

La denuncia de abusos cometidos por personas religiosas. Una obra puede mostrar los crímenes cometidos por sacerdotes, religiosos o fieles, incluidos los más graves. Es no solo legítimo, sino a menudo necesario, como ha mostrado la historia reciente de la Iglesia.

La representación de una crisis de fe. Una obra puede explorar la duda, el abandono de la fe, la experiencia del silencio de Dios. Muchas de las grandes obras de la tradición cristiana pertenecen a esta categoría.

La sátira de una conducta. Una obra puede burlarse de la hipocresía, el fanatismo, la superstición o la credulidad de ciertos creyentes. Es lo que *La vida de Brian* pretendía hacer, según sus autores.

El uso de símbolos religiosos con finalidad estética. Una obra puede utilizar la iconografía religiosa por su fuerza visual, su carga cultural o su resonancia histórica, sin intención crítica ni devota.

La humillación deliberada de personas por sus creencias. Una obra puede utilizar los símbolos sagrados con el propósito explícito de ofender, degradar o ridiculizar a quienes los veneran.

Estas categorías pueden superponerse, pero no son equivalentes. Las seis primeras pueden producir obras legítimas, e incluso valiosas, aunque algunas de ellas resulten dolorosas para los creyentes. La séptima plantea un problema moral distinto, porque su objeto ya no son las ideas ni las instituciones, sino las personas. **La crítica de las ideas y de las instituciones forma parte de la libertad intelectual. La evaluación moral de una obra debe considerar además sus métodos, sus destinatarios y el trato que da a las personas.**

3. Ni toda crítica es agresión, ni toda ofensa es aportación

Las siete categorías permiten evitar dos errores simétricos que dominan, con demasiada frecuencia, los debates sobre el arte y lo sagrado.

El primer error, propio de ciertos creyentes, consiste en suponer que **toda crítica de la religión es una agresión injustificada**. Según esta visión, cualquier obra que cuestione una doctrina, critique una institución o se burle de una conducta religiosa es un ataque contra los creyentes, y debe ser rechazada, e incluso prohibida. Este error confunde la crítica de las ideas con el ataque a las personas, y la crítica de las instituciones con el ataque a la fe. Olvida que la propia tradición cristiana tiene una larga historia de autocrítica, desde los profetas de Israel que denunciaban la corrupción del culto hasta los santos que reformaron una Iglesia decadente. Y olvida, sobre todo, que una fe que no soporta ninguna crítica es una fe que desconfía de su propia verdad.

El segundo error, propio de cierta cultura secular, consiste en suponer que **toda ofensa a una convicción religiosa constituye una aportación intelectual.** Según esta visión, burlarse de lo sagrado es siempre un acto de libertad, de valentía y de lucidez, y quien se siente ofendido es simplemente un fanático incapaz de soportar el humor. Este error es el de la Academia de la Ruptura aplicado a la religión: la presunción de que la transgresión es valiosa por el hecho de transgredir. Olvida que la burla puede ser también una forma de desprecio, de ignorancia o de pereza intelectual, y que ofender a millones de personas en lo que consideran más sagrado tiene un costo moral que debe justificarse, como vimos en el capítulo 17.

La posición de este libro rechaza ambos errores. **No es correcto suponer que toda crítica de la religión es una agresión injustificada. Tampoco es correcto suponer que toda ofensa a una convicción religiosa constituye una aportación intelectual.** Entre ambos extremos está el espacio del discernimiento.

4. Cuatro preguntas

Para orientar ese discernimiento, propongo cuatro preguntas específicas para las obras que utilizan lo sagrado de manera crítica, irónica o provocadora. Complementan las siete preguntas del capítulo 15 y las seis preguntas sobre el costo del capítulo 17.

¿Qué significado se atribuye al símbolo? ¿La obra utiliza el símbolo sagrado con conocimiento de lo que significa para los creyentes, o lo trata como un objeto vacío? ¿Lo utiliza para decir algo sobre él, o simplemente para aprovechar su capacidad de provocar?

¿Qué finalidad persigue la obra? ¿Critica una doctrina, una institución, un abuso, una hipocresía? ¿Explora una crisis de fe? ¿O busca, ante todo, ofender a los creyentes?

¿Cómo está realizada? ¿Tiene la obra la calidad, la inteligencia y la profundidad que justificarían su recurso a lo sagrado? ¿O el uso del símbolo sustituye a una elaboración artística que no existe?

¿Qué relación guarda con la dignidad de las personas implicadas? ¿Respeta a los creyentes como personas, aunque discrepe de sus creencias? ¿O los humilla, los ridiculiza o los presenta como seres inferiores?

Apliquemos, a modo de ejemplo, estas preguntas a *La vida de Brian*. El resultado es, como corresponde a un caso intermedio, un juicio matizado. La película no ridiculiza la figura de Jesús, que aparece brevemente y es tratado con respeto; su blanco declarado es el fanatismo, la credulidad y el sectarismo, que la tradición cristiana también critica. Su realización tiene una calidad cómica considerable, y algunas de sus escenas satirizan con inteligencia la estupidez humana. En estos aspectos, es difícil considerarla una agresión contra los creyentes. Pero cabe preguntarse, como hicieron algunos de sus críticos, si su escena final, con los crucificados cantando alegremente, no trivializa la crucifixión, el símbolo central de la fe cristiana; y si la película, en su conjunto, no contribuye a presentar toda fe religiosa como una forma de credulidad. Un creyente puede, razonablemente, disfrutar de buena parte de la película y, al mismo tiempo, sentir que ciertas escenas tocan algo que merecía más respeto. Esa doble reacción no es incoherente; es el fruto de un juicio que distingue.

5. Cómo responder a una obra que ofende la fe

Queda la pregunta práctica: ¿cómo debe responder un creyente, o una comunidad de creyentes, ante una obra que considera ofensiva para su fe?

Conviene empezar por recordar que, desde la perspectiva católica, la ofensa a lo sagrado no es un asunto menor. El *Catecismo de la Iglesia*

Católica califica la blasfemia como una falta grave contra el respeto debido a Dios. El creyente tiene derecho a sentirse herido, y a expresarlo. Su dolor no es una muestra de intolerancia, sino de amor por aquello que considera más valioso.

Pero la manera de responder importa tanto como la razón de la respuesta. Propongo una secuencia de pasos, que se desarrolla con más detalle en la Parte VII.

Identificar qué elemento concreto provoca la objeción. No toda la obra, sino la escena, la imagen o el uso específico que resulta ofensivo.

Examinar la obra completa y su contexto. Muchas controversias se basan en fragmentos sacados de contexto, en descripciones de segunda mano o en obras que los críticos no han visto. Juzgar una obra que no se conoce es una forma de injusticia.

Distinguir entre una interpretación razonable y una inferencia no demostrada. No atribuir a la obra intenciones que no pueden demostrarse.

Separar la cuestión estética, la teológica, la moral, la institucional y la jurídica. Una obra puede ser estéticamente pobre sin ser moralmente problemática, o teológicamente equivocada sin ser jurídicamente ilícita. Cada cuestión exige un tipo de respuesta distinto.

Formular una crítica precisa. Explicar con claridad qué es lo que se objeta y por qué, en lugar de descalificar la obra en bloque.

Considerar una respuesta cultural o educativa. Con frecuencia, la mejor respuesta a una obra que trivializa lo sagrado no es la protesta, sino la creación de obras que lo muestren en su verdadera profundidad, o la explicación de su significado a quienes lo ignoran. Es la respuesta constructiva que la Parte VIII desarrollará.

Y, sobre todo: **evitar la intimidación, la deshumanización y las represalias.** Ninguna ofensa, por grave que sea, justifica la violencia

contra las personas. Esta afirmación debería ser evidente, pero la historia reciente ha demostrado trágicamente que no lo es. El 7 de enero de 2015, doce personas fueron asesinadas en París en un ataque contra la redacción de un semanario satírico que había publicado caricaturas consideradas ofensivas por algunos musulmanes. Cualquiera que fuera el juicio que merecieran aquellas caricaturas, y había razones para criticarlas, el asesinato de sus autores fue un crimen que ninguna convicción religiosa puede justificar. **La respuesta apropiada a una obra cuestionable puede ser la crítica razonada, la educación, el debate, la creación de alternativas y, cuando corresponda, el recurso a los mecanismos legales legítimos. La violencia, la intimidación y la deshumanización no constituyen respuestas aceptables.** La firmeza de las convicciones no requiere abandonar la prudencia, ni mucho menos la caridad.

6. Libertad artística y libertad religiosa

El capítulo plantea, en el fondo, un conflicto entre dos bienes que las sociedades democráticas valoran: la libertad de expresión, que protege el derecho del artista a crear, incluso obras ofensivas, y la libertad religiosa, que protege el derecho de los creyentes a vivir su fe y a no ser humillados por ella.

La Iglesia católica ha defendido con claridad la libertad religiosa desde el Concilio Vaticano II, cuya declaración *Dignitatis humanae*, de 1965, afirmó que toda persona tiene derecho a buscar la verdad religiosa y a vivir de acuerdo con su conciencia, sin coacción. Y ha reconocido también, como vimos en el capítulo anterior, la legitimidad de la libertad artística. La pregunta es cómo conciliar ambas libertades cuando entran en tensión.

La respuesta no puede ser la supresión de una de ellas. Una sociedad que prohibiera toda crítica de la religión violaría la libertad de expresión y, paradójicamente, debilitaría a la propia religión, que solo puede ser creída libremente. Una sociedad que no reconociera

ningún límite al desprecio de las convicciones religiosas haría difícil la convivencia entre personas de creencias distintas. **La libertad artística y la libertad religiosa deben ser consideradas dentro de un análisis que distinga entre la crítica de las ideas, la representación simbólica, el trato a las personas y los posibles daños concretos.**

En la práctica, esto significa que el espacio de la libertad de expresión debe ser amplio, y que la respuesta a las obras ofensivas debe ser, en la inmensa mayoría de los casos, cultural y no jurídica: la crítica, el debate, la educación y la creación. Pero significa también que el artista que utiliza lo sagrado tiene una responsabilidad, no ante la ley, sino ante las personas cuya fe toca. Esa responsabilidad no le obliga a la reverencia. Le obliga a la seriedad: a saber lo que hace, a comprender lo que toca, a medir el costo de lo que provoca.

LO QUE QUEDA

Lo sagrado no es una categoría estética más. Para el creyente, un símbolo religioso remite a lo más alto de su vida. Comprender su significado no obliga a compartir la fe, pero es condición de un juicio justo.

Hay siete usos distintos de lo religioso en el arte: crítica de una doctrina, crítica de una institución, denuncia de abusos, crisis de fe, sátira de una conducta, uso estético de símbolos y humillación deliberada de los creyentes. Solo el último ataca a las personas.

Ni toda crítica de la religión es una agresión, ni toda ofensa a la fe es una aportación intelectual.

Cuatro preguntas orientan el juicio: qué significado se atribuye al símbolo, qué finalidad persigue la obra, cómo está realizada y cómo trata a las personas.

Ante una obra que ofende la fe, la respuesta debe ser precisa, informada y constructiva. La violencia, la intimidación y la deshumanización nunca son respuestas aceptables.

Para mirar mejor

Piense en una obra reciente que haya provocado una controversia religiosa: una película, una exposición, una campaña publicitaria, una actuación. Si no la ha visto, véala entera antes de continuar.

Clasifíquela según los siete usos de lo religioso descritos en este capítulo; puede pertenecer a más de uno. Aplíquele después las cuatro preguntas. Por último, formule por escrito qué respuesta le parece adecuada: indiferencia, crítica razonada, explicación, creación alternativa o, en casos extremos, acción jurídica.

Si su primera reacción ante la obra fue de indignación o, al contrario, de entusiasmo, compare esa reacción con el juicio al que ha llegado después del ejercicio. La distancia entre ambos es la medida del discernimiento.

NOTAS DEL CAPÍTULO 22

1 Sobre *Monty Python's Life of Brian* (1979), las prohibiciones y el debate televisado de la BBC: Slashfilm, Flicks y The Spectator, que ofrece una relectura crítica del debate cuarenta años después.

2 *Catecismo de la Iglesia Católica*, § 2148, sobre la blasfemia.

3 Concilio Vaticano II, declaración *Dignitatis humanae* (1965), sobre la libertad religiosa.

El arte para el altar

El arte destinado al culto tiene exigencias propias, y ninguna de ellas es imitar el pasado.

Una capilla en la Costa Azul

A finales de la década de 1940, un anciano pintor francés, enfermo y casi inmovilizado en una silla de ruedas tras una grave operación, recibió una visita que cambiaría el final de su vida. Se trataba de una joven religiosa dominica, la hermana Jacques-Marie, que años antes, cuando aún no había profesado, había trabajado como su enfermera y había posado como modelo para algunos de sus cuadros. La comunidad a la que pertenecía, en la pequeña ciudad de Vence, en el sur de Francia, necesitaba una capilla. La hermana le mostró un boceto de vidriera que ella misma había dibujado y le pidió consejo.

El pintor era Henri Matisse, uno de los gigantes del arte moderno, el antiguo líder de los fauvistas, célebre por la audacia de sus colores. No era un católico practicante. Y, sin embargo, aceptó el desafío, y durante cuatro años, entre 1948 y 1951, dedicó todas sus fuerzas a diseñar la capilla del Rosario de Vence. Lo diseñó todo: la arquitectura, las vidrieras, los murales, el altar, el crucifijo, los candelabros, incluso las vestiduras litúrgicas de los sacerdotes. Trabajó con el

apoyo del dominico Marie-Alain Couturier, el mismo que había inspirado a los de Menil en la capilla de Rothko.

El resultado es un espacio de una sencillez extraordinaria. Las paredes son blancas. Sobre azulejos de cerámica también blancos, Matisse trazó con líneas negras, casi sin detalle, la figura de santo Domingo, una Virgen con el Niño y las estaciones del Vía Crucis. Las vidrieras, en tres colores, amarillo, verde y azul, filtran la luz del Mediterráneo y la proyectan sobre el suelo y los muros, de modo que el espacio cambia de color a lo largo del día. La capilla fue consagrada el 25 de junio de 1951. Matisse, demasiado enfermo para asistir, envió una carta en la que decía que aquella obra era la culminación de toda su vida.

La capilla de Vence plantea la pregunta de este capítulo con una claridad singular. Es una obra radicalmente moderna, que no se parece a ninguna iglesia anterior, realizada por un artista no creyente. Y es, al mismo tiempo, un espacio de oración que la comunidad religiosa a la que estaba destinada sigue utilizando hoy. ¿Qué exige el arte destinado al culto? ¿Debe imitar los estilos del pasado? ¿Puede ser moderno? ¿Quién puede hacerlo?

1. El museo, la galería y el templo

La primera observación es que **el arte destinado al culto no cumple la misma función que el arte expuesto en un museo, una galería o un espacio comercial.**

Una obra expuesta en un museo se ofrece a la contemplación de un público diverso, que la mira durante unos minutos y sigue su camino. Su finalidad es ser vista, estudiada, admirada o discutida. Puede ser religiosa, pero su contexto es el de la cultura.

Una obra destinada a una iglesia, en cambio, tiene otra finalidad. Forma parte de un espacio en el que una comunidad se reúne para celebrar los misterios de su fe, para orar, para recibir los sacramentos, para enterrar a sus muertos y casar a sus hijos. No se contempla

una vez, sino que acompaña la vida de una comunidad durante décadas o siglos. No se mira desde fuera, sino desde dentro de un acto de culto.

Esta diferencia de finalidad tiene consecuencias. **La finalidad litúrgica introduce criterios propios de adecuación, de inteligibilidad simbólica, de dignidad, de orientación hacia el misterio celebrado y de respeto por la naturaleza de la liturgia.** Una obra puede ser excelente en un museo e inadecuada en una iglesia. Una instalación provocadora que tiene sentido en una galería, donde invita a la reflexión crítica, puede ser profundamente inapropiada en un altar, donde distraería de la oración o heriría a quienes acuden a celebrar su fe.

Por eso, como ya se dijo en el capítulo 10, **una obra puede ser estéticamente lograda y no resultar adecuada para un espacio litúrgico.** No es una contradicción, sino la consecuencia lógica de que el arte sacro tiene una finalidad específica que añade exigencias a las que ya tiene todo arte.

2. Las exigencias del arte litúrgico

¿Cuáles son esas exigencias? La tradición de la Iglesia, y en particular el Concilio Vaticano II, que dedicó al arte sacro varios números de su constitución sobre la liturgia, *Sacrosanctum Concilium*, permiten enumerar algunas.

La adecuación al misterio celebrado. El arte litúrgico no es decoración. Está al servicio de una acción sagrada, y debe contribuir a ella: orientar la mirada, disponer el espíritu, expresar lo que se celebra. Un crucifijo sobre el altar no es un adorno, sino un signo que recuerda el sacrificio que se hace presente en la eucaristía.

La inteligibilidad de los símbolos para la comunidad. El arte litúrgico habla a una comunidad concreta, que debe poder reconocer en él los signos de su fe. Una obra tan hermética que los fieles no pudieran

comprender su relación con lo que celebran fracasaría en su función, por grande que fuera su valor artístico.

La dignidad y la calidad material. El Concilio pidió que en el arte sacro se buscara más una noble belleza que la mera suntuosidad, y que se apartaran de los templos las obras que ofendieran el sentido religioso por la depravación de sus formas o por su mediocridad. La dignidad no exige lujo, pero sí calidad: materiales nobles, ejecución cuidada, verdad en las formas. Las imágenes de yeso fabricadas en serie que llenaron muchas iglesias en el último siglo, con sus colores dulzones y sus expresiones sentimentales, son un ejemplo de lo que el Concilio quería evitar.

El respeto a la naturaleza de la liturgia y a las normas de la Iglesia. La liturgia no es propiedad de un artista, ni siquiera de una comunidad local. Es la oración de toda la Iglesia, y tiene sus propias normas, que el arte litúrgico debe respetar.

3. La Iglesia no tiene un estilo oficial

De estas exigencias podría extraerse una conclusión equivocada: que el arte sacro debe ser conservador, imitar los estilos tradicionales y desconfiar de la modernidad. La propia Iglesia la ha rechazado expresamente.

La Iglesia no exige un único estilo histórico para el arte sacro. El Concilio Vaticano II lo afirmó con una claridad que muchos han olvidado: la Iglesia nunca ha considerado como propio ningún estilo artístico, sino que ha admitido las formas de cada época, según el carácter y las condiciones de los pueblos y las necesidades de los diversos ritos. Y añadió que también el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones debe tener libre ejercicio en la Iglesia, con tal de que sirva a los edificios y ritos sagrados con la debida reverencia y honor.

Esta afirmación es coherente con la historia. El arte cristiano no ha tenido nunca un estilo único. Ha sido paleocristiano, bizantino, románico, gótico, renacentista, barroco, neoclásico, modernista y contemporáneo. Cada época ha encontrado su manera de expresar la fe, y las grandes obras de cada época fueron, en su momento, modernas. Las catedrales góticas fueron una innovación audaz; el Barroco fue un estilo nuevo; la *Pasión* de Bach utilizaba las formas musicales más avanzadas de su tiempo.

Lo que la Iglesia sí sostiene es que **el arte destinado al culto debe ser compatible con su finalidad religiosa y no puede evaluarse exclusivamente por su capacidad de llamar la atención.** Puede ser moderno; no puede ser indiferente a la liturgia que sirve.

4. La reverencia no es enemiga de la creatividad

Uno de los malentendidos más extendidos sobre el arte sacro es la idea de que la reverencia exige repetición: que, para ser respetuoso con lo sagrado, el artista debe limitarse a reproducir los modelos consagrados, sin introducir nada nuevo. **La reverencia no implica ausencia de imaginación ni repetición mecánica.**

La reverencia, bien entendida, es una actitud ante aquello que se representa: el reconocimiento de su grandeza, de su significado, de su dignidad. **Su esencia no reside en imitar superficialmente el pasado, sino en reconocer el significado de aquello que se representa y procurar una forma adecuada a ese significado.** Esa forma puede ser tradicional o nueva. Lo que importa es que sea adecuada.

La combinación de estas dos variables, reverencia y novedad, produce cuatro posibilidades que conviene distinguir, porque todas se dan en la práctica. **Una obra puede ser nueva y reverente**: es el caso de la capilla de Vence, que no se parece a nada anterior y es, sin embargo, un espacio de recogimiento y oración. **Puede ser antigua y superficial**: es el caso de muchas imitaciones de estilos históricos que

reproducen las formas sin su espíritu. **Puede ser técnicamente brillante y espiritualmente inadecuada**: es el caso de ciertas obras de grandes artistas que, en un templo, distraen de la oración en lugar de favorecerla. **Y puede ser sencilla y profundamente significativa**: es el caso de innumerables crucifijos, imágenes y espacios humildes que han acompañado durante siglos la oración de comunidades pobres.

La evaluación requiere discernimiento, no etiquetas automáticas. Ni lo moderno es irreverente por ser moderno, ni lo tradicional es reverente por ser tradicional.

5. Dos tentaciones del arte sacro contemporáneo

El arte sacro de las últimas décadas ha sufrido, a mi juicio, dos tentaciones opuestas, que conviene nombrar con claridad.

La primera es el **pastiche**: la imitación superficial de un estilo antiguo. Es la tentación de quienes, desencantados con la arquitectura religiosa contemporánea, construyen iglesias neogóticas o neobarrocas, o llenan los templos de imágenes que copian sin inteligencia los modelos del pasado. El pastiche tiene a su favor el deseo legítimo de recuperar una belleza que se percibe perdida. Pero confunde la fidelidad espiritual con la imitación formal. Los grandes artistas del pasado no copiaban a sus predecesores: creaban formas nuevas para su tiempo. **La imitación superficial de estilos históricos no debe confundirse con la fidelidad espiritual.**

La segunda es la **novedad desconectada del culto.** Es la tentación de quienes, en nombre de la modernidad, han construido iglesias que parecen auditorios, garajes o salas de conferencias, despojadas de todo símbolo, de toda orientación, de toda belleza; o han introducido en los templos obras que podrían estar en cualquier galería de arte contemporáneo, sin ninguna relación con lo que allí se celebra. Esta tentación aplica al arte sacro los dogmas de la Academia de la Ruptura, y produce espacios en los que la comunidad no puede reconocer

su fe. **La novedad, por sí sola, no constituye un criterio suficiente**, y en el arte sacro todavía menos.

Entre ambas tentaciones, el camino es el que el Concilio señaló: un arte de su tiempo, que hable el lenguaje de su época, pero que sirva a la liturgia con la debida reverencia. Es un camino estrecho, que exige a la vez fidelidad y creatividad. Y es, por eso, un camino difícil.

6. Ejemplos de renovación

Afortunadamente, ese camino ha sido recorrido con éxito en numerosas ocasiones durante el último siglo. Menciono tres ejemplos, de tres disciplinas distintas, para mostrar que la renovación del arte sacro es posible.

El primero es la **capilla de Vence**, que ya hemos descrito. Su lección es que la sencillez puede ser una forma de reverencia, y que un artista moderno, incluso no creyente, puede crear un espacio de oración si comprende la finalidad de lo que hace y se pone a su servicio.

El segundo es la **capilla de Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp**, en el este de Francia, diseñada por el arquitecto Le Corbusier y consagrada en 1955 para sustituir a un santuario mariano destruido durante la Segunda Guerra Mundial. Le Corbusier, uno de los padres de la arquitectura moderna y defensor durante décadas de una arquitectura racional y funcional, concibió allí una obra de formas curvas, casi escultóricas, con un techo que parece una vela o una concha y unos muros gruesos perforados por pequeñas ventanas de vidrio coloreado. La luz entra en el interior de manera irregular, misteriosa, creando una atmósfera de recogimiento que ningún templo convencional produce. Es una de las obras maestras de la arquitectura del siglo XX, y es, al mismo tiempo, un santuario de peregrinación.

El tercero pertenece a la música: la obra del compositor estonio **Arvo Pärt**. Formado en las técnicas de vanguardia de mediados del siglo XX, Pärt atravesó a finales de la década de 1960 una profunda crisis creativa y espiritual, durante la cual estudió el canto gregoriano

y la polifonía medieval, y se convirtió a la Iglesia ortodoxa. De esa crisis surgió, a partir de 1976, un estilo nuevo, que él llamó *tintinnabuli*, basado en una extrema sencillez de medios: unas pocas notas, acordes que resuenan como campanas, silencios largos. Su música sacra, que incluye una *Pasión según San Juan*, misas, salmos y oraciones, ha alcanzado una difusión mundial extraordinaria, y muchos oyentes sin ninguna fe religiosa la escuchan como una forma de contemplación. Es la prueba de que un lenguaje contemporáneo puede servir a la oración sin traicionar ni la modernidad ni la tradición.

El interludio de la Parte VI añadirá un cuarto ejemplo, quizá el más célebre: la basílica de la Sagrada Familia de Barcelona.

7. El patrimonio religioso

El arte sacro no es solo el que se crea hoy, sino también el inmenso patrimonio heredado de los siglos anteriores, que en muchos países constituye la parte más importante del patrimonio cultural. Su cuidado plantea exigencias particulares.

El patrimonio religioso debe **documentarse, conservarse y contextualizarse**. Las decisiones sobre su restauración, su traslado, su exposición o su modificación deben contar con el conocimiento técnico y las autorizaciones pertinentes, y deben respetar tanto su valor histórico y artístico como su valor devocional, que para muchas comunidades sigue vivo. Una imagen que lleva siglos siendo venerada por un pueblo no es solo una pieza de museo; es parte de la vida espiritual de ese pueblo.

Al mismo tiempo, **la conservación del patrimonio no exige excluir la investigación crítica de su contexto histórico**. Muchas obras de arte sacro fueron encargadas en circunstancias que hoy merecen examen: con recursos obtenidos de modos discutibles, al servicio de poderes que no siempre actuaron con justicia, o con representaciones que hoy consideramos problemáticas. Estudiarlas críticamente no disminuye su valor; lo comprende mejor.

8. Lo que se pide a las comunidades católicas

Termino el capítulo con una reflexión dirigida específicamente a las comunidades católicas, a sus pastores y a quienes tienen la responsabilidad de encargar, aprobar o conservar el arte sacro.

La renovación del arte sacro no depende solo de los artistas. Depende, en buena medida, de quienes los contratan. Y en este punto, las comunidades católicas tienen una responsabilidad que no siempre han asumido. Con demasiada frecuencia, las decisiones sobre el arte de las iglesias se han tomado por razones de presupuesto, de comodidad o de gusto personal, sin la formación ni el discernimiento necesarios. El resultado está a la vista en muchas iglesias construidas en las últimas décadas.

Lo que este libro propone a las comunidades católicas puede resumirse en pocas palabras: **formación técnica y espiritual, criterios explícitos y apertura al talento**. Formación, para que quienes deciden conozcan la tradición artística de la Iglesia, comprendan la finalidad del arte litúrgico y sepan distinguir entre la calidad y la mediocridad. Criterios explícitos, para que las decisiones no dependan del capricho, sino de razones que puedan explicarse y discutirse. Y apertura al talento, para buscar a los mejores artistas disponibles, sean o no creyentes, como hicieron los dominicos que confiaron a Matisse su capilla, en lugar de conformarse con lo más barato o lo más previsible.

La Iglesia fue, durante siglos, el mayor mecenas del arte occidental. Las obras que encargó siguen asombrando al mundo. No hay ninguna razón para que no pueda volver a serlo.

LO QUE QUEDA

El arte destinado al culto tiene una finalidad distinta del arte de museo. Esa finalidad añade exigencias: adecuación al misterio celebrado, inteligibilidad de los símbolos, dignidad y calidad, respeto a la liturgia.

La Iglesia no tiene un estilo oficial. El Concilio Vaticano II afirmó que admite las formas de cada época, también las del arte de nuestro tiempo.

La reverencia no es enemiga de la creatividad. Una obra puede ser nueva y reverente, antigua y superficial, brillante e inadecuada, sencilla y profunda.

Hay dos tentaciones opuestas: el pastiche, que imita sin inteligencia, y la novedad desconectada del culto. Vence, Ronchamp y la música de Arvo Pärt muestran que la renovación es posible.

Las comunidades católicas necesitan formación, criterios explícitos y apertura al talento para volver a ser grandes mecenas del arte.

Para mirar mejor

Busque imágenes, o mejor aún visite si tiene ocasión, de la capilla de Vence y de la capilla de Ronchamp. Escuche, en un momento de silencio, alguna obra sacra de Arvo Pärt, como su *Magnificat* o su *De profundis*.

Después, visite la iglesia de su parroquia o de su barrio con la mirada de este capítulo. Pregúntese: ¿qué elementos favorecen la oración y cuáles la dificultan? ¿Hay en ella pastiche, novedad desconectada o una renovación lograda? ¿Qué cambiaría, si de usted dependiera, y con qué criterios?

Si pertenece a una comunidad católica, considere compartir sus observaciones con quienes tienen responsabilidad sobre el templo. La

renovación del arte sacro empieza, muchas veces, por una conversación.

NOTAS DEL CAPÍTULO 23

1 La capilla del Rosario de Vence, diseñada por Henri Matisse entre 1948 y 1951, fue consagrada el 25 de junio de 1951. La capilla de Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp, de Le Corbusier, fue consagrada en 1955.

2 Concilio Vaticano II, constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963), §§ 122–129, en especial § 123, sobre la ausencia de un estilo propio de la Iglesia, y § 124, sobre la noble belleza.

3 Sobre Arvo Pärt y el estilo *tintinnabuli*, iniciado en 1976 con la pieza para piano *Für Alina*.

INTERLUDIO V

Dos crucifixiones, cinco siglos de distancia

Un retablo para los enfermos

A principios del siglo XVI, en la pequeña localidad de Isenheim, en Alsacia, los monjes de la orden de San Antonio regentaban un hospital dedicado a una enfermedad terrible. La llamaban el fuego de San Antonio. Hoy sabemos que era el ergotismo, una intoxicación causada por un hongo que contaminaba el centeno, y que producía en quienes la padecían quemaduras internas, convulsiones, llagas, gangrena y, con frecuencia, la pérdida de los miembros. Los enfermos llegaban al hospital sin esperanza de curación. Los monjes los cuidaban hasta el final.

Entre 1512 y 1516, aproximadamente, un pintor conocido hoy como Matthias Grünewald pintó para la iglesia de aquel hospital un gran retablo de varias alas. Cuando el retablo está cerrado, muestra una crucifixión que es, probablemente, la más terrible de toda la historia del arte occidental. El cuerpo de Cristo, enorme, cuelga de una cruz que se dobla bajo su peso. Está cubierto de llagas, de espinas clavadas en la carne, de pústulas que se asemejan a las que padecían los enfermos del hospital. Sus manos se retuercen en un espasmo de dolor. Sus pies, atravesados por un solo clavo, están deformados. Su piel tiene el color verdoso de la descomposición. A un lado, la Virgen se desploma en brazos de san Juan, y María Magdalena, arrodillada, se

retuerce las manos. Al otro lado, Juan el Bautista señala al crucificado con un dedo índice desmesuradamente largo, junto a una inscripción en latín que dice: es necesario que él crezca y que yo disminuya.

Los enfermos del hospital eran conducidos ante este retablo. Miraban a un Cristo que sufría en su cuerpo lo mismo que ellos sufrían en el suyo. No era un Dios lejano, impasible, ajeno a su dolor. Era un Dios que había entrado en ese dolor, que lo había asumido, que lo compartía. Y cuando, en los días de fiesta, el retablo se abría, aparecía en su interior, entre otras escenas, una resurrección deslumbrante: Cristo emergiendo del sepulcro envuelto en un halo de luz dorada, con el cuerpo ya sin llagas, transfigurado.

El retablo, que hoy se conserva en el museo Unterlinden de Colmar, ha fascinado a generaciones de artistas, escritores y teólogos. Se ha contado que el gran teólogo protestante Karl Barth tenía una reproducción de su crucifixión sobre su escritorio, y que la contemplaba como una síntesis de la fe.

Una fotografía de 1987

Casi cinco siglos después, en 1987, un fotógrafo neoyorquino de origen hondureño y cubano, Andres Serrano, realizó una serie de fotografías en las que sumergía objetos en fluidos corporales. Una de ellas mostraba un pequeño crucifijo de plástico, de los que se venden en cualquier tienda de objetos religiosos, sumergido en un recipiente con su propia orina. La fotografía, de gran formato y de un color dorado y rojizo, tenía una apariencia luminosa, casi devocional. Su título era explícito: *Piss Christ*.

La obra se expuso primero en Nueva York sin mayor repercusión. Pero en 1989, cuando se supo que el artista había recibido para su trabajo una pequeña ayuda procedente de fondos públicos, estalló una de las grandes tormentas culturales de la época. Un senador de los Estados Unidos rompió una reproducción de la fotografía en el pleno del Senado. El debate sobre la financiación pública del arte se convir-

tió en una batalla política nacional. Serrano recibió amenazas de muerte. En 1997, cuando la obra se expuso en Melbourne, el arzobispo católico de la ciudad pidió a los tribunales que prohibieran su exhibición; los tribunales se negaron, y la fotografía fue atacada en la sala. En abril de 2011, el Domingo de Ramos, tras una manifestación de cientos de personas, un grupo de jóvenes irrumpió en una galería de Aviñón y destruyó a martillazos una copia de la obra.

Serrano ha sostenido siempre que no pretendía ofender a nadie, que él mismo había sido educado en la fe católica y que su obra podía leerse como una crítica a la banalización y la comercialización de los símbolos religiosos, o incluso como una imagen de lo que el mundo ha hecho con Cristo. Algunas voces católicas, como la religiosa y divulgadora del arte británica Wendy Beckett, ofrecieron lecturas menos condenatorias de las que dominaron el debate público. Otros críticos, en cambio, la consideraron una provocación vacía, cuyo único contenido real era su título.

Las mismas preguntas

Ambas obras son crudas. Ambas incomodan. Ambas muestran a Cristo crucificado de una manera que se aparta radicalmente de las representaciones convencionales. Ambas fueron, en su momento, transgresoras: el Cristo de Grünewald rompía con la idealización de la pintura religiosa de su tiempo tanto como la fotografía de Serrano rompía con la del suyo. Y, sin embargo, la primera es considerada una de las cumbres del arte cristiano, y la segunda una de las provocaciones más divisivas de su época. Apliquemos a ambas las cuatro preguntas que el capítulo 22 propuso para las obras que tocan lo sagrado. Lo que sigue es, como corresponde a esta clase de casos, un juicio prudencial.

¿Qué significado se atribuye al símbolo? Grünewald toma la crucifixión en su significado pleno: un Dios que asume el sufrimiento

humano para redimirlo. Su crudeza no vacía el símbolo; lo profundiza, llevándolo hasta el extremo de su sentido. Serrano utiliza un crucifijo de plástico, un objeto de consumo, y lo sumerge en un fluido que la cultura asocia con el desecho. Si la obra se lee como él propone, como una denuncia de la banalización de lo sagrado, el símbolo conserva una relación con su significado. Pero esa lectura depende enteramente de una explicación externa; la imagen, y sobre todo su título, admiten con igual facilidad la lectura opuesta.

¿Qué finalidad persigue la obra? La finalidad del retablo de Isenheim es inequívoca: acompañar a los enfermos en su sufrimiento, mostrarles que Dios lo comparte, abrirles a la esperanza de la resurrección. La finalidad de *Piss Christ* es, en el mejor de los casos, ambigua. Su autor ofrece una explicación crítica; su título y su procedimiento parecen diseñados para provocar. La obra no permite decidir con seguridad entre ambas lecturas, y esa indecisión, como vimos en el capítulo 15, no siempre es una virtud.

¿Cómo está realizada? El retablo de Grünewald es una obra de una maestría técnica abrumadora, en la que cada detalle, desde la torsión de los dedos hasta el color de la piel, contribuye a su significado. La fotografía de Serrano es técnicamente cuidada y visualmente atractiva; pero su fuerza depende casi por completo del conocimiento de lo que contiene el recipiente. Sin el título, sería una imagen devocional más; con el título, se convierte en otra cosa. Su sentido reside más en el procedimiento que en la imagen.

¿Qué relación guarda con la dignidad de las personas implicadas? El retablo dignifica a los enfermos de Isenheim: les dice que su sufrimiento no es una maldición, sino algo que el propio Dios ha compartido. La fotografía de Serrano, sea cual sea su intención, fue recibida por millones de creyentes como una humillación de aquello que más amaban, y su autor no podía ignorar que lo sería. Eso no justifica en

absoluto la violencia que sufrió la obra, ni las amenazas que recibió su autor; pero es un dato que el juicio debe considerar.

La prueba del día siguiente

Hay, por último, la prueba que el capítulo 17 propuso para toda transgresión. ¿Qué queda de cada obra cuando desaparece el efecto de sorpresa?

El retablo de Isenheim lleva cinco siglos sorprendiendo a quien lo contempla, y su sorpresa no se agota, porque no depende de un truco ni de un dato, sino de una visión. Quien lo ve por segunda, décima o centésima vez sigue encontrando en él algo nuevo: un detalle, una relación, una verdad. Supera la prueba de manera rotunda.

La fotografía de Serrano plantea la cuestión de otra manera. Una vez conocido su procedimiento, una vez asimilada la provocación de su título, ¿qué queda? Sus defensores dirán que queda una reflexión sobre la relación entre lo sagrado y lo corporal, entre lo sublime y lo abyecto. Sus críticos dirán que queda muy poco. Lo que parece claro es que buena parte de su fama procede de la controversia, y en particular de quienes intentaron prohibirla o destruirla, que contribuyeron más que nadie a convertirla en un icono. Es una paradoja que conviene retener: **la censura y la violencia suelen conferir a la provocación un prestigio que esta, por sí sola, no habría alcanzado.**

La lección

La comparación entre Isenheim y *Piss Christ* resume la Parte V. Muestra que **la crudeza ante lo sagrado puede ser la forma más alta de devoción o una provocación cuyo sentido depende de su escándalo**; que la diferencia no está en la crudeza misma, sino en el significado que se atribuye al símbolo, en la finalidad, en la realización y en la relación con las personas; y que el juicio sobre estas obras exige examinar, no reaccionar.

Muestra también algo sobre la respuesta adecuada. Quienes destruyeron la fotografía de Serrano en Aviñón creyeron defender a Cristo. Pero el Cristo de Grünewald, cubierto de llagas, no necesitaba ser defendido con martillos. Su fuerza estaba en otra parte. **La mejor respuesta a una obra que trivializa lo sagrado no es destruirla, sino mostrar, con obras como el retablo de Isenheim, lo que lo sagrado verdaderamente es.** Es la respuesta constructiva que la Parte VIII de este libro desarrollará.

NOTAS DEL INTERLUDIO V

1 El retablo de Isenheim, pintado por Matthias Grünewald hacia 1512–1516 para el hospital de los antonianos de Isenheim, se conserva en el Museo Unterlinden de Colmar.

2 Sobre *Piss Christ* (Andres Serrano, 1987), la controversia de 1989, el caso de Melbourne en 1997 y la destrucción de una copia en Aviñón el 17 de abril de 2011: Smarthistory y Wikipedia.

PARTE

VI

TRADICIÓN, INNOVACIÓN Y MEDIOS

Cómo se renueva una herencia

Las cinco partes anteriores han construido un marco: un diagnóstico de la cultura contemporánea, unos fundamentos filosóficos, una comprensión de la persona que crea, unos criterios para mirar la oscuridad y una reflexión sobre lo sagrado. La Parte VI aplica ese marco a una tensión que atraviesa toda la historia del arte y que la modernidad ha vuelto especialmente aguda: la relación entre lo heredado y lo nuevo.

La Academia de la Ruptura, que describimos en la Parte I, resolvió esa tensión de un modo unilateral: lo nuevo tiene presunción de valor, lo heredado debe justificarse. El dogmatismo estético la resolvió de modo inverso. Esta parte propone una tercera vía, coherente con todo lo anterior: ni la tradición ni la innovación merecen una presunción favorable; ambas deben juzgarse por lo que aportan.

Los cuatro capítulos de esta parte, más breves y más aplicados que los anteriores, recorren esa tensión desde cuatro ángulos. El **capítulo 24** examina qué es una tradición y cómo debe recibirse: no como un reglamento, sino como una herencia viva. El **capítulo 25** examina la innovación y la originalidad, y por qué la novedad no es un mérito por sí misma. El **capítulo 26** recorre los distintos medios artísticos, de la pintura a los videojuegos, y muestra que ninguno es superior por definición. El **capítulo 27** se ocupa de la tecnología y, en particular, de la inteligencia artificial, la última frontera del debate sobre la creación.

El interludio que cierra la parte nos llevará a Barcelona, ante una basílica que lleva más de un siglo en construcción y que es, quizá, el mejor ejemplo contemporáneo de una tradición renovada desde dentro.

La tradición como herencia viva

Una tradición no es un reglamento antiguo, sino un depósito de experiencias, técnicas y símbolos que merece discernimiento, no obediencia ni desprecio automáticos.

Un santuario que se reconstruye cada veinte años

En la península de Shima, en el centro de Japón, se encuentra el Gran Santuario de Ise, el lugar más sagrado del sintoísmo. Sus edificios principales son construcciones de madera de ciprés, sin pintar, de una sencillez casi absoluta, con techos de paja y vigas que sobresalen en los extremos. Parecen antiguos, y en cierto sentido lo son: su forma se remonta a muchos siglos atrás. Pero los edificios que hoy se ven tienen poco más de diez años.

La razón es una costumbre singular. Desde hace unos trece siglos, con algunas interrupciones, los santuarios principales de Ise se reconstruyen por completo cada veinte años. Junto a cada edificio hay un terreno vacío del mismo tamaño. Cuando llega el momento, se construye en él una réplica exacta del santuario existente, con madera nueva, y la divinidad es trasladada en una ceremonia nocturna. El edificio antiguo se desmonta, y sus maderas se reparten para reparar otros santuarios del país. La última reconstrucción tuvo lugar en 2013. La siguiente está prevista para 2033.

La costumbre ha intrigado a los historiadores de la arquitectura occidentales, acostumbrados a una idea de la conservación del patrimonio basada en la preservación de los materiales originales. En Ise, lo que se conserva no es la madera, sino algo más profundo: la forma, el saber hacer, la técnica. Cada veinte años, los carpinteros más experimentados enseñan a los jóvenes a construir el santuario. Los que eran aprendices en una reconstrucción son maestros en la siguiente. Lo que se transmite no es un objeto, sino una capacidad. El santuario es, a la vez, nuevo y antiguo: nuevo en su materia, antiguo en su forma; siempre el mismo y siempre renovado.

El santuario de Ise ofrece una imagen precisa de lo que este capítulo quiere decir con la expresión **herencia viva**. Una tradición no es un museo de objetos inmóviles, ni un reglamento de normas que se aplican mecánicamente. Es un saber que se transmite, se practica y se renueva, y que solo sobrevive si cada generación lo recibe, lo aprende y lo vuelve a hacer suyo.

1. Lo que una tradición contiene

En la Parte I vimos cómo la cultura contemporánea ha desarrollado una sospecha generalizada frente a la tradición, y cómo esa sospecha tiene raíces legítimas, porque las tradiciones han sido a menudo instrumentos de exclusión y de poder. Pero para juzgar con justicia una tradición es necesario comprender primero qué contiene.

Una tradición artística contiene, en primer lugar, **experiencias acumuladas**: lo que generaciones de creadores aprendieron sobre lo que funciona y lo que no, sobre lo que conmueve y lo que deja indiferente, sobre lo que resiste el tiempo y lo que se agota. Esa experiencia no está escrita en ningún manual; está incorporada en las obras y en las prácticas.

Contiene, en segundo lugar, **conocimientos técnicos**: cómo preparar un pigmento, cómo construir una bóveda, cómo afinar un instrumento, cómo componer una fuga, cómo estructurar un relato.

Muchos de esos conocimientos tardaron siglos en desarrollarse, y algunos se han perdido para siempre porque dejaron de transmitirse.

Contiene, en tercer lugar, **soluciones formales**: respuestas probadas a problemas recurrentes de la creación. La perspectiva, el soneto, la forma sonata, la planta basilical, el plano y el contraplano del cine son soluciones que permitieron a generaciones de creadores trabajar sobre una base sólida.

Contiene, en cuarto lugar, **símbolos cargados de sentido**: imágenes, gestos, colores, formas que han acumulado significado a lo largo del tiempo y que permiten a una obra decir mucho con poco. El símbolo del cordero, la luz de una vidriera, el acorde final de una cadencia: cada uno arrastra consigo una historia de usos que enriquece su sentido.

Pero una tradición contiene también, y conviene reconocerlo con la misma claridad, **prácticas históricas defectuosas, exclusiones injustas y convenciones que necesitan revisión.** Las tradiciones artísticas han excluido a las mujeres, a ciertos pueblos, a ciertas clases sociales. Han consagrado jerarquías que no tenían fundamento. Han mantenido convenciones que con el tiempo se volvieron rígidas e impidieron expresar verdades nuevas. Una actitud honesta hacia la tradición no puede ignorar esta otra cara.

2. Ni conservarlo todo ni destruirlo todo

De lo anterior se sigue que **la tradición merece estudio y discernimiento, no obediencia automática ni desprecio automático.**

La obediencia automática es la actitud del tradicionalismo: considerar que todo lo heredado es valioso por el hecho de serlo, y que cualquier cambio es una traición. Esta actitud confunde la tradición con la costumbre, y convierte una herencia viva en una pieza de museo. El historiador del cristianismo Jaroslav Pelikan lo expresó con una fórmula que se ha hecho célebre: la tradición es la fe viva de los muertos; el tradicionalismo es la fe muerta de los vivos.

El desprecio automático es la actitud de la Academia de la Ruptura: considerar que todo lo heredado es sospechoso, y que la creatividad consiste en romper con ello. Esta actitud confunde la crítica de los abusos de una tradición con el rechazo de la tradición misma, y priva a cada generación de los recursos que las anteriores acumularon.

Entre ambas actitudes, **la actitud adecuada no consiste en conservarlo todo ni en destruirlo todo, sino en distinguir.** G. K. Chesterton, a quien ya citamos, lo formuló con una imagen ingeniosa en 1908: la tradición, decía, es la democracia de los muertos; significa dar voto a la más oscura de todas las clases, la de nuestros antepasados, y negarse a someterse a la pequeña y arrogante oligarquía de los que casualmente están vivos. Dar voto a los muertos no significa obedecerlos en todo; significa escuchar lo que tienen que decir antes de decidir.

3. Las seis preguntas del discernimiento

Distinguir dentro de una tradición exige criterios. Propongo seis preguntas, que pueden aplicarse a cualquier tradición artística, sea la de la pintura religiosa, la de la novela realista, la de la arquitectura clásica, la de la música tonal o la de las artes populares de un pueblo.

¿Qué verdad o qué bien intentaba expresar esta tradición? Toda tradición nació para responder a algo: una necesidad espiritual, un problema técnico, una exigencia expresiva. Comprender ese propósito original es el primer paso para juzgarla con justicia.

¿Qué logros artísticos contiene? Una tradición se juzga, en buena medida, por sus mejores frutos. ¿Qué obras produjo? ¿Qué descubrimientos hizo posibles? ¿Qué técnicas desarrolló?

¿Qué limitaciones históricas presenta? Toda tradición está marcada por su época: por sus prejuicios, sus exclusiones, sus límites de

conocimiento. Reconocerlos no es destruirla, sino comprenderla mejor.

¿Qué puede renovarse sin perder su sentido? Hay elementos de una tradición que pueden transformarse, adaptarse a nuevas condiciones, combinarse con otros, sin que la tradición pierda su identidad. Identificarlos es la tarea de quien quiere renovarla desde dentro.

¿Qué debe corregirse o abandonarse? Hay elementos que no merecen sobrevivir: los que expresaban injusticias, los que se basaban en errores, los que se volvieron rígidos hasta sofocar la creatividad. Abandonarlos no es una traición, sino una purificación.

¿Qué merece transmitirse a las generaciones futuras? Es la pregunta final, y la más importante. De todo lo que una tradición contiene, ¿qué debería aprender un joven artista hoy? ¿Qué sería una pérdida irreparable si dejara de transmitirse?

4. Estudiar la tradición como quien estudia un taller

En 1919, el poeta T. S. Eliot publicó un breve ensayo que se ha convertido en un clásico de la reflexión sobre este tema: *La tradición y el talento individual*. Eliot sostenía que la tradición no puede heredarse pasivamente; quien la quiera, decía, debe obtenerla con un gran esfuerzo. Y ese esfuerzo consiste en adquirir lo que llamaba el **sentido histórico**: la percepción de que el pasado no está simplemente detrás de nosotros, sino presente en nosotros; la capacidad de escribir sabiendo que toda la literatura anterior forma con lo que uno escribe un orden simultáneo. Para Eliot, el poeta más original no es el que ignora la tradición, sino el que la conoce tan a fondo que puede añadirle algo verdaderamente nuevo.

La intuición de Eliot sugiere una manera concreta de relacionarse con la tradición: **estudiarla como quien estudia un taller.** No como un conjunto de modelos que hay que copiar, ni como un catálogo de

errores que hay que evitar, sino como un repertorio de soluciones, preguntas y descubrimientos del que se puede aprender. Un joven pintor que estudia cómo resolvió Velázquez la luz en *Las Meninas*, un joven compositor que analiza cómo construyó Bach una fuga, un joven arquitecto que mide las proporciones de una iglesia románica no se convierten por ello en imitadores. Adquieren recursos que podrán usar, transformar o rechazar con conocimiento de causa.

Este estudio puede examinar varios aspectos: **la estructura de las obras**, es decir, cómo están construidas; **la función de sus símbolos**, qué significaban para quienes las crearon y las contemplaron; **las condiciones históricas de su producción**, quién las encargó, con qué recursos, para qué fin; **los materiales y procedimientos**, cómo se hicieron técnicamente; **las relaciones entre forma y significado**, cómo la forma contribuye a lo que la obra dice; **las razones de su influencia**, por qué otros artistas las tomaron como referencia; y **las limitaciones históricas que conviene reconocer.**

La finalidad no es producir copias del pasado, sino desarrollar **una relación consciente con la herencia recibida.** Es la relación de los carpinteros de Ise con su santuario: aprenden a construirlo exactamente como se construyó antes, no para quedarse en el pasado, sino para que el santuario siga vivo en el presente.

5. La nostalgia automática

Conviene prevenir aquí contra un error en el que caen, con frecuencia, quienes defienden la tradición frente a la Academia de la Ruptura: **la nostalgia automática**, la idealización de una época pasada como si en ella todo hubiera sido mejor.

La defensa de la belleza y de la tradición no debe depender de esa idealización. Como vimos en el capítulo I, ninguna época fue una edad de oro. Una obra antigua no es excelente por ser antigua; una obra contemporánea no es deficiente por ser contemporánea. Los

museos están llenos de obras antiguas mediocres, y nuestra época ha producido obras extraordinarias.

La nostalgia tiene, además, un efecto paradójico: **paraliza la tradición que pretende defender.** Si toda la grandeza está en el pasado, no queda nada por hacer en el presente salvo lamentarse o imitar. Pero las tradiciones vivas no se alimentan de lamentos ni de imitaciones, sino de creaciones nuevas que las prolongan. La mejor manera de honrar a Bach no es repetir sus obras, sino componer hoy con la misma exigencia con que él compuso en su tiempo.

La continuidad cultural requiere capacidad de selección y renovación. Ni el pasado es un paraíso perdido, ni el presente una decadencia inevitable. Ambos merecen ser juzgados por sus obras.

6. El patrimonio: conservar sin negar, criticar sin destruir

La relación con la tradición tiene una dimensión material que conviene abordar: el **patrimonio cultural**, es decir, las obras concretas que el pasado nos ha legado: edificios, pinturas, esculturas, manuscritos, partituras, objetos.

Las obras heredadas pueden transmitir memoria, conocimientos, símbolos y experiencias irrepetibles. Su pérdida es, en muchos casos, irreparable. Una catedral destruida no puede reconstruirse tal como era; un manuscrito quemado no puede reescribirse. Por eso la conservación del patrimonio es una responsabilidad de primer orden.

Pero el patrimonio plantea también dilemas. Muchas obras heredadas están asociadas a historias que hoy nos resultan problemáticas: fueron encargadas por poderes injustos, financiadas con recursos obtenidos de modo ilegítimo, o representan ideas que hoy consideramos inaceptables. En los últimos años, este tipo de dilemas ha dado

lugar a debates intensos sobre la retirada de monumentos, la revisión de colecciones o la reinterpretación de obras.

La posición de este libro ante esos dilemas es coherente con todo lo anterior. **Conservar no exige negar las contradicciones históricas. Criticar no exige destruir o ignorar.** La conservación responsable busca comprender, contextualizar, proteger y transmitir aquello que posee valor cultural, reconociendo también las injusticias o limitaciones que puedan estar asociadas a su historia. La destrucción de una obra elimina la posibilidad de aprender de ella; su conservación crítica, en cambio, permite transmitirla junto con la conciencia de sus límites.

7. ¿Qué merece ser transmitido?

Termino con la pregunta que cierra las seis del discernimiento y que, en último término, decide el destino de toda tradición.

No toda producción cultural merece conservarse con la misma prioridad. No todo éxito temporal se convierte en patrimonio duradero. No toda obra controvertida carece de valor, y no toda obra consagrada lo posee en igual medida. Las instituciones culturales, las escuelas, las familias y cada persona deben tomar continuamente decisiones sobre qué conservar, qué estudiar, qué enseñar, qué financiar y qué dejar caer en el olvido.

La transmisión cultural exige decisiones razonadas. Esas decisiones deben evitar la censura arbitraria, que elimina lo que no gusta al poder del momento, y considerar la pluralidad de bienes culturales. Pero no pueden renunciar al juicio sobre su valor. Una cultura que se negara a decidir qué merece ser transmitido no transmitiría nada, o transmitiría solo lo que el mercado, el azar o la moda decidieran por ella.

Los carpinteros de Ise toman esa decisión cada veinte años, y la toman con una claridad envidiable: lo que merece transmitirse es la forma del santuario y el saber necesario para construirlo. Nuestra cultura, más compleja y más plural, no puede tomar una decisión tan sencilla. Pero tampoco puede eludirla.

LO QUE QUEDA

Una tradición es una herencia viva: experiencias, técnicas, soluciones formales y símbolos que solo sobreviven si cada generación los recibe, los aprende y los renueva. Contiene también exclusiones y convenciones que deben revisarse.

Ni obediencia automática ni desprecio automático: la actitud adecuada es distinguir. La tradición es la fe viva de los muertos; el tradicionalismo, la fe muerta de los vivos.

Seis preguntas orientan el discernimiento: qué intentaba expresar, qué logros contiene, qué limitaciones presenta, qué puede renovarse, qué debe abandonarse y qué merece transmitirse.

La tradición se estudia como un taller, no como un catálogo de modelos. La nostalgia automática paraliza la tradición que pretende defender.

Conservar no exige negar las contradicciones; criticar no exige destruir. La transmisión cultural exige decisiones razonadas sobre qué merece ser transmitido.

Para mirar mejor

Elija una tradición artística que conozca, aunque sea superficialmente: la música de su región, la arquitectura de su ciudad, un género literario, una forma de artesanía, un estilo de cocina. Aplíquele las seis preguntas del discernimiento y anote sus respuestas.

Después, busque a alguien que practique esa tradición hoy: un músico, un artesano, un arquitecto, un cocinero. Pregúntele qué

aprendió de quienes le precedieron, qué ha cambiado y qué cree que debería transmitirse. Es muy probable que su respuesta le muestre, mejor que cualquier teoría, lo que significa una herencia viva.

NOTAS DEL CAPÍTULO 24

1 El Gran Santuario de Ise se reconstruye cada veinte años según la tradición del *Shikinen Sengū*; la última reconstrucción fue en 2013.

2 T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent» (1919).

3 Jaroslav Pelikan, *The Vindication of Tradition* (1984).

4 G. K. Chesterton, *Orthodoxy* (1908), capítulo IV.

La novedad no es un mérito

La innovación es legítima y necesaria; su valor está en lo que aporta, no en lo que rompe.

La cúpula imposible

A principios del siglo XV, la catedral de Florencia tenía un agujero en el techo. Desde hacía décadas, los florentinos construían una de las iglesias más grandes de la cristiandad, y el proyecto preveía coronarla con una cúpula de unas dimensiones que nadie había intentado desde la Antigüedad. El problema era que nadie sabía cómo construirla. El octógono que debía cubrir medía más de cuarenta metros de diámetro. Las técnicas de la época exigían levantar primero una enorme cimbra de madera para sostener la cúpula mientras se construía, y no había en toda la Toscana árboles suficientes para hacerla de ese tamaño.

En 1418, las autoridades de la ciudad convocaron un concurso. Lo ganó un orfebre y relojero de cuarenta y un años, Filippo Brunelleschi, que había pasado años en Roma estudiando las ruinas antiguas, en particular la cúpula del Panteón. Su propuesta era audaz: construir la cúpula sin cimbra, con dos cascarones superpuestos, uno interior y otro exterior, unidos por nervios, y con los ladrillos dispuestos en un patrón de espina de pez que permitía que cada hilada se sostuviera por sí misma mientras se secaba. Para levantar los

materiales, inventó además máquinas elevadoras que asombraron a sus contemporáneos. La cúpula se construyó entre 1420 y 1436, y sigue siendo hoy la mayor cúpula de ladrillo del mundo.

La cúpula de Brunelleschi fue una de las grandes innovaciones de la historia de la arquitectura. Pero conviene observar qué clase de innovación fue. No consistió en romper con el pasado por el placer de romper; consistió en **resolver un problema real** que nadie había sabido resolver. Y no nació de la ignorancia de la tradición, sino de su estudio profundo: Brunelleschi aprendió de los romanos lo que su propio tiempo había olvidado, y lo llevó más allá. Su novedad era el resultado de una aportación, no su sustituto.

Este capítulo examina la innovación y la originalidad, y defiende una tesis que la Academia de la Ruptura ha olvidado: **la novedad no es un mérito por sí misma.** Lo es, en cambio, lo que la novedad hace posible.

1. Ninguna época tiene el monopolio de la creatividad

Conviene empezar, una vez más, por lo que no se discute. **La innovación es legítima y necesaria.** Los lenguajes artísticos cambian, los materiales se transforman, las técnicas evolucionan y aparecen nuevas preguntas humanas. La innovación puede corregir limitaciones de una tradición, descubrir posibilidades inéditas y expresar experiencias que antes no encontraban una forma adecuada.

Ninguna época posee el monopolio de la creatividad. Ni la Antigüedad clásica, ni la Edad Media, ni el Renacimiento, ni la modernidad. Cada época ha innovado a su manera, y cada época ha producido, junto con sus innovaciones fecundas, otras que no llevaron a ninguna parte. Y ninguna época puede pretender que su manera de innovar sea la única legítima.

Por eso **la defensa de la belleza no exige inmovilizar la historia.** Quien defiende criterios de valor no está obligado a defender un

estilo determinado, ni a oponerse a lo nuevo. Al contrario: los criterios de valor son precisamente lo que permite reconocer las innovaciones fecundas y distinguirlas de las que no lo son.

2. Ni rechazar por nuevo, ni aceptar por nuevo

De lo anterior se siguen dos reglas simétricas, que resumen la actitud que este capítulo propone.

No debe rechazarse una obra solo por ser nueva. Es el error del tradicionalismo, que ha hecho que tantas obras extraordinarias fueran despreciadas en su tiempo: la pintura de Manet, la música de Stravinski, la arquitectura de Gaudí. Lo nuevo merece ser examinado con la misma atención y la misma apertura que lo consagrado.

No debe aceptarse una obra solo por ser nueva. Es el error de la Academia de la Ruptura, que ha concedido a la novedad una presunción de valor que no merece. Lo nuevo merece ser examinado con la misma exigencia que lo consagrado.

Entre ambas reglas, la pregunta que importa es siempre la misma: **¿qué aporta?** Una innovación es valiosa cuando permite descubrir, expresar o realizar algo que antes no era posible. Si no permite nada de eso, es simplemente una diferencia, y una diferencia no es un mérito.

3. Cuándo la ruptura es necesaria y cuándo la continuidad es creativa

La experimentación puede producir descubrimientos o fracasos. Ambos resultados son legítimos, porque sin la posibilidad del fracaso no habría experimentación. Pero no son equivalentes, y el juicio crítico debe poder distinguirlos.

La ruptura es necesaria cuando una convención se ha vuelto incapaz de expresar una verdad. Es el caso que examinamos en el capítulo 17: Manet, Caravaggio, Stravinski. En esos casos, la ruptura no es una opción, sino una exigencia de la obra.

La continuidad es creativa cuando renueva una tradición desde dentro. Es el caso de Brunelleschi, que no rompió con la arquitectura antigua, sino que la recuperó y la superó. Es el caso de Bach, que no inventó ninguna forma musical nueva, sino que llevó las existentes a una plenitud que nadie había alcanzado. Es el caso de los grandes artistas de todas las épocas que trabajaron dentro de las convenciones de su tiempo y las transformaron sin romperlas.

Ambas formas de innovación son legítimas. Lo que no es legítimo es considerar que solo la primera es verdadera innovación, y despreciar la segunda como mera repetición. Esa es, como vimos, una de las confusiones características de la Academia de la Ruptura.

4. Qué es de verdad la originalidad

La palabra *originalidad* tiene en nuestra cultura un prestigio casi absoluto. Decir de una obra que es original es elogiarla; decir que no lo es, condenarla. Pero rara vez nos detenemos a preguntar qué significa exactamente.

En el uso corriente, original significa **distinto**: lo que no se parece a nada anterior. Pero la palabra tiene una raíz más profunda. Original viene de *origen*, y en su sentido primero designa lo que procede de una fuente, lo que tiene un principio propio. Se atribuye a Antoni Gaudí, el arquitecto de la Sagrada Familia, una frase que juega precisamente con esta etimología: la originalidad consiste en volver al origen. Sea o no exacta la atribución, la idea es fecunda. Una obra original no es necesariamente la más distinta, sino la que brota de una fuente ver-

dadera: de una visión propia, de una comprensión profunda, de una experiencia auténtica.

De ahí se siguen varias precisiones.

La originalidad puede consistir en una forma nueva, una perspectiva inesperada, una combinación fecunda o una interpretación capaz de renovar la comprensión de un tema. Hay muchas maneras de ser original, y la invención de formas nuevas es solo una de ellas.

La originalidad no consiste necesariamente en hacer lo contrario de lo que otros hicieron. Oponerse a lo anterior es una forma de dependencia: quien solo sabe definirse contra algo sigue necesitando ese algo para existir.

Una obra que repite mecánicamente una fórmula novedosa puede convertirse en convencional precisamente dentro del lenguaje de la transgresión. Es la paradoja que examinamos en el capítulo 2: la centésima ruptura del mismo tipo no es original, aunque siga presentándose como tal. La Academia de la Ruptura está llena de obras perfectamente convencionales que se creen revolucionarias.

Una obra que emplea formas tradicionales puede ser original por la inteligencia, la sensibilidad o la excelencia con que las transforma. Los sonetos de Shakespeare utilizan una forma que existía antes que él; son originales por lo que él hizo con ella.

Por eso **la originalidad debe evaluarse en relación con el contexto, la intención, la ejecución y la aportación real de la obra**, y no por su mera distancia respecto de lo conocido.

5. Ningún estilo es un criterio absoluto

Una consecuencia de todo lo anterior es que **ningún estilo debe convertirse en criterio absoluto de valor.** El clasicismo, el realismo, el simbolismo, la abstracción, el arte conceptual, el minimalismo, el barroco, las formas digitales: todos poseen posibilidades y limitacio-

nes diferentes, y en todos se han producido obras extraordinarias y obras mediocres.

No existe razón suficiente para identificar automáticamente un estilo con la verdad o con el error. El tradicionalista que desprecia toda abstracción y el vanguardista que desprecia toda figuración cometen el mismo error: juzgan la categoría en lugar de la obra. **Las obras deben evaluarse por sus características concretas, sin excluir de antemano categorías enteras.**

Esta afirmación no es relativista. No dice que todos los estilos produzcan obras igualmente valiosas, ni que no se pueda discutir sobre las posibilidades de cada uno. Dice que el valor no reside en el estilo, sino en lo que cada obra consigue dentro de él. **La defensa de principios universales no exige uniformidad formal.** Un mismo principio de dignidad humana puede expresarse en un retrato realista de Velázquez, en un cuadro abstracto de Rothko o en una película contemporánea. Lo que los une no es el estilo, sino la verdad de lo que expresan.

6. La complejidad debe producir comprensión

El cuarto dogma de la Academia de la Ruptura, como vimos en el capítulo 2, sostiene que lo difícil es profundo. Conviene examinarlo ahora con más detalle, porque afecta directamente a la valoración de la innovación.

Muchas innovaciones artísticas del último siglo han producido obras de una complejidad considerable, que exigen al espectador un esfuerzo y una preparación notables. **Una obra compleja puede exigir estudio y atención**, y esa exigencia puede estar plenamente justificada: hay experiencias que no pueden transmitirse de manera sencilla, y obras cuya riqueza solo se revela a quien les dedica tiempo.

Pero **la dificultad, por sí sola, no demuestra profundidad**. Una obra puede ser complicada porque desarrolla una estructura rica, o porque carece de claridad y coherencia. Puede ser difícil porque dice

algo difícil, o porque no sabe lo que quiere decir. Desde fuera, ambas situaciones pueden parecerse; pero su valor es radicalmente distinto.

La crítica debe preguntar si la complejidad aporta significado, expresividad o posibilidades interpretativas reales. Una complejidad que, una vez descifrada, revela algo que no podía decirse de otro modo, está justificada. Una complejidad que, una vez descifrada, revela algo trivial, o nada, es una forma de engaño, aunque sea involuntaria.

7. Las explicaciones curatoriales

Una última cuestión merece atención, porque afecta a la manera en que el público contemporáneo se relaciona con la innovación artística: el papel de las **explicaciones** que acompañan a las obras.

En 1975, el escritor estadounidense Tom Wolfe publicó un ensayo satírico, *La palabra pintada*, en el que sostenía que el arte moderno se había vuelto tan dependiente de la teoría que las obras se habían convertido en ilustraciones de los textos críticos, y no al revés. Exageraba, como corresponde a un satírico. Pero señalaba un fenómeno real. En muchas exposiciones contemporáneas, la obra solo resulta comprensible, o incluso perceptible como obra, gracias al texto que la acompaña.

Las explicaciones pueden ayudar a comprender una obra compleja. Contextualizan, informan, orientan la mirada, revelan relaciones que el espectador no percibiría por sí solo. Una buena explicación es un servicio, y la Parte VIII de este libro defenderá su importancia en la educación estética.

Pero conviene comprobar que **la explicación esté razonablemente conectada con la obra** y que no se utilice para evitar toda evaluación. A veces, la explicación promete lo que la obra no da: atribuye a la obra significados que no están en ella, profundidades que no alcanza,

intenciones que no realiza. **Una interpretación sofisticada no convierte automáticamente una realización deficiente en una obra excelente.** La prueba es sencilla, y el lector puede aplicarla en cualquier museo: lea la explicación, mire la obra, y pregúntese si la obra hace lo que la explicación dice que hace. Si la respuesta es sí, la explicación es un servicio. Si es no, la explicación es un sustituto.

LO QUE QUEDA

La innovación es legítima y necesaria, y ninguna época tiene el monopolio de la creatividad. Pero la novedad no es un mérito por sí misma: lo es lo que hace posible.

No debe rechazarse una obra por nueva, ni aceptarse por nueva. La pregunta que importa es siempre qué aporta.

La ruptura es necesaria cuando una convención impide expresar una verdad; la continuidad es creativa cuando renueva una tradición desde dentro. Ambas son formas legítimas de innovar.

La originalidad no es la mera diferencia, sino brotar de una fuente verdadera. Una fórmula transgresora repetida es convencional; una forma tradicional transformada puede ser original.

Ningún estilo es criterio absoluto. La complejidad debe producir comprensión, y la explicación debe estar conectada con lo que la obra efectivamente hace.

Para mirar mejor

En su próxima visita a una exposición de arte contemporáneo, elija tres obras. Para cada una, haga el siguiente ejercicio en dos tiempos.

Primero, mire la obra sin leer la cartela ni el texto que la acompaña. Anote qué ve y qué le dice la obra por sí misma.

Después, lea la explicación. Anote qué añade y si la obra efectivamente hace lo que la explicación afirma.

Compare las tres obras. Probablemente encontrará al menos una en la que la explicación ilumina lo que la obra contiene, y quizá otra en la que la explicación promete algo que la obra no da. Esa diferencia es una de las más importantes que un espectador contemporáneo puede aprender a percibir.

NOTAS DEL CAPÍTULO 25

1 La cúpula de Santa Maria del Fiore, en Florencia, fue construida por Filippo Brunelleschi entre 1420 y 1436, tras el concurso convocado en 1418.

2 Tom Wolfe, *The Painted Word* (1975).

PARTE VI · CAPÍTULO 26

Todos los medios, ningún privilegio

Ningún medio es moral o estéticamente superior por definición; cada uno se juzga por sus propias posibilidades.

El crítico y los videojuegos

En abril de 2010, Roger Ebert, probablemente el crítico de cine más influyente de los Estados Unidos, publicó en su blog un artículo con un título rotundo: los videojuegos nunca podrán ser arte. Ebert argumentaba que un videojuego, por su propia naturaleza, se basa en las decisiones del jugador, y que esa interactividad impide al autor controlar la obra como lo hace un novelista, un pintor o un cineasta. Añadía, con cierta provocación, que ningún jugador vivo llegaría a ver el medio convertido en una forma artística.

La respuesta fue una avalancha. Miles de lectores, muchos de ellos jóvenes, protestaron. Diseñadores de videojuegos, críticos y académicos escribieron réplicas. Unos meses después, el propio Ebert publicó un segundo artículo en el que reconocía que había hablado de un medio que conocía poco, y que había sido imprudente al pronunciarse sobre algo que no había experimentado. No cambió del todo de opinión, pero admitió que su sentencia había sido precipitada.

Dos años después, el 29 de noviembre de 2012, el Museo de Arte Moderno de Nueva York anunció que había incorporado a su colec-

ción permanente catorce videojuegos, desde *Pac-Man*, de 1980, hasta títulos independientes de los años más recientes. La curadora responsable, Paola Antonelli, explicó que los juegos se incorporaban como ejemplos sobresalientes de diseño de interacción, y precisó algo que merece destacarse: la selección había aplicado el mismo filtro exigente que el museo aplicaba a cualquier otra categoría de objetos, y por eso no incluía algunos juegos inmensamente populares que los aficionados habrían considerado imprescindibles.

El episodio ilustra con precisión la tesis de este capítulo. Ebert cometió el error de excluir de antemano todo un medio, sin examinar sus obras. El museo hizo lo contrario: admitió el medio, pero no a todas sus obras, sino solo a aquellas que superaban un juicio riguroso. **Ningún medio queda excluido de antemano de la búsqueda de la excelencia; ninguno la garantiza por pertenecer a una categoría prestigiosa.**

1. Un mapa de los medios

La historia del arte ha conocido una ampliación constante de los medios que se consideran artísticos. La Antigüedad clásica reconocía como artes mayores la poesía, la música, la arquitectura, la escultura y, con ciertas reservas, la pintura. El siglo XIX incorporó la fotografía, no sin resistencias. El siglo XX añadió el cine, que al principio fue considerado un entretenimiento de feria, y después la historieta, el diseño, la televisión y las formas digitales. Hoy se discute si los videojuegos, la gastronomía, la moda o ciertas formas de diseño de experiencias merecen el mismo reconocimiento.

Esta ampliación ha encontrado, en cada etapa, la resistencia de quienes consideraban que los nuevos medios eran inferiores por naturaleza. Y en cada etapa, el tiempo ha mostrado que esa resistencia se equivocaba en lo esencial: que cada nuevo medio era capaz de producir obras de un valor extraordinario, aunque también, como

todos los demás, de producir una enorme cantidad de obras mediocres.

La posición de este libro ante esta ampliación es coherente con todo lo anterior. **La pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la literatura, el cine, el teatro, la danza, el diseño, la gastronomía, los videojuegos y las formas digitales ofrecen posibilidades expresivas diferentes.** Cada uno tiene sus propios bienes internos, en el sentido de MacIntyre que vimos en el capítulo 12, y sus propios estándares de excelencia. Ninguno es superior a los demás por definición. Y ninguno garantiza la calidad de sus obras por el simple hecho de pertenecer a una categoría culturalmente prestigiosa: hay ópera mediocre y videojuegos extraordinarios.

Lo que sigue no pretende ser un tratado sobre cada medio, sino una serie de observaciones breves sobre cómo aplicar los criterios de este libro a algunos de los más importantes.

2. Literatura

La literatura puede representar el mal, la contradicción y la desesperación sin celebrarlos, como vimos con Dostoievski y con Flannery O'Connor. Su instrumento es el lenguaje, y su excelencia depende, en buena medida, de la calidad de ese lenguaje: de su precisión, su ritmo, su capacidad de sugerencia.

La evaluación de una obra literaria debe considerar **la perspectiva narrativa**, que determina desde dónde se mira lo que se cuenta; **el desarrollo de los personajes**, que pueden ser figuras planas o seres de una complejidad comparable a la de las personas reales; **la estructura**, que organiza el tiempo y la información; **el lenguaje**; y **la comprensión de la condición humana** que la obra alcanza.

No debe exigirse que toda novela presente modelos ejemplares. Pero tampoco debe suponerse que una obra es profunda únicamente por mostrar personajes degradados o situaciones extremas. La literatura que confunde la oscuridad con la profundidad, que examinamos

en el capítulo 19, es una de las tentaciones más frecuentes de la ficción contemporánea.

3. Música

La música puede expresar belleza, tensión, duelo, energía, contemplación y conflicto, a menudo de un modo más directo que cualquier otro arte. Es también el arte más difícil de juzgar con palabras, porque su sentido no es conceptual.

La evaluación debe considerar **el lenguaje musical**, es decir, el sistema de relaciones sonoras que la obra utiliza; **la ejecución**, que en la música es parte esencial de la obra; **la estructura**, que organiza el sonido en el tiempo; **la expresividad**; y **la relación entre los recursos utilizados y la experiencia buscada.**

No existe un único estilo que monopolice la excelencia. Hay grandeza en la polifonía renacentista y en el jazz, en la sinfonía romántica y en la canción popular. Y la novedad sonora, como cualquier otra novedad, no demuestra por sí misma profundidad.

4. Cine y series

El cine y las series combinan narrativa, actuación, imagen, sonido, montaje y diseño. Son, quizá, los medios más influyentes de nuestra época, y por eso también los que más responsabilidad tienen en la formación de la sensibilidad colectiva.

Como vimos en los capítulos 15 y 16, pueden representar la violencia y la corrupción para explorarlas críticamente o convertirlas en espectáculo. La evaluación debe considerar **la perspectiva de la obra**, **el tratamiento de los personajes**, **las consecuencias narrativas** y **la relación entre el impacto visual y el significado.**

La popularidad puede ser compatible con la excelencia, pero no la demuestra automáticamente. Algunas de las mejores películas de la historia fueron grandes éxitos de taquilla; muchos grandes éxitos de

taquilla son olvidables. Las series de televisión, en particular, han vivido en las últimas décadas una transformación notable, y algunas han alcanzado una ambición narrativa comparable a la de las grandes novelas. Otras, más numerosas, se limitan a explotar fórmulas de enganche diseñadas para retener al espectador, lo que nos devuelve a la economía de la atención del capítulo 4.

5. Arquitectura y urbanismo: el arte que todos habitan

La arquitectura merece una atención especial, porque es el único arte del que nadie puede escapar. Se puede no leer novelas, no ir al cine, no escuchar música clásica; pero todos vivimos en edificios, caminamos por calles y habitamos ciudades. La arquitectura forma nuestra sensibilidad cotidiana, día tras día, sin que lo advirtamos.

Hace más de dos mil años, el arquitecto romano Vitruvio estableció en su tratado *Sobre la arquitectura* tres exigencias que todo edificio debía cumplir: **solidez**, **utilidad** y **belleza**. La fórmula sigue siendo un buen punto de partida, y contiene en miniatura toda la reflexión de este capítulo. Un edificio que es sólido y útil pero feo ha fallado en una de sus exigencias; un edificio que es bello pero inhabitable, también.

La evaluación de la arquitectura **no debe limitarse a la apariencia.** Debe considerar también el uso, la estructura, la escala, los materiales, la sostenibilidad, la relación con el contexto y, sobre todo, **la dignidad de quienes habitan los espacios.** Un edificio de oficinas que fotografía bien pero en el que sus ocupantes trabajan sin luz natural, un conjunto de viviendas premiado por su audacia formal pero en el que sus habitantes se sienten aislados e inseguros, una plaza pública diseñada para la cámara y no para el encuentro: todos ellos han fallado en algo esencial.

Del mismo modo, **la funcionalidad no elimina la aspiración estética.** Buena parte de la arquitectura del último siglo ha justificado su fealdad en nombre de la función, como si un edificio útil no nece-

sitara ser bello. Es un error con consecuencias muy concretas: ciudades enteras que nadie ama, barrios que sus habitantes desean abandonar, espacios públicos que nadie usa. La belleza, en la arquitectura, no es un lujo; es una forma de respeto hacia quienes van a vivir en ella.

6. Deporte, cultura popular y entretenimiento

El deporte puede manifestar **excelencia técnica, disciplina y belleza del movimiento.** Quien ha visto a un gran gimnasta, a un gran futbolista o a un gran bailarín sabe que hay en sus movimientos algo que se parece mucho a la experiencia estética: una armonía, una economía, una perfección que se contempla con placer. Pero, como vimos en el capítulo 13, la dificultad, el riesgo y la espectacularidad no equivalen automáticamente a virtud, y la excelencia técnica no garantiza la integridad de quien la posee.

La cultura popular y el entretenimiento, por su parte, merecen un respeto que la crítica culta no siempre les ha concedido. **La comedia puede mostrar inteligencia, humanidad y sensibilidad**; las películas de Charles Chaplin, por ejemplo, combinan el humor más popular con una mirada sobre la pobreza, la dignidad y la injusticia que pocos dramas han igualado. **El entretenimiento puede ofrecer belleza formal, imaginación y comunidad.** Una gran canción popular, una buena historieta o un videojuego bien diseñado pueden ser obras de una calidad extraordinaria dentro de su género.

El problema, como dijimos en el capítulo 14, no es entretener, sino reducir toda experiencia cultural al estímulo inmediato, o asumir que la popularidad exime de evaluar la calidad y las implicaciones de una obra.

7. La crítica debe ser específica

Termino el capítulo con un principio metodológico que resume todo lo anterior, y que es quizá la lección más importante de la Parte VI: **la crítica cultural debe ser específica.**

No es riguroso condenar un género entero por las características de algunas obras. Es lo que hizo Ebert con los videojuegos, y es lo que se hace con frecuencia con otros géneros. **El cine de terror no es necesariamente glorificación del mal**: algunas de sus obras son meditaciones profundas sobre el miedo, la culpa y la fragilidad humana. **El arte abstracto no es necesariamente vacío**: la capilla de Rothko lo demuestra. **La música popular no es necesariamente superficial**: algunas canciones populares han dicho verdades que ningún tratado ha sabido decir. **La literatura provocadora no es necesariamente degradante**: Swift y Flannery O'Connor lo prueban.

Del mismo modo, **ninguna categoría queda exenta de crítica.** La ópera, la pintura religiosa, la literatura clásica o la arquitectura tradicional no son valiosas por pertenecer a categorías prestigiosas. Cada una de sus obras debe ser juzgada por lo que consigue.

La unidad adecuada de análisis suele ser la obra concreta, situada en su contexto, y no una etiqueta utilizada como sustituto del juicio. Es la misma lección que el capítulo 3 formuló a propósito de las cinco confusiones, aplicada ahora a los géneros y a los medios. Las etiquetas son útiles para orientarse; son peligrosas cuando sustituyen a la mirada. El crítico que dice «no veo películas de ese género» o «ese tipo de música no es arte» ha renunciado a juzgar antes de empezar.

LO QUE QUEDA

Ningún medio artístico es superior por definición, ni queda excluido de antemano de la excelencia. Cada uno tiene sus bienes internos y sus estándares propios.

En la literatura, la música y el cine, la evaluación debe atender a los recursos propios de cada medio: perspectiva, personajes, estructura y lenguaje; ejecución y expresividad; imagen, montaje y consecuencias narrativas.

La arquitectura es el arte que nadie puede eludir. Debe reunir solidez, utilidad y belleza, y respetar la dignidad de quienes la habitan. La función no excusa la fealdad.

El deporte puede manifestar belleza; la cultura popular puede alcanzar la excelencia. El problema no es entretener, sino reducirlo todo al estímulo.

La crítica debe ser específica: la unidad de análisis es la obra concreta, no la etiqueta. Ningún género es malo por serlo, y ninguno está exento de crítica.

Para mirar mejor

Piense en un género o un medio que suela despreciar: quizá los videojuegos, la música de cierto estilo, las telenovelas, la historieta, la arquitectura contemporánea o, al contrario, la ópera o el arte abstracto. Busque, con ayuda de alguien que lo conozca bien, la obra que esa persona considera la mejor de ese género. Dedíquele el tiempo y la atención que dedicaría a una obra que admira.

Después, aplíquele los criterios de este libro: unidad, expresividad, riqueza, verdad, dignidad. Es posible que su opinión sobre el género no cambie. Pero es muy probable que descubra que dentro de él hay diferencias de calidad que antes no podía percibir, y que su desprecio inicial se dirigía a una etiqueta, no a las obras.

NOTAS DEL CAPÍTULO 26

1 Sobre el artículo de Roger Ebert de abril de 2010 y la adquisición de catorce videojuegos por el Museo de Arte Moderno de Nueva York el 29 de noviembre de 2012: NBC News y Hyperallergic.

2 Vitruvio, *De architectura*, libro I, capítulo 3.

PARTE VI · CAPÍTULO 27

La máquina y la mano

La tecnología amplía lo posible, pero no decide lo valioso.

Un premio en una feria de Colorado

A finales de agosto de 2022, la feria estatal de Colorado, una celebración agrícola y popular que incluye desde concursos de ganado hasta exposiciones de artesanía, entregó sus premios de arte. En la categoría de arte digital para artistas emergentes, el primer premio fue para una imagen titulada *Théâtre D'opéra Spatial*. Mostraba una escena de aire barroco y futurista: figuras con largas vestiduras contemplaban, desde el interior de una sala monumental, una abertura circular llena de luz. La imagen era técnicamente impecable y tenía una atmósfera sugestiva.

Su autor, Jason Allen, un diseñador de juegos de mesa, la había creado con Midjourney, uno de los primeros programas de inteligencia artificial capaces de generar imágenes a partir de descripciones escritas. Allen no lo había ocultado: había presentado la obra con la mención de que estaba hecha con esa herramienta. Explicó después que había escrito cientos de instrucciones, que había generado cientos de variantes y que había retocado el resultado final con otros programas. Los jueces declararon que, aun sabiéndolo, la habrían premiado igualmente.

Cuando la noticia se difundió, provocó una oleada de indignación. Muchos artistas sostuvieron que aquello no era arte, que Allen no había creado nada, que la máquina lo había hecho todo, y que su premio era una burla para quienes dedicaban años a aprender a dibujar y pintar. Allen respondió que el arte había muerto y que la inteligencia artificial había ganado. Poco después solicitó el registro de la propiedad intelectual de la imagen ante la oficina competente de los Estados Unidos. La oficina se lo denegó en varias instancias, la última en septiembre de 2023, con un argumento preciso: la autoría humana es el fundamento de la propiedad intelectual, y las partes de la imagen generadas por la máquina no podían atribuirse a Allen. En 2024, Allen recurrió a los tribunales.

El caso de *Théâtre D'opéra Spatial* condensa las preguntas que la inteligencia artificial plantea al arte, y que este capítulo intenta ordenar. ¿Puede una obra creada con una máquina ser una obra de arte? ¿Quién es su autor? ¿Qué diferencia hay entre usar una herramienta y delegar en ella? Y, sobre todo, ¿cómo juzgar estas obras con los criterios que este libro ha desarrollado?

1. Lo que cambió de verdad

No es la primera vez que una tecnología nueva provoca una crisis de este tipo. Cuando apareció la fotografía, a mediados del siglo XIX, muchos pintores y críticos temieron que acabaría con la pintura, o que la degradaría. En 1859, el poeta Charles Baudelaire escribió un ensayo feroz contra la fotografía, a la que consideraba el refugio de los pintores fracasados y una amenaza para la imaginación. Sostenía que la fotografía debía limitarse a ser una humilde servidora de las ciencias y las artes, y no pretender ser un arte por sí misma. La historia no le dio la razón: la fotografía se convirtió en un arte con sus propios maestros. Pero tampoco le quitó toda la razón: la inmensa mayoría de las fotografías que se toman no son arte, y la pintura no desapareció, sino que se transformó.

Con la inteligencia artificial ocurre algo semejante, pero con una diferencia importante. Las tecnologías anteriores, de la fotografía al cine, del grabado a la edición digital, ampliaban las capacidades del artista: le permitían hacer cosas que antes no podía hacer, pero seguía siendo él quien las hacía. La inteligencia artificial generativa introduce algo nuevo: **un sistema capaz de producir por sí mismo, a partir de instrucciones, imágenes, textos, músicas y vídeos** que antes requerían la mano, la técnica y el oficio de un ser humano. La pregunta ya no es solo qué puede hacer el artista con la herramienta, sino qué parte de la obra hace el artista y qué parte hace la herramienta.

Esta novedad es real, y conviene no minimizarla. Pero conviene tampoco exagerarla. Las preguntas que plantea no son, en lo esencial, distintas de las que este libro ha examinado: qué aporta una obra, cómo utiliza sus medios, qué revela, qué relación tiene con la verdad y con la dignidad humana. La inteligencia artificial no cambia esas preguntas; las vuelve más urgentes.

2. Dos errores simétricos

Ante la inteligencia artificial, como ante tantas otras cuestiones de este libro, hay dos errores simétricos que conviene evitar.

El primero consiste en **declarar que una obra carece de valor únicamente por utilizar inteligencia artificial**. Es la reacción de quienes, como Baudelaire ante la fotografía, ven en la nueva tecnología una amenaza que debe rechazarse en bloque. Este error comete la misma falta que Roger Ebert con los videojuegos: juzga la categoría y no la obra. Es posible que la inteligencia artificial, utilizada con inteligencia, con intención y con oficio, permita crear obras de un valor genuino, del mismo modo que lo permitieron la fotografía, el cine o la música electrónica.

El segundo consiste en **suponer que la novedad tecnológica demuestra creatividad o excelencia**. Es la reacción de quienes ven

en la inteligencia artificial una revolución que convierte en artista a cualquiera que sepa escribir una instrucción. Este error es una variante de la primera confusión del capítulo 3: confunde lo nuevo con lo valioso. Que una imagen haya sido generada por una tecnología de vanguardia no dice nada sobre su calidad, del mismo modo que una novela escrita en un ordenador no es mejor que una escrita a mano.

La tecnología amplía posibilidades, pero no determina el valor. El juicio sobre una obra creada con inteligencia artificial debe seguir los mismos criterios que el juicio sobre cualquier otra obra, con algunas preguntas adicionales que la naturaleza de la herramienta exige.

3. Nueve preguntas ante una obra hecha con inteligencia artificial

Cuando una obra ha sido creada, total o parcialmente, con sistemas de inteligencia artificial, propongo examinar nueve aspectos. No sustituyen a los criterios generales de este libro, sino que los complementan.

La finalidad de la obra. ¿Qué pretende expresar, revelar o construir? ¿Utiliza la inteligencia artificial porque es el medio adecuado para esa finalidad, o porque es la manera más rápida y barata de producir algo que parezca una obra?

El papel de las decisiones humanas. ¿Qué decidió el autor? ¿La idea, la composición, la selección entre variantes, la edición, el contexto de presentación? Cuanto más significativas son las decisiones humanas, más sentido tiene hablar de una obra de autor; cuanto más se limitan a pulsar un botón, menos.

La calidad del resultado. Con independencia de cómo se haya hecho, ¿es la obra valiosa según los criterios de las Partes II y III: unidad, expresividad, riqueza, verdad, capacidad de revelar?

La transparencia pertinente sobre el proceso. ¿Se ha informado al público, a los jurados, a los compradores, de que la obra se ha creado con inteligencia artificial? En contextos donde esa información es relevante, como un concurso de pintura o la venta de una obra, ocultarla es una forma de engaño.

Los derechos de terceros. Los sistemas de inteligencia artificial generativa se entrenan con enormes cantidades de obras creadas por personas, a menudo sin su consentimiento ni compensación. ¿Respeta la obra los derechos de esos creadores? ¿Imita deliberadamente el estilo reconocible de un artista vivo sin su permiso?

Las condiciones de uso de los materiales. ¿Se han respetado las licencias y condiciones legales aplicables a las herramientas y a los datos utilizados?

La originalidad y la aportación creativa. ¿Aporta la obra algo nuevo, en el sentido del capítulo 25, o se limita a recombinar de manera estadística los patrones más frecuentes de las obras con las que el sistema fue entrenado? Una de las limitaciones características de estas herramientas es su tendencia a producir lo previsible, lo promedio, lo que ya se parece a muchas otras cosas.

Los riesgos de engaño o de atribución falsa. ¿Puede la obra hacerse pasar por lo que no es: una fotografía de un hecho que no ocurrió, una obra de un artista que no la hizo, la voz de una persona que no habló? Este riesgo, que afecta especialmente a las imágenes y las voces realistas, tiene consecuencias que van mucho más allá del arte.

Las consecuencias laborales y sociales relevantes. ¿Qué efectos tiene la difusión de estas herramientas sobre los ilustradores, los músicos, los traductores, los fotógrafos y los demás creadores cuyo oficio pueden sustituir? No es una pregunta que pueda responder cada obra por separado, pero es una pregunta que una cultura responsable no puede ignorar.

Aplicadas a *Théâtre D'opéra Spatial*, estas preguntas dan un resultado matizado. Allen fue transparente sobre su proceso, lo que le honra. Sus decisiones, la elección entre cientos de variantes y la edición final, fueron reales, aunque la oficina de propiedad intelectual consideró que no bastaban para atribuirle la autoría de la imagen entera. La imagen tiene una calidad visual indudable. Pero cabe preguntarse si su atmósfera, que recuerda a tantas ilustraciones de ciencia ficción y fantasía, aporta algo que no estuviera ya en las obras con las que el sistema se entrenó; y si su premio, en un concurso pensado para artistas que trabajan con sus propias manos y técnicas, no planteaba un problema de equidad que la feria resolvió después, al exigir que se declare el uso de estas herramientas.

4. La tecnología juzgada por sus frutos

Las nueve preguntas se refieren a obras concretas. Pero la inteligencia artificial plantea también una cuestión más amplia, que concierne a la cultura en su conjunto: **qué prácticas promueve, qué capacidades desarrolla y qué consecuencias previsibles tiene**.

Toda herramienta puede ampliar las posibilidades de creación y de acceso a la cultura. Pero también puede favorecer la distracción, la manipulación o la explotación. La imprenta difundió la Biblia y los libelos; la fotografía permitió el reportaje y la propaganda; internet ha democratizado el acceso al conocimiento y ha multiplicado la desinformación. La inteligencia artificial no será una excepción.

La Iglesia católica ha dedicado a esta cuestión una reflexión específica. En enero de 2025, dos dicasterios de la Santa Sede publicaron una nota titulada *Antiqua et nova*, sobre la relación entre la inteligencia artificial y la inteligencia humana. El documento reconoce el enorme potencial de estas tecnologías para el bien, pero subraya que la inteligencia artificial no debe confundirse con la inteligencia humana: carece de la experiencia encarnada, de la conciencia, de la

apertura a la verdad y de la responsabilidad moral que caracterizan a la persona. Y advierte contra el riesgo de que su uso conduzca a una pérdida de las capacidades humanas que delega, o a una sustitución de las relaciones y los juicios propiamente humanos.

Para el arte, la advertencia tiene una aplicación precisa. **Una herramienta que permite producir imágenes, textos o músicas sin haber aprendido a hacerlo puede empobrecer las capacidades que la creación artística desarrolla**: la atención, la paciencia, el dominio de un medio, la relación íntima con la materia, la lenta maduración de una visión propia. Si una generación de jóvenes deja de aprender a dibujar porque una máquina dibuja por ella, perderá algo que va más allá del dibujo: perderá una manera de ver, como la que examinamos en el capítulo 14. Esto no significa que la herramienta deba rechazarse; significa que debe usarse con conciencia de lo que puede costar.

5. Lo que ninguna herramienta puede sustituir

Termino el capítulo, y la reflexión de la Parte VI sobre los medios, con una afirmación que me parece decisiva.

Por potentes que sean las herramientas, hay algo que ninguna de ellas puede sustituir: **el juicio sobre el valor de lo creado.** Una máquina puede generar mil imágenes; no puede decidir cuál de ellas merece existir. Puede imitar todos los estilos; no puede saber cuál es adecuado para decir algo verdadero. Puede producir una apariencia de belleza; no puede reconocer la diferencia entre la belleza que revela y la que solo adorna. Esas decisiones siguen siendo humanas, y son las más importantes.

Desde la perspectiva que este libro ha desarrollado, la razón es clara. La creación artística, como vimos en el capítulo 12, es una actividad propia de la persona: de un ser que ve, que comprende, que ama, que sufre, que busca la verdad y que es responsable de lo que hace. Una obra de arte es, en último término, una forma en la que una persona comunica algo a otras personas sobre lo que ha visto y com-

prendido. La herramienta puede participar en esa comunicación, como han participado el pincel, la cámara o el ordenador. **La herramienta puede participar en la creación; no sustituye automáticamente el juicio sobre el valor de lo creado.**

Por eso la pregunta fundamental ante una obra hecha con inteligencia artificial sigue siendo la misma que ante cualquier otra: **¿qué aporta la obra y cómo utiliza sus medios?** Si la respuesta es valiosa, la herramienta habrá servido a la creación. Si no lo es, ninguna sofisticación tecnológica podrá compensarlo.

LO QUE QUEDA

La inteligencia artificial generativa introduce algo nuevo: un sistema capaz de producir obras a partir de instrucciones. Pero las preguntas que plantea no son distintas en lo esencial: qué aporta la obra, cómo usa sus medios, qué revela.

Hay dos errores simétricos: declarar sin valor toda obra hecha con inteligencia artificial y suponer que la novedad tecnológica demuestra creatividad.

Nueve preguntas complementan el juicio: finalidad, decisiones humanas, calidad, transparencia, derechos de terceros, condiciones de uso, aportación creativa, riesgos de engaño y consecuencias sociales.

La tecnología se juzga también por sus frutos: por las prácticas que promueve y las capacidades que desarrolla o atrofia.

Ninguna herramienta sustituye el juicio sobre el valor de lo creado. Esa decisión sigue siendo humana, y es la más importante.

Para mirar mejor

Si tiene acceso a una herramienta de generación de imágenes o de texto, haga el siguiente experimento. Pida a la herramienta que cree una obra sobre un tema que le importe: un recuerdo, un lugar, una persona querida. Genere varias versiones.

Después, intente usted mismo expresar lo mismo con los medios que tenga a su alcance: un dibujo torpe, un poema breve, una fotografía con su teléfono, unas líneas escritas a mano.

Compare los resultados. Es probable que la herramienta produzca algo técnicamente más pulido. Pregúntese, sin embargo, cuál de las dos obras dice algo verdadero sobre lo que usted quería expresar, y cuál de las dos le ha enseñado algo durante el proceso de hacerla. La respuesta le dirá mucho sobre lo que la herramienta puede y no puede hacer.

NOTAS DEL CAPÍTULO 27

1 Sobre *Théâtre D'opéra Spatial* (Jason M. Allen, 2022), su premio en la feria estatal de Colorado y la denegación del registro por la Oficina de Derechos de Autor de los Estados Unidos (resolución de su Junta de Revisión del 5 de septiembre de 2023): Copyright Office y Colorado Public Radio.

2 Charles Baudelaire, «Le public moderne et la photographie», en *Salon de 1859*.

3 Dicasterio para la Doctrina de la Fe y Dicasterio para la Cultura y la Educación, nota *Antiqua et nova* (enero de 2025).

INTERLUDIO VI

Una catedral que sigue en obra

Ciento cuarenta y cuatro años

El 19 de marzo de 1882, en un solar a las afueras de lo que entonces era el ensanche de Barcelona, se colocó la primera piedra de un templo dedicado a la Sagrada Familia. El proyecto, impulsado por una asociación de devotos de san José, había sido encargado a un arquitecto diocesano que había diseñado una iglesia neogótica convencional. Al año siguiente, tras desavenencias con los promotores, el arquitecto renunció, y el encargo pasó a un joven de treinta y un años que apenas había construido nada importante: Antoni Gaudí.

Gaudí transformó el proyecto por completo. Durante los cuarenta y tres años siguientes, y de manera exclusiva en sus últimos años, dedicó a la Sagrada Familia lo mejor de su genio. Cuando, en junio de 1926, un tranvía lo atropelló en una calle de Barcelona mientras se dirigía a la iglesia donde se confesaba cada día, el templo estaba muy lejos de estar terminado: según las estimaciones, se había construido entre una cuarta y una sexta parte. Se cuenta que, cuando le preguntaban por la lentitud de las obras, Gaudí respondía con una frase que se ha vuelto célebre: mi cliente no tiene prisa.

La historia posterior estuvo llena de obstáculos. En 1936, al comienzo de la Guerra Civil española, el taller de Gaudí fue incendiado, y con él se destruyeron buena parte de sus planos y de las maquetas de yeso en las que trabajaba. Durante décadas, los arquitec-

tos que continuaron la obra tuvieron que reconstruir su visión a partir de fragmentos, fotografías y testimonios. La construcción, financiada exclusivamente con donativos y, más tarde, con las entradas de los visitantes, avanzó con lentitud. A partir de las últimas décadas del siglo XX, el uso de programas de diseño por ordenador y de maquinaria de corte de precisión permitió acelerarla de manera notable.

En noviembre de 2010, el papa Benedicto XVI consagró el templo y lo elevó a basílica. Y el 20 de febrero de 2026, ciento cuarenta y cuatro años después de la colocación de la primera piedra, se instaló la cruz que corona la torre central, dedicada a Jesucristo. Con sus ciento setenta y dos metros y medio de altura, la Sagrada Familia se convirtió en la iglesia más alta del mundo. Según informó la prensa, el 10 de junio de 2026, en el centenario de la muerte de Gaudí, el papa León XIV bendijo la torre en una celebración en la basílica. Pero la obra no ha terminado del todo: quedan elementos por concluir, entre ellos la gran fachada principal. La Sagrada Familia sigue, literalmente, en obra.

Una tradición repensada

La Sagrada Familia cierra la Parte VI porque es, quizá, el mejor ejemplo contemporáneo de lo que esta parte ha intentado describir: una tradición renovada desde dentro.

Gaudí partía del gótico. Admiraba profundamente las catedrales medievales, y su proyecto conserva la planta de cruz latina, las torres, las fachadas historiadas, la verticalidad que eleva la mirada. Pero no copió el gótico. Lo **pensó de nuevo**. Consideraba que las catedrales góticas eran obras imperfectas, porque necesitaban contrafuertes y arbotantes, esas muletas exteriores, como él decía, para sostenerse. Y se propuso construir una iglesia que se sostuviera por sí misma.

Para lograrlo, recurrió a una fuente que el gótico no había explorado del todo: **la naturaleza**. Estudió cómo crecen los árboles, cómo se sostienen los huesos, cómo se forman las conchas. Experimentó

con maquetas hechas con cadenas y saquitos de peso colgados del techo, que adoptaban por sí mismas las formas en que las fuerzas se distribuyen de manera natural, y luego las invertía para obtener arcos y bóvedas que trabajaban solo a compresión. El resultado es un interior en el que las columnas se ramifican como árboles, sosteniendo una bóveda que parece un bosque de piedra atravesado por la luz de las vidrieras.

Es exactamente lo que el capítulo 25 llamaba **originalidad como regreso al origen**. Gaudí no buscaba la novedad por la novedad. Buscaba resolver un problema real, el de la estructura, y expresar una visión espiritual, la de la creación como reflejo de su Creador. Para ello, estudió a fondo la tradición, como Brunelleschi estudió el Panteón, y la llevó más allá. Su innovación nació del conocimiento, no de la ruptura.

La tecnología al servicio de la visión

Hay, además, un aspecto de la Sagrada Familia que conecta directamente con el capítulo 27. Durante buena parte del siglo XX, la obra avanzó lentamente, en parte porque las formas que Gaudí había concebido eran tan complejas que resultaba difícil calcularlas y tallarlas. Fue la tecnología digital, el diseño por ordenador y el corte automatizado de la piedra, la que permitió acelerar la construcción y llevarla, por fin, a su culminación.

Es un ejemplo de lo que el capítulo 27 defendía: **la herramienta al servicio de la visión, no en su lugar**. Los ordenadores no diseñaron la Sagrada Familia; permitieron realizar lo que un hombre había concebido con su inteligencia, su fe y su conocimiento de la naturaleza. La máquina amplió lo posible; el juicio sobre lo valioso siguió siendo humano.

Una obra de muchas generaciones

La Sagrada Familia tiene una última lección, quizá la más profunda. Es una obra que ningún hombre ha visto ni verá terminada desde su comienzo. Gaudí lo sabía. Trabajó en ella sabiendo que no la vería concluida, y que otros, a los que nunca conocería, tendrían que continuarla. Seis generaciones de arquitectos, canteros, escultores y artesanos han trabajado en ella, cada una recibiendo de la anterior una obra inacabada y entregándola a la siguiente un poco más avanzada.

Esta forma de trabajar contradice todo lo que la cultura contemporánea valora: la inmediatez, la autoría individual, la visibilidad, el resultado rápido. Es, en cierto modo, la imagen opuesta del plátano de Miami con el que comenzó este libro, que se comprendía en un segundo, se vendía en un día y se comía en un minuto. La Sagrada Familia ha exigido ciento cuarenta y cuatro años de trabajo paciente, de fidelidad a una visión, de transmisión de un saber de generación en generación. Es, como el santuario de Ise que vimos en el capítulo 24, una herencia viva.

Puede discutirse, y se ha discutido, la calidad de algunas de las partes construidas después de la muerte de Gaudí, y la fidelidad de sus continuadores a su visión original. Es una discusión legítima, que el lector puede hacer con los criterios de este libro. Pero lo que no puede discutirse es el valor del ejemplo: el de una cultura capaz de comprometerse con algo que la supera, que la excede en el tiempo y que solo podrá contemplar completo quien venga después.

La lección

La Sagrada Familia resume la Parte VI. Muestra que **la tradición más fiel es la que se renueva desde dentro**; que la originalidad verdadera nace del conocimiento profundo, no de la ruptura; que la tecnología puede servir a una visión sin sustituirla; y que algunas de las obras

más grandes de la humanidad son obras de muchas generaciones, que exigen la humildad de quien trabaja para algo que no verá terminado.

Y muestra, por último, algo que nos prepara para la Parte VII. Juzgar una obra como la Sagrada Familia exige mirarla desde muchas dimensiones a la vez: su forma, su estructura, su simbolismo, su historia, su finalidad religiosa, su relación con la ciudad, su recepción, sus logros y sus limitaciones. Ningún criterio aislado basta. Es lo que la Parte VII llamará **las diez dimensiones**, y el método para recorrerlas, **las siete miradas**.

NOTAS DEL INTERLUDIO VI

1 Sobre la historia de la Sagrada Familia, desde la colocación de la primera piedra el 19 de marzo de 1882 hasta la culminación de la torre de Jesucristo el 20 de febrero de 2026: Encyclopaedia Britannica y Wikipedia. Sobre la bendición de la torre en el centenario de la muerte de Gaudí: Sagrada Família Tickets.

PARTE

VII

EL ARTE DE JUZGAR

Un método para discernir

A lo largo de seis partes, este libro ha ido acumulando criterios: las cinco confusiones, la prueba del día siguiente, las siete preguntas para distinguir la representación del mal de su celebración, las seis preguntas sobre el costo de la transgresión, las cuatro preguntas ante lo sagrado, las seis preguntas del discernimiento ante una tradición, las nueve preguntas ante la inteligencia artificial. El lector atento habrá advertido que todos ellos comparten una misma lógica: sustituir la reacción automática por el examen, y la etiqueta por la obra.

La Parte VII reúne esos criterios en un **método**. No es una fórmula que produzca veredictos de manera mecánica; ya hemos visto que el juicio estético no funciona así. Es, más bien, un procedimiento ordenado, que cualquier persona puede aprender y practicar, para mirar una obra con más atención, más precisión y más justicia. Es la parte más práctica del libro, y probablemente la que el lector querrá releer con más frecuencia.

Los cinco capítulos que la componen construyen el método paso a paso. El **capítulo 28** distingue las tres preguntas que se confunden en casi todos los malos juicios: si una obra nos gusta, si está lograda y qué hace con lo humano. El **capítulo 29** presenta el mapa completo de lo que puede examinarse en una obra: **las diez dimensiones.** El **capítulo 30**, el más importante de la parte, propone el procedimiento para recorrerlas: **las siete miradas.** El **capítulo 31** examina cuatro factores que complican todo juicio, la intención, el contexto, el efecto y la ambigüedad, y defiende el valor de las conclusiones diferenciadas. El **capítulo 32**, por último, reúne los veinte espejismos más frecuentes del juicio y propone una manera de discutir sobre las obras que no degenere en guerra de bandos.

El interludio que cierra la parte aplicará el método completo, mirada por mirada, a una de las obras más célebres del siglo XX: el *Guernica* de Picasso.

PARTE VII · CAPÍTULO 28

Las tres preguntas

«¿Me gusta?», «¿está logrado?» y «¿qué hace con lo humano?» son preguntas distintas; confundirlas es el origen de casi todos los malos juicios.

Detrás de una cortina

DURANTE buena parte del siglo XX, las grandes orquestas sinfónicas de los Estados Unidos seleccionaban a sus músicos mediante audiciones en las que el candidato tocaba ante un jurado que podía verlo. Los resultados eran llamativos: en 1970, las mujeres representaban menos del cinco por ciento de los músicos de las cinco orquestas más importantes del país. Los directores y jurados, si se les preguntaba, sostenían que elegían simplemente a los mejores intérpretes.

A partir de la década de 1970, muchas orquestas empezaron a introducir un cambio aparentemente menor en sus audiciones: colocaron una cortina o un biombo entre el candidato y el jurado. Algunas fueron más lejos y cubrieron el suelo con una alfombra, para que el sonido de los tacones no delatara a las candidatas. El jurado solo podía oír la música. La Sinfónica de Boston había empezado a usar una pantalla en algunas fases ya en 1952; en las décadas siguientes, la práctica se extendió.

A finales de siglo, la proporción de mujeres en esas cinco orquestas había subido a una cuarta parte. En el año 2000, dos economistas, Claudia Goldin y Cecilia Rouse, publicaron un estudio que intentaba medir qué parte de ese cambio se debía a las audiciones a ciegas. Concluyeron que el biombo había aumentado de manera apreciable las posibilidades de las mujeres de superar ciertas fases y de ganar las audiciones finales, y que explicaba una parte significativa del aumento. El estudio se hizo muy célebre; años después, algunos estadísticos discutieron la solidez de algunas de sus estimaciones, y el debate sobre la magnitud exacta del efecto sigue abierto. Pero la lógica del biombo no depende de esa magnitud, y es la que aquí nos interesa.

El biombo era un instrumento para **separar lo que se estaba juzgando de lo que no debía influir en el juicio**. Los jurados creían juzgar la calidad musical; pero su percepción de la calidad estaba mezclada con otras cosas: el aspecto del candidato, su sexo, su manera de moverse, sus expectativas sobre quién suele tocar bien un instrumento. El biombo no eliminaba el juicio; lo depuraba. Obligaba a los jurados a responder a una sola pregunta, la que realmente importaba: ¿cómo suena?

Este capítulo propone un biombo semejante para el juicio sobre las obras de arte. No para eliminar las preguntas que no son estéticas, que son también importantes, sino para separarlas, de modo que cada una pueda responderse por sí misma.

1. Tres preguntas distintas

Ante cualquier obra, propongo formular **tres preguntas distintas**, y responderlas por separado.

Primera: ¿me gusta? Es la pregunta por el **gusto**. Se refiere a mi reacción personal ante la obra: si me atrae, si me agrada, si me conmueve, si me deja indiferente o si me repele. Es una pregunta legí-

tima, y su respuesta es un dato importante. Pero es un dato sobre mí tanto como sobre la obra.

Segunda: ¿está lograda? Es la pregunta por la **calidad artística**. Se refiere a la obra misma: a su unidad, su coherencia, su dominio del medio, su expresividad, su capacidad de revelar, en el sentido de las Partes II y III. Es una pregunta que exige razones, y cuya respuesta puede discutirse con otros.

Tercera: ¿qué hace con lo humano? Es la pregunta por las **implicaciones humanas y morales**. Se refiere a la visión de la persona que la obra propone, a la manera en que trata a quienes representa, a la actitud que invita a adoptar, a sus medios y sus consecuencias, en el sentido de las Partes III, IV y V. Es también una pregunta que exige razones.

Las tres preguntas pueden tener la misma respuesta, y a menudo la tienen: muchas obras que nos gustan están logradas y tratan con dignidad lo humano. Pero no tienen por qué coincidir, y cuando no coinciden, confundirlas produce juicios equivocados.

2. La primera pregunta: el gusto

Empecemos por el gusto, porque es la pregunta que solemos responder primero, y a menudo la única que respondemos.

El gusto es **legítimo**. No hay nada malo en que una obra nos guste o nos disguste, ni en decirlo. La experiencia personal de la obra es el punto de partida de todo juicio, como vimos en el capítulo 6. Quien pretendiera juzgar una obra sin haberla experimentado, sin haber sentido nada ante ella, estaría juzgando una abstracción.

El gusto es también **personal**. Depende de la sensibilidad, la formación, la memoria, el temperamento, el estado de ánimo, las asociaciones de cada uno. Dos personas igualmente cultas y sensibles

pueden tener gustos distintos ante la misma obra, y ninguna de ellas está necesariamente equivocada.

Y el gusto es, por último, **educable**. No es una cualidad fija, sino una capacidad que se desarrolla con la experiencia, la comparación y el conocimiento. Lo que nos gusta a los veinte años no es lo que nos gusta a los cincuenta, y la diferencia no es solo de edad, sino de formación. Como vimos con Hume, hay gustos más finos y más toscos.

Lo que el gusto no es, sin embargo, es **un juicio sobre la calidad de la obra**. Decir «me gusta» no es decir «es buena», del mismo modo que decir «no me gusta» no es decir «es mala». La confusión entre ambas afirmaciones es la más frecuente del juicio cotidiano, y es la que el biombo de este capítulo pretende evitar.

3. La segunda pregunta: la calidad

La segunda pregunta exige un esfuerzo mayor. Para responderla, hay que mirar la obra con atención y preguntarse, con independencia del propio gusto, qué consigue y cómo lo consigue.

Los criterios para responderla se han desarrollado a lo largo de este libro: la unidad, la proporción, la expresividad, la riqueza formal, la coherencia, el dominio técnico, la fuerza simbólica y la capacidad de revelar, del capítulo 8; la adecuación a los estándares internos del medio, del capítulo 12; la aportación de la innovación, del capítulo 25. El capítulo siguiente los organizará en un mapa completo.

Lo importante, en este momento, es comprender que **la respuesta a esta pregunta debe poder explicarse con razones**. No basta con decir «está muy bien hecha» o «es una obra menor». Hay que poder decir por qué: qué elementos la hacen lograda o fallida, qué consigue o qué no consigue, cómo utiliza sus recursos. Si no se pueden dar razones, lo que se está expresando probablemente no es un juicio sobre la calidad, sino una forma disfrazada del gusto.

4. La tercera pregunta: lo humano

La tercera pregunta es la que la Academia de la Ruptura ha intentado expulsar del juicio artístico, y la que este libro ha defendido con más insistencia: **¿qué hace la obra con lo humano?**

No se trata de preguntar si la obra transmite una moraleja, ni si sus personajes son ejemplares, ni si su tema es edificante. Ya vimos, en el capítulo 10, que el arte no tiene la obligación de predicar. Se trata de preguntar qué visión de la persona propone la obra, cómo trata a quienes representa, qué actitud invita a adoptar ante el bien y el mal, qué medios ha empleado para hacerse, y qué consecuencias razonablemente previsibles tiene. Son las preguntas que los capítulos 11, 15, 16, 17 y 22 desarrollaron con detalle.

Como la segunda, esta pregunta **exige razones**, y su respuesta puede discutirse. Y, como la segunda, debe responderse con independencia del gusto: una obra que me gusta mucho puede plantear problemas humanos serios, y una obra que me disgusta puede tratar lo humano con una dignidad admirable.

5. Cuando las respuestas no coinciden

La utilidad de separar las tres preguntas se hace evidente cuando sus respuestas no coinciden. Hay, en principio, muchas combinaciones posibles, pero tres son particularmente frecuentes y particularmente instructivas.

Lo que me desagrada y está bien hecho. Es el caso de muchas obras que exigen un esfuerzo al que no estamos acostumbrados, o que tratan temas que nos incomodan, o que pertenecen a estilos ajenos a nuestra sensibilidad. Quien no separa la primera pregunta de la segunda tenderá a despreciarlas. Quien las separa puede decir, con honestidad: no me gusta, pero reconozco que está lograda, y puedo

explicar por qué. Es una de las afirmaciones más maduras que un espectador puede hacer.

Lo que me atrae y es superficial. Es el caso inverso: obras que nos agradan, nos entretienen o nos conmueven, pero que, examinadas con atención, revelan una pobreza formal o una superficialidad de visión. El kitsch, que examinamos en el capítulo 7, pertenece a esta categoría. Quien no separa las preguntas tenderá a sobrevalorarlas. Quien las separa puede disfrutarlas sin engañarse sobre su valor.

Lo que es excelente y moralmente problemático. Es el caso de *El triunfo de la voluntad*, que examinamos en el capítulo 10, y de tantas otras obras de gran calidad formal que proponen una visión degradada de la persona o se hicieron con medios injustos. Quien confunde la segunda pregunta con la tercera tenderá a uno de dos errores: negar la calidad de la obra porque su visión es moralmente reprobable, o absolver su visión porque su calidad es indiscutible. Quien las separa puede reconocer ambas cosas a la vez.

En los tres casos, **la separación de las preguntas no debilita el juicio: lo vuelve más preciso y más honesto**.

6. Observar antes de juzgar

Para responder bien a las tres preguntas, hay una condición previa que conviene formular como un hábito: **separar la primera reacción del juicio final**.

Ante una obra que nos produce admiración, rechazo, desconcierto, indignación o indiferencia, tendemos a dejar que esa reacción inicial determine todo lo que pensamos después. Es natural, y es también la fuente de muchos juicios equivocados. La reacción inicial puede contener una intuición valiosa, que el análisis posterior confirmará. Pero también puede reflejar desconocimiento, prejuicio, cansancio, una

sensibilidad personal particular o una interpretación equivocada, como la de los jurados que, sin biombo, oían peor de lo que creían.

Propongo, para evitarlo, una secuencia sencilla de siete pasos, que la Parte VII desarrollará con más detalle:

1. **Describir** lo que se observa, sin introducir todavía ninguna valoración.
2. **Identificar** los recursos formales que la obra utiliza.
3. **Determinar** qué aspectos de la obra producen la reacción inicial.
4. **Investigar** el contexto, cuando resulte relevante.
5. **Considerar** la finalidad expresiva de la obra.
6. **Evaluar** sus logros y sus limitaciones.
7. **Formular** una conclusión proporcional a lo examinado.

El objetivo no es suprimir la intuición, sino **someterla a una reflexión más completa.** La intuición es el punto de partida; el juicio es el punto de llegada.

7. Un vocabulario crítico preciso

Las tres preguntas exigen, para responderse bien, un vocabulario adecuado. Y aquí la cultura contemporánea tiene un problema serio: el lenguaje con que hablamos de las obras se ha empobrecido hasta reducirse, con frecuencia, a un puñado de adjetivos que no dicen nada preciso.

Propongo una disciplina sencilla: **sustituir las descalificaciones y los elogios generales por observaciones específicas.**

En lugar de afirmar que una obra es «**vacía**», conviene explicar qué le falta exactamente: si carece de desarrollo conceptual, si repite recursos sin aportar significado, si no logra establecer una relación coherente entre sus elementos.

En lugar de afirmar que es «**profunda**», conviene identificar qué aspecto de la realidad revela, qué preguntas plantea y cómo lo hace.

En lugar de afirmar que es «**bella**», conviene describir qué elementos formales, expresivos o simbólicos fundamentan esa apreciación.

En lugar de afirmar que es «**ofensiva**», conviene especificar qué representa, a quién afecta, qué significado atribuye a los símbolos y por qué se considera problemática.

La precisión no elimina el desacuerdo; permite que el desacuerdo sea más inteligente. Dos personas que discrepan sobre si una obra es «buena» o «mala» no pueden avanzar mucho. Dos personas que discrepan sobre si la estructura de una novela sostiene o dispersa su tensión dramática pueden aprender mucho la una de la otra.

8. Frases que abren una conversación, pero no la cierran

Termino el capítulo con una observación sobre cuatro frases que se oyen constantemente en las conversaciones sobre arte, y que funcionan, con demasiada frecuencia, como clausuras del juicio.

«**Me gusta**» expresa una respuesta a la primera pregunta, pero no responde a las otras dos.

«**Me ofende**» expresa una reacción que puede estar relacionada con la tercera pregunta, pero que todavía no es un juicio: hay que examinar si la ofensa está justificada, qué la provoca y qué significa.

«**Es revolucionario**» describe una relación de la obra con la historia, pero no dice nada sobre su calidad ni sobre su valor humano: la primera confusión del capítulo 3, la que toma lo novedoso por lo valioso.

«**Es arte**» clasifica la obra en una categoría, pero, como vimos desde la Obertura, la pregunta de si algo es arte se ha vuelto casi irrelevante; la que importa es si vale la pena.

Todas estas frases pueden **iniciar una conversación**. Ninguna debería **terminarla**. La educación estética, como veremos en la Parte VIII, consiste en buena medida en aprender a transitar desde la reacción inmediata hacia el juicio reflexivo, y desde las frases que clausuran hacia las preguntas que abren.

LO QUE QUEDA

Ante cualquier obra caben **tres preguntas distintas**: ¿me gusta?, ¿está lograda?, ¿qué hace con lo humano? Responderlas por separado es el gesto fundamental del juicio maduro.

El gusto es legítimo, personal y educable, pero no es un juicio sobre la calidad. Las otras dos preguntas exigen razones que puedan discutirse.

Cuando las respuestas no coinciden, separarlas permite decir: no me gusta, pero está lograda; me atrae, pero es superficial; es excelente, pero moralmente problemática.

Hay que separar la primera reacción del juicio final: la intuición es el punto de partida, no el de llegada.

Un vocabulario preciso no elimina el desacuerdo, pero lo vuelve inteligente. «Me gusta», «me ofende», «es revolucionario» y «es arte» abren una conversación; no deben cerrarla.

Para mirar mejor

Elija tres obras recientes que haya visto, leído o escuchado: una que le haya gustado mucho, una que le haya disgustado y una que le haya dejado indiferente. Para cada una, responda por escrito y por separado a las tres preguntas de este capítulo, con al menos dos frases de razones para la segunda y la tercera.

Observe en cuántos casos las respuestas coinciden y en cuántos no. Si en los tres casos sus respuestas a la segunda y la tercera pregunta

coinciden exactamente con su respuesta a la primera, es posible que su juicio esté todavía demasiado gobernado por el gusto. No es un reproche: le ocurre a casi todo el mundo. Es, simplemente, el punto de partida del aprendizaje que esta parte del libro propone.

NOTAS DEL CAPÍTULO 28

1 Claudia Goldin y Cecilia Rouse, «Orchestrating Impartiality: The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians», *American Economic Review* 90, n.º 4 (2000). Sobre el debate posterior acerca de la solidez estadística de sus estimaciones: Reason.

Las diez dimensiones

Ningún criterio aislado basta para comprender una obra; el juicio maduro mira varias dimensiones a la vez.

Una bóveda que cambió de color

Entre 1980 y 1994, un equipo de restauradores de los Museos Vaticanos limpió por completo los frescos que Miguel Ángel había pintado en la Capilla Sixtina: primero las lunetas, después la bóveda y, por último, el gran *Juicio Final* del muro del altar. Durante siglos, las pinturas se habían ido cubriendo de hollín de las velas, de polvo, de colas animales aplicadas en restauraciones anteriores y de barnices oscurecidos. Las generaciones que las contemplaron se acostumbraron a ver un Miguel Ángel de colores sombríos, terrosos, casi monocromos, y los historiadores del arte construyeron sobre esa imagen toda una interpretación de su pintura: la de un escultor que pintaba con colores apagados, interesado sobre todo en la forma y el volumen.

Cuando la limpieza avanzó, apareció otra cosa. Los colores eran brillantes, casi estridentes: verdes ácidos, rosas, amarillos, naranjas, azules intensos. El Miguel Ángel que emergía de debajo de la suciedad era un colorista audaz, muy distinto del que los manuales describían. La revelación fue celebrada por muchos como uno de los grandes acontecimientos de la historia del arte del siglo XX.

Pero también desató una polémica intensa. Un grupo de historiadores y artistas, encabezado por el profesor estadounidense James Beck, sostuvo que los restauradores habían ido demasiado lejos: que, junto con la suciedad, habían eliminado las capas finales que Miguel Ángel había aplicado en seco sobre el fresco para matizar los colores y acentuar las sombras, y que el resultado era una pintura más plana y menos expresiva que la original. Los restauradores respondieron con análisis técnicos que, a su juicio, demostraban lo contrario. Al debate se sumaron cuestiones de otra naturaleza: la restauración había sido financiada en buena parte por una cadena de televisión japonesa a cambio de los derechos exclusivos de fotografía y filmación, lo que suscitó críticas sobre la comercialización del patrimonio; y la capilla, que no es un museo sino un lugar de culto donde se celebran los cónclaves, planteaba exigencias propias.

La controversia de la Sixtina ilustra algo que este capítulo quiere hacer explícito. Para juzgar si aquella restauración fue acertada, no bastaba con mirar los colores. Había que considerar la técnica de Miguel Ángel, la historia de la pintura al fresco, la química de los materiales, la finalidad religiosa del espacio, la relación entre la obra original y su recepción a lo largo de los siglos, la ética de la financiación, la experiencia de los visitantes y de los fieles. **Una sola obra, examinada con seriedad, abre muchas dimensiones a la vez.** Este capítulo las organiza en un mapa.

1. Por qué un mapa

Los capítulos anteriores han desarrollado numerosos criterios, cada uno referido a un aspecto particular de las obras: la belleza, la verdad, la dignidad, la representación del mal, la transgresión, lo sagrado, la tradición, la innovación. Cada uno de ellos ilumina algo. Pero ninguno, por sí solo, permite comprender una obra por completo.

La razón es que **las obras de arte son realidades complejas**, en las que se entrecruzan dimensiones de naturaleza muy distinta. Una

obra es, a la vez, un objeto formal, una expresión, una forma de conocimiento, una experiencia estética, una propuesta sobre la persona, un acto con consecuencias morales, un producto histórico, a veces una apertura a lo trascendente y siempre un hecho social. Juzgarla atendiendo solo a una de estas dimensiones produce juicios parciales, que pueden ser acertados en lo que dicen y equivocados en lo que omiten.

La crítica contemporánea tiende, de hecho, a esta parcialidad. Hay críticos que solo miran la forma, y para quienes cualquier consideración moral es una intromisión. Hay críticos que solo miran la dimensión política, y para quienes la forma es irrelevante. Hay críticos que solo miran el contexto histórico, y para quienes juzgar una obra del pasado con criterios del presente es siempre un anacronismo. Cada uno de ellos ve algo verdadero, y cada uno de ellos ve solo una parte.

El mapa que propongo no pretende sustituir la sensibilidad de quien juzga, ni convertir el juicio en un procedimiento mecánico. Pretende algo más modesto: **recordar todas las dimensiones que pueden ser pertinentes**, para que ninguna se olvide sin razón.

2. Las diez dimensiones

Propongo distinguir diez dimensiones. Las presento en un orden que va, aproximadamente, de lo más interno a la obra hacia lo más externo, y cada una se formula con una pregunta central.

Primera: la finalidad. ¿Qué pretende realizar la obra? Toda obra tiene un propósito, explícito o implícito: conmover, entretener, denunciar, celebrar, conmemorar, servir al culto, explorar una forma, plantear una pregunta. Comprender la finalidad es el primer paso para juzgar si la obra la alcanza, y para no juzgarla con criterios que no le corresponden. No se juzga igual una comedia que una tragedia, ni un retablo que una instalación.

Segunda: la forma. ¿Cómo utiliza la obra los recursos de su medio? Es la dimensión de la composición, la técnica, la coherencia, la ejecución, el dominio del medio. Corresponde a los estándares internos de cada práctica que examinamos en el capítulo 12.

Tercera: la expresión. ¿Son los medios adecuados a lo que la obra quiere comunicar? Una forma impecable puede ser inadecuada para lo que pretende decir, y una forma tosca puede ser la más expresiva. Esta dimensión examina la relación entre la forma y el sentido, que el capítulo 8 llamó la participación de la forma en el significado.

Cuarta: la inteligencia. ¿Qué pregunta formula la obra y qué comprensión aporta? Es la dimensión de la profundidad de la idea, de la claridad del problema, de la calidad de la interpretación. Corresponde a la verdad del arte que examinamos en el capítulo 7.

Quinta: la belleza. ¿Qué experiencia significativa hace posible la obra? Es la dimensión propiamente estética: la unidad, la proporción, la riqueza, la capacidad de revelar, en el sentido del capítulo 8. Es la que más directamente responde a la pregunta por la calidad artística.

Sexta: la persona. ¿Qué visión del ser humano, de la libertad y del sufrimiento propone la obra? Es la dimensión antropológica, que la Parte III desarrolló: cómo mira la obra a las personas, si reconoce su dignidad, si las reduce a objetos o a casos.

Séptima: la moral. ¿Cómo presenta la obra las acciones, los valores y sus consecuencias? ¿Con qué medios se hizo? Es la dimensión que la Parte IV examinó: la diferencia entre representar el mal y celebrarlo, el costo de la transgresión, la explotación del sufrimiento, la relación entre medios y fines.

Octava: la historia y el contexto. ¿Qué relación mantiene la obra con su época y con las tradiciones que transforma? Es la dimensión que la

Parte VI examinó: el lugar de la obra en una historia, lo que hereda, lo que cambia, lo que aporta.

Novena: la trascendencia. ¿Qué relación establece la obra con las preguntas últimas, cuando esa relación es pertinente? Es la dimensión que la Parte V examinó: la apertura a lo que nos supera, que no exige que la obra sea religiosa, pero que puede estar presente o ausente en cualquier obra.

Décima: la comunidad. ¿Qué efectos razonablemente previsibles tiene la obra sobre las personas y las comunidades, y qué lecturas razonables admite? Es la dimensión social y de recepción: cómo la obra circula, quiénes la reciben, cómo la interpretan, qué contribuye a normalizar en la sensibilidad colectiva.

3. El mapa completo

La tabla siguiente resume las diez dimensiones. Para cada una, propone la pregunta central, una señal que suele indicar un logro y una señal que suele indicar un problema. Las señales no son veredictos; son indicios que merecen examen.

DIMENSIÓN	PREGUNTA CENTRAL	SEÑAL FAVORABLE	SEÑAL DE ALERTA
1. Finalidad	¿Qué pretende realizar la obra?	Propósito identificable y coherente	Finalidad vaga que no se aclara con el análisis
2. Forma	¿Cómo usa los recursos de su medio?	Coherencia y dominio del medio	Recursos desconectados del propósito
3. Expresión	¿Son los medios adecuados a lo que quiere comunicar?	La forma participa del sentido	La forma contradice o diluye lo que se pretende decir
4. Inteligencia	¿Qué pregunta formula y qué comprensión aporta?	Comprensión o interpretación fundamentada	Simplificación, manipulación o complejidad sin contenido

DIMENSIÓN	PREGUNTA CENTRAL	SEÑAL FAVORABLE	SEÑAL DE ALERTA
5. Belleza	¿Qué experiencia significativa hace posible?	Unidad, riqueza y capacidad de revelar	Impacto sin desarrollo, o agrado sin verdad
6. Persona	¿Qué visión del ser humano propone?	Reconoce la dignidad, incluso en la fragilidad	Reduce a las personas a objetos, casos o espectáculo
7. Moral	¿Cómo presenta el bien y el mal, y con qué medios se hizo?	Tratamiento coherente con el propósito; medios justos	Celebración no examinada de lo destructivo; medios injustos
8. Historia y contexto	¿Qué relación mantiene con su época y sus tradiciones?	Aporta a la tradición que hereda o transforma	Lectura descontextualizada, o contexto usado como excusa
9. Trascendencia	¿Qué relación establece con las preguntas últimas?	Profundidad adecuada a su propósito	Uso superficial de símbolos o conceptos sagrados
10. Comunidad	¿Qué efectos previsibles tiene y qué lecturas admite?	Apertura a lecturas razonadas; efectos proporcionados	Indiferencia ante daños previsibles; lectura única impuesta

4. Cómo se ponderan

Un mapa de diez dimensiones podría dar la impresión de que el juicio sobre una obra consiste en evaluar cada una de ellas por separado y sumar los resultados, como si se tratara de un formulario. Conviene descartar esa impresión con energía.

Las dimensiones no pesan siempre lo mismo. Su importancia depende del tipo de obra, de su finalidad y de la pregunta que se esté haciendo. En una pieza de música instrumental, la dimensión de la persona puede ser casi irrelevante, mientras que la de la forma y la de la belleza son decisivas. En un documental sobre una guerra, la dimensión moral y la de la persona pasan al primer plano. En un retablo destinado a una iglesia, la de la trascendencia es central; en

una comedia ligera, apenas pertinente. En la restauración de la Capilla Sixtina, como vimos, casi todas las dimensiones estaban en juego a la vez.

Las dimensiones no son intercambiables. Una obra no compensa un fallo grave en una dimensión con un logro en otra. Una película técnicamente brillante que explota a sus participantes no queda absuelta por su brillantez, como vimos en el capítulo 10. Una obra moralmente admirable y formalmente torpe no queda redimida por su intención. El juicio maduro reconoce los logros y los fallos en cada dimensión, y los mantiene separados.

Las dimensiones no deben convertirse en un sistema de puntuación. Sería tentador asignar a cada una un número del uno al diez y calcular una media. Sería también un error, por dos razones. La primera es que la experiencia de una obra es una totalidad, y no una suma de partes: la belleza de una obra puede depender de su verdad, y su verdad de su forma, de modo que las dimensiones se entrelazan de maneras que ningún cálculo puede captar. La segunda es que un sistema de puntuación da una falsa impresión de objetividad, y dispensa del trabajo de pensar. **El mapa sirve para no olvidar nada, no para dejar de juzgar.**

5. El mapa en acción

Para mostrar cómo funciona el mapa, volvamos un momento a la restauración de la Capilla Sixtina, no para resolver la polémica, que exigiría una competencia técnica que este libro no pretende tener, sino para mostrar cómo se ordena.

La **finalidad** de la restauración era recuperar la obra de Miguel Ángel tal como él la pintó, y garantizar su conservación. La **forma** y la **expresión** eran el centro de la disputa técnica: ¿se habían eliminado o no las capas finales del artista, y había cambiado con ello el sentido de las figuras? La **inteligencia** estaba en juego en la reinter-

pretación de Miguel Ángel como colorista. La **belleza**, en la experiencia que la bóveda limpia ofrecía a quien la contemplaba. La **historia y el contexto**, en la relación entre la obra original y cuatro siglos de recepción. La **trascendencia**, en el hecho de que la capilla es un lugar de culto. La **moral** y la **comunidad**, en las cuestiones sobre la financiación y la comercialización de las imágenes.

Ninguna de estas dimensiones, por sí sola, permitía decidir si la restauración había sido acertada. Todas eran necesarias. Y el mapa permite, al menos, saber de qué se está discutiendo cuando se discute, que es la condición de cualquier discusión fecunda, como veremos en el capítulo 32.

LO QUE QUEDA

Las obras son realidades complejas en las que se entrecruzan muchas dimensiones. Juzgarlas atendiendo a una sola produce juicios parciales.

Las diez dimensiones son: finalidad, forma, expresión, inteligencia, belleza, persona, moral, historia y contexto, trascendencia y comunidad.

Cada dimensión tiene una pregunta central, señales favorables y señales de alerta. Las señales son indicios, no veredictos.

Las dimensiones no pesan siempre lo mismo, no son intercambiables y no deben convertirse en un sistema de puntuación.

El mapa sirve para no olvidar nada, no para dejar de juzgar. Permite, sobre todo, saber de qué se discute cuando se discute.

Para mirar mejor

Elija una obra que conozca bien y que le parezca importante. Recórrala con las diez dimensiones, escribiendo una o dos frases para cada una. Algunas le parecerán poco pertinentes; anótelo también, explicando por qué.

Después, señale cuáles son las tres dimensiones que le parecen más decisivas para juzgar esa obra en particular, y por qué. Compare este ejercicio con el juicio que tenía antes de empezar. Es probable que el juicio final no sea muy distinto; pero será más preciso, más completo, y, sobre todo, podrá explicarlo.

NOTAS DEL CAPÍTULO 29

1 La restauración de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina se llevó a cabo entre 1980 y 1994. Entre sus críticos más conocidos estuvo el historiador del arte James Beck, de la Universidad de Columbia.

Las siete miradas

Discernir es un procedimiento aprendible que va de la descripción a la acción.

Un soldado convaleciente

En mayo de 1521, durante el asedio de Pamplona por las tropas francesas, una bala de cañón destrozó la pierna de un joven oficial vasco de treinta años llamado Íñigo López de Loyola. Trasladado a la casa familiar para recuperarse, pasó meses inmovilizado en una cama. Para entretener el tedio, pidió libros de caballerías, las novelas de aventuras que entonces apasionaban a la nobleza y que, décadas después, Cervantes parodiaría en el *Quijote*. En la casa no había ninguno. Le trajeron, en cambio, una vida de Cristo y un volumen de vidas de santos.

Íñigo empezó a leerlos sin mucho entusiasmo, y durante semanas su imaginación oscilaba entre dos mundos. A ratos soñaba con las hazañas caballerescas que deseaba realizar, con la dama a la que quería servir, con la gloria de las armas. A ratos imaginaba que imitaba a san Francisco o a santo Domingo. Y entonces advirtió algo que cambiaría su vida, y que muchos años más tarde contaría en su autobiografía. Los sueños de gloria mundana le producían un gran placer mientras se entretenía en ellos; pero cuando los dejaba, se quedaba seco y descontento. Los pensamientos sobre los santos, en cambio, no

solo le agradaban mientras duraban, sino que, cuando los dejaba, permanecía contento y alegre. Al principio no prestó atención a esa diferencia. Poco a poco empezó a reflexionar sobre ella, y concluyó que no todos los movimientos interiores tenían el mismo origen ni conducían al mismo lugar.

De esa observación nació, con los años, uno de los grandes métodos espirituales de la tradición cristiana: el **discernimiento de espíritus** que Íñigo, ya convertido en Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, sistematizó en sus *Ejercicios espirituales*. Su principio fundamental era sencillo: no basta con atender a lo que sentimos en el momento; hay que observar adónde nos lleva, qué deja tras de sí, qué fruto produce con el tiempo.

El lector habrá reconocido en la experiencia de Ignacio algo que este libro ha llamado **la prueba del día siguiente**: lo que importa no es solo la intensidad de la impresión inicial, sino lo que queda cuando esa impresión pasa. Y habrá reconocido también la palabra que da nombre a la facultad que este libro quiere recuperar: **discernimiento**. Este capítulo propone un método para ejercerla ante las obras de arte. Lo llamo **las siete miradas**, porque cada paso es una manera distinta de mirar la misma obra.

Un caso para acompañar el método

Para que el método no quede en abstracto, lo acompañaré a lo largo del capítulo con un caso concreto, que el lector probablemente conoce.

El 5 de octubre de 2018, en una subasta de arte contemporáneo de Sotheby's en Londres, se vendió por algo más de un millón de libras una obra del artista callejero británico que firma como Banksy: *Niña con globo*, una imagen pintada con plantilla y aerosol que muestra a una niña que extiende la mano hacia un globo rojo en forma de corazón que se le escapa. La imagen, que Banksy había pintado originalmente en un muro de Londres, era una de las más reproducidas de su

obra. En el instante en que el martillo cayó, una trituradora oculta en el marco se puso en marcha, y la mitad inferior del lienzo salió por la parte de abajo cortada en tiras, ante la sala atónita. El propio Banksy difundió después un vídeo en el que mostraba cómo había instalado el mecanismo años antes, por si la obra llegaba alguna vez a subasta.

La compradora decidió quedarse con la obra. La entidad que autentica los trabajos de Banksy le dio un nuevo título, *El amor está en la papelera*, y una nueva fecha. Tres años después, el 14 de octubre de 2021, la obra semidestruida volvió a subastarse en la misma casa y alcanzó unos dieciocho millones y medio de libras, casi veinte veces su precio anterior.

Apliquemos a este caso, paso a paso, las siete miradas.

Primera mirada: describir

La primera mirada consiste en **identificar qué hay en la obra y cómo está hecha, sin atribuir todavía intenciones ni emitir juicios.**

Parece el paso más sencillo, y es el que con más frecuencia se omite. Ante una obra que nos impresiona o nos irrita, tendemos a saltar directamente a la interpretación y al juicio, sin habernos detenido a observar con exactitud lo que tenemos delante. Y muchos juicios equivocados proceden, simplemente, de haber mirado mal.

Describir exige responder a preguntas elementales. ¿Qué elementos componen la obra? ¿Con qué materiales, técnicas y medios está realizada? ¿Qué dimensiones tiene? ¿Cómo están organizados sus elementos? ¿Qué es lo primero que llama la atención, y qué aparece después, con una mirada más detenida? En una obra temporal, como una película, una pieza musical o una performance, ¿cómo se desarrolla en el tiempo?

En nuestro caso, la descripción es la siguiente. Se trata de una imagen pintada con plantilla y aerosol sobre un lienzo, enmarcada en un marco dorado de apariencia antigua, que contenía un mecanismo de trituración. La imagen muestra la silueta negra de una niña y un

globo rojo en forma de corazón, con una breve inscripción en el muro. Durante la subasta, el mecanismo cortó en tiras aproximadamente la mitad inferior del lienzo, que quedó colgando bajo el marco. La obra actual es, por tanto, el resultado de ese acontecimiento: un lienzo parcialmente triturado dentro de su marco.

Obsérvese que esta descripción no dice todavía nada sobre si la obra es valiosa, ingeniosa, cínica o genial. Solo dice lo que hay. Ese es su mérito.

Segunda mirada: contextualizar

La segunda mirada consiste en **investigar el origen, el medio, las convenciones y la información relevante** que permiten comprender la obra en su situación.

Toda obra nace en un contexto: en una época, una tradición, un medio artístico, unas circunstancias de producción, un lugar de exhibición. Ignorar ese contexto conduce a malentendidos: a juzgar una obra antigua con criterios que no le corresponden, a no percibir las convenciones que respeta o rompe, a no entender a qué responde. La contextualización evita el anacronismo y la simplificación.

En nuestro caso, el contexto es particularmente rico. Banksy es un artista que surgió del arte callejero, una práctica que nació en buena medida como rechazo del mercado y de las instituciones del arte: pintar en los muros de la ciudad, de manera anónima e ilegal, para que cualquiera pudiera ver la obra sin pagar. Con los años, sus obras se convirtieron, paradójicamente, en objetos muy cotizados en ese mismo mercado que su práctica parecía rechazar. El acontecimiento se produjo en una casa de subastas, uno de los centros de ese mercado, y fue diseñado precisamente para ese lugar. La imagen elegida, por último, era una de las más populares y reproducidas de su autor, presente en carteles, camisetas y tazas de todo el mundo.

Este contexto no decide todavía nada sobre el valor de la obra. Pero permite comprender a qué responde, y con qué dialoga.

Tercera mirada: comprender

La tercera mirada consiste en **examinar qué intenta expresar la obra y qué interpretaciones están razonablemente apoyadas por ella**.

Es aquí donde empieza propiamente la interpretación. Pero conviene hacerla con disciplina, distinguiendo tres fuentes de sentido que a menudo se confunden: **la explicación del autor**, cuando existe; **la estructura de la obra**, lo que la obra misma muestra y permite inferir; y **la recepción pública**, lo que el público, la crítica y el mercado han hecho de ella. Las tres son relevantes, pero ninguna es decisiva por sí sola. El autor puede atribuir a su obra significados que la obra no realiza; el público puede ver en ella cosas que el autor no pretendía; la estructura puede admitir varias lecturas.

En nuestro caso, **la explicación del autor**, a través de los mensajes que difundió, sugería que la trituración era un gesto contra la conversión del arte en mercancía: destruir la obra en el momento mismo en que se convertía en un objeto de lujo. **La estructura de la obra** permite, en efecto, esa lectura: la imagen de una niña que pierde un globo en forma de corazón, triturada en el instante de su venta millonaria, puede leerse como una metáfora de lo que el mercado hace con el amor, la inocencia o el arte. Pero **la recepción** de la obra apunta en otra dirección: lejos de destruir su valor de mercado, el gesto lo multiplicó por veinte. La obra que pretendía denunciar la mercantilización del arte se convirtió en una de las mercancías artísticas más cotizadas de su década.

Comprender la obra exige sostener a la vez estas tres fuentes, y advertir la tensión entre ellas. Es lo que hace interesante el caso.

Cuarta mirada: evaluar la forma

La cuarta mirada consiste en **analizar la coherencia, la técnica, la expresividad, la originalidad, la profundidad y la adecuación entre los medios y los fines.** Es la mirada que responde a la segunda de las tres preguntas del capítulo 28: ¿está lograda la obra?

Aquí entran en juego las primeras cinco de las diez dimensiones del capítulo 29: la finalidad, la forma, la expresión, la inteligencia y la belleza. La pregunta no es si la obra nos gusta, sino qué consigue con sus recursos y cómo lo consigue. Hay que reconocer **tanto los logros como las limitaciones**: casi ninguna obra es perfecta, y casi ninguna carece de todo mérito.

En nuestro caso, la evaluación formal es, como corresponde a una obra de este tipo, matizada. La **imagen** original es eficaz: sencilla, inmediatamente reconocible, cargada de una emoción accesible. Su eficacia es la de un buen cartel o una buena ilustración, más que la de una pintura de gran complejidad. El **gesto** de la trituración es, como pieza de concepto y de puesta en escena, de una ingeniosidad indudable: la preparación del mecanismo, la elección del momento exacto, el lugar elegido, la imagen elegida. Su **originalidad** es real en cuanto a la ejecución, aunque pertenece a una larga tradición de gestos de autodestrucción y de crítica institucional que se remonta, como vimos, al urinario de Duchamp. Su **riqueza** es más discutible: una vez comprendido el gesto, que se comprende en un instante, ¿queda algo más que descubrir en la obra? Es la prueba del día siguiente del capítulo 17, y el resultado no es obvio.

Quinta mirada: evaluar lo humano y lo moral

La quinta mirada consiste en **preguntar qué visión de la persona, de la libertad, del sufrimiento, del bien y del mal transmite la obra**, y en examinar si representa una conducta, la critica, la justifica o la

celebra. Es la mirada que responde a la tercera pregunta del capítulo 28: ¿qué hace la obra con lo humano?

Aquí entran en juego la persona, la moral y la trascendencia. Conviene recordar la advertencia del capítulo 15: **evitar conclusiones automáticas**. No se trata de buscar en cada obra una moraleja, sino de examinar con honestidad su propuesta humana.

En nuestro caso, la dimensión humana y moral es menos evidente que en otros, pero no está ausente. La obra propone, al menos en la lectura de su autor, una crítica de la reducción del arte a mercancía, y esa crítica tiene una dimensión moral: denuncia una forma de codicia y de superficialidad. Pero la obra plantea también una pregunta moral sobre sí misma: si la crítica de la mercantilización se convierte en una mercancía todavía más valiosa, ¿no queda la crítica neutralizada, e incluso convertida en su contrario? No hay en el caso víctimas ni daño a terceros, ni explotación de personas, ni uso de símbolos sagrados. La cuestión moral es más sutil: la de la coherencia entre lo que la obra dice y lo que efectivamente hace en el mundo.

Sexta mirada: juzgar con proporción

La sexta mirada consiste en **formular un juicio que corresponda a la evidencia.** Es el momento de reunir lo que las miradas anteriores han descubierto y llegar a una conclusión.

Dos exigencias caracterizan esta mirada. La primera es la **proporción**: el juicio no debe ser más severo ni más elogioso de lo que la evidencia permite. La segunda es la **diferenciación**: la conclusión puede ser positiva, negativa, mixta o provisional, y puede reconocer logros en unas dimensiones y fallos en otras. El capítulo siguiente desarrollará este punto con detalle.

Esta mirada exige también **distinguir el tipo de cuestión que se juzga.** No es lo mismo una cuestión de gusto, una cuestión de calidad artística, una cuestión moral, una cuestión institucional o una cues-

tión jurídica. Una obra puede plantear varias a la vez, y cada una exige una respuesta distinta.

En nuestro caso, un juicio proporcionado podría formularse así. *El amor está en la papelera* es una pieza ingeniosa, de una gran eficacia como gesto público, que plantea con inteligencia una pregunta legítima sobre la relación entre el arte y el mercado. Su imagen es eficaz pero sencilla; su riqueza como objeto de contemplación prolongada es limitada; su originalidad es real en la ejecución, pero pertenece a una tradición ya larga. Su mayor interés es, quizá, involuntario: el destino de la obra en el mercado demostró, con más elocuencia que el propio gesto, la capacidad del sistema para absorber y rentabilizar su propia crítica, exactamente como lo describimos al hablar del círculo del prestigio y de la Academia de la Ruptura. Es un juicio mixto, y debe serlo.

El lector puede llegar a un juicio distinto, y es legítimo que lo haga. Lo importante es que su juicio, como este, pueda explicar sus razones.

Séptima mirada: responder de forma constructiva

La séptima mirada es la que con más frecuencia se olvida, y la que distingue el discernimiento de la mera crítica. Consiste en **decidir qué hacer** con el juicio formulado.

El juicio sobre una obra no es un fin en sí mismo. Es, o debería ser, el punto de partida de una acción, aunque sea modesta. Y esa acción puede adoptar formas muy distintas, que conviene enumerar para no reducirlas a la alternativa entre el elogio y la condena:

- **Apreciar y difundir la obra**, cuando el juicio es favorable y la obra merece ser conocida.
- **Estudiarla críticamente**, cuando plantea preguntas que merecen ser examinadas con más detalle.
- **Contextualizarla**, cuando su comprensión exige información que el público no tiene.

- **Disentir públicamente con razones**, cuando el juicio es desfavorable y la obra recibe una atención o una valoración que no merece.
- **Crear una obra alternativa**, que muestre lo que la obra criticada no supo mostrar.
- **Pedir la revisión de una decisión institucional**, cuando una institución ha exhibido, financiado o premiado la obra con criterios que merecen ser discutidos.
- **Proteger los derechos vulnerados**, cuando la obra ha causado un daño real a personas concretas.
- **Abstenerse de consumir o de promover la obra**, por razones prudenciales.

No todas las objeciones exigen una prohibición, y no toda libertad exige aprobación. La séptima mira busca la respuesta proporcionada, que en la inmensa mayoría de los casos será cultural y no jurídica.

En nuestro caso, la respuesta más adecuada parece ser la del **estudio crítico**: la obra es un documento valioso sobre la relación entre el arte y el mercado en nuestro tiempo, y merece ser examinada como tal, en la enseñanza, en la crítica y en la reflexión pública. No hay razones para condenarla ni para celebrarla sin reservas. Hay razones, en cambio, para utilizarla como lo que es: un caso de estudio extraordinariamente revelador.

Por qué siete, y por qué en este orden

El lector podría preguntarse si el número y el orden de las miradas son arbitrarios. No lo son, y conviene explicarlo, porque la lógica del método es tan importante como sus pasos.

El orden responde a un principio sencillo: **cada mirada prepara la siguiente y protege contra un error característico.** Se describe antes de interpretar, porque la interpretación de una obra mal observada es

una interpretación de otra cosa. Se contextualiza antes de comprender, porque sin contexto el sentido de una obra se deforma. Se comprende antes de evaluar, porque no se puede juzgar con justicia lo que no se ha entendido. Se evalúa la forma y lo humano por separado, porque mezclarlos produce las confusiones que examinamos en el capítulo 28. Se juzga después de evaluar, porque el juicio es la síntesis de lo examinado, no su sustituto. Y se responde después de juzgar, porque la acción precipitada, sin juicio, es la fuente de las censuras injustas y de las celebraciones vacías.

La tabla siguiente resume las siete miradas, la pregunta clave de cada una y el error que cada una ayuda a evitar.

MIRADA	PREGUNTA CLAVE	ERROR QUE EVITA
1. Describir	¿Qué hay exactamente en la obra y cómo está hecha?	Juzgar una obra que no se ha observado bien
2. Contextualizar	¿De dónde viene, en qué medio y para qué lugar?	El anacronismo y la lectura descontextualizada
3. Comprender	¿Qué intenta expresar y qué lecturas apoya la obra misma?	Confundir la explicación del autor, la obra y su recepción
4. Evaluar la forma	¿Qué consigue con sus recursos y cómo?	Confundir el gusto con la calidad
5. Evaluar lo humano	¿Qué hace con la persona, el bien y el mal?	El esteticismo y el moralismo automáticos
6. Juzgar con proporción	¿Qué conclusión corresponde a la evidencia?	La condena o la celebración absolutas
7. Responder	¿Qué conviene hacer ahora con este juicio?	La censura injusta y la indiferencia

Las siete miradas en cinco minutos

El método, aplicado con todo detalle, exige tiempo, y no todas las obras merecen ni permiten ese tiempo. Nadie va a recorrer las siete miradas con rigor académico ante cada canción que escucha en la radio o cada anuncio que ve en la calle. Por eso conviene disponer también de una versión abreviada, para la vida cotidiana, que puede recorrerse mentalmente en unos pocos minutos.

1. **Qué veo**, sin adjetivos.
2. **De dónde viene** y para qué.
3. **Qué quiere decir**, según la obra misma.
4. **Si lo consigue**, y con qué medios.
5. **Cómo trata a las personas.**
6. **Qué pienso**, en una frase matizada.
7. **Qué hago**: nada, recomendarla, criticarla, explicarla, crear otra cosa.

La versión abreviada no sustituye al método completo cuando la obra lo merece: cuando se trata de una decisión institucional, de una crítica pública, de una obra importante o de una controversia seria. Pero, practicada como hábito, transforma poco a poco la manera de mirar. Quien la recorre con frecuencia descubre que sus reacciones iniciales se vuelven más finas, que sus juicios se vuelven más precisos y que sus conversaciones sobre arte se vuelven más interesantes.

El método no da respuestas; da razones

Termino el capítulo con una advertencia que me parece esencial. Las siete miradas no son un algoritmo que produzca automáticamente el juicio correcto. Dos personas que apliquen el método con honestidad

a la misma obra pueden llegar a conclusiones distintas. El método no elimina el desacuerdo, ni lo pretende.

Lo que el método hace es otra cosa, quizá más importante: **vuelve visibles las razones de cada juicio**. Quien ha recorrido las siete miradas sabe por qué piensa lo que piensa, y puede explicarlo. Y quien puede explicarlo puede también discutirlo, corregirlo, enriquecerlo con las razones de otros. El método convierte el juicio estético, que en nuestra cultura se ha vuelto a menudo una cuestión de reacciones incomunicables, en una conversación razonada.

Es, en el fondo, lo que Ignacio de Loyola descubrió en su lecho de convaleciente. No bastaba con dejarse llevar por lo que sentía en el momento; había que observar, distinguir, examinar los frutos. Su discernimiento no le daba respuestas automáticas, pero le permitía saber de dónde venían sus inclinaciones y adónde lo llevaban. El discernimiento estético que este libro propone tiene la misma ambición, aplicada a otro terreno: no decirnos qué debemos pensar de cada obra, sino ayudarnos a pensarlo bien.

LO QUE QUEDA

Las siete miradas son un procedimiento aprendible para discernir ante una obra: describir, contextualizar, comprender, evaluar la forma, evaluar lo humano y lo moral, juzgar con proporción y responder de forma constructiva.

Cada mirada prepara la siguiente y protege contra un error característico: observar mal, descontextualizar, confundir fuentes de sentido, confundir gusto y calidad, juzgar con automatismos, absolutizar y actuar sin juicio.

Al comprender una obra hay que distinguir tres fuentes de sentido: la explicación del autor, la estructura de la obra y su recepción.

La séptima mirada ofrece muchas respuestas posibles además del elogio y la condena: estudiar, contextualizar, disentir, crear, revisar, proteger, abstenerse.

El método no da respuestas automáticas; da razones. Convierte el juicio en una conversación que puede discutirse y corregirse.

Para mirar mejor

Elija una obra que haya generado una controversia reciente en su entorno: una exposición, una película, una campaña, un edificio, una canción. Aplíquele las siete miradas por escrito, dedicando al menos un párrafo a cada una. Tómese el tiempo necesario: una tarde, quizá dos.

Cuando termine, compare su conclusión con la opinión que tenía antes de empezar. Después, si puede, comparta su texto con alguien que tenga una opinión distinta, y pídale que señale en qué mirada discrepa de usted. Descubrirá que muchas discusiones que parecían irreconciliables se vuelven comprensibles, e incluso fecundas, cuando se sabe exactamente en qué punto del camino se separan las opiniones.

Y, a partir de entonces, intente aplicar la versión de cinco minutos a las obras que encuentre en su vida cotidiana. Al cabo de unas semanas, notará la diferencia.

NOTAS DEL CAPÍTULO 30

1 Ignacio de Loyola relata su convalecencia en Loyola en su *Autobiografía*, dictada entre 1553 y 1555. Las reglas para el discernimiento de espíritus forman parte de los *Ejercicios espirituales*, aprobados en 1548.

2 Sobre la trituración de *Girl with Balloon* en Sotheby's de Londres el 5 de octubre de 2018 y la venta de *Love is in the Bin* el 14 de octubre de 2021: Associated Press, vía NBC.

PARTE VII · CAPÍTULO 31

Intención, contexto, efecto y ambigüedad

Ningún factor aislado decide el valor de una obra; el juicio maduro los sopesa todos y admite conclusiones diferenciadas.

La noche de los marcianos

La noche del domingo 30 de octubre de 1938, víspera de Halloween, la cadena estadounidense CBS emitió, dentro del programa radiofónico semanal del Mercury Theatre que dirigía un joven Orson Welles, de veintitrés años, una adaptación de *La guerra de los mundos*, la novela de H. G. Wells sobre una invasión marciana. La adaptación tenía una particularidad: buena parte de la historia se contaba en forma de boletines informativos que interrumpían un supuesto programa de música de baile, con reporteros en el lugar de los hechos, declaraciones de científicos y comunicados de las autoridades. El programa advirtió al principio, en una pausa intermedia y al final que se trataba de una obra de ficción.

A la mañana siguiente, los periódicos de todo el país publicaron en sus portadas que el programa había provocado el pánico de miles de personas, que habían huido de sus casas, colapsado las líneas telefónicas y buscado refugio de los invasores. Welles compareció ante la prensa con aire contrito. En 1940, un psicólogo de Princeton, Hadley Cantril, publicó un estudio que se convirtió en un clásico de la socio-

logía de la comunicación, *La invasión desde Marte*, y que estimaba que unos seis millones de personas habían escuchado el programa y que una parte considerable de ellas se había asustado. La historia del «pánico de los marcianos» pasó a ser, durante décadas, el ejemplo canónico del poder de los medios para manipular a las masas.

Pero la historia era, en buena medida, un mito. Investigaciones posteriores, como las de los historiadores de los medios Jefferson Pooley y Michael Socolow, han mostrado que la audiencia real del programa fue mucho menor de lo que se creyó: una encuesta telefónica de audiencia realizada esa misma noche apenas encontró oyentes sintonizados en esa emisora; la mayoría escuchaba un popular programa de la competencia. No hubo muertes ni suicidios atribuibles a la emisión. Los periódicos, que veían en la radio una competidora peligrosa para la publicidad y la información, tenían interés en presentar el nuevo medio como irresponsable, y construyeron el relato del pánico a partir de anécdotas dispersas. Y el estudio de Cantril, según sus críticos, confundió estar inquieto o sorprendido con estar aterrorizado.

El caso es fascinante porque en él se entrecruzan, de manera casi pura, los cuatro factores que este capítulo examina. La **intención** de Welles era entretener con una dramatización ingeniosa de Halloween, no engañar. El **contexto** era el de una sociedad inquieta por las noticias de una guerra que se acercaba en Europa, acostumbrada a interrumpir sus programas para escuchar boletines urgentes. El **efecto** real fue, al parecer, mucho más modesto que el efecto relatado. Y la **ambigüedad** formal de la obra, una ficción con forma de noticiario, era a la vez su mayor acierto artístico y la fuente de todas sus complicaciones. Para juzgar *La guerra de los mundos* de Welles había que considerar los cuatro factores, sin dejar que ninguno de ellos decidiera solo.

1. La tentación de un factor decisivo

En las controversias sobre obras de arte, es frecuente que cada parte elija un solo factor y lo convierta en decisivo.

Hay quien sostiene que **lo único que importa es la intención del autor**: si el autor quería decir algo bueno, la obra es buena; si quería provocar, es provocadora; si dice que su obra es una crítica, es una crítica. Hay quien sostiene, por el contrario, que **lo único que importa es el efecto**: si una obra ofende, es ofensiva; si se ha utilizado para el mal, es mala; si nadie la entiende, es fallida. Hay quien sostiene que **lo único que importa es el contexto**: juzgar una obra del pasado con criterios del presente es siempre un anacronismo, y toda obra debe entenderse exclusivamente desde su época. Y hay quien, ante cualquier obra difícil, se refugia en **la ambigüedad**: la obra es abierta, admite todas las lecturas, y cualquier juicio sobre ella es una imposición.

Cada una de estas posiciones ve algo verdadero. Y cada una, convertida en criterio único, produce juicios equivocados. Este capítulo examina los cuatro factores, uno por uno, para mostrar qué aporta cada uno al juicio y dónde están sus límites.

2. La intención

La intención del autor es relevante. Conocer lo que el artista quería hacer ayuda a comprender lo que hizo, a identificar la finalidad de la obra, a no juzgarla con criterios que no le corresponden. En el caso de Welles, saber que pretendía una dramatización de Halloween, y no un engaño, cambia sustancialmente el juicio moral sobre él.

Pero la intención **no basta para determinar el sentido ni el valor de la obra**, por tres razones.

La primera es que **las intenciones no siempre se realizan**. Un autor puede querer hacer una crítica y producir una celebración, o

querer conmover y producir aburrimiento. Lo que juzgamos es la obra, no el proyecto. Como vimos en el capítulo 15, una obra puede pretender denunciar la violencia y, por la manera en que la representa, convertirla en espectáculo.

La segunda es que **las obras contienen siempre más de lo que su autor pretendía.** Todo artista trabaja con un lenguaje, una tradición, unos materiales y unos símbolos que tienen significados propios, que el autor no controla por completo. Una obra puede decir cosas que su autor no quiso decir, para bien y para mal.

La tercera es que **la intención declarada no siempre es la intención real.** Los artistas, como cualquier persona, pueden no conocer del todo sus propios motivos, o pueden presentarlos de una manera favorable. La declaración del autor es un dato, no una prueba.

La intención es, por tanto, un elemento importante del juicio, pero no su árbitro. **Una buena intención no redime una obra fallida, y una intención dudosa no invalida una obra lograda.** Sí afecta, en cambio, al juicio sobre la responsabilidad moral del autor, que es una cuestión distinta del juicio sobre la obra.

3. El contexto

El contexto es también relevante. Como vimos en la segunda mirada del capítulo anterior, toda obra nace en una época, una tradición, un medio y unas circunstancias, y comprenderla exige conocerlas. En el caso de Welles, el contexto explica por qué la forma del noticiario resultaba verosímil, y por qué algunos oyentes pudieron alarmarse en una época de tensión internacional.

El contexto cumple, sobre todo, una función protectora contra **dos errores simétricos.** El primero es el **anacronismo**: juzgar una obra del pasado con criterios que su autor no podía conocer, o reprocharle no haber compartido sensibilidades que surgieron después. El segundo es la **descontextualización**: arrancar una obra, o un frag-

mento de ella, de su contexto, y atribuirle un significado que en él no tenía.

Pero el contexto **tampoco basta**, y su absolutización produce un error distinto: el **relativismo histórico**, según el cual toda obra solo puede juzgarse con los criterios de su época, y nunca con criterios que la trasciendan. Si así fuera, no podríamos decir que una obra de propaganda que celebraba la esclavitud era injusta, porque en su época la esclavitud era aceptada. Este libro ha sostenido, desde la Parte II, que hay criterios que trascienden las épocas, porque se fundan en la naturaleza de la persona y en la verdad de las cosas. El contexto ayuda a comprender por qué una obra fue como fue y a juzgar con equidad a su autor; no suspende el juicio sobre la obra misma.

Conviene añadir una advertencia sobre un uso frecuente del contexto: el **contexto como coartada**. Ante una obra discutida, sus defensores invocan a veces un contexto que la justificaría, pero que la obra misma no hace visible: una intención crítica, un diálogo con una tradición, una referencia que solo conocen los iniciados. El contexto que la obra no hace perceptible de algún modo no puede cargar con todo el peso de su sentido. Es una de las formas del círculo del prestigio que examinamos en el capítulo 4.

4. El efecto

El efecto de una obra sobre las personas y las comunidades es, a su vez, relevante, y este libro lo ha incluido como décima dimensión del juicio. Una obra que contribuye a deshumanizar a un grupo, que incita a la violencia o que hiere gratuitamente a personas concretas plantea un problema moral, cualquiera que sea la intención de su autor.

Pero el efecto exige también un uso cuidadoso, por tres razones.

La primera es que **el efecto real es difícil de conocer**. El caso de Welles lo muestra con una claridad casi didáctica: durante décadas, todo el mundo creyó conocer el efecto de aquel programa, y ese efecto

resultó ser, en buena parte, una construcción posterior. Los efectos de una obra se relatan, se amplifican, se instrumentalizan. Antes de juzgar una obra por sus efectos, hay que preguntarse cómo sabemos cuáles han sido.

La segunda es que **el efecto depende también de quien recibe la obra**. Una obra puede ser malinterpretada, utilizada para fines que su autor no pretendía o recibida por un público al que no estaba destinada. No toda reacción es responsabilidad de la obra. Por eso este libro ha hablado siempre de **efectos razonablemente previsibles**, no de cualquier efecto posible. Un autor es responsable de lo que razonablemente podía prever, no de todo lo que alguien pueda hacer con su obra.

La tercera es que **la ofensa no es, por sí sola, un criterio suficiente**. Una obra puede ofender porque dice una verdad incómoda, porque cuestiona una costumbre, porque desafía una sensibilidad. Muchas obras que hoy consideramos grandes ofendieron profundamente en su momento, como vimos con el *Desayuno sobre la hierba* o con *La consagración de la primavera*. La ofensa es un dato que merece ser examinado, como vimos en el capítulo 28, pero no es todavía un juicio.

5. La ambigüedad

La ambigüedad, por último, es una de las riquezas del arte. Muchas de las obras más grandes son ambiguas: admiten varias lecturas, sostienen tensiones que no se resuelven, dejan preguntas abiertas. *Hamlet* no dice si su protagonista está loco o finge estarlo; *Los hermanos Karamázov* deja hablar a Iván con toda la fuerza de sus argumentos; las Pinturas negras de Goya no se dejan reducir a una interpretación única. Como vimos en el capítulo 15, la ambigüedad bien construida es una forma de respeto a la inteligencia y a la libertad del espectador.

Pero la ambigüedad puede también convertirse en **un refugio contra el juicio.** Hay que distinguir dos cosas que se confunden con frecuencia.

La **ambigüedad significativa** es la de una obra que sostiene deliberadamente varias lecturas, porque la realidad que representa es compleja y no admite una respuesta simple. Es una ambigüedad trabajada, que enriquece la obra y exige al espectador un esfuerzo de interpretación.

La **ambigüedad evasiva** es la de una obra que no se compromete con nada, para poder defenderse de cualquier crítica. Si se le reprocha su violencia, es una denuncia de la violencia; si se le reprocha su frivolidad, es una crítica de la frivolidad; si se le reprocha su vacío, es una reflexión sobre el vacío. Es la ambigüedad de lo que el capítulo 18 llamó la ironía que ha olvidado lo que defendía.

La diferencia entre ambas no siempre es fácil de establecer, pero hay un criterio útil: **la ambigüedad significativa resiste el análisis; la evasiva se disuelve con él.** Cuanto más se examina *Hamlet*, más rica se vuelve su ambigüedad. Cuanto más se examina una obra evasiva, más evidente resulta que su ambigüedad no oculta nada.

Hay que recordar, además, que **la ambigüedad de una obra no impide juzgarla.** Que una obra admita varias lecturas no significa que todas sean igualmente razonables, ni que la obra quede exenta de evaluación. Como vimos en la tercera mirada del capítulo anterior, hay interpretaciones mejor y peor apoyadas por la estructura de la obra.

6. Sopesar los cuatro factores

Ninguno de los cuatro factores decide solo. El juicio maduro los sopesa todos, y advierte las tensiones entre ellos. Una obra puede tener una buena intención y un efecto dañino; un contexto que la explica y una forma que no la justifica; una ambigüedad rica y una dimensión moral problemática.

Propongo, para ayudar a sopesarlos, cuatro preguntas sencillas que pueden formularse ante cualquier obra controvertida:

1. **¿Qué pretendía el autor, y lo consiguió?** Sobre la intención y su realización.
2. **¿Qué necesitamos saber para entender la obra, y la obra misma lo hace visible?** Sobre el contexto y sus límites.
3. **¿Qué efectos ha tenido o puede razonablemente tener, y cómo lo sabemos?** Sobre el efecto y su verificación.
4. **¿Su ambigüedad enriquece la obra o la protege del juicio?** Sobre la ambigüedad significativa y la evasiva.

Aplicadas a *La guerra de los mundos* de Welles, las cuatro preguntas producen un juicio matizado. La intención era legítima y se realizó con una brillantez formal indudable. El contexto explica la verosimilitud del recurso, y la obra advertía de su carácter ficticio. Los efectos fueron mucho menores de lo que se dijo, y el relato de esos efectos dice más sobre los periódicos de la época que sobre el programa. La ambigüedad de una ficción con forma de noticiario era significativa: era el núcleo mismo de la invención artística, y planteaba una pregunta legítima sobre la credulidad ante los medios, que la reacción posterior confirmó de una manera que nadie había previsto.

7. El valor de las conclusiones diferenciadas

El resultado de sopesar los cuatro factores es, con frecuencia, una conclusión que no cabe en las categorías de «buena» o «mala», «aceptable» o «inaceptable». Este libro ha insistido en que esa conclusión no es una debilidad del juicio, sino su madurez.

Propongo distinguir **siete formas de conclusión diferenciada**, que el lector puede utilizar para formular sus juicios con precisión:

1. **Una obra puede ser técnicamente brillante y moralmente problemática.** Es el caso de *El triunfo de la voluntad*.

2. **Una obra puede tener un propósito valioso y una ejecución deficiente.** Es el caso de tantas obras de buenas intenciones y escasa calidad, que el capítulo 7 llamó kitsch piadoso.
3. **Una obra puede ser incómoda y profundamente humana.** Es el caso de muchas obras que examinamos en la Parte IV, como los relatos de Flannery O'Connor.
4. **Una obra puede ser popular y superficial.** Es el caso de buena parte del arte de consumo masivo.
5. **Una obra puede ser novedosa y efímera.** Es el caso de muchos gestos de vanguardia que no superan la prueba del día siguiente.
6. **Una obra puede ser tradicional y extraordinariamente viva.** Es el caso de las obras que examinamos en la Parte VI.
7. **Una obra puede ser religiosa y artísticamente pobre, o no religiosa y espiritualmente profunda.** Es el caso que examinamos en la Parte V.

Estas conclusiones no son evasivas. **Son más exactas que las simplificaciones**, porque corresponden a la complejidad de las obras reales. Una cultura incapaz de formularlas, que solo dispone de la condena y la celebración, es una cultura pobre en juicio, y por eso vulnerable a todas las manipulaciones.

LO QUE QUEDA

Ningún factor aislado, ni la intención, ni el contexto, ni el efecto, ni la ambigüedad, decide solo el valor de una obra.

La intención importa, pero las intenciones no siempre se realizan, las obras dicen más de lo que su autor pretendía y la intención declarada no es una prueba.

El contexto protege contra el anacronismo y la descontextualización, pero no suspende el juicio, y no puede usarse como coartada cuando la obra no lo hace visible.

El efecto importa, pero es difícil de conocer, depende también de quien recibe la obra y no se reduce a la ofensa. Se juzgan los efectos razonablemente previsibles.

Hay que distinguir **la ambigüedad significativa, que resiste el análisis, de la evasiva, que se disuelve con él.**

Las conclusiones diferenciadas no son una debilidad del juicio, sino su madurez: son más exactas que las simplificaciones.

Para mirar mejor

Piense en una controversia reciente sobre una obra en la que alguien haya dicho: «el autor no quería ofender», «hay que entenderla en su contexto», «ha hecho mucho daño» o «es una obra abierta». Identifique cuál de los cuatro factores se estaba convirtiendo en decisivo, y aplique las cuatro preguntas de este capítulo para sopesar los demás.

Después, intente formular su juicio sobre esa obra con una de las siete conclusiones diferenciadas. Si ninguna se ajusta, formule una propia con la misma estructura: «es… y…», o «es… pero…». Observe cómo cambia el tono de su juicio cuando renuncia a la alternativa entre la condena y la celebración.

NOTAS DEL CAPÍTULO 31

1 Hadley Cantril, *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic* (Princeton University Press, 1940).

2 Sobre la revisión historiográfica del supuesto pánico: Jefferson Pooley y Michael J. Socolow, en The Chronicle of Higher Education y *Slate* (2013); y el resumen de Snopes.

Los veinte espejismos y el arte de discutir

Los errores de juicio más frecuentes tienen nombre, y se puede aprender a discutir sobre arte sin convertir la conversación en una guerra.

Dos debates

En el otoño de 1927, en Londres, dos de los escritores más célebres de su tiempo se enfrentaron en un debate público. De un lado, George Bernard Shaw, dramaturgo, socialista, agnóstico, vegetariano, enemigo declarado del matrimonio indisoluble y de casi todas las instituciones tradicionales. Del otro, Gilbert Keith Chesterton, ensayista, novelista, católico converso desde hacía cinco años y defensor de un modelo económico de pequeña propiedad que él y sus amigos llamaban distributismo. Presidía el debate Hilaire Belloc, amigo íntimo de Chesterton, que anunció con humor que no tenía la menor intención de ser imparcial. El texto se publicó al año siguiente con un título que lo decía todo: *¿Estamos de acuerdo?*

No lo estaban, en casi nada. Pero el debate, como los muchos que mantuvieron en la prensa durante tres décadas, fue un modelo de algo que hoy nos resulta casi exótico: un desacuerdo profundo entre personas que se respetaban y se apreciaban. Chesterton había dedicado a Shaw un libro entero, años antes, en el que discutía sus ideas

con severidad y elogiaba su honestidad con generosidad. Shaw, por su parte, admiraba sinceramente el talento de su adversario. Discutían con ingenio, con dureza, a veces con sarcasmo, pero nunca con desprecio. Cada uno se esforzaba por entender lo que el otro sostenía, y por responder a su mejor argumento, no al peor.

Cuarenta y un años después, en agosto de 1968, la cadena estadounidense ABC organizó una serie de debates televisados entre otros dos célebres escritores, el conservador William F. Buckley Jr. y el progresista Gore Vidal, para comentar las convenciones de los dos grandes partidos. La idea era buena, y los primeros debates fueron brillantes. Pero la animadversión personal entre ambos fue creciendo, hasta que, en una de las últimas emisiones, se insultaron en directo de una manera que escandalizó a la audiencia y que ninguno de los dos olvidó nunca. Los debates se convirtieron en un hito de la historia de la televisión, y en el precursor de una forma de discusión pública, hoy omnipresente, en la que el objetivo no es comprender al adversario, sino destruirlo ante el público.

Este capítulo trata de las dos cosas que separan aquellos dos debates: **los errores de juicio que convierten las discusiones en malentendidos**, y **las disposiciones que permiten discutir con fecundidad**. La primera mitad reúne los veinte espejismos más frecuentes del juicio sobre las obras. La segunda propone algunos principios para discutir sobre arte como discutían Chesterton y Shaw.

1. Qué es un espejismo

Llamo **espejismo** a una inferencia que parece válida, pero no lo es: una regla implícita que convierte un rasgo de la obra o de su situación en un juicio sobre su valor, sin las razones que lo justificarían. Los espejismos no son errores tontos; son atajos que funcionan a veces, y que por eso parecen fiables. Pero, convertidos en reglas, producen juicios equivocados con regularidad.

He reunido veinte, agrupados en cuatro familias. Muchos de ellos se han examinado ya a lo largo del libro; aquí se presentan reunidos, para que el lector pueda reconocerlos con rapidez. Para cada uno propongo, en una o dos frases, la corrección.

2. Los espejismos del prestigio

1. **«Si está en un museo, tiene valor.»** La presencia en una institución indica que alguien ha considerado valiosa la obra, pero no demuestra que lo sea. Las instituciones se equivocan, siguen modas y obedecen a intereses. Es el círculo del prestigio del capítulo 4.
2. **«Si es cara, es valiosa.»** El precio mide la demanda de un mercado particular, en el que intervienen la especulación, la escasez, el prestigio social y la inversión. El plátano de la Obertura y la trituradora del capítulo 30 lo muestran con elocuencia.
3. **«Si la crítica la aplaude, es buena.»** El consenso de los expertos es un indicio que merece respeto, pero no es una prueba. La crítica de cada época ha despreciado obras que la posteridad admiró, y ha celebrado obras que la posteridad olvidó.
4. **«Si es difícil de entender, es profunda.»** La dificultad puede ser el precio de una complejidad real, o la máscara de una vaciedad. La profundidad resiste el análisis; la oscuridad gratuita se disuelve con él.
5. **«Si su autor es célebre, todo lo que hace importa.»** La reputación de un artista se gana con algunas obras, no con todas. Los grandes artistas producen también obras menores, y juzgarlas por la firma es la forma más común de idolatría que el capítulo 13 nos enseñó a evitar.

3. Los espejismos de la novedad

6. **«Si es nuevo, es mejor.»** La novedad describe una relación con la historia, no una cualidad. Hay novedades que enriquecen y novedades que empobrecen. Es la primera de las cinco confusiones del capítulo 3.
7. **«Si rompe las reglas, es valiente.»** La transgresión solo es valiente cuando tiene un costo para quien la realiza. En un mundo cultural que premia la ruptura, romper puede ser la opción más cómoda. Es el costo de la transgresión del capítulo 17.
8. **«Si es tradicional, está superado.»** La tradición no es un pasado muerto, sino una práctica viva que se renueva. Muchas de las obras más vivas de nuestro tiempo son tradicionales. Es la lección de la Parte VI.
9. **«Si escandaliza, es auténtica.»** El escándalo puede ser el efecto de una verdad incómoda, o el producto calculado de una estrategia de visibilidad. Hay que preguntarse qué queda cuando el escándalo pasa: la prueba del día siguiente.
10. **«Si nadie lo había hecho, valía la pena hacerlo.»** Que algo no se haya hecho nunca puede significar que nadie lo había pensado, o que nadie había pensado que valiera la pena. La originalidad, como vimos en el capítulo 25, no es la novedad absoluta, sino la aportación significativa.

4. Los espejismos de la emoción

11. **«Si me conmueve, es buena.»** La emoción es un dato valioso, pero hay emociones fáciles, producidas por recursos previsibles, y emociones profundas, que exigen y revelan. El kitsch conmueve, y conmueve mucho. Es la confusión entre la primera y la segunda pregunta del capítulo 28.

12. **«Si me ofende, es mala.»** La ofensa puede indicar una falta de respeto real, o una verdad que no queremos oír. Es un punto de partida para el examen, no su conclusión.

13. **«Si es sincera, es valiosa.»** La sinceridad es una virtud del artista, pero no garantiza la calidad de la obra. Se puede expresar con total sinceridad algo pobre, confuso o falso. Es pariente de la cuarta confusión del capítulo 3: el origen de una obra en la interioridad del artista explica por qué existe, pero no justifica su valor.

14. **«Si es popular, es buena», o su inverso, «si es popular, es mala».** La popularidad no demuestra ni la calidad ni su ausencia. Shakespeare, Dickens y Verdi fueron populares; también lo fueron muchas obras que nadie recuerda. El desprecio de lo popular es tan irreflexivo como su celebración.

15. **«Si es bella, es verdadera.»** La belleza auténtica, como vimos en la Parte II, está unida a la verdad. Pero hay una belleza aparente, seductora, que puede ponerse al servicio de la mentira. La propaganda bien hecha es bella en ese sentido, y por eso es peligrosa.

5. Los espejismos de la moral y de lo religioso

16. **«Si su tema es bueno, la obra es buena.»** Un tema noble no garantiza una obra lograda, ni una obra humanamente profunda. Muchas obras de temas nobles son superficiales, sentimentales o manipuladoras. Es el error del arte de buenas intenciones.

17. **«Si representa el mal, lo aprueba.»** Representar no es celebrar. Toda la Parte IV se dedicó a desmontar este espejismo, que conduciría a condenar la mayor parte de la literatura universal, empezando por la Biblia.

18. **«Si es religiosa, es buena», o su inverso, «si es religiosa, es ingenua».** La temática religiosa no garantiza ni la calidad ni la profundidad espiritual de una obra, ni las excluye. Como vimos en el capítulo 23, hay arte religioso pobre y arte no religioso espiritualmente profundo, y hay también arte religioso de una grandeza insuperable.

19. **«Si critica a los poderosos, tiene razón.»** La crítica del poder es una de las funciones legítimas del arte, pero no garantiza la verdad de lo que la obra afirma. Se puede criticar al poderoso con razones falsas, y servir a otro poder con la apariencia de rebeldía.

20. **«Si su autor es inmoral, la obra no vale», o su inverso, «si la obra es grande, su autor queda absuelto».** La vida del autor y el valor de la obra son cuestiones distintas, aunque no siempre independientes, como vimos en el capítulo 13. Admirar sin idolatrar exige mantenerlas separadas, y juzgar cada una con sus propios criterios.

6. Lo que tienen en común

Los veinte espejismos tienen una estructura común: **convierten un indicio en una prueba.** El museo, el precio, la crítica, la dificultad, la novedad, la emoción, la sinceridad, el tema, la intención: todos son datos que merecen atención, y todos pueden apuntar en la dirección correcta. Pero ninguno, por sí solo, demuestra el valor de una obra. Y todos, convertidos en reglas, dispensan del trabajo de mirar.

Por eso el remedio contra los espejismos no es aprender veinte reglas contrarias, sino **volver a la obra**: aplicar las siete miradas, recorrer las diez dimensiones, sopesar los cuatro factores. El lector que haya interiorizado el método de esta parte no necesitará recordar la lista: reconocerá los espejismos por sí mismo, porque advertirá cuándo un juicio se está apoyando en algo distinto de la obra.

7. El arte de discutir

Volvamos ahora a los dos debates del principio. ¿Qué tenían Chesterton y Shaw que les faltó a Buckley y Vidal? No era, desde luego, falta de convicciones: Chesterton y Shaw estaban en desacuerdo sobre casi todo lo que importa, y lo sabían. Era otra cosa: **una manera de discutir.**

La tradición católica conoce bien esa manera, y la ha formulado con precisión en dos textos que conviene recordar. El primero es la estructura misma de la *Suma teológica* de santo Tomás de Aquino. Cada uno de sus artículos comienza exponiendo las objeciones contra la tesis que el autor va a defender, y las expone con tanta fuerza y honestidad que, a menudo, el lector moderno se sorprende de que el santo sea capaz de formular mejor que sus adversarios los argumentos contrarios a su posición. Solo después de haberlas expuesto responde, y responde a cada una por separado, reconociendo con frecuencia lo que tienen de verdadero. El segundo es el llamado presupuesto con que Ignacio de Loyola abre sus *Ejercicios espirituales*: todo buen cristiano ha de estar más dispuesto a salvar la proposición del prójimo que a condenarla; y, si no puede salvarla, ha de preguntarle cómo la entiende, y, si la entiende mal, corregirlo con amor.

A partir de estas dos fuentes, y de la experiencia de las discusiones sobre arte, propongo **siete principios para discutir sobre las obras.**

Primero: formular la posición contraria en su mejor versión. Antes de responder, hay que ser capaz de exponer lo que el otro sostiene de una manera que él mismo reconocería como justa. Responder a una caricatura es fácil, y no convence a nadie que no estuviera ya convencido.

Segundo: identificar en qué punto se separan las opiniones. La mayoría de los desacuerdos sobre una obra no son totales, sino que se concentran en una mirada o una dimensión concreta. Dos personas

pueden coincidir en la descripción, el contexto y la calidad formal de una obra, y discrepar solo en su dimensión moral. Saberlo transforma la discusión.

Tercero: distinguir el tipo de cuestión que se discute. No es lo mismo discutir sobre gustos, sobre calidad, sobre moral, sobre una decisión institucional o sobre una cuestión jurídica. Muchas discusiones fracasan porque cada parte habla de una cosa distinta.

Cuarto: conceder lo que debe concederse. Reconocer los aciertos del adversario no debilita la propia posición; la vuelve más creíble. Quien no concede nada transmite la impresión de que no está escuchando.

Quinto: no atribuir intenciones. Discutir las razones del otro, no sus supuestos motivos. Quien defiende una obra no es necesariamente un relativista, y quien la critica no es necesariamente un censor.

Sexto: separar a la persona de su posición. Se puede rechazar con firmeza una posición sin despreciar a quien la sostiene. Es exactamente lo que Chesterton y Shaw hicieron durante treinta años, y lo que Buckley y Vidal no supieron hacer.

Séptimo: aceptar que la discusión puede no terminar en acuerdo. El objetivo de una buena discusión no es siempre convencer, sino comprender mejor, y, a veces, descubrir que el desacuerdo es más pequeño, o más interesante, de lo que parecía.

8. Una cultura de la discusión

Estos principios no son normas de cortesía. Son condiciones de la verdad. Una cultura en la que las discusiones sobre arte degeneran en guerras de bandos es una cultura que ha renunciado a aprender de sus desacuerdos, y que por eso se empobrece. Las redes sociales, como vimos en el capítulo 5, han convertido el modelo de Buckley y Vidal en la forma dominante de la conversación pública: la discusión

como espectáculo de destrucción del adversario, recompensada con atención.

El creyente tiene, en este terreno, una responsabilidad particular. Si sostiene que la verdad existe y que el amor es la forma suprema de la relación entre las personas, debería ser el primero en discutir como Chesterton: con convicción y con alegría, con firmeza y con caridad. La defensa de la belleza y de la verdad pierde toda credibilidad cuando se hace con desprecio, con caricaturas y con insultos. Y la recupera, a veces de manera sorprendente, cuando se hace con inteligencia, con generosidad y con humor.

Con este capítulo termina la exposición del método. El interludio siguiente lo aplicará entero a una sola obra.

LO QUE QUEDA

Un **espejismo** es una inferencia que parece válida pero no lo es: convierte un indicio en una prueba. Hay veinte frecuentes, agrupados en cuatro familias: del prestigio, de la novedad, de la emoción y de la moral y lo religioso.

El remedio contra los espejismos no es aprender reglas contrarias, sino volver a la obra con el método.

La tradición católica ofrece dos modelos de discusión: las objeciones de la *Suma* de santo Tomás y el presupuesto de los *Ejercicios* de san Ignacio.

Siete principios para discutir sobre arte: formular la posición contraria en su mejor versión, identificar dónde se separan las opiniones, distinguir el tipo de cuestión, conceder lo que debe concederse, no atribuir intenciones, separar a la persona de su posición y aceptar que puede no haber acuerdo.

Estos principios no son cortesía, sino condiciones de la verdad. El creyente debería ser el primero en practicarlos.

Para mirar mejor

Relea la lista de los veinte espejismos y marque los tres en los que reconoce haber caído con más frecuencia. Probablemente no sean los mismos que marcaría alguien de convicciones opuestas a las suyas: cada sensibilidad tiene sus espejismos preferidos.

Después, la próxima vez que discuta sobre una obra con alguien que piense distinto, intente aplicar el primer principio antes de decir nada: formule la posición del otro y pregúntele si la ha entendido bien. Observe cómo cambia la conversación.

NOTAS DEL CAPÍTULO 32

1 G. K. Chesterton y Bernard Shaw, *Do We Agree? A Debate between G. K. Chesterton and Bernard Shaw, with Hilaire Belloc in the Chair* (Londres, 1928). Chesterton había publicado su estudio *George Bernard Shaw* en 1909.

2 Los debates entre William F. Buckley Jr. y Gore Vidal se emitieron por ABC durante las convenciones republicana y demócrata de agosto de 1968.

3 Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, n. 22 (el «presupuesto»).

INTERLUDIO VII

Guernica bajo las siete miradas

El lunes 26 de abril de 1937, día de mercado, aviones de la Legión Cóndor alemana y de la aviación legionaria italiana, que combatían en la guerra civil española del lado del bando sublevado, bombardearon durante varias horas la villa vasca de Guernica, centro simbólico de las libertades tradicionales del pueblo vasco. Buena parte de la población quedó destruida. El número de muertos fue objeto de propaganda en ambos bandos y ha sido discutido desde entonces por los historiadores: las cifras difundidas en aquellos días superaban el millar, mientras que la investigación posterior ha tendido a situarlas en algunos centenares. Lo que no se discute es que fue uno de los primeros bombardeos aéreos de la historia dirigidos de manera deliberada contra una población civil.

En París, Pablo Picasso llevaba meses sin decidirse sobre el gran mural que el gobierno de la República le había encargado para su pabellón en la Exposición Internacional de aquel verano. Al leer las crónicas del bombardeo, abandonó el proyecto en el que trabajaba y empezó a dibujar. En poco más de un mes, entre mayo y junio, pintó un lienzo de casi ocho metros de ancho por tres y medio de alto, que su compañera, la fotógrafa Dora Maar, fue documentando en sus distintos estados. El cuadro se tituló *Guernica*.

Este interludio no pretende añadir nada a la inmensa bibliografía sobre la obra. Pretende algo más modesto: aplicarle, mirada por

mirada, el método de la Parte VII, para que el lector vea cómo funciona sobre una obra que todo el mundo cree conocer.

Primera mirada: describir

Un lienzo horizontal, de grandes dimensiones, pintado al óleo con una paleta reducida a negros, blancos y grises, sin ningún otro color. La composición está organizada, de manera no inmediatamente evidente, en una estructura que recuerda un tríptico, con una gran forma piramidal en el centro.

A la izquierda, un toro de cabeza humanizada, inmóvil, mira hacia fuera del cuadro; bajo él, una mujer con la cabeza echada hacia atrás grita sosteniendo a un niño muerto en sus brazos. En el centro, un caballo atravesado por una lanza se retuerce con la boca abierta, y su cuerpo está cubierto por pequeños trazos que imitan la textura de la letra impresa de un periódico. A sus pies yace un guerrero desmembrado, con una espada rota en la mano, de la que brota una pequeña flor. Sobre el caballo, una lámpara con forma de ojo, o un ojo con forma de bombilla, ilumina la escena. Desde una ventana, a la derecha, una mujer asoma la cabeza y el brazo extendido, que sostiene una lámpara de aceite. Abajo a la derecha, otra mujer avanza arrastrándose hacia el centro. En el extremo derecho, una figura con los brazos alzados grita entre las llamas de un edificio que se derrumba.

Las figuras están deformadas según el lenguaje que Picasso había desarrollado en las décadas anteriores: rostros vistos a la vez de frente y de perfil, cuerpos fragmentados, perspectivas incompatibles. No hay aviones, ni bombas, ni soldados enemigos, ni ninguna referencia explícita al lugar ni a la fecha.

Segunda mirada: contextualizar

El contexto es múltiple. **Histórico**: una guerra civil que se había convertido en un ensayo de la guerra europea que estaba por venir, y un

bombardeo que inauguraba una forma de violencia, la destrucción aérea de ciudades, que el mundo conocería después a gran escala. **Institucional**: un encargo de un gobierno en guerra para un pabellón de propaganda en una exposición internacional. **Artístico**: el lenguaje cubista y las investigaciones de Picasso sobre la deformación de la figura, su larga familiaridad con el mundo taurino, y su diálogo con la tradición de la pintura de historia y de los desastres de la guerra, en particular con Goya, cuyos *Desastres de la guerra* examinamos en el Interludio IV, y con sus *Fusilamientos del 3 de mayo*. **Biográfico**: un pintor español, exiliado en París, que no había sido hasta entonces un artista político.

El contexto incluye también la **historia posterior de la obra**. Tras la exposición, el cuadro recorrió varios países para recaudar fondos para la República, y desde 1939 quedó depositado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Picasso dispuso que no regresara a España mientras no se restablecieran las libertades democráticas. Llegó a Madrid en 1981, seis años después de la muerte de Franco y ocho después de la del propio pintor, y desde 1992 se exhibe en el Museo Reina Sofía.

Tercera mirada: comprender

La explicación del autor es escasa. Picasso se negó casi siempre a interpretar los símbolos del cuadro, y cuando lo hizo fue de manera ambigua: el toro era un toro, el caballo era un caballo. Circula la anécdota de un oficial alemán que, ante una fotografía del cuadro, le preguntó a Picasso si lo había hecho él, y la respuesta del pintor, que le habría devuelto la autoría a los propios alemanes; es probablemente apócrifa, pero dice algo sobre cómo el cuadro ha sido recibido.

La estructura de la obra apoya, con claridad, una lectura central: el cuadro es una representación del sufrimiento de las víctimas inocentes de la guerra. Todas sus figuras humanas son víctimas, y la mayoría

son mujeres y un niño. La ausencia de aviones y de enemigos no es una omisión, sino una decisión: el cuadro no muestra el acto de la violencia, sino sus efectos; no al verdugo, sino al herido. Los símbolos particulares, el toro, el caballo, la bombilla, la flor, admiten varias lecturas razonables, y el debate sobre ellas no se ha cerrado. Es un caso de **ambigüedad significativa**, en el sentido del capítulo 31: cuanto más se analiza, más se enriquece.

La recepción ha convertido la obra en el símbolo universal de la condena de la guerra contra la población civil, muy por encima de su referencia concreta. La prueba más elocuente de ese poder ocurrió en febrero de 2003, cuando, ante la comparecencia del secretario de Estado de los Estados Unidos ante el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas para defender la invasión de Irak, la gran reproducción en tapiz del cuadro que colgaba a la entrada de la sala fue cubierta con una cortina azul. Los responsables alegaron razones técnicas; muchos vieron en el gesto el reconocimiento involuntario de que la imagen seguía siendo capaz de acusar.

Cuarta mirada: evaluar la forma

La **finalidad** del cuadro es clara: denunciar, ante el público internacional, el horror de un bombardeo contra civiles. La **forma** la sirve con una precisión extraordinaria. La renuncia al color, que evoca a la vez la fotografía de prensa y el luto, elimina toda posibilidad de goce decorativo. La composición, aparentemente caótica, está rigurosamente ordenada, y conduce la mirada de un grito a otro sin dejarla descansar. La **expresión** alcanza una rara adecuación entre forma y sentido: la deformación cubista, que en otras obras de Picasso podía ser un juego formal, se convierte aquí en el lenguaje del cuerpo desgarrado. Los cuerpos están rotos porque la guerra los rompe. La **inteligencia** de la obra está en su decisión fundamental, la de mostrar los efectos y no el acto, que la vuelve universal sin hacerla abstracta. La

belleza, en el sentido del capítulo 8, es la de una forma que revela: no es una belleza agradable, sino la de una verdad terrible vista con exactitud.

Caben, sin duda, objeciones formales razonables: hay quien encuentra la composición excesivamente cargada, o algunos símbolos demasiado herméticos. Pero el juicio sobre la calidad de la obra, después de casi un siglo de examen, es de una solidez difícil de discutir.

Quinta mirada: evaluar lo humano y lo moral

Es en esta mirada donde *Guernica* alcanza, quizá, su mayor grandeza, y donde ilumina lo que este libro ha intentado decir en la Parte IV.

El cuadro representa el mal, y uno de los más extremos, sin celebrarlo ni convertirlo en espectáculo. No hay en él ninguna complacencia visual en la violencia: no hay sangre, no hay heridas detalladas, no hay nada que pueda mirarse con curiosidad morbosa. Es exactamente lo contrario de la explotación del sufrimiento que examinamos en el capítulo 16. Las víctimas no son objetos de la mirada, sino sujetos de un grito que nos interpela. La madre con el niño muerto, que inevitablemente evoca la tradición cristiana de la Piedad, confiere al dolor una dignidad que lo eleva sin negarlo. Y la pequeña flor que brota de la espada rota del guerrero, el único elemento del cuadro que no es destrucción, puede leerse como un signo de que la última palabra no la tiene la muerte.

La obra no es religiosa en su intención explícita, y su autor no era creyente. Pero su **dimensión de trascendencia**, en el sentido del capítulo 20, es innegable: plantea las preguntas últimas sobre el mal, el sufrimiento del inocente y la responsabilidad humana con una seriedad que pocas obras alcanzan.

Cabe una objeción, que conviene formular: el cuadro nació como obra de propaganda para uno de los bandos de una guerra civil en la que ambos cometieron atrocidades, incluida, en el bando republi-

cano, una persecución religiosa de enorme crueldad. Es una objeción legítima sobre el contexto de producción. Pero la obra misma, por su decisión de no mostrar banderas ni enemigos, trasciende ese contexto, y por eso ha podido convertirse en un símbolo que no pertenece a ningún bando.

Sexta mirada: juzgar con proporción

Un juicio proporcionado puede formularse así. *Guernica* es una obra maestra, formal y humanamente, una de las grandes respuestas artísticas del siglo XX al mal. Su forma está al servicio de su sentido con una adecuación rara; representa el sufrimiento sin explotarlo y la violencia sin celebrarla; admite una ambigüedad simbólica que la enriquece; y ha superado con creces la prueba del día siguiente, que en su caso ha durado casi un siglo. Su origen como encargo propagandístico en un conflicto con atrocidades en ambos bandos es un dato que la contextualiza, pero no la invalida, porque la obra misma no toma partido más que por las víctimas.

No es un juicio original. Lo que el método añade no es la conclusión, sino las razones: quien ha recorrido las siete miradas sabe ahora **por qué** *Guernica* es una gran obra, y puede explicarlo.

Séptima mirada: responder

La respuesta adecuada ante una obra así es, ante todo, la de **apreciarla y transmitirla**: mostrarla, enseñarla, hacer que las nuevas generaciones aprendan a mirarla con la atención que merece. Y es también la de **aprender de ella**: el creador contemporáneo que quiera representar el mal tiene en *Guernica* un modelo de cómo hacerlo sin convertirse en cómplice del espectáculo.

Lo que el método enseña

El lector habrá advertido que el método no ha producido ninguna conclusión sorprendente. Es lo que cabía esperar: *Guernica* es una obra cuyo valor ha sido examinado durante casi un siglo, y sería extraño que un procedimiento de juicio la descubriera fallida.

Pero el ejercicio no ha sido inútil. Ha mostrado que el juicio sobre una gran obra no es una cuestión de reverencia, sino de razones; que esas razones pueden formularse con precisión; que la obra resiste las objeciones razonables; y que su grandeza procede de la convergencia de casi todas las dimensiones del capítulo 29. **El método no da la respuesta; vuelve visibles las razones de la respuesta.** Y unas razones visibles pueden enseñarse, discutirse y transmitirse, que es exactamente lo que la Parte VIII examinará a continuación.

NOTAS DEL INTERLUDIO VII

1 Sobre la tapicería de *Guernica* en la sede de las Naciones Unidas, encargada por Nelson Rockefeller, y su ocultamiento el 5 de febrero de 2003: Euronews y History News Network.

2 La obra se conserva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

PARTE

VIII

CONSTRUIR

De la crítica de la degradación a la creación de alternativas

Las siete partes anteriores han hecho un diagnóstico, han propuesto unos fundamentos, han examinado la persona que crea, la oscuridad, lo sagrado, la tradición y la innovación, y han reunido todo ello en un método de juicio. Queda la pregunta más práctica de todas: **¿qué hacemos ahora?**

Una cultura no se renueva con diagnósticos, por exactos que sean, ni con métodos, por útiles que resulten. Se renueva cuando personas e instituciones concretas deciden hacer las cosas de otra manera: enseñar a mirar, crear con oficio y responsabilidad, programar con criterio, responder a la degradación con obras mejores. Una cultura que solo denuncia acaba dependiendo de aquello que denuncia, y ese es el último peligro del que este libro quiere advertir.

La Parte VIII se dirige, por eso, a los distintos actores de la vida cultural. El **capítulo 33** se ocupa de la educación de la mirada, en la familia, en la escuela y en la formación de cada uno. El **capítulo 34** habla a quien crea. El **capítulo 35**, a las instituciones que seleccionan, exhiben, publican y financian. El **capítulo 36** propone la respuesta de fondo a todo lo examinado en el libro: **responder con excelencia.** Y el **capítulo 37** reúne las responsabilidades compartidas, propone un programa y somete la propia propuesta del libro al discernimiento que ella misma exige.

Educar la mirada

El juicio estético no es un don innato: se educa, y educarlo no significa uniformar los gustos.

Un crítico que enseñaba a dibujar

En 1854, un grupo de reformadores cristianos encabezado por el teólogo Frederick Denison Maurice fundó en Londres el Working Men's College, una institución que ofrecía clases nocturnas a obreros, artesanos y empleados que no habían tenido acceso a la educación superior. Uno de sus primeros profesores fue el crítico de arte más influyente de la Inglaterra victoriana, John Ruskin, que durante varios años enseñó allí dibujo a hombres que trabajaban de día en talleres, almacenes y oficinas.

Ruskin tenía una idea muy precisa de lo que hacía, y la expuso poco después en un manual que se convirtió en un clásico, *Los elementos del dibujo*, publicado en 1857. Su propósito no era formar artistas: la inmensa mayoría de sus alumnos nunca lo serían. Su propósito era enseñarles a **ver**. Estaba convencido de que casi nadie mira de verdad lo que tiene delante, de que vemos las cosas a través de esquemas aprendidos que nos dispensan de observarlas, y de que el esfuerzo de dibujar una hoja, una piedra o una nube obliga a descubrir en ellas una riqueza que la mirada apresurada no percibe. Dibujar, para Ruskin, era una escuela de atención. Y la atención, añadía, era el princi-

pio de la admiración, y la admiración el principio del amor por el mundo creado.

La experiencia de Ruskin contiene, en germen, casi todo lo que este capítulo quiere decir. Que la mirada se educa. Que educarla no es imponer gustos, sino ampliar la capacidad de percibir. Que la educación estética no es un privilegio de las élites, sino un bien que puede y debe ofrecerse a todos. Y que mirar y hacer se enriquecen mutuamente.

1. Ampliar la capacidad de percibir, no imponer preferencias

La primera objeción que suscita cualquier propuesta de educación estética es la sospecha de imposición. Si se educa el gusto, ¿no se está enseñando a las personas qué les debe gustar? ¿No es una forma de imponer a todos las preferencias de una élite cultural?

La objeción es legítima, y debe tomarse en serio, porque ha habido, y hay, formas de educación estética que consisten exactamente en eso: en transmitir un catálogo de obras aprobadas y un repertorio de opiniones correctas sobre ellas, sin que el estudiante aprenda nunca a mirar por sí mismo. Esa educación produce personas que saben qué deben decir ante un cuadro de Velázquez, pero no saben mirarlo; que repiten juicios ajenos sin poder justificarlos; y que, en el fondo, no han desarrollado ningún juicio propio.

La educación estética que este libro propone es otra cosa. Su objetivo no es **uniformar los gustos**, sino **ampliar la capacidad de percibir**. Lo que se educa no es la preferencia, sino la atención, la sensibilidad, el conocimiento y la capacidad de razonar sobre lo que se percibe. Una persona educada en este sentido puede seguir prefiriendo una obra a otra por razones personales, y es bueno que así sea. Pero sus preferencias serán más ricas, más conscientes y más libres, porque procederán de una percepción más completa, y no de la ignorancia o la costumbre.

La analogía con la educación del paladar es útil. Quien aprende a catar un vino no aprende a preferir un vino determinado, sino a percibir lo que antes no percibía: aromas, texturas, equilibrios, defectos. Después de aprender, sus preferencias pueden cambiar, o no. Pero, en cualquier caso, sabrá por qué prefiere lo que prefiere, y podrá disfrutar de vinos que antes le resultaban indistinguibles. **La educación del gusto no reduce la libertad del gusto; la hace posible.**

2. La observación guiada

El primer ejercicio de la educación estética es el más sencillo y el más descuidado: **mirar durante más tiempo.**

Los estudios sobre el comportamiento de los visitantes en los museos llevan décadas registrando un dato desalentador: el tiempo medio que un visitante dedica a una obra se mide en segundos, no en minutos. Las redes sociales, como vimos en el capítulo 5, han acentuado una forma de consumo de imágenes que favorece el impacto inmediato y desalienta la contemplación.

Frente a esta tendencia, algunos educadores han propuesto ejercicios deliberadamente extremos. La historiadora del arte Jennifer Roberts, profesora en Harvard, describió en 2013 uno de los suyos: pedía a sus estudiantes que, al comienzo de cada trabajo de investigación, pasaran tres horas seguidas ante una sola obra en un museo, anotando lo que veían. Los estudiantes protestaban al principio. Pero descubrían, una y otra vez, que muchos detalles, relaciones y significados de la obra solo se hacían visibles después de la primera hora, cuando la mirada apresurada se agotaba y empezaba otra forma de mirar. La paciencia, sostenía Roberts, no es una virtud pasiva, sino una forma de control sobre el propio tiempo y la propia atención, que hoy es necesario enseñar de manera explícita.

No todos los estudiantes pueden pasar tres horas ante un cuadro. Pero todos pueden aprender a mirar con algunas **preguntas que**

guíen la observación. Propongo seis, aplicables a cualquier obra, de cualquier época y de cualquier medio:

1. **¿Qué elementos aparecen y cómo se organizan?** La pregunta de la descripción, que obliga a mirar antes de interpretar.
2. **¿Qué llama primero la atención, y por qué?** La pregunta por la jerarquía de la obra y por los recursos que la establecen.
3. **¿Qué relaciones hay entre las partes?** La pregunta por la unidad, la tensión, el contraste, el ritmo.
4. **¿Qué recursos expresivos utiliza?** La pregunta por la forma y su relación con el sentido.
5. **¿Qué cambia al mirar más tiempo?** La pregunta que obliga a no conformarse con la primera impresión.
6. **¿Qué lecturas son compatibles con lo que la obra muestra?** La pregunta por la interpretación, disciplinada por la evidencia.

El lector reconocerá en estas preguntas una versión simplificada de las primeras miradas del capítulo 30. Es intencionado: la educación de la mirada es, en buena medida, el aprendizaje progresivo del método de la Parte VII, empezando por sus pasos más elementales.

3. El arte de comparar

El segundo ejercicio fundamental de la educación estética es la **comparación.** Comparar dos obras obliga a advertir diferencias que, ante cada una por separado, pasarían inadvertidas, y a formular razones que, de otro modo, permanecerían implícitas. Es el ejercicio que más rápidamente afina el juicio, y el que mejor protege contra los espejismos del capítulo 32.

Propongo seis tipos de comparación especialmente fecundos:

Obras de una misma tradición con resultados distintos. Dos anunciaciones del Renacimiento, dos sonetos del Siglo de Oro, dos pelícu-

las del mismo género. Al compartir la tradición, las convenciones y el tema, la comparación aísla lo que distingue a la obra lograda de la mediocre, y permite comprender que la calidad no depende del tema ni del estilo, sino de su realización.

Obras tradicionales e innovadoras ante un mismo problema. Una iglesia barroca y la capilla de Ronchamp, que examinamos en el capítulo 23; un retrato de Rembrandt y uno de Francis Bacon. La comparación muestra que la tradición y la innovación son respuestas distintas a preguntas que pueden ser las mismas, y que ninguna de las dos es superior por definición.

Representaciones distintas de un mismo acontecimiento. Los *Desastres de la guerra* de Goya y el *Guernica* de Picasso; una crucifixión de Grünewald y una de Fra Angelico. La comparación muestra cómo la forma determina el sentido, y cómo un mismo hecho puede revelarse de maneras muy distintas.

La fealdad que denuncia frente a la fealdad como espectáculo. El Retablo de Isenheim, que examinamos en el Interludio V, frente a una película que se complace en la crueldad. La comparación enseña, mejor que cualquier explicación teórica, la diferencia entre representar el mal y celebrarlo.

Arte sacro de épocas y estilos distintos. Un icono bizantino, una Virgen gótica, un retablo barroco, la capilla de Vence de Matisse. La comparación muestra la extraordinaria variedad de formas que la fe ha encontrado para expresarse, y protege contra la idea de que solo un estilo es auténticamente sagrado.

Lo popular y lo especializado ante preocupaciones comparables. Una canción popular y un *lied* de Schubert sobre la pérdida; una novela de éxito y una novela de culto sobre la culpa. La comparación protege a la vez contra el desprecio de lo popular y contra su idealiza-

ción, y muestra que la profundidad puede encontrarse en lugares inesperados, y faltar en lugares prestigiosos.

4. Enseñar la historia del arte sin marcha triunfal ni decadencia

La manera en que se enseña la historia del arte transmite, casi siempre de manera implícita, una filosofía de la historia. Y hay dos filosofías particularmente frecuentes, y particularmente dañinas, que conviene evitar.

La primera es la de la **marcha triunfal**: la historia del arte como un progreso continuo, en el que cada época supera a la anterior y cada movimiento libera al arte de alguna limitación, hasta llegar al presente, que sería el punto culminante de la historia. Es la filosofía implícita en la Academia de la Ruptura del capítulo 2. Su consecuencia es que todo lo anterior aparece como etapa superada, y todo lo actual como inevitable.

La segunda es la de la **decadencia**: la historia del arte como un declive continuo desde una edad de oro, sea la Grecia clásica, la Edad Media o el Renacimiento, hasta un presente de ruinas. Es la filosofía implícita en ciertos discursos conservadores que este libro ha querido evitar desde la Nota al lector. Su consecuencia es que todo lo antiguo aparece como superior, y todo lo moderno como degenerado.

Ambas filosofías comparten un mismo error: **juzgan las obras por su lugar en la historia, y no por lo que son.** La alternativa es enseñar la historia del arte como lo que realmente es: una sucesión de respuestas, más o menos logradas, a preguntas humanas permanentes, en la que cada época ha tenido grandes logros y grandes fracasos, en la que las tradiciones se transforman sin que lo nuevo anule lo antiguo, y en la que una obra del siglo XII y una del siglo XXI pueden dialogar de igual a igual. Es la visión de la tradición viva que la Parte VI propuso.

5. Diez distinciones que todo estudiante debería dominar

Si tuviera que reducir la educación estética a un mínimo indispensable, propondría **diez distinciones** que cualquier estudiante debería dominar antes de terminar su formación básica. Ninguna exige conocimientos especializados. Todas protegen contra los errores de juicio más frecuentes, y todas han sido desarrolladas a lo largo de este libro.

DISTINCIÓN	LO QUE SE APRENDE A SEPARAR	DÓNDE SE DESARROLLA
Gusto / argumento	Lo que me agrada de lo que puedo justificar ante otros	Capítulo 28
Novedad / originalidad	Lo que no se había hecho de lo que aporta algo valioso	Capítulos 3 y 25
Dificultad / profundidad	Lo que cuesta entender de lo que vale la pena entender	Capítulo 32
Provocación / aportación	Lo que llama la atención de lo que enriquece	Capítulo 17
Representación / aprobación	Mostrar el mal de celebrarlo	Capítulo 15
Mérito artístico / valor moral	La calidad de la obra de lo que hace con lo humano	Capítulos 10 y 28
Prestigio / excelencia	El reconocimiento social del valor real	Capítulo 4
Tradición / repetición	La herencia viva de la copia inerte	Capítulo 24
Crítica / censura	Juzgar una obra de impedir su existencia	Capítulos 9 y 30
Reverencia / idealización	Honrar lo grande sin negar sus límites	Capítulo 13

Un estudiante que domine estas diez distinciones no será todavía un crítico. Pero estará protegido contra la mayor parte de las manipulaciones de que es objeto el público contemporáneo, tanto por parte del

mercado como por parte de las ideologías, y tendrá las herramientas para seguir aprendiendo por sí mismo.

6. Practicar el desacuerdo razonado en el aula

La educación estética no puede limitarse a transmitir conocimientos. Debe también **ejercitar el juicio**, y el juicio solo se ejercita discutiendo.

Propongo una práctica sencilla, que cualquier profesor puede adaptar a cualquier nivel. Se elige una obra que pueda suscitar opiniones distintas. Cada estudiante la observa en silencio, aplicando las preguntas de la observación guiada, y escribe su juicio con al menos tres razones. Después, los estudiantes se agrupan con quienes han llegado a conclusiones distintas, y cada uno debe formular la posición del otro en su mejor versión, según el primer principio del capítulo 32, antes de responderle. El profesor no da al final la respuesta correcta; señala, en cambio, en qué punto se separaron las opiniones, qué razones fueron más sólidas y qué espejismos aparecieron.

Este ejercicio enseña algo que la educación contemporánea descuida con frecuencia: que **se puede discrepar con razones**, que el desacuerdo no es una agresión, y que las opiniones de los demás pueden enriquecer la propia. Es, en el fondo, una educación para la vida democrática y para la caridad intelectual, tanto como para el arte.

7. Mirar y hacer

Ruskin enseñaba a dibujar para enseñar a ver. Su intuición tiene un alcance general: **crear enriquece el juicio.** Quien ha intentado escribir un soneto lee los sonetos de otra manera; quien ha cantado en un coro escucha la música coral de otra manera; quien ha intentado dibujar una mano mira las manos de los cuadros de otra manera.

La razón es que la práctica de un arte revela, desde dentro, las dificultades, las decisiones y los recursos que el espectador puro no per-

cibe. El aficionado que ha intentado algo comprende el mérito de quien lo consigue, y comprende también cuándo una obra aparentemente sencilla oculta un dominio extraordinario, o cuándo una obra aparentemente compleja oculta una carencia de oficio.

No se trata de que todos se conviertan en artistas, ni de que la práctica sustituya a la contemplación. Se trata de que la educación estética incluya, siempre que sea posible, **una dimensión práctica**: el dibujo, la música, la escritura, la danza, el teatro. Una educación que solo enseña a mirar, sin enseñar a hacer, forma espectadores más pobres.

8. La excelencia accesible

La educación estética ha estado amenazada, históricamente, por dos peligros opuestos. El primero es el **elitismo**: la idea de que la gran cultura es patrimonio de una minoría, y que el pueblo debe conformarse con el entretenimiento. El segundo es la **trivialización**: la idea de que, para hacer accesible la cultura, hay que rebajarla, simplificarla y despojarla de su exigencia.

Ambos peligros comparten un mismo desprecio, aunque se exprese de maneras opuestas: el desprecio de la capacidad de las personas comunes para acceder a lo excelente. La experiencia de Ruskin con los obreros londinenses, y muchas otras experiencias semejantes, desmienten ese desprecio.

Una de las más conocidas en el mundo hispano es la que el músico y economista venezolano José Antonio Abreu inició en 1975, con un pequeño grupo de jóvenes, y que llegaría a ser el sistema nacional de orquestas juveniles e infantiles de Venezuela, conocido como El Sistema. Durante décadas, cientos de miles de niños, muchos de ellos de barrios pobres, aprendieron a tocar en orquestas el repertorio sinfónico, y algunos de ellos, como el director Gustavo Dudamel, alcanzaron una carrera internacional. Conviene añadir que el programa ha sido también objeto de estudios críticos, que han discutido su organización, su dependencia política y algunos de sus resultados declara-

dos; y que un juicio responsable debe tenerlos en cuenta. Pero la intuición de fondo que lo inspiró, la de que la música más exigente puede ser un bien para los niños más pobres, no depende de esas discusiones.

La **excelencia accesible** consiste en esto: en ofrecer a todos lo mejor, con los medios pedagógicos necesarios para que puedan acceder a ello, sin rebajarlo. No es fácil. Exige educadores bien formados, tiempo, paciencia e instituciones dispuestas a invertir en lo que no produce resultados inmediatos. Pero es la única política cultural coherente con la dignidad de la persona que este libro ha defendido.

9. Contra la arrogancia cultural

Termino el capítulo con una advertencia dirigida, sobre todo, a quienes compartan las tesis de este libro. La educación de la mirada produce, a veces, un efecto secundario indeseable: la **arrogancia cultural**. Quien ha aprendido a distinguir lo excelente de lo mediocre puede caer en la tentación de despreciar a quienes no lo distinguen, y de convertir su juicio estético en un instrumento de superioridad social.

Es una tentación que conviene rechazar con energía, por dos razones. La primera es que **criticar una obra no autoriza a humillar a quien la aprecia**. Una persona puede disfrutar sinceramente de una obra mediocre por razones perfectamente legítimas: porque le recuerda algo importante de su vida, porque le acompañó en un momento difícil, porque no ha tenido ocasión de conocer otras. El juicio sobre la obra no es un juicio sobre la persona.

La segunda es que la arrogancia cultural es **contraria a la finalidad misma de la educación estética**. Esa educación pretende abrir a más personas el acceso a lo bello; la arrogancia lo cierra, porque convierte la belleza en un signo de distinción que excluye. El esnobismo es la forma más eficaz de alejar a las personas de la gran cultura.

El creyente tiene aquí, de nuevo, una razón añadida. La belleza, en la visión cristiana, es un reflejo de la gloria de Dios ofrecido a todos, y no un privilegio de los cultos. Las catedrales se construyeron para que las contemplaran los campesinos, y los grandes himnos de la Iglesia se escribieron para que los cantara el pueblo. Educar la mirada es, en esa visión, una obra de misericordia: dar a cada persona la posibilidad de ver mejor lo que ya le había sido regalado.

LO QUE QUEDA

La educación estética no pretende **uniformar los gustos**, sino **ampliar la capacidad de percibir**. La educación del gusto no reduce su libertad: la hace posible.

Sus dos ejercicios fundamentales son la **observación guiada**, que empieza por mirar durante más tiempo, y la **comparación**, que afina el juicio y protege contra los espejismos.

La historia del arte debe enseñarse sin marcha triunfal ni decadencia, como una sucesión de respuestas a preguntas permanentes.

Hay **diez distinciones** que todo estudiante debería dominar, desde gusto y argumento hasta reverencia e idealización.

El desacuerdo razonado debe practicarse en el aula; la práctica de un arte enriquece el juicio; y la excelencia debe ser accesible, sin elitismo y sin trivialización.

Criticar una obra no autoriza a humillar a quien la aprecia. La arrogancia cultural contradice la finalidad misma de la educación estética.

Para mirar mejor

Elija una obra que pueda ver en persona, en un museo, una iglesia o un edificio de su ciudad. Dedíquele, de una sola vez, al menos treinta minutos, sin teléfono, con un cuaderno. Escriba cada cinco minutos lo que ve que no había visto antes.

Si tiene hijos, alumnos o amigos dispuestos, repita el ejercicio con ellos, y compartan después sus cuadernos. Descubrirán que cada uno ha visto cosas distintas, y que la mirada de los otros enriquece la propia. Es, en pequeño, todo lo que la educación estética pretende.

NOTAS DEL CAPÍTULO 33

1 John Ruskin, *The Elements of Drawing* (1857). Ruskin enseñó dibujo en el Working Men's College de Londres, fundado en 1854.

2 Jennifer L. Roberts, «The Power of Patience», *Harvard Magazine* (noviembre-diciembre de 2013).

3 Sobre El Sistema y su debate crítico, véase Geoffrey Baker, *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth* (Oxford University Press, 2014).

Para quien crea

Crear con intención, oficio y responsabilidad no limita la libertad: la vuelve fecunda.

Cartas a un joven poeta

En el otoño de 1902, un cadete de diecinueve años de la academia militar austrohúngara de Wiener Neustadt, llamado Franz Xaver Kappus, se atrevió a enviar algunos de sus poemas a un poeta todavía joven, pero ya conocido, que había estudiado años antes en una escuela militar semejante: Rainer Maria Rilke. Le pedía su opinión, y le preguntaba, en el fondo, si valía la pena seguir escribiendo.

Rilke le respondió. Y siguió respondiéndole, en diez cartas escritas entre 1903 y 1908 desde París, Roma, Suecia y otros lugares, que Kappus publicó en 1929, tres años después de la muerte del poeta, con el título de *Cartas a un joven poeta*. El pequeño libro se convirtió en uno de los textos más leídos del siglo XX por quienes aspiran a crear.

Lo sorprendente de las cartas es que Rilke apenas dice nada sobre los poemas de Kappus. Se niega a juzgarlos, y le pide que deje de buscar la aprobación de los demás. Le propone, en cambio, una pregunta mucho más exigente: que se interrogue, en la hora más silenciosa de la noche, sobre si realmente necesita escribir; si moriría en caso de que se le prohibiera hacerlo. Y que, si la respuesta es afirmativa, cons-

truya toda su vida según esa necesidad. Le habla de la paciencia, de la soledad, de la atención a las cosas pequeñas, de la necesidad de madurar como madura un árbol, sin forzar la savia. Le advierte contra la ironía como refugio, y contra la tentación de escribir sobre los grandes temas que otros han tratado antes, antes de haber aprendido a decir con exactitud lo que uno mismo ve.

Las cartas de Rilke no son un manual técnico. Pero contienen una ética del creador que este capítulo quiere recoger y desarrollar: la de quien crea desde una necesidad interior, con paciencia, con oficio, y con una seriedad que no depende de la aprobación ajena. Esa ética no es una limitación de la libertad creadora. Es su condición.

1. Antes de empezar: cinco preguntas sobre la finalidad

La Academia de la Ruptura, como vimos en el capítulo 2, ha enseñado a varias generaciones de creadores que la pregunta por la finalidad de una obra es sospechosa: que el arte no tiene por qué servir para nada, que la obra se justifica por sí misma, y que preguntar «para qué» es someter la creación a criterios externos. Hay algo verdadero en esta advertencia: el arte no es un instrumento al servicio de fines ajenos a él, como la propaganda o la publicidad. Pero hay también un error grave. Toda obra lograda tiene una finalidad, aunque no sea utilitaria: explorar, revelar, expresar, construir, celebrar, lamentar, preguntar. El creador que no se pregunta qué quiere hacer corre el riesgo de no hacer nada.

Propongo, para quien empieza una obra, **cinco preguntas sobre la finalidad**. No son un trámite burocrático, ni deben responderse de manera definitiva antes de empezar. Son una manera de orientar el trabajo.

Primera: ¿qué quiero explorar, revelar, expresar o construir? No basta con tener un tema; hay que saber qué se quiere hacer con él. Un

tema es una materia; una finalidad es una intención sobre esa materia.

Segunda: ¿qué aspecto de la experiencia humana está en juego? Toda obra significativa toca algo de lo que significa ser humano: el amor, la muerte, el tiempo, la culpa, la belleza del mundo, la injusticia, la esperanza. Identificarlo ayuda a dar a la obra una profundidad que no depende de la complejidad de sus recursos.

Tercera: ¿por qué este medio? No todo puede decirse igual en todos los medios. Lo que una novela hace bien no es lo que hace bien una película, ni lo que hace bien una canción. El creador que elige su medio por costumbre, o por moda, desperdicia lo que ese medio podría darle.

Cuarta: ¿qué recursos formales lo expresarán mejor? Es la pregunta por la adecuación entre forma y sentido que el capítulo 8 examinó: la forma no es un envoltorio del contenido, sino parte de su significado.

Quinta: ¿qué riesgos expresivos, éticos o interpretativos debo considerar? Toda obra seria asume riesgos: el de no ser comprendida, el de ser malinterpretada, el de herir sin necesidad, el de explotar a quienes representa. Considerarlos no significa renunciar a ellos, sino asumirlos con conciencia.

2. Planificar sin asfixiar

Las cinco preguntas podrían dar la impresión de que este libro propone una creación planificada de antemano, en la que el creador sabe exactamente lo que va a hacer antes de empezar. Conviene descartar esa impresión.

Casi todos los creadores que han reflexionado sobre su trabajo coinciden en que **la obra se descubre en el camino**. El novelista no sabe del todo adónde van sus personajes hasta que los escribe; el pin-

tor descubre el cuadro mientras lo pinta; el compositor encuentra la forma de una pieza en el trabajo con sus materiales. Las fotografías de Dora Maar sobre los sucesivos estados de *Guernica*, que mencionamos en el Interludio VII, muestran a Picasso cambiando de idea una y otra vez: el guerrero del suelo, el brazo alzado, la posición del caballo.

La planificación no debe impedir ese descubrimiento. Su función es otra: **dar una orientación, no fijar un resultado**. El creador que sabe qué busca puede reconocer lo que encuentra cuando aparece, aunque no sea lo que esperaba. El que no busca nada puede encontrar muchas cosas, pero no sabrá cuáles valen la pena.

El equilibrio entre planificación y descubrimiento es, quizá, el mayor arte del creador. Demasiada planificación produce obras rígidas, previsibles, que ilustran una idea en lugar de vivir. Demasiada improvisación produce obras dispersas, que no consiguen unidad. Entre ambas, la obra lograda tiene la cualidad que Rilke atribuía al árbol que madura: una forma que crece desde dentro, según su propia ley.

3. La provocación como herramienta, no como punto de partida

El creador contemporáneo se encuentra, con frecuencia, ante una presión difusa pero poderosa: la de provocar. Las instituciones, los críticos, el mercado y las redes sociales premian la obra que escandaliza, que rompe, que genera controversia. Y el joven creador aprende pronto que una obra provocadora tiene más posibilidades de ser vista, comentada y recordada que una obra simplemente buena.

Este libro no ha condenado la provocación. Ha sostenido, en el capítulo 17, que la transgresión puede ser legítima, e incluso necesaria, cuando denuncia una injusticia real, cuando abre posibilidades expresivas cerradas, cuando obliga a mirar lo que se prefiere no ver. Muchas grandes obras provocaron en su momento.

Pero hay una diferencia decisiva entre **la provocación como herramienta** y **la provocación como punto de partida**. En el primer caso, el creador tiene algo que decir, y descubre que para decirlo necesita romper una convención, incomodar al público o desafiar una expectativa. La provocación es un medio al servicio de un fin. En el segundo caso, el creador parte del deseo de provocar, y busca después algo que justifique la provocación. La provocación se convierte en fin, y la obra en pretexto.

La prueba es sencilla, y el creador puede aplicársela a sí mismo: **si se eliminara la provocación, ¿quedaría algo que decir?** Si la respuesta es afirmativa, la provocación puede estar justificada. Si es negativa, la obra no es más que un mecanismo de atención, y no superará la prueba del día siguiente.

4. Dominar el medio

En 1834, el pintor y grabador japonés Katsushika Hokusai, que tenía entonces setenta y cuatro años y era ya célebre en todo su país, publicó una colección de grabados titulada *Cien vistas del monte Fuji*. En el epílogo, firmado con uno de sus muchos nombres, «el viejo loco por el dibujo», hizo un balance sorprendente de su carrera. Desde los seis años, decía, había tenido la manía de dibujar las formas de las cosas; a los cincuenta había publicado muchos dibujos; pero nada de lo que había hecho antes de los setenta merecía ser tomado en cuenta. Solo a los setenta y tres había empezado a comprender algo de la estructura de los animales, los pájaros, los peces y las plantas. Esperaba, si seguía progresando, penetrar en el misterio de las cosas a los noventa, y conseguir que cada punto y cada línea estuvieran vivos a los ciento diez.

El epílogo de Hokusai contiene una lección que la cultura contemporánea ha olvidado con frecuencia: **el dominio de un medio es una tarea de toda la vida.** La Academia de la Ruptura ha difundido la idea de que el oficio es secundario, de que lo importante es la idea, de que

la técnica es un residuo académico del que el artista moderno se ha liberado. El resultado es, con demasiada frecuencia, una generación de creadores con ideas interesantes y sin medios para realizarlas.

Dominar el medio significa conocer y practicar con exigencia sus elementos propios: la **composición**, el **lenguaje**, el **ritmo**, los **materiales**, la **luz**, el **sonido**, el **espacio**, el **movimiento**, según el arte de que se trate. Significa conocer lo que otros han hecho con esos elementos, y lo que el medio permite y no permite. Significa, sobre todo, haber practicado lo suficiente como para que la técnica deje de ser un obstáculo entre la intención y el resultado, y se convierta en un instrumento de la libertad.

Es la paradoja de la libertad exigente que examinamos en el capítulo 9, aplicada al trabajo concreto: **el músico que domina su instrumento es más libre que el que no lo domina**, porque puede hacer con él lo que quiere. El oficio no limita la creatividad; la hace posible.

5. Aprender de la tradición sin copiarla

La relación del creador con la tradición es, como vimos en la Parte VI, una de las más delicadas de su formación. Hay dos maneras de equivocarse en ella.

La primera es **ignorarla**: crear como si nada se hubiera hecho antes, como si cada obra fuera un comienzo absoluto. El creador que ignora la tradición no es más libre, sino más ingenuo: repetirá, sin saberlo, soluciones que otros encontraron y superaron hace siglos, y no podrá aprovechar los recursos que ellos le legaron.

La segunda es **copiarla**: reproducir sus formas sin comprender las preguntas a las que respondían. Es el historicismo que examinamos en el capítulo 24, y produce obras correctas pero muertas.

El aprendizaje fecundo de la tradición consiste en **comprender cómo resolvieron otros los problemas que uno mismo enfrenta**. El joven pintor que copia un cuadro de Velázquez no lo hace para pintar como Velázquez, sino para descubrir cómo construía la luz, cómo

distribuía las figuras, cómo conseguía sus efectos. El joven escritor que imita a Cervantes no pretende escribir otro *Quijote*, sino aprender cómo se construye un personaje o se maneja la ironía. La imitación es, en la tradición clásica, una etapa del aprendizaje, no su resultado.

6. Revisar la obra antes de soltarla

Uno de los momentos más importantes de la creación, y uno de los más descuidados, es el de la **revisión.** Antes de dar por terminada una obra y entregarla al público, el creador debería mirarla con la mayor distancia posible, como la miraría un espectador exigente. Propongo, para ese momento, un breve examen de seis preguntas:

1. **¿Hay coherencia entre el propósito y el resultado?** ¿Hace la obra lo que pretendía hacer, o ha derivado hacia otra cosa? Si ha derivado, ¿es mejor lo que ha resultado que lo que se pretendía?
2. **¿Es necesario cada elemento?** ¿Sobra algo? ¿Hay elementos que solo están ahí por costumbre, por inercia o por exhibición?
3. **¿Hay efectos no previstos?** ¿Puede la obra ser leída de maneras que no se pretendían, y que resultarían problemáticas?
4. **¿Plantea problemas éticos?** ¿Hiere sin necesidad, explota a alguien, utiliza símbolos ajenos sin respeto?
5. **¿Depende en exceso de explicaciones externas?** ¿Se sostiene la obra por sí misma, o necesita un texto, una declaración o un contexto que el espectador no tendrá para ser comprendida? Es el riesgo del contexto como coartada del capítulo 31.
6. **¿Sostiene la experiencia más allá de la primera presentación?** ¿Ofrece algo a quien vuelve a ella, o se agota en el primer contacto? Es la prueba del día siguiente aplicada por el propio creador.

Este examen no garantiza una obra lograda. Pero evita muchos fracasos, y es la forma más eficaz de que el creador se convierta en el primer y más exigente crítico de su propio trabajo.

7. Recibir la crítica sin obedecerla ni despreciarla

Una vez entregada al público, la obra recibe críticas: de los profesionales, del público, de los amigos, de los adversarios. El creador puede reaccionar ante ellas de dos maneras igualmente equivocadas. Puede **obedecerlas**, modificando su trabajo según lo que dicen los demás, hasta perder su propia voz. O puede **despreciarlas**, convencido de que nadie entiende su obra, hasta perder toda posibilidad de aprender.

Rilke advertía a Kappus contra la primera tentación: no busque fuera la respuesta que solo puede encontrar dentro. Pero la segunda es igualmente peligrosa, y quizá más frecuente en una cultura que ha convertido al artista incomprendido en una figura heroica.

Entre ambas, propongo **cinco respuestas posibles ante una crítica**, que el creador puede elegir según el caso:

- **Reconocer un defecto**, cuando la crítica señala algo que efectivamente no funciona.
- **Explicar una decisión**, cuando la crítica se refiere a algo que fue deliberado y que el crítico no ha comprendido.
- **Rechazar una mala lectura**, cuando la crítica atribuye a la obra un sentido que no tiene.
- **Modificar**, en una obra futura o en una revisión de la presente, cuando la crítica ha revelado algo que vale la pena corregir.
- **Mantener**, con serenidad, cuando, después de examinarla honestamente, se concluye que la crítica no tiene razón.

Lo importante no es cuál de las cinco respuestas se elija, sino que la elección proceda de un examen honesto, y no de la vanidad herida ni del deseo de agradar.

8. La responsabilidad hacia las personas

Termino con la dimensión del trabajo creador que este libro ha examinado con más detalle, y que conviene recordar ahora de manera práctica: **la responsabilidad hacia las personas**.

Toda obra afecta a personas concretas. A las que **representa**: los modelos de un retrato, los protagonistas reales de un documental, las comunidades cuyas costumbres o símbolos aparecen en una obra. A las que **participan** en ella: los actores, los figurantes, los colaboradores, los trabajadores que la hacen posible. Y a las que **la reciben**: el público, y en particular los más vulnerables.

Los capítulos 10, 11 y 16 examinaron casos en los que esa responsabilidad fue traicionada: los prisioneros sinti utilizados como figurantes por Riefenstahl, la niña sudanesa fotografiada sin que nadie supiera después qué había sido de ella. Y examinaron también casos en los que fue honrada de manera ejemplar: los retratos de Velázquez de los hombres de placer de la corte, que miran a sus modelos con una dignidad que la sociedad de su tiempo les negaba.

La regla práctica es sencilla de formular, aunque no siempre de aplicar: **ninguna obra justifica tratar a una persona como un simple medio**. El creador puede representar el sufrimiento, la miseria, el pecado o la fragilidad de las personas; no puede utilizar a las personas reales como material sin respeto a su dignidad. Es el principio kantiano de la dignidad, y es también, de manera más profunda, la exigencia cristiana del amor al prójimo, aplicada al trabajo del artista.

Una vocación

En la Pascua de 1999, Juan Pablo II dirigió una carta a los artistas del mundo entero, creyentes o no. En ella hablaba del talento artístico como de un don recibido que comporta una responsabilidad, y de la

creación humana como un eco, pequeño pero real, de la creación divina. Llamaba a los artistas a considerar su trabajo como una **vocación**: no un simple oficio ni una carrera, sino una llamada a servir a la belleza, y a través de ella, a los demás.

No es necesario compartir la fe del papa para reconocer la verdad de esa intuición. Todo creador serio sabe que su trabajo es algo más que una ocupación: que exige una entrega, una fidelidad y una seriedad que no se explican solo por el éxito o el dinero. Lo que la fe añade es la convicción de que esa entrega tiene un sentido último, y de que la belleza que el artista sirve no es una invención suya, sino un reflejo de una Belleza que lo precede y lo supera. Rilke, que no era un creyente ortodoxo, lo intuía a su manera cuando pedía a su joven corresponsal que construyera toda su vida según la necesidad de crear.

LO QUE QUEDA

Toda obra lograda tiene una finalidad, aunque no sea utilitaria. **Cinco preguntas** ayudan a orientarla: qué se quiere hacer, qué aspecto de lo humano está en juego, por qué este medio, qué recursos formales, qué riesgos.

La planificación debe dar una orientación, no fijar un resultado: la obra se descubre en el camino.

La provocación como herramienta puede ser legítima; **como punto de partida**, convierte la obra en pretexto. Prueba: si se eliminara la provocación, ¿quedaría algo que decir?

El dominio del medio es una tarea de toda la vida, y es condición de la libertad creadora.

Hay que aprender de la tradición sin ignorarla y sin copiarla; revisar la obra antes de soltarla; y recibir la crítica sin obedecerla ni despreciarla.

Ninguna obra justifica tratar a una persona como un simple medio. La creación es, en su sentido más pleno, una vocación.

Para crear mejor

Si usted crea, en cualquier medio y a cualquier nivel, tome la obra en la que esté trabajando ahora y responda por escrito a las cinco preguntas sobre la finalidad. Después, si está terminada o casi terminada, aplíquele las seis preguntas de revisión. Anote lo que descubre.

Si no crea, piense en una obra que admire profundamente, e intente responder a las cinco preguntas como si fuera su autor. Es un ejercicio que suele revelar la cantidad de decisiones invisibles que sostienen una gran obra.

NOTAS DEL CAPÍTULO 34

1 Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, escritas a Franz Xaver Kappus entre 1903 y 1908 y publicadas en 1929.

2 Katsushika Hokusai, epílogo de *Fugaku hyakkei* (*Cien vistas del monte Fuji*), 1834.

3 Juan Pablo II, *Carta a los artistas* (4 de abril de 1999).

Instituciones que se atreven a juzgar

Museos, escuelas, editoriales, festivales y fondos culturales deben explicar sus criterios, y no depender de la controversia.

Una exposición en Brooklyn

El 22 de septiembre de 1999, el alcalde de Nueva York, Rudolph Giuliani, atacó públicamente al Museo de Brooklyn por la exposición que se disponía a inaugurar: *Sensation*, una muestra de jóvenes artistas británicos procedentes de la colección del publicista Charles Saatchi, que dos años antes había causado un gran revuelo en la Royal Academy de Londres. La obra que más indignó al alcalde fue *La Santa Virgen María*, de Chris Ofili, una pintura que representaba a una Virgen negra sobre un fondo dorado, con elementos de estiércol de elefante y recortes de imágenes pornográficas a su alrededor. Giuliani, católico, la calificó de profanación, exigió que fuera retirada o que se cancelara la exposición, y, ante la negativa del museo, suspendió la financiación municipal, que suponía cerca de un tercio de su presupuesto, y amenazó con desalojarlo de su edificio y destituir a su patronato.

El museo acudió a los tribunales. El 1 de noviembre, una jueza federal, Nina Gershon, dictaminó que la actuación del alcalde violaba la libertad de expresión protegida por la Constitución, y ordenó res-

tablecer la financiación. La exposición, abierta desde el 2 de octubre, tuvo un enorme éxito de público. En diciembre, un visitante de setenta y dos años burló la vigilancia y cubrió de pintura blanca parte del cuadro de Ofili.

Pero la historia tuvo un segundo capítulo, menos recordado y más revelador. Ese mismo mes de diciembre, una investigación del *New York Times* reveló que el director del museo había ocultado que Saatchi, propietario de las obras expuestas, había aportado una suma considerable para financiar la exposición, y que se le había dado un papel importante en la selección de su contenido, hasta el punto de que algunos miembros del personal del museo habían expresado su inquietud por la influencia del coleccionista. La casa de subastas Christie's, que vendía obras de Saatchi, figuraba también entre los patrocinadores. La exposición de una colección privada en un museo público, financiada por su propietario y por quienes comerciaban con ella, planteaba una pregunta evidente: ¿quién estaba juzgando, y con qué criterios?

El caso de *Sensation* es instructivo porque en él fallaron casi todos los actores. Falló el poder político, que intentó castigar a una institución cultural por el contenido de una exposición, en lugar de discutirlo. Falló el visitante que pretendió hacer justicia por su cuenta. Y falló también el museo, que defendió con razón su libertad frente al alcalde, pero no supo explicar con transparencia por qué había elegido aquella exposición, quién la había financiado y con qué criterios se había seleccionado. La defensa de la libertad de una institución exige, como contrapartida, su responsabilidad.

1. Las instituciones siempre juzgan

Este capítulo parte de una constatación que se olvida con frecuencia: **las instituciones culturales juzgan siempre**, lo reconozcan o no.

Un museo que decide qué obras adquirir, qué exposiciones programar y qué obras colgar en sus salas está juzgando. Una editorial que

decide qué manuscritos publicar está juzgando. Un festival que selecciona unas películas y rechaza otras, un jurado que concede un premio, una escuela que elige qué obras enseñar, un fondo público que decide qué proyectos financiar: todos están juzgando. No hay manera de seleccionar sin juzgar.

El problema no es, por tanto, si las instituciones deben juzgar, sino **cómo lo hacen**. Y aquí la cultura contemporánea ha caído en una paradoja que este libro ha examinado desde su primera parte. La Academia de la Ruptura, al sostener que todo juicio estético es sospechoso de imposición, ha llevado a muchas instituciones a **juzgar sin admitir que juzgan**: a seleccionar con criterios que no explican, o que disfrazan bajo un lenguaje técnico que oculta más de lo que revela. El resultado es el círculo del prestigio del capítulo 4: la institución legitima la obra, la obra legitima a la institución, y nadie explica por qué.

Este capítulo propone lo contrario: **instituciones que se atreven a juzgar**, es decir, que asumen abiertamente su responsabilidad, explican sus criterios y aceptan la crítica.

2. Criterios de selección transparentes

La primera exigencia es la **transparencia de los criterios.** Una institución que selecciona obras debe poder explicar, al público que la financia o que la visita, por qué ha elegido lo que ha elegido.

Los criterios legítimos son muchos, y no todos son estéticos. Propongo distinguir dos grupos.

El primero agrupa los **criterios relativos a las obras**: su **calidad** artística, examinada según las dimensiones de la Parte VII; su **relevancia histórica**, en el sentido de su lugar en una tradición; su **innovación**, en el sentido de su aportación significativa; su **interés educativo**, en el sentido de lo que puede enseñar al público; y su **representatividad**, en el sentido de su capacidad para mostrar una época, un movimiento o una cultura.

El segundo agrupa los **criterios relativos a la institución**: la **viabilidad técnica** de la exhibición o la producción; la **adecuación al espacio** y al público; el **respeto a los derechos** de las personas implicadas; y la **coherencia con la misión** de la institución.

Ninguno de estos criterios es, por sí solo, decisivo. Pero todos son explicables. Y una institución que los hace explícitos se expone a la crítica, lo cual es exactamente lo que debe hacer. **El prestigio de una institución no debe sustituir a sus razones.**

La transparencia debe extenderse, de manera muy particular, a la **financiación.** Cuando quien financia una exposición, una publicación o un festival tiene intereses en lo que se expone, publica o premia, el público tiene derecho a saberlo. El caso de *Sensation* lo muestra con claridad: no era ilegítimo que un coleccionista prestara sus obras, ni siquiera que contribuyera a financiar su exhibición; lo que resultaba inaceptable era ocultarlo.

3. Pluralidad con estándares

Una de las grandes preocupaciones de las instituciones culturales contemporáneas es la **pluralidad**: la representación de voces, tradiciones, culturas y sensibilidades diversas, que durante mucho tiempo fueron excluidas de los museos, las editoriales y los programas de estudio. Es una preocupación legítima, y este libro la comparte. La historia del arte no es solo la de los grandes maestros europeos, y la tradición católica, universal por definición, tiene razones particulares para celebrar la diversidad de las formas en que la belleza ha sido buscada y expresada.

Pero la pluralidad puede entenderse de dos maneras. La primera la opone a la **excelencia**: para ser plurales, habría que renunciar a los estándares, que serían una imposición de la cultura dominante. La segunda las une: la pluralidad consiste en buscar la excelencia en todas partes, en todas las tradiciones, en todas las culturas, con estándares exigentes adaptados a cada una de ellas.

Este libro defiende la segunda. **La diversidad y la excelencia se refuerzan mutuamente.** Una institución que expone obras de tradiciones diversas porque son excelentes en su propio orden honra a esas tradiciones. Una institución que las expone solo por su origen, sin preguntarse por su calidad, las trata con una condescendencia que es la forma más sutil del desprecio.

4. No vivir de la controversia

La tercera exigencia es quizá la más difícil para las instituciones de nuestro tiempo: **no depender de la controversia**.

La controversia produce visibilidad, y la visibilidad produce público, financiación y prestigio. *Sensation* atrajo a muchos más visitantes al Museo de Brooklyn que cualquier exposición anterior, precisamente gracias al escándalo. Las instituciones culturales, que compiten por la atención en un mercado saturado, han aprendido que una obra polémica puede ser su mejor campaña publicitaria. Y algunas han caído en la tentación de programar la controversia, eligiendo obras no por su valor, sino por su capacidad para generar titulares.

El resultado es una distorsión de la programación cultural, que sobrerrepresenta lo escandaloso y subrepresenta todo lo demás: la **maestría**, la **profundidad**, la **contemplación**, la belleza serena que no genera titulares. Una exposición sobre la luz en la pintura holandesa, una temporada dedicada a la polifonía renacentista, un ciclo de cine sobre la misericordia, no producirán ninguna controversia. Pero pueden transformar la vida de quienes los visiten.

Una institución que se atreve a juzgar no rehúye la controversia cuando una obra valiosa la provoca. Pero tampoco la busca. Y programa, con la misma seriedad y con la misma inversión, aquello que no escandaliza a nadie y que, sin embargo, merece ser mostrado.

5. Contextualizar sin neutralizar

Cuando una institución decide exhibir, publicar o programar una obra controvertida, tiene la responsabilidad de **contextualizarla**: ofrecer al público la información necesaria para comprenderla, según la segunda mirada del capítulo 30. Un texto de sala, una introducción, una conferencia, un debate, pueden transformar la experiencia del público, y convertir un escándalo en una ocasión de reflexión.

Pero la contextualización tiene dos peligros. El primero es el de **neutralizar** la obra: rodearla de tantas explicaciones, advertencias y justificaciones que el público ya no pueda experimentarla por sí mismo. Una obra difícil debe poder seguir siendo difícil; una obra que incomoda debe poder seguir incomodando. El segundo peligro es el contrario: el de **orientar** la interpretación del público de manera que la obra solo pueda leerse de una forma, la que la institución ha decidido. El texto de sala que explica al visitante lo que debe pensar no contextualiza; adoctrina.

La buena contextualización ofrece información, plantea preguntas, presenta lecturas distintas cuando las hay, y deja al público la libertad de juzgar. Es, en el fondo, una aplicación institucional del respeto a la inteligencia del espectador que este libro ha defendido desde el principio.

6. Exhibir no es aprobar

Una institución que exhibe una obra no aprueba necesariamente todo lo que esa obra representa o propone. Es una distinción análoga a la que el capítulo 15 estableció entre representar y celebrar: **exhibir no es aprobar**. Un museo puede exponer obras de propaganda totalitaria para que el público comprenda cómo funcionaba la propaganda; una biblioteca puede conservar libros que contienen ideas aberran-

tes, porque son documentos de la historia humana; una escuela puede enseñar obras cuya visión del mundo no comparte, para que los estudiantes aprendan a examinarlas críticamente.

Esta distinción tiene consecuencias para el público, y en particular para el público creyente. Ante una obra que considera ofensiva, como lo fue para muchos católicos la de Ofili en Brooklyn, el creyente tiene derecho a expresar su desacuerdo, a argumentarlo públicamente, a pedir a la institución que explique sus criterios, a no visitar la exposición y a pedir a otros que no lo hagan. Son las respuestas de la séptima mirada del capítulo 30. Lo que no debería hacer es pretender que el poder político castigue a la institución por el contenido de lo que expone, ni, menos aún, tomarse la justicia por su mano. El Interludio V lo examinó a propósito de las agresiones contra *Piss Christ*. **La fe que se defiende con la fuerza contradice aquello mismo que pretende defender.**

Pero la distinción tiene también consecuencias para la institución. Exhibir no es aprobar, pero **exhibir es elegir**, y toda elección debe poder justificarse. La institución que se escuda en el principio de que exhibir no es aprobar para no explicar por qué ha elegido exhibir una obra determinada está utilizando ese principio como coartada.

7. El prestigio no es inmunidad

Las instituciones culturales más prestigiosas tienden a considerarse inmunes a la crítica. Su reputación, construida durante décadas o siglos, parece garantizar la corrección de sus decisiones, y quien las discute corre el riesgo de ser considerado ignorante o reaccionario.

Este libro ha examinado, en el capítulo 4, el mecanismo por el que el prestigio se autoperpetúa sin necesidad de justificarse. La consecuencia práctica es clara: **el prestigio institucional no es inmunidad frente a la crítica**. Las grandes instituciones se equivocan, como se equivocan todas, y la crítica razonada de sus decisiones no es un ata-

que a la cultura, sino una contribución a ella. Una institución que se atreve a juzgar debe atreverse también a ser juzgada.

8. La crítica profesional

Las instituciones culturales no son solo museos, editoriales o festivales. La **crítica profesional**, en la prensa, en las revistas especializadas, en la universidad y hoy en las plataformas digitales, es también una institución, y quizá la más influyente en la formación del juicio público.

La crítica tiene, en nuestra cultura, un problema particular: **la jerga como sustituto de la explicación.** Un cierto lenguaje crítico, nacido de la importación apresurada de teorías filosóficas complejas, se ha convertido en un dialecto que oculta, más que revela, el juicio del crítico. Frases que hablan de «problematizar», «interrogar», «tensionar» o «desestabilizar» una categoría pueden contener una observación inteligente, o no contener nada. El lector común, intimidado, no se atreve a preguntar qué significan.

El crítico que se atreve a juzgar hace lo contrario: **argumenta**, explicando con razones por qué una obra le parece lograda o fallida; **contextualiza**, ofreciendo al lector la información necesaria para comprenderla; y **habla con claridad**, porque sabe que la claridad es una forma de respeto al lector y de honestidad intelectual. Es la disciplina del vocabulario preciso que el capítulo 28 propuso, aplicada al trabajo profesional.

9. Evaluar después de decidir

Una institución que se atreve a juzgar debe también **evaluar sus propias decisiones.** Después de una exposición, una temporada, un ciclo de publicaciones o una convocatoria de ayudas, conviene preguntarse qué se ha conseguido.

Los indicadores más habituales son cuantitativos: número de visitantes, ingresos, presencia en los medios. Son útiles, pero insuficientes, y pueden ser engañosos: como vimos, una exposición escandalosa atrae más público que una exposición excelente. Propongo completarlos con otros, más difíciles de medir pero más significativos: la **diversidad** de lo programado, en el sentido de la pluralidad con estándares; la **accesibilidad** real para públicos distintos; la **calidad de las discusiones** que la programación ha suscitado; la **conservación** del patrimonio confiado a la institución; y la **coherencia** entre la misión declarada y las decisiones efectivas.

Ninguno de estos indicadores puede reducirse a un número, y conviene aceptarlo. **Ningún indicador numérico mide la calidad de una cultura**, del mismo modo que ningún sistema de puntos mide el valor de una obra, como advertimos en el capítulo 29. La evaluación institucional exige juicio, y el juicio exige personas dispuestas a ejercerlo y a responder por él.

10. Las prioridades cuando todo choca

Hay situaciones en las que los criterios de una institución entran en conflicto: una obra de gran calidad que hiere gravemente a una comunidad; una obra de enorme valor histórico que contiene contenidos degradantes; una exposición que atraería mucho público pero comprometería la independencia de la institución. Para esas situaciones, propongo un orden de prioridades, que no resuelve automáticamente los conflictos, pero ayuda a pensarlos:

1. **La dignidad y los derechos de las personas.** Ningún otro criterio justifica vulnerarlos.
2. **La claridad de la finalidad.** La institución debe saber por qué hace lo que hace.
3. **La coherencia de medios y fines.** Los medios empleados deben corresponder a la finalidad declarada.

4. **La calidad y la responsabilidad juntas.** Ninguna de las dos debe sacrificarse sistemáticamente a la otra.
5. **La transparencia.** Las decisiones difíciles deben explicarse, especialmente cuando son discutibles.
6. **El aprendizaje.** Toda decisión, acertada o no, debe convertirse en una ocasión de mejorar.

Este orden vale para todas las instituciones culturales, y vale de manera especial para las de la Iglesia: parroquias que encargan obras para sus templos, diócesis que restauran su patrimonio, escuelas católicas que eligen sus lecturas, editoriales y medios de comunicación católicos. La Iglesia ha sido, durante siglos, la mayor institución cultural de Occidente, y lo fue precisamente porque se atrevía a juzgar: a encargar a los mejores, a exigirles excelencia, a rechazar lo mediocre. Recuperar esa audacia, con los criterios de este libro y sin la nostalgia de un pasado idealizado, es una de las tareas más urgentes de la cultura católica contemporánea.

LO QUE QUEDA

Las instituciones siempre juzgan; el problema no es si lo hacen, sino cómo. La alternativa a juzgar sin admitirlo es atreverse a juzgar, explicando los criterios y aceptando la crítica.

Los criterios de selección, y la financiación, deben ser **transparentes**. El prestigio de una institución no sustituye a sus razones.

La diversidad y la excelencia se refuerzan: la pluralidad consiste en buscar la excelencia en todas las tradiciones.

Las instituciones no deben vivir de la controversia, sino programar también la maestría, la profundidad y la contemplación.

Hay que contextualizar sin neutralizar ni adoctrinar. **Exhibir no es aprobar, pero exhibir es elegir.** La fe que se defiende con la fuerza contradice lo que defiende.

El prestigio no es inmunidad; la crítica profesional debe argumentar con claridad; y ningún indicador numérico mide la calidad de una cultura.

Para mirar mejor

Elija una institución cultural de su ciudad o de su comunidad: un museo, una biblioteca, un teatro, una parroquia, una escuela, un festival. Examine su programación del último año y pregúntese: ¿qué criterios parecen guiar sus decisiones? ¿Los explica en algún lugar? ¿Qué proporción de su programación busca la controversia, y qué proporción busca la maestría o la contemplación?

Si pertenece usted a alguna institución de este tipo, plantee estas preguntas en su próxima reunión. Si no pertenece a ninguna, escriba a una de ellas preguntando por sus criterios. La respuesta, o su ausencia, será reveladora.

NOTAS DEL CAPÍTULO 35

1 Sobre la controversia de *Sensation* en el Museo de Brooklyn y la sentencia de la jueza Nina Gershon (1 de noviembre de 1999): National Coalition Against Censorship y la crónica de *Social Text* 19, n.º 2 (2001).

2 Sobre la aportación no revelada de Charles Saatchi y el papel de Christie's: Gotham Gazette, que resume la investigación de David Barstow en *The New York Times* (6 de diciembre de 1999).

Responder con excelencia

A la degradación no se le gana con indignación ni con la provocación contraria, sino con obras mejores.

Una misa y una leyenda

En las últimas sesiones del Concilio de Trento, entre 1562 y 1563, los obispos reunidos para reformar la Iglesia católica discutieron, entre muchas otras cuestiones, el estado de la música litúrgica. Las quejas eran antiguas y no carecían de fundamento. La polifonía de la época, en la que varias voces cantaban simultáneamente líneas melódicas independientes, había alcanzado una complejidad tal que el texto sagrado resultaba con frecuencia ininteligible. Algunos compositores construían sus misas sobre melodías de canciones profanas, a veces de contenido poco edificante, que los fieles reconocían. Y algunos padres conciliares llegaron a sugerir que la solución era suprimir la polifonía y volver al canto gregoriano.

El decreto finalmente aprobado fue mucho más sobrio: se limitó a prohibir en las iglesias la música lasciva o impura, y dejó a los obispos la aplicación concreta. Pero la discusión había existido, y en los años siguientes una comisión de cardenales en Roma se ocupó de la reforma de la música de la capilla papal.

En 1567, el compositor romano Giovanni Pierluigi da Palestrina publicó su segundo libro de misas, que incluía una obra dedicada a la memoria de un papa que había reinado apenas unas semanas en 1555: la *Misa del papa Marcelo*. Es una de las cumbres de la polifonía de todos los tiempos, y tiene una particularidad: en sus movimientos con más texto, como el Gloria y el Credo, Palestrina hace que las voces declamen las palabras casi al unísono, de modo que el texto se comprende con claridad, sin renunciar a la riqueza y la belleza del contrapunto.

Cuarenta años después, en 1607, un músico llamado Agostino Agazzari escribió que la Iglesia había estado a punto de prohibir la música polifónica, y que Palestrina la había salvado, demostrando con su *Misa del papa Marcelo* que el defecto no estaba en la música, sino en los compositores. La historia se embelleció con el tiempo, hasta convertirse en el siglo XIX en el relato de un genio que, con una sola obra, había convencido al Concilio de no condenar la polifonía. Los historiadores de la música han desmontado buena parte de ese relato: no hay pruebas de que la misa desempeñara el papel decisivo que la leyenda le atribuye, ni de que la prohibición de la polifonía estuviera realmente a punto de decretarse.

Y, sin embargo, la leyenda contiene una verdad más profunda que los hechos que deforma. Ante una música que había perdido el rumbo, la respuesta que finalmente prevaleció no fue la prohibición, ni la vuelta nostálgica a un pasado más sencillo, ni la indignación. Fue la **excelencia**: obras como las de Palestrina, y las de otros compositores de su generación, que mostraban con hechos que era posible una música a la vez compleja e inteligible, bella y fiel a su finalidad litúrgica. Agazzari lo había dicho con exactitud: el defecto no estaba en la música, sino en los compositores. Y el remedio era, por tanto, componer mejor.

Este capítulo trata de esa respuesta.

1. Una cultura que solo denuncia

A lo largo de este libro hemos examinado con detalle muchas formas de degradación cultural: la Academia de la Ruptura, las cinco confusiones, el círculo del prestigio, la ironía sin fondo, la explotación del sufrimiento, la transgresión sin costo, la profanación de lo sagrado, la mercantilización del arte. El lector que haya llegado hasta aquí podría concluir que la tarea principal de quien comparte las tesis de este libro es **denunciar** esas formas de degradación.

Sería un error grave, y conviene explicar por qué.

Una cultura que solo denuncia **depende de aquello que denuncia.** Su agenda la fija el adversario: cada nueva provocación exige una nueva denuncia, cada nuevo escándalo una nueva protesta. Su energía se consume en la reacción, y no le queda nada para la creación. Su identidad se define negativamente, por lo que rechaza, y no por lo que ama. Y su comunicación con el resto de la sociedad se reduce a una serie de quejas, que quienes no las comparten aprenden pronto a ignorar.

Hay algo peor. La denuncia, convertida en el modo principal de relación con la cultura, **alimenta aquello que denuncia.** Como vimos en el capítulo 17 y en el caso de *Sensation*, la protesta indignada es, con frecuencia, la mejor publicidad de la obra que se pretende combatir. El provocador necesita al indignado, y el indignado, a veces sin advertirlo, necesita al provocador: le da una causa, una identidad, una sensación de importancia. Ambos quedan atrapados en una relación de dependencia mutua que empobrece a los dos.

Este libro no ha pretendido nunca suprimir la crítica, que es necesaria. Ha pretendido ordenarla: que la crítica sirva a algo distinto de sí misma. **La crítica tiene sentido como preparación de la creación, no como sustituto de ella.**

2. No imitar aquello que se critica

La segunda tentación de quien reacciona contra la degradación cultural es más sutil: **imitar aquello que critica**, con el signo cambiado.

Contra la provocación de un lado, la provocación del otro. Contra la propaganda de una ideología, la propaganda de la contraria. Contra el arte que ridiculiza la fe, un arte que ridiculiza a los no creyentes. Contra el cinismo, un sentimentalismo igualmente vacío. Es una tentación comprensible, porque parece eficaz: utiliza los mismos medios que han dado éxito al adversario. Pero es una tentación que conviene rechazar, por una razón fundamental: **lo que se critica no es solo un contenido, sino una manera de hacer.** La degradación cultural no consiste solo en lo que dice, sino en cómo lo dice: en su superficialidad, su desprecio de la forma, su explotación de las personas, su búsqueda del impacto inmediato. Quien imita esa manera de hacer con otro contenido reproduce la degradación, aunque crea combatirla.

La respuesta coherente es otra, y puede formularse en tres oposiciones sencillas: **contra la superficialidad, profundidad; contra la degradación, dignidad; contra la pobreza formal, oficio.** No se trata de oponer un contenido a otro, sino una manera de hacer a otra. La respuesta a una mala obra no es una mala obra de signo contrario, sino una obra mejor.

El arte cristiano tiene aquí una responsabilidad particular, y un problema particular. Como vimos en el capítulo 7, una parte considerable de la producción cultural que se presenta como cristiana adolece de los mismos defectos que critica en la cultura secular: sentimentalismo, previsibilidad, pobreza formal, manipulación emocional, desprecio de la inteligencia del espectador. Es el kitsch piadoso. Y es, en cierto modo, más grave que el kitsch secular, porque compromete con su pobreza la credibilidad de aquello que pretende anun-

ciar. **Una fe que se expresa en obras mediocres sugiere, sin quererlo, que la fe misma es mediocre.**

3. Ocho alternativas posibles

La respuesta con excelencia no es una abstracción. Se concreta en obras, proyectos e iniciativas determinados. Propongo ocho ejemplos de alternativas posibles, no como un programa cerrado, sino como ilustraciones de lo que podría hacerse en cada ámbito. Cada una responde a una forma de degradación examinada en el libro.

Una película sobre el heroísmo que no idealiza la violencia. Frente al cine que convierte la violencia en espectáculo, una película que muestre el valor, el sacrificio y la grandeza humana en situaciones extremas, sin complacencia visual en la crueldad, como *Guernica* lo hizo en la pintura.

Una novela que examina el mal sin admirarlo. Frente a la literatura que convierte al malvado en un héroe fascinante, una novela que penetre en la oscuridad humana con la honestidad de Dostoievski o de Flannery O'Connor, sin perder de vista la posibilidad de la gracia.

Música que une innovación y profundidad. Frente a la música que confunde la novedad con el valor, o que se refugia en la repetición de fórmulas comerciales, una música que explore lenguajes nuevos al servicio de una experiencia significativa, como lo hizo Arvo Pärt.

Arquitectura que une belleza, función y dignidad. Frente a la arquitectura que busca el impacto mediático o se resigna a la funcionalidad sin alma, edificios, y en particular viviendas, escuelas, hospitales e iglesias, que dignifiquen la vida cotidiana de quienes los habitan.

Una exposición que recupera la contemplación. Frente a la programación que vive de la controversia, una exposición pensada para ser

mirada despacio, con pocas obras, mucho espacio y tiempo para la atención.

Arte sacro con lenguaje contemporáneo y coherencia espiritual. Frente a la alternativa entre el kitsch devocional y la imitación del pasado, un arte para los templos que hable el lenguaje de su tiempo con la profundidad de la tradición, como lo hicieron Matisse en Vence o Gaudí en la Sagrada Familia.

Un programa educativo que enseñe a apreciar obras de todas las épocas. Frente a la educación que transmite catálogos o prejuicios, un programa que forme la mirada según las propuestas del capítulo 33.

Una propuesta digital que favorezca la atención. Frente a las plataformas diseñadas para fragmentar la atención y maximizar el tiempo de uso, una aplicación, un medio o una comunidad en línea que ayude a mirar, leer y escuchar con más atención, y no con menos.

Ninguna de estas alternativas es una utopía. Todas existen ya, en alguna medida, en alguna parte. Lo que falta, con frecuencia, no es la posibilidad, sino la **decisión** de dedicarles la misma energía, el mismo talento y los mismos recursos que hoy se dedican a la denuncia.

4. Comunidades de práctica

Las grandes renovaciones culturales casi nunca han sido obra de individuos aislados. Han sido obra de **comunidades**: grupos de personas que compartían una visión, se reunían con regularidad, se leían y se criticaban mutuamente, se estimulaban y se corregían.

El ejemplo moderno más conocido en el mundo de habla inglesa es el de los Inklings, el grupo de escritores y profesores que se reunía en Oxford desde comienzos de la década de 1930 hasta finales de la de 1940, en las habitaciones de C. S. Lewis en el Magdalen College y en

un pub de la ciudad. Allí, Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams y otros leían en voz alta los borradores de sus obras y escuchaban las críticas de sus amigos, a veces severas. De esas reuniones salieron, entre otras obras, buena parte de *El Señor de los Anillos* y de los libros de Lewis que han marcado a varias generaciones de lectores. Ninguno de ellos habría escrito lo que escribió sin los demás.

La tradición católica conoce bien esta forma de fecundidad: los monasterios medievales, con sus *scriptoria* y sus escuelas de canto; las cofradías y los gremios que construyeron las catedrales; las academias del Renacimiento; los talleres de los grandes maestros, donde los aprendices se formaban junto a los oficiales.

Propongo, como forma concreta de responder con excelencia, la creación de **comunidades de práctica**, adaptadas a cada lugar y a cada medio: **talleres** de escritura, de pintura, de fotografía o de cine, donde se aprenda el oficio y se critiquen las obras con seriedad; **grupos de lectura** que lean despacio, y discutan con los principios del capítulo 32; **coros y conjuntos** musicales, que son, quizá, la forma más antigua y más accesible de comunidad artística; **laboratorios de creación**, donde creadores de distintas disciplinas trabajen juntos en proyectos comunes; y **mentorías**, en las que creadores con experiencia acompañen a los que empiezan, como Rilke acompañó a Kappus.

Estas comunidades no necesitan grandes recursos. Necesitan personas dispuestas a reunirse con regularidad, a tomarse en serio el trabajo de los demás y a sostener en el tiempo una exigencia compartida. Las parroquias, las escuelas, las universidades y las asociaciones culturales pueden ser sus anfitrionas naturales.

5. Medir la aportación, no solo la visibilidad

La cultura contemporánea mide el éxito de una obra, casi exclusivamente, por su **visibilidad**: el número de visitantes, de lectores, de reproducciones, de comentarios, de seguidores. Es una medida comprensible, porque es fácil de obtener. Pero es una medida engañosa,

porque, como hemos visto, la visibilidad se obtiene a menudo por los medios menos valiosos: la provocación, el escándalo, la simplificación.

Quien quiera responder con excelencia debe aprender a **medir de otra manera**, empezando por su propio trabajo. La pregunta no es solo cuántas personas han visto una obra, sino qué ha aportado a quienes la han visto: qué han comprendido, qué han sentido, qué ha cambiado en su manera de mirar. Es una medida mucho más difícil de obtener, y que nunca podrá reducirse a una cifra. Pero es la única que corresponde a la naturaleza de lo que se pretende hacer.

Esta manera de medir exige, sobre todo, **paciencia**. Las obras de excelencia rara vez tienen un éxito inmediato. Muchas de las que hoy consideramos fundamentales fueron ignoradas en su tiempo; la *Pasión según san Mateo* de Bach, como vimos en el Interludio II, esperó un siglo a ser redescubierta. Las catedrales tardaron generaciones en construirse, y quienes pusieron sus primeras piedras sabían que no las verían terminadas, como Gaudí sabía que no vería terminada la Sagrada Familia. Responder con excelencia es, en buena medida, **trabajar para un tiempo que no es el propio**.

6. El espectador como creador de cultura

La respuesta con excelencia no es tarea exclusiva de los creadores y las instituciones. Es también tarea de cada persona en cuanto espectador, lector, oyente, usuario. Porque **el público no es un receptor pasivo de la cultura, sino uno de sus creadores**: con cada elección de lo que mira, lee, escucha, comparte o financia, contribuye a decidir qué obras existirán en el futuro.

Propongo tres hábitos sencillos que convierten al espectador en un creador de cultura.

El primero es la **selección consciente**: elegir lo que se mira, se lee y se escucha, en lugar de dejar que los algoritmos de recomendación lo

elijan por nosotros. No se trata de consumir solo obras maestras, sino de saber por qué se elige lo que se elige.

El segundo es buscar **experiencias completas**: leer libros enteros, ver películas sin interrupciones, escuchar discos de principio a fin, visitar un museo para ver pocas obras con atención en lugar de muchas con prisa. La fragmentación de la experiencia es una de las formas más eficaces de degradación de la sensibilidad, y resistirla es un acto cultural.

El tercero es **no reaccionar en automático**: no compartir la indignación del día antes de haber examinado su objeto, no aplaudir lo que todos aplauden ni condenar lo que todos condenan sin haberlo mirado. Es la versión cotidiana de las siete miradas.

Y, por encima de estos tres hábitos, hay una disposición fundamental, que resume todo el capítulo: **saber qué se rechaza, pero sobre todo qué se ama, y por qué.** Una persona que solo sabe lo que rechaza es una persona empobrecida. Una persona que sabe lo que ama, y puede explicar por qué lo ama, es una persona capaz de transmitirlo, y de contagiar a otros ese amor. Es la forma más poderosa de renovación cultural que existe.

7. Minorías creativas

En septiembre de 2009, durante el vuelo que lo llevaba a la República Checa, uno de los países más secularizados de Europa, el papa Benedicto XVI respondió a una pregunta de los periodistas sobre el futuro de la fe en sociedades donde los creyentes se habían convertido en minoría. Retomando una idea del historiador británico Arnold Toynbee, sostuvo que el destino de una sociedad depende, con frecuencia, de **minorías creativas**: grupos de personas que, sin ser mayoritarios, son capaces de proponer de manera convincente una manera de vivir, de pensar y de crear, y de atraer a otros por la belleza y la verdad de lo que proponen.

La idea resume, mejor que cualquier otra, la propuesta de este capítulo. Quienes comparten las convicciones de este libro no necesitan ser mayoría para renovar la cultura. Necesitan ser **creativos**: producir obras, instituciones, comunidades y experiencias que muestren, con hechos y no solo con palabras, que es posible un arte libre y profundo, innovador y fiel, exigente y accesible. Una minoría que solo denuncia se convierte en un gueto. Una minoría que crea con excelencia se convierte en levadura.

Palestrina no salvó la polifonía con una sola misa, como pretendía la leyenda. Pero su obra, y la de otros como él, mostró con hechos lo que ningún decreto habría podido demostrar: que la belleza y la fidelidad no estaban reñidas. Esa es la respuesta que este libro propone ante la crisis cultural de nuestro tiempo. No hay otra que funcione.

LO QUE QUEDA

Una cultura que solo denuncia depende de lo que denuncia, y a menudo lo alimenta. La crítica tiene sentido como preparación de la creación, no como sustituto de ella.

No hay que imitar lo que se critica con el signo cambiado: **contra la superficialidad, profundidad; contra la degradación, dignidad; contra la pobreza formal, oficio**. Una fe que se expresa en obras mediocres sugiere que la fe misma es mediocre.

Las alternativas son posibles en todos los ámbitos: cine, novela, música, arquitectura, exposiciones, arte sacro, educación y medios digitales.

Las renovaciones culturales nacen de **comunidades de práctica**: talleres, grupos de lectura, coros, laboratorios y mentorías.

Hay que medir la aportación, no solo la visibilidad, y trabajar con paciencia para un tiempo que no es el propio.

El espectador es también creador de cultura. Lo decisivo es saber qué se rechaza, pero sobre todo **qué se ama, y por qué**. Una minoría que crea con excelencia se convierte en levadura.

Para mirar mejor

Escriba una lista de diez obras, de cualquier época y de cualquier medio, que ame profundamente. Junto a cada una, escriba en una frase por qué la ama. Después, piense a quién podría regalar, prestar, mostrar o recomendar cada una de ellas en los próximos meses, y hágalo.

Si le es posible, dé un paso más: busque, o funde, una pequeña comunidad de práctica en su entorno. Un grupo de lectura que se reúna una vez al mes, un coro parroquial, un taller de dibujo. No necesita más que unas pocas personas y un poco de constancia. Es la forma más concreta de responder con excelencia.

NOTAS DEL CAPÍTULO 36

1 Sobre la *Missa Papae Marcelli*, publicada en el segundo libro de misas de Palestrina (1567), y el origen de la leyenda en el tratado de Agostino Agazzari de 1607: Carus-Verlag.

2 Sobre los Inklings, véase Humphrey Carpenter, *The Inklings* (1978).

3 La expresión «minorías creativas» fue empleada por Benedicto XVI en la conferencia de prensa durante el vuelo a la República Checa, el 26 de septiembre de 2009.

Una cultura capaz de discernir

La renovación cultural es una tarea compartida, y la propuesta de este libro debe someterse al mismo discernimiento que exige.

Los ángeles del barro

En la madrugada del 4 de noviembre de 1966, tras varios días de lluvias torrenciales, el río Arno se desbordó y anegó el centro histórico de Florencia. El agua, mezclada con barro, aguas residuales y el combustible de las calefacciones de la ciudad, alcanzó en algunos lugares varios metros de altura. Fue la peor inundación de la ciudad en cuatro siglos. Murieron varias decenas de personas. Y el patrimonio artístico de una de las capitales de la cultura occidental sufrió un daño que nadie había imaginado posible.

En la Biblioteca Nacional Central, junto al río, más de un millón de volúmenes quedaron sumergidos en el lodo. En la basílica de Santa Croce, el gran crucifijo pintado por Cimabue a finales del siglo XIII perdió buena parte de su pintura, y se convirtió en el símbolo de la catástrofe. Las Puertas del Paraíso de Ghiberti, en el baptisterio, fueron arrancadas parcialmente por la corriente. La *Magdalena* de madera de Donatello quedó cubierta de petróleo. Centenares de pinturas, esculturas, manuscritos y documentos de archivo quedaron dañados.

Lo que ocurrió en los días siguientes es una de las historias más hermosas de la historia cultural del siglo XX. De toda Italia y de medio mundo llegaron miles de voluntarios, en su mayoría jóvenes estudiantes sin ninguna formación especial, que se metieron en el barro con botas de goma para sacar libros de los sótanos, limpiar esculturas y trasladar pinturas a lugares secos. Los florentinos los llamaron *gli angeli del fango*, los ángeles del barro. Junto a ellos trabajaron restauradores, conservadores y científicos de numerosos países, que desarrollaron en Florencia técnicas de restauración que transformarían la disciplina en todo el mundo. Se crearon comités internacionales para recaudar fondos. Las instituciones del Estado, la Iglesia, las universidades, los museos extranjeros y las fundaciones privadas sumaron sus recursos. La restauración de algunas obras se prolongó durante décadas, y la de alguna, como el crucifijo de Cimabue, nunca pudo ser completa.

La respuesta a la inundación de Florencia ilustra algo que este último capítulo quiere decir. Ningún actor, por sí solo, habría podido salvar el patrimonio de la ciudad. Ni el Estado sin los voluntarios, ni los voluntarios sin los restauradores, ni los restauradores sin las instituciones, ni las instituciones sin el apoyo de un público que, en todo el mundo, consideró que aquellas obras le pertenecían de algún modo. **La cultura es una tarea compartida**, y su renovación también lo es.

1. Responsabilidades compartidas

A lo largo de la Parte VIII hemos examinado las responsabilidades de distintos actores de la vida cultural: los educadores en el capítulo 33, los creadores en el 34, las instituciones en el 35, el público en el 36. Conviene ahora reunirlas, para mostrar cómo se complementan.

Los creadores tienen la responsabilidad de crear con intención, oficio y respeto a las personas; de no buscar la provocación como fin; de

aprender de la tradición sin copiarla; y de someter su trabajo a una revisión exigente.

Los críticos tienen la responsabilidad de juzgar con razones, de contextualizar con honestidad, de hablar con claridad y de resistir tanto la tentación del aplauso automático como la de la condena gratuita.

Las instituciones tienen la responsabilidad de explicar sus criterios, de ser transparentes en su financiación, de no vivir de la controversia y de programar también la maestría, la profundidad y la contemplación.

Los educadores, en la familia, la escuela, la universidad y la parroquia, tienen la responsabilidad de formar la mirada, de enseñar a distinguir y a comparar, de practicar el desacuerdo razonado y de hacer accesible la excelencia.

Los públicos tienen la responsabilidad de elegir con conciencia, de buscar experiencias completas, de no reaccionar en automático y de saber qué aman y por qué.

Las comunidades religiosas, y en particular la Iglesia católica, tienen una responsabilidad particular, que este libro ha examinado en varias de sus partes: custodiar un patrimonio artístico inmenso; encargar obras nuevas con exigencia, y no conformarse con el kitsch piadoso; defender lo sagrado con argumentos y no con la fuerza; dialogar con los artistas de su tiempo, creyentes o no; y mostrar, con sus propias obras y sus propios templos, que la fe y la belleza siguen unidas.

Ninguno de estos actores puede **sustituir a los demás.** Una cultura en la que los creadores trabajan con excelencia, pero las instituciones no los programan, el público no los busca y los educadores no enseñan a apreciarlos, no se renueva. Una cultura en la que las instituciones tienen buenos criterios, pero no hay creadores que los satisfagan, tampoco. La renovación cultural exige que cada actor haga su parte, y que

confíe en que los demás harán la suya. Es una tarea de cooperación, no de delegación.

2. Un programa en cinco líneas

Si hubiera que resumir en un programa práctico todo lo que este libro propone, lo formularía en **cinco líneas de acción**, que cualquier persona o institución puede adoptar según sus posibilidades.

Formación. Educar la mirada de niños, jóvenes y adultos, según las propuestas del capítulo 33: observación guiada, comparación, las diez distinciones, el desacuerdo razonado, la práctica de un arte.

Creación. Producir obras nuevas de excelencia, en todos los medios, y apoyar a quienes las producen: encargos, becas, comunidades de práctica, mentorías, espacios de trabajo.

Curaduría. Seleccionar, exhibir, publicar y programar con criterios explícitos, según las propuestas del capítulo 35, y ofrecer al público lo mejor de todas las épocas y todas las tradiciones.

Conservación. Custodiar el patrimonio heredado, material e inmaterial: los edificios, las obras, los libros, pero también las técnicas, los repertorios, las tradiciones vivas que se pierden cuando nadie las practica.

Evaluación. Examinar periódicamente lo que se ha hecho, con indicadores que no se reduzcan a la visibilidad, y aprender de los aciertos y los errores.

Las cinco líneas se necesitan mutuamente. La formación sin creación produce espectadores sin obras nuevas que mirar; la creación sin curaduría produce obras que nadie ve; la curaduría sin conservación olvida el pasado; la conservación sin creación convierte la cultura en un museo; y todas ellas, sin evaluación, repiten sus errores.

3. Un plan en cinco fases

Las cinco líneas describen qué hacer. Queda por describir cómo empezar. Propongo, para cualquier comunidad o institución que quiera aplicar las ideas de este libro, una parroquia, una escuela, un museo local, una asociación cultural, una editorial, un plan sencillo en cinco fases.

FASE	PREGUNTA CENTRAL	RESULTADO ESPERADO
1. Diagnóstico	¿Dónde estamos? ¿Qué hacemos bien, qué hacemos mal, qué no hacemos?	Una descripción honesta de la situación, sin autocomplacencia ni catastrofismo
2. Definición de criterios	¿Qué queremos hacer, y con qué criterios vamos a decidir?	Una breve declaración de criterios, explícita y pública, inspirada en las diez dimensiones
3. Formación	¿Quiénes van a aplicar esos criterios, y están preparados para hacerlo?	Un grupo de personas formadas en el método de la Parte VII
4. Aplicación	¿Qué decisiones concretas vamos a tomar con esos criterios?	Proyectos, encargos, programaciones o actividades realizados según los criterios
5. Evaluación y mejora	¿Qué hemos conseguido, qué hemos aprendido, qué vamos a cambiar?	Una revisión periódica que alimente un nuevo diagnóstico

El plan es circular: la quinta fase conduce de nuevo a la primera. Una cultura capaz de discernir no alcanza nunca un estado definitivo; se renueva continuamente, aprendiendo de su propia experiencia. Y el plan es modesto: no exige grandes recursos ni grandes estructuras, sino personas dispuestas a pensar juntas y a responder de sus decisiones.

4. Los ocho riesgos de este libro

He llegado al punto en que este libro debe aplicarse a sí mismo el discernimiento que ha propuesto. Todo libro que defiende unas convicciones corre el riesgo de ser mal leído, y también el de equivocarse. Sería incoherente exigir a las obras, a los creadores y a las instituciones un examen crítico que el propio libro no estuviera dispuesto a soportar.

Identifico **ocho riesgos** que una lectura apresurada, o una aplicación rígida, de este libro podría producir. Los formulo con franqueza, junto con la manera de evitarlos.

Primer riesgo: convertir la belleza en un canon rígido. Quien lea este libro podría concluir que existe una lista cerrada de formas bellas, estilos legítimos u obras aprobadas. No es lo que el libro sostiene. La belleza, como vimos en la Parte II, es una propiedad real, pero se realiza de maneras inagotablemente diversas, y ningún canon puede agotarla. **Remedio:** recordar que el método de la Parte VII juzga obras concretas, no estilos.

Segundo riesgo: reducir el arte a una lección moral. Quien insista en la dimensión moral de las obras podría acabar exigiéndoles que prediquen, que ofrezcan modelos edificantes o que eviten todo lo oscuro. Es exactamente lo contrario de lo que sostuvo la Parte IV. **Remedio:** recordar que representar no es celebrar, y que la gran literatura cristiana, de Dante a Flannery O'Connor, ha descendido a los infiernos.

Tercer riesgo: usar la tradición como argumento de autoridad. Quien valore la tradición podría utilizarla para cerrar cualquier discusión: así se ha hecho siempre. La Parte VI sostuvo que la tradición es una práctica viva que se renueva, no un archivo de respuestas.

Remedio: distinguir siempre entre tradición y repetición, y preguntar a qué pregunta respondía cada forma heredada.

Cuarto riesgo: condenar toda obra provocadora. Quien haya interiorizado la crítica de la transgresión gratuita podría acabar sospechando de toda obra que incomode. Pero muchas grandes obras provocaron, y la provocación puede ser legítima, como vimos en el capítulo 17. **Remedio:** aplicar la prueba del costo y la prueba del día siguiente, y no la reacción inmediata.

Quinto riesgo: confundir el desacuerdo con una amenaza. Quien defienda con convicción unos valores podría percibir a quienes no los comparten como enemigos. El capítulo 32 propuso lo contrario: discutir como Chesterton con Shaw. **Remedio:** formular la posición contraria en su mejor versión antes de responder a ella.

Sexto riesgo: convertir el juicio estético en elitismo. Quien haya aprendido a distinguir lo excelente de lo mediocre podría despreciar a quienes no lo distinguen. El capítulo 33 advirtió contra esta arrogancia. **Remedio:** recordar que criticar una obra no autoriza a humillar a quien la aprecia, y que la belleza se ofrece a todos.

Séptimo riesgo: presentar juicios prudenciales como doctrina. Este libro ha distinguido, desde la Nota al lector, tres niveles de afirmación: la doctrina católica, el argumento filosófico y el juicio prudencial. Un lector entusiasta podría olvidar esa distinción, y presentar sus propios juicios sobre obras concretas como si fueran enseñanza de la Iglesia. **Remedio:** recordar que la Iglesia no ha canonizado ningún estilo artístico, y que la inmensa mayoría de los juicios sobre obras concretas pertenecen al ámbito de la prudencia, donde personas de fe igualmente sincera pueden discrepar.

Octavo riesgo: crear una cultura dedicada solo a denunciar. Es el riesgo que el capítulo 36 examinó con más detalle, y quizá el más grave de todos, porque es el que más fácilmente se presenta como

fidelidad. **Remedio:** medir la propia contribución no por lo que se critica, sino por lo que se crea, se enseña, se conserva y se ama.

Estos ocho riesgos no son hipotéticos. Son las formas en que, históricamente, las defensas de la belleza y de la tradición han degenerado en esteticismo, moralismo, autoritarismo, desconfianza, sectarismo, elitismo, clericalismo y resentimiento. Quien quiera defender las convicciones de este libro debe defenderse, en primer lugar, de estas degeneraciones.

5. Ordenar, no renunciar

Termino el último capítulo con la formulación más breve de lo que este libro ha querido proponer.

La cultura contemporánea no necesita **renunciar a la crítica**: la crítica es necesaria, y una cultura sin ella se vuelve complaciente. No necesita **renunciar a la innovación**: la innovación es una de las formas de la fecundidad humana, y una cultura sin ella se vuelve estéril. No necesita **renunciar a la tradición**: la tradición es la memoria de lo que vale la pena, y una cultura sin ella se vuelve amnésica. No necesita renunciar a la libertad, ni a la ruptura cuando la ruptura es necesaria, ni a la representación del mal, ni a la ironía, ni a la provocación legítima.

Lo que la cultura necesita es **ordenar** todas estas cosas. Que la crítica sirva a la creación, y no la sustituya. Que la innovación sirva a la verdad, y no a la novedad por sí misma. Que la tradición sirva a la vida, y no a la nostalgia. Que la libertad sirva a lo que merece ser valorado, y no se agote en la negación de todo valor.

San Agustín definió una vez la virtud, en una fórmula de una concisión admirable, como **el orden del amor**: amar cada cosa según lo que vale, ni más ni menos. Una cultura capaz de discernir es, en el fondo, una cultura que ha aprendido a amar en orden: que ama la novedad sin idolatrarla, la tradición sin petrificarla, la libertad sin

absolutizarla, la belleza sin separarla de la verdad y del bien. No es una cultura que haya renunciado a nada. Es una cultura que ha encontrado el lugar de cada cosa.

Esa es, finalmente, la forma más exacta de la tesis de este libro, que el epílogo recogerá por última vez.

LO QUE QUEDA

La cultura es una tarea compartida. Creadores, críticos, instituciones, educadores, públicos y comunidades religiosas tienen responsabilidades complementarias, y ninguno puede sustituir a los demás.

Un programa en **cinco líneas**: formación, creación, curaduría, conservación y evaluación, que se necesitan mutuamente.

Un plan en **cinco fases**, circular y modesto: diagnóstico, definición de criterios, formación, aplicación, evaluación y mejora.

Este libro corre **ocho riesgos**: canon rígido, moralismo, tradición como autoridad, condena de toda provocación, desacuerdo como amenaza, elitismo, juicios prudenciales presentados como doctrina y cultura de la denuncia. Cada uno tiene su remedio.

La cultura no necesita renunciar a la crítica, la innovación ni la tradición, sino **ordenarlas**. Una cultura capaz de discernir es una cultura que ha aprendido el orden del amor.

Para mirar mejor

Piense en la comunidad o institución cultural más cercana a usted: su parroquia, su escuela, su familia, su asociación, su lugar de trabajo. Aplíquele la primera fase del plan: escriba una descripción honesta de lo que hace bien, lo que hace mal y lo que no hace en relación con la cultura y la belleza.

Después, relea los ocho riesgos de este libro, y pregúntese con franqueza en cuál de ellos tiende usted a caer. Todos tenemos el nuestro. Conocerlo es el primer paso para no caer en él.

NOTAS DEL CAPÍTULO 37

1 Sobre la inundación de Florencia del 4 de noviembre de 1966 y los «ángeles del barro»: The Art Newspaper y Royal Academy.

2 San Agustín, *La ciudad de Dios*, XV, 22, donde define la virtud como el orden del amor (*ordo amoris*).

EPÍLOGO

Lo que merece ser transmitido

Un plátano y una mano

Este libro comenzó con un plátano. El lector recordará la escena de la Obertura: una fruta pegada con cinta adhesiva a la pared de una feria de arte en Miami, vendida por una cifra con la que una familia podría vivir varios años, comida por un espectador ante las cámaras, sustituida por otra, subastada años después por una cifra todavía mayor, y comida de nuevo por su comprador. La obra, por su propia naturaleza, estaba destinada a desaparecer. Lo que se transmitía no era la fruta, que se pudre, sino un certificado de autenticidad y un relato.

Quiero cerrarlo con una mano.

En la cueva de El Castillo, en Puente Viesgo, Cantabria, a pocos kilómetros de la costa norte de España, hay decenas de manos pintadas sobre la roca. Quien las hizo apoyó la palma contra la pared y sopló pigmento rojo alrededor, de modo que la mano quedó dibujada en negativo, como una silueta. En 2012, un equipo de investigadores publicó la datación de una de ellas: tenía, como mínimo, más de treinta y siete mil años. Es una de las imágenes más antiguas hechas por manos humanas que conocemos.

No sabemos quién la hizo, ni por qué. No sabemos si era un rito, una firma, una oración, un juego o un mensaje. Pero sabemos algo que, después de todo lo que hemos recorrido, me parece decisivo: alguien, hace treinta y siete mil años, quiso dejar en la roca una señal

de su presencia, y esa señal ha llegado hasta nosotros. Atravesó glaciaciones, migraciones, el nacimiento de la agricultura, de la escritura y de las ciudades, el ascenso y la caída de imperios, la llegada del cristianismo y la de la modernidad. Y cuando hoy un visitante se detiene ante ella, con una linterna, en la penumbra de la cueva, siente algo que no necesita explicación: el reconocimiento de que esa mano era como la suya.

Entre el plátano y la mano está todo lo que este libro ha querido decir. Una cultura puede producir objetos que se consumen, se comentan y se olvidan, y objetos que se transmiten. La pregunta que este epílogo quiere dejar abierta en el lector es sencilla: **¿qué estamos haciendo hoy que merezca ser transmitido?**

Ni incapaz de transgredir, ni obligada a transgredirlo todo

Este libro no ha propuesto una cultura incapaz de transgredir. Una cultura así sería una cultura muerta, en la que cada forma se repetiría sin pregunta, cada costumbre se aceptaría sin examen y cada injusticia se mantendría por inercia. Los profetas de Israel transgredieron; Cristo transgredió las convenciones religiosas de su tiempo; los grandes reformadores, los grandes santos y los grandes artistas han roto, en su momento, lo que había que romper. La transgresión legítima, como vimos en el capítulo 17, es una de las formas de la fidelidad a la verdad.

Pero este libro tampoco ha aceptado una cultura **obligada** a transgredirlo todo: una cultura en la que la ruptura se ha convertido en norma, la provocación en método, la negación en prueba de autenticidad, y en la que todo lo heredado es sospechoso por el mero hecho de serlo. Esa cultura, que hemos llamado la Academia de la Ruptura, no es libre. Es esclava de un imperativo que no puede discutir, y que la condena a romper sin descanso, sin saber nunca qué construir después.

Entre ambos extremos, este libro ha propuesto un camino que no es intermedio, sino más alto: el de una cultura que sabe **por qué** rompe cuando rompe, y **qué** conserva cuando conserva. Una cultura capaz de discernir.

Tres equilibrios

Ese discernimiento se resume en tres equilibrios, que el libro ha ido desarrollando a lo largo de sus partes, y que conviene formular por última vez.

Mirar el mal de frente sin hacerlo ideal. El arte no tiene que apartar la vista del mal: ni del pecado, ni de la violencia, ni del sufrimiento, ni de la degradación. La gran tradición, desde la tragedia griega hasta Dostoievski, desde el Retablo de Isenheim hasta *Guernica*, ha descendido a los infiernos para mostrarlos con verdad. Pero mostrar el mal no es celebrarlo, ni convertirlo en espectáculo, ni presentarlo como el único rostro verdadero de lo humano. El arte que mira el mal con verdad lo mira, también, desde la posibilidad de la gracia.

Innovar sin venerar la novedad. La innovación es una de las formas de la fecundidad humana, y la Iglesia, que construyó las catedrales góticas y encargó la cúpula de Brunelleschi, nunca le ha tenido miedo. Pero lo nuevo no es valioso por ser nuevo, sino por lo que aporta. La originalidad auténtica no es la ruptura con todo lo anterior, sino el regreso al origen, a las preguntas fundamentales, para responderlas de una manera que nadie había encontrado.

Conservar sin idolatrar el pasado. La tradición es la memoria de lo que vale la pena, y una cultura sin memoria es una cultura sin raíces. Pero la tradición no es un museo ni un archivo, sino una práctica viva, que se renueva al transmitirse. El pasado no es sagrado por ser pasado, del mismo modo que el presente no es valioso por ser pre-

sente. Lo que importa es lo que, en el uno y en el otro, merece ser transmitido.

Derribar ídolos y reconocer lo que merece reverencia

Hay una palabra que este libro ha utilizado con frecuencia, y que conviene recuperar en su sentido más preciso: **ídolo**. En la tradición bíblica, un ídolo no es simplemente una imagen; es una realidad finita a la que se atribuye un valor absoluto, que solo corresponde a Dios. El problema del ídolo no es que sea malo, sino que ocupa un lugar que no le corresponde.

La cultura contemporánea tiene muchos ídolos, y algunos de ellos han ocupado las páginas de este libro: la novedad, la transgresión, el prestigio, el mercado, la autenticidad entendida como expresión sin forma, la libertad entendida como ausencia de todo límite. Ninguno de ellos es malo en sí mismo. Todos se vuelven destructivos cuando se convierten en valores absolutos.

Pero el pensamiento crítico de nuestro tiempo ha cometido un error simétrico, y quizá más grave: al derribar ídolos, ha acabado derribando también todo aquello que merecía reverencia. Ha confundido la desmitificación de lo falso con la destrucción de lo verdadero, y ha dejado a muchas personas sin nada que admirar, sin nada que amar, sin nada ante lo que inclinarse. Una cultura sin ídolos es una cultura sana; una cultura sin nada que reverenciar es una cultura huérfana.

La tarea que este libro propone es doble, y sus dos mitades son inseparables: **derribar los ídolos y reconocer lo que merece reverencia**. Derribar el ídolo de la novedad y reconocer la grandeza de lo verdaderamente original. Derribar el ídolo del prestigio y reconocer la excelencia allí donde se encuentre. Derribar el ídolo de la transgresión y reconocer la dignidad de lo que no debe transgredirse: la persona, lo sagrado, la verdad. Es lo que el capítulo 13 llamó **admirar sin idolatrar**, aplicado a la cultura entera.

La tesis, por última vez

Este libro se ha construido en torno a una sola tesis, que la Nota al lector formuló al principio y que cada parte ha intentado desarrollar desde un ángulo distinto. Conviene enunciarla por última vez, ahora que el lector ha recorrido todo el camino que la sostiene:

La libertad creadora no alcanza su plenitud cuando puede negar cualquier valor, sino cuando es capaz de reconocer, expresar y realizar aquello que verdaderamente merece ser valorado.

La tesis no limita la libertad del artista. La sitúa. No le dice qué debe crear, sino hacia dónde puede crecer. No le prohíbe la ruptura, la oscuridad ni la provocación, sino que le pide que sepa para qué las utiliza. No le impone un canon, sino que le invita a una búsqueda. Es la libertad exigente del capítulo 9: la del músico que ha dominado su instrumento y puede, por eso, tocar lo que quiera.

Y la tesis, en su formulación más profunda, no se refiere solo al arte. Se refiere a la libertad humana en todas sus formas. La libertad que se agota en la negación termina en el vacío; la libertad que se orienta hacia lo que verdaderamente vale florece. Es la misma intuición que la tradición cristiana ha formulado durante dos milenios, y que el Evangelio de Juan expresa en una frase breve e inagotable: la verdad os hará libres.

Una invitación

He escrito este libro pensando en un lector concreto, aunque no sepa su nombre: alguien que ha sentido alguna vez, ante una obra cele-

brada por todos, que el rey estaba desnudo, y no se ha atrevido a decirlo; o alguien que ha sentido, ante una obra antigua, una emoción que no sabía explicar, y ha sospechado que esa emoción significaba algo. Alguien, en fin, que intuye que la belleza importa, y que quiere saber por qué.

A ese lector quiero dirigirle, para terminar, una invitación sencilla.

Vuelva al museo, pero no para recorrerlo deprisa, sino para detenerse ante una sola obra hasta que empiece a ver lo que no había visto.

Vuelva a la sala de conciertos, o a su propio salón, con un disco escuchado de principio a fin, en silencio, sin hacer otra cosa.

Vuelva a la biblioteca, y lea un libro que lleve años posponiendo, de esos que exigen y devuelven.

Vuelva al templo, si es creyente, o aunque no lo sea, y mire con atención lo que generaciones de artistas hicieron allí para ayudar a otros a rezar.

Y, sobre todo, **vuelva con una mirada nueva**. No con la mirada del consumidor que busca el impacto, ni con la del cínico que ya lo ha visto todo, ni con la del moralista que solo busca lo que condenar. Con la mirada de quien sabe describir, contextualizar, comprender, evaluar, juzgar y responder; de quien sabe distinguir el gusto de la calidad y la calidad del valor humano; de quien sabe admirar sin idolatrar. Con la mirada, en definitiva, de quien ha aprendido a discernir.

Esa mirada es lo único que este libro puede darle. Todo lo demás, las obras, las experiencias, los descubrimientos, la alegría de encontrar algo verdaderamente bello, le está esperando ahí fuera. Lleva esperándole mucho tiempo. Algunas de esas obras, como la mano de El Castillo, llevan esperándole treinta y siete mil años.

NOTAS DEL EPÍLOGO

1 A. W. G. Pike *et al.*, «U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain», *Science* 336 (15 de junio de 2012), que dató una de las manos en negativo de la cueva de El Castillo en más de 37,300 años.

2 La cita final procede de Juan 8, 32.

MATERIAL DE CONSULTA

APÉNDICES

APÉNDICE

A

Carta de principios

Esta carta condensa en principios breves y numerados la propuesta del libro. Está organizada en ocho bloques que corresponden, aproximadamente, a las ocho partes del libro, y puede leerse de corrido, como síntesis, o consultarse y citarse principio por principio.

Cada principio indica entre paréntesis el **nivel de afirmación** al que pertenece, según la distinción establecida en la Nota al lector:

- **(D) Doctrina católica**: afirmaciones que forman parte de la enseñanza de la Iglesia, y que el lector católico reconocerá como tales.
- **(F) Argumento filosófico**: afirmaciones que se sostienen con razones accesibles a cualquier persona, creyente o no, y que pueden discutirse en el terreno de la razón.
- **(P) Juicio prudencial**: criterios de aplicación que el autor propone como razonables, pero sobre los que personas de buena fe pueden discrepar.

Cuando un principio combina dos niveles, se indican ambos. Ninguna de estas indicaciones pretende tener autoridad oficial: la carta es una propuesta del autor, no un documento de la Iglesia.

I. Principios fundamentales

1. La realidad existe con independencia de nuestra mirada, y es inteligible. El arte puede conocerla, interpretarla y revelarla. *(F)*
2. La verdad no es una construcción del poder ni una preferencia del sujeto, sino la adecuación del pensamiento a lo que es. El arte puede servirla, ignorarla o traicionarla. *(F)*
3. La belleza es una propiedad real de las cosas, y no solo una reacción subjetiva, aunque se perciba siempre a través de la sensibilidad de quien la contempla. *(F)*

4. La verdad, el bien y la belleza están unidos en su raíz. Separarlos empobrece a cada uno de ellos: la belleza sin verdad se vuelve seducción, y la verdad sin belleza se vuelve árida. *(F)*
5. Toda persona humana posee una dignidad inviolable, que ninguna obra, ninguna causa y ninguna estética justifica vulnerar. *(D, F)*
6. La libertad no es la mera ausencia de límites, sino la capacidad de orientarse hacia lo que vale. Es una **libertad exigente**, que crece con el dominio y la disciplina. *(F)*
7. La persona humana está abierta a lo trascendente. El arte puede expresar esa apertura, aunque no esté obligado a hacerlo en cada obra. *(F)*
8. Dios es la fuente última de toda belleza, y la belleza creada, incluida la que el ser humano produce, es un reflejo de la suya. *(D)*
9. La libertad creadora no alcanza su plenitud cuando puede negar cualquier valor, sino cuando es capaz de reconocer, expresar y realizar aquello que verdaderamente merece ser valorado. *(F)*

II. Principios sobre la belleza y la experiencia estética

10. El gusto es legítimo, personal y educable. Pero «me gusta» no equivale a «es bueno», ni «no me gusta» a «es malo». *(F)*
11. La belleza auténtica se reconoce en la unidad, la proporción, la riqueza, la expresividad y la capacidad de revelar algo verdadero. *(F)*
12. La forma no es un envoltorio del contenido, sino parte de su significado. Lo que se dice no puede separarse de cómo se dice. *(F)*
13. Puede haber belleza en lo terrible y fealdad en lo agradable. El kitsch agrada sin revelar; la gran obra puede incomodar y revelar a la vez. *(F)*

14. La experiencia estética exige atención. Contemplar no es una actitud pasiva, sino una forma de conocimiento. *(F)*

15. Existe una belleza aparente que puede ponerse al servicio de la mentira. La propaganda bien hecha es bella en ese sentido, y por eso es peligrosa. *(F)*

16. El juicio estético no admite demostración, pero sí razones. Puede discutirse, corregirse y enriquecerse. *(F)*

17. La belleza no es un privilegio de las élites. Se ofrece a todos, y todos tienen derecho a ser educados para percibirla. *(F, P)*

18. La sinceridad del artista y la novedad de la obra son cualidades, pero no garantizan su valor. Confundirlas con él es el origen de muchos juicios equivocados. *(F)*

III. Principios sobre la persona, la excelencia y la grandeza

19. El artista es una persona antes que una función. Su talento es un don recibido que comporta una responsabilidad. *(D, F)*

20. La excelencia se alcanza con oficio, disciplina y tiempo. El dominio del medio no limita la creatividad: es su condición. *(F)*

21. Hay que **admirar sin idolatrar**: reconocer la grandeza de una obra o de un artista sin atribuirle un valor absoluto, y sin dejar de ver sus límites. *(F, P)*

22. La grandeza de una obra no absuelve las faltas de su autor, y las faltas del autor no anulan automáticamente el valor de su obra. Son cuestiones distintas, aunque no siempre independientes. *(F)*

23. Ninguna obra justifica tratar a una persona real como un simple medio. *(D, F)*

24. El arte puede mirar la fragilidad, la deformidad, la pobreza y el pecado humanos con una dignidad que la sociedad a veces les niega. *(F)*

25. El creador responde ante tres grupos de personas: las que representa, las que participan en su obra y las que la reciben. *(F)*

IV. Principios sobre la transgresión, la fealdad y el mal

26. **Representar no es celebrar.** El arte puede mostrar el mal con toda su fuerza sin aprobarlo. *(F)*

27. El arte puede, y a veces debe, descender a los infiernos. La gran tradición cristiana, de Dante a Flannery O'Connor, lo ha hecho. *(F)*

28. La fealdad es verdadera, y puede ser necesaria, cuando denuncia, revela o compadece. Se vuelve degradante cuando se convierte en espectáculo. *(F)*

29. Explotar el sufrimiento real de personas concretas para producir una obra, o para obtener notoriedad, es una falta moral, cualquiera que sea la calidad del resultado. *(D, F)*

30. La transgresión es legítima cuando denuncia una injusticia real, abre posibilidades expresivas o tiene un **costo** para quien la realiza. Sin ninguna de estas condiciones, suele ser una estrategia de visibilidad. *(P)*

31. **La prueba del día siguiente**: lo que importa de una obra no es la intensidad de su impacto inicial, sino lo que queda cuando el impacto pasa. *(P)*

32. La ironía es valiosa cuando sirve a algo que defiende. La ironía que ha olvidado lo que defendía se convierte en cinismo. *(F)*

33. La ofensa es un dato que merece ser examinado, no un juicio. Una obra puede ofender porque falta al respeto, o porque dice una verdad incómoda. *(P)*

V. Principios sobre lo sagrado y el arte sacro

34. Lo sagrado existe y merece reverencia. Profanar es tratar lo santo como si fuera común o despreciable. *(D)*

35. La legitimidad de la imagen sagrada se funda en la Encarnación: porque Dios se hizo visible en Cristo, puede ser representado. Así lo afirmó el II Concilio de Nicea en el año 787. *(D)*

36. La Iglesia no ha adoptado como propio ningún estilo artístico particular. Ha acogido las formas de cada época y de cada pueblo, siempre que sirvan con dignidad y reverencia al culto. *(D)*

37. El arte sacro tiene una finalidad propia: servir a la liturgia, a la oración y a la contemplación del misterio. Esa finalidad es su primer criterio de juicio. *(D, P)*

38. El kitsch piadoso compromete la credibilidad de aquello que pretende anunciar. Una fe que se expresa en obras mediocres sugiere que la fe misma es mediocre. *(P)*

39. Una obra religiosa puede ser artística y espiritualmente pobre, y una obra no religiosa puede ser espiritualmente profunda. La temática no garantiza la trascendencia. *(F)*

40. La fe se defiende con argumentos, con testimonio y con obras mejores, no con la fuerza ni con la coacción del poder político. La fe que se defiende con la fuerza contradice lo que defiende. *(D, P)*

41. Conviene distinguir la burla de lo sagrado de la sátira de los abusos humanos cometidos en nombre de lo sagrado. La primera ofende a Dios y a los creyentes; la segunda puede ser un servicio a la verdad. *(P)*

VI. Principios sobre la tradición, la innovación y los medios

42. La tradición no es un archivo de respuestas, sino una práctica viva, que se renueva al transmitirse. *(F)*

43. Ninguna obra es valiosa por ser nueva, ni por ser antigua. Lo que importa es lo que aporta. *(F)*

44. La originalidad auténtica no es la ruptura con todo lo anterior, sino la aportación significativa: con frecuencia, un regreso al origen de las preguntas para responderlas de una manera nueva. *(F)*

45. Copiar las formas del pasado sin comprender las preguntas a las que respondían produce obras correctas, pero muertas. *(P)*

46. Los nuevos medios, como el cine, la fotografía o los videojuegos, pueden ser arte en sentido pleno. Se juzgan según los estándares internos de cada medio. *(P)*

47. La inteligencia artificial es un instrumento. Una obra lo es en sentido pleno por la persona que concibe, decide, asume y responde de lo que se hace con ella. *(F, P)*

48. Toda innovación técnica plantea la pregunta de si favorece o empobrece la atención, la contemplación y el encuentro entre las personas. *(P)*

VII. Principios del discernimiento

49. Ante cualquier obra caben **tres preguntas distintas**: ¿me gusta?, ¿está lograda?, ¿qué hace con lo humano? Responderlas por separado es el gesto fundamental del juicio maduro. *(F)*

50. Una obra se examina en **diez dimensiones**: finalidad, forma, expresión, inteligencia, belleza, persona, moral, historia y contexto, trascendencia y comunidad. Ninguna basta por sí sola, y ninguna compensa un fallo grave en otra. *(F, P)*

51. **Las siete miradas** ordenan el juicio: describir, contextualizar, comprender, evaluar la forma, evaluar lo humano y lo moral, juzgar con proporción y responder de forma constructiva. *(P)*

52. Ningún factor aislado, ni la intención del autor, ni el contexto, ni el efecto, ni la ambigüedad, decide solo el valor de una obra. *(F)*

53. La ambigüedad significativa resiste el análisis y enriquece la obra; la ambigüedad evasiva se disuelve con él. *(P)*

54. Las conclusiones diferenciadas no son una debilidad del juicio, sino su madurez: una obra puede ser brillante y problemática, popular y superficial, tradicional y extraordinariamente viva. *(F)*

55. Un espejismo convierte un indicio en una prueba. El remedio contra los espejismos es volver a la obra. *(P)*

56. Se discute bien cuando se formula la posición contraria en su mejor versión, se identifica en qué punto se separan las opiniones, se concede lo que debe concederse y se separa a la persona de su posición. *(F, P)*

57. Criticar no es censurar, y **exhibir no es aprobar**. Pero exhibir es elegir, y toda elección debe poder explicarse. *(P)*

VIII. Compromisos de una cultura que quiere superar el cinismo

58. Una cultura que solo denuncia depende de lo que denuncia. La crítica tiene sentido como preparación de la creación, no como sustituto de ella. *(P)*

59. A la degradación no se le responde imitándola con el signo cambiado, sino **respondiendo con excelencia**: contra la superficialidad, profundidad; contra la degradación, dignidad; contra la pobreza formal, oficio. *(P)*

60. Educar la mirada no es uniformar los gustos, sino ampliar la capacidad de percibir. La educación del gusto no reduce su libertad: la hace posible. *(F)*

61. La excelencia debe ser accesible, sin elitismo y sin trivialización. Criticar una obra no autoriza a humillar a quien la aprecia. *(P)*

62. Las instituciones culturales siempre juzgan. Deben hacerlo con criterios explícitos, financiación transparente y una programación que no viva de la controversia. *(P)*

63. Las renovaciones culturales nacen de comunidades de práctica: talleres, grupos de lectura, coros, laboratorios y mentorías. *(P)*

64. El espectador es también creador de cultura. Lo decisivo es saber qué se rechaza, pero sobre todo qué se ama, y por qué. *(P)*

65. La cultura no necesita renunciar a la crítica, a la innovación ni a la tradición, sino **ordenarlas**: amar cada cosa según lo que vale. *(F)*

66. La tarea de cada generación es transmitir lo que merece ser transmitido, y crear algo que merezca serlo. *(F)*

APÉNDICE

B

Las siete miradas: guía de bolsillo

El método del capítulo 30, en una página. Cada mirada se formula con una pregunta clave y una advertencia.

MIRADA	PREGUNTA CLAVE	ADVERTENCIA
1. Describir	¿Qué hay exactamente en la obra y cómo está hecha?	Ningún adjetivo valorativo todavía
2. Contextualizar	¿De dónde viene, en qué medio, para qué lugar y qué público?	El contexto explica; no absuelve ni condena
3. Comprender	¿Qué intenta expresar, y qué lecturas apoya la obra misma?	Distinguir la explicación del autor, la estructura de la obra y su recepción
4. Evaluar la forma	¿Qué consigue con sus recursos, y cómo?	No confundir el gusto con la calidad
5. Evaluar lo humano	¿Qué visión de la persona, del bien y del mal propone?	Representar no es celebrar
6. Juzgar con proporción	¿Qué conclusión corresponde a la evidencia?	Admitir conclusiones mixtas o provisionales
7. Responder	¿Qué conviene hacer ahora con este juicio?	No toda objeción exige prohibir; no toda libertad exige aprobar

Versión de cinco minutos

1. **Qué veo**, sin adjetivos.

2. **De dónde viene** y para qué.
3. **Qué quiere decir**, según la obra misma.

4. **Si lo consigue**, y con qué medios.

5. **Cómo trata a las personas.**

6. **Qué pienso**, en una frase matizada.

7. **Qué hago**: nada, recomendarla, criticarla, explicarla, crear otra cosa.

APÉNDICE

C

Matriz de discernimiento

Las diez dimensiones del capítulo 29, con su pregunta de evaluación, una señal que suele indicar un logro y una que suele indicar un problema.

DIMENSIÓN	PREGUNTA DE EVALUACIÓN	SEÑAL FAVORABLE	SEÑAL DE ALERTA
1. Finalidad	¿Qué pretende realizar la obra?	Propósito identificable y coherente	Finalidad vaga que no se aclara con el análisis
2. Forma	¿Cómo usa los recursos de su medio?	Coherencia y dominio del medio	Recursos desconectados del propósito
3. Expresión	¿Son los medios adecuados a lo que quiere comunicar?	La forma participa del sentido	La forma contradice o diluye lo que se pretende decir
4. Inteligencia	¿Qué pregunta formula y qué comprensión aporta?	Interpretación fundamentada	Simplificación, manipulación o complejidad sin contenido
5. Belleza	¿Qué experiencia significativa hace posible?	Unidad, riqueza y capacidad de revelar	Impacto sin desarrollo, o agrado sin verdad
6. Persona	¿Qué visión del ser humano propone?	Reconoce la dignidad, incluso en la fragilidad	Reduce a las personas a objetos, casos o espectáculo
7. Moral	¿Cómo presenta el bien y el mal, y con qué medios se hizo?	Tratamiento coherente con el propósito; medios justos	Celebración no examinada de lo destructivo; medios injustos
8. Historia y contexto	¿Qué relación mantiene con su época y sus tradiciones?	Aporta a la tradición que hereda o transforma	Lectura descontextualizada, o contexto usado como coartada
9. Trascendencia	¿Qué relación establece con las preguntas últimas?	Profundidad adecuada a su propósito	Uso superficial de símbolos o conceptos sagrados
10. Comunidad	¿Qué efectos previsibles tiene y qué lecturas admite?	Apertura a lecturas razonadas; efectos proporcionados	Indiferencia ante daños previsibles; lectura única impuesta

Instrucciones de uso

- **Recorra las diez dimensiones**, pero no les dé el mismo peso: su importancia depende del tipo de obra y de la pregunta que se esté haciendo. Antes de empezar, señale las tres más decisivas para la obra concreta.
- **Las señales son indicios, no veredictos.** Una señal de alerta invita a examinar con más cuidado, no a condenar.
- **Las dimensiones no se compensan entre sí.** Un logro formal extraordinario no absuelve un fallo moral grave, ni una intención admirable redime una forma fallida.
- **No convierta la matriz en un sistema de puntos.** Asignar números a cada dimensión y calcular una media da una falsa impresión de objetividad y dispensa del trabajo de pensar. La matriz sirve para no olvidar nada, no para dejar de juzgar.

APÉNDICE

D

Listas de verificación

Siete listas breves para siete situaciones frecuentes. Cada una puede imprimirse y utilizarse por separado.

1. Antes de crear una obra

- ¿Qué quiero explorar, revelar, expresar o construir?
- ¿Qué aspecto de la experiencia humana está en juego?
- ¿Por qué este medio, y no otro?
- ¿Qué recursos formales lo expresarán mejor?
- ¿Qué riesgos expresivos, éticos o interpretativos debo considerar?
- ¿Hay personas reales que serán representadas o participarán? ¿Cómo protegeré su dignidad?
- Antes de soltarla: ¿es necesario cada elemento? ¿Se sostiene sin explicaciones externas? ¿Ofrece algo a quien vuelve a ella?

2. Antes de emitir un juicio crítico

- ¿He mirado la obra completa, con el tiempo que requiere?
- ¿He separado mi gusto de mi juicio sobre su calidad y sobre su valor humano?
- ¿Conozco el contexto necesario para comprenderla?
- ¿Puedo formular mi juicio con razones concretas, y no solo con adjetivos?
- ¿He reconocido tanto sus logros como sus limitaciones?
- ¿Mi conclusión es proporcionada a lo que he examinado?
- ¿Estoy cayendo en alguno de los veinte espejismos?

3. Ante una obra provocadora

- ¿Qué provoca exactamente, y a quién?
- Si se eliminara la provocación, ¿quedaría algo que decir?
- ¿Tiene la transgresión algún costo para quien la realiza, o es la opción más rentable?
- ¿Denuncia una injusticia real, o abre una posibilidad expresiva nueva?
- ¿Representa el mal, o lo celebra?
- ¿Qué quedará de la obra cuando el escándalo pase?
- ¿Mi reacción es un juicio, o todavía solo una reacción?

4. Ante una representación de lo sagrado

- ¿Qué símbolo o realidad sagrada aparece, y qué significa para quienes lo veneran?
- ¿La obra lo trata como algo que merece respeto, aunque lo interrogue, o como algo común o despreciable?
- ¿Se dirige su crítica a lo sagrado mismo, o a los abusos humanos cometidos en su nombre?
- ¿Para qué espacio y qué público fue concebida?
- Si es arte destinado al culto, ¿sirve a la oración y a la liturgia?
- ¿Cuál es la respuesta proporcionada: estudiarla, argumentar, abstenerse, pedir explicaciones, crear una alternativa?

5. Para una institución cultural

- ¿Hemos explicado públicamente nuestros criterios de selección?
- ¿Es transparente la financiación de esta actividad, incluidos los posibles conflictos de interés?

- ¿Qué proporción de nuestra programación busca la controversia, y qué proporción la maestría, la profundidad y la contemplación?
- ¿Contextualizamos sin neutralizar ni adoctrinar?
- ¿Respetamos la dignidad y los derechos de todas las personas implicadas?
- ¿Cómo evaluaremos lo conseguido, más allá del número de visitantes?

6. Para el espectador común

- ¿He elegido lo que voy a ver, leer o escuchar, o lo ha elegido un algoritmo?
- ¿Voy a darle una experiencia completa, sin interrupciones?
- ¿Estoy reaccionando en automático, o he mirado antes de opinar?
- ¿Sé por qué me gusta o me disgusta?
- ¿A quién podría recomendar lo que he amado?

7. Para comunidades católicas y promotores de arte sacro

- ¿Estamos encargando a los mejores artistas a nuestro alcance, o al más barato o al más cercano?
- ¿Les hemos explicado con claridad la finalidad litúrgica y espiritual de la obra?
- ¿Hemos evitado tanto el kitsch devocional como la imitación sin vida del pasado?
- ¿Hemos escuchado a liturgistas, artistas y fieles antes de decidir?
- ¿Custodiamos con responsabilidad el patrimonio que hemos recibido?
- ¿Respondemos a las obras que nos ofenden con argumentos y con obras mejores, y no con la fuerza?

APÉNDICE

E

Los veinte espejismos en una página

Un espejismo convierte un indicio en una prueba. El remedio, en todos los casos, es volver a la obra.

Espejismos del prestigio

1. «Si está en un museo, tiene valor.»
2. «Si es cara, es valiosa.»
3. «Si la crítica la aplaude, es buena.»
4. «Si es difícil de entender, es profunda.»
5. «Si su autor es célebre, todo lo que hace importa.»

Espejismos de la novedad

6. «Si es nuevo, es mejor.»
7. «Si rompe las reglas, es valiente.»
8. «Si es tradicional, está superado.»
9. «Si escandaliza, es auténtica.»
10. «Si nadie lo había hecho, valía la pena hacerlo.»

Espejismos de la emoción

11. «Si me conmueve, es buena.»

12. «Si me ofende, es mala.»

13. «Si es sincera, es valiosa.»

14. «Si es popular, es buena», o «si es popular, es mala».

15. «Si es bella, es verdadera.»

Espejismos de la moral y de lo religioso

16. «Si su tema es bueno, la obra es buena.»

17. «Si representa el mal, lo aprueba.»

18. «Si es religiosa, es buena», o «si es religiosa, es ingenua».

19. «Si critica a los poderosos, tiene razón.»

20. «Si su autor es inmoral, la obra no vale», o «si la obra es grande, su autor queda absuelto».

APÉNDICE

F

Glosario

Los trece conceptos propios del libro

Academia de la Ruptura *(capítulo 2)*. Conjunto de expectativas, instituciones y hábitos que convierten la transgresión en una convención obligatoria, con sus propios dogmas, guardianes y exclusiones. Sus cuatro dogmas son: lo bello es sospechoso, lo tradicional es reaccionario, lo incómodo es valiente y lo difícil es profundo.

Cinco confusiones *(capítulo 3)*. Errores de juicio que premian una obra por poseer un recurso, en lugar de juzgar el recurso por su aportación a la obra: confundir lo novedoso con lo valioso, lo permitido con lo bueno, lo provocador con lo profundo, la autonomía con la arbitrariedad y la visibilidad con el mérito. Cada una tiene una gemela de signo contrario.

Asimetría de la sospecha *(capítulo 3)*. Situación en la que la ruptura, la provocación y la novedad disfrutan de una presunción de valor, mientras la continuidad, la belleza y la elevación moral deben demostrar su derecho a existir. El remedio no es invertirla, sino rechazar ambas presunciones.

Círculo del prestigio *(capítulo 4)*. Mecanismo por el que una obra se considera importante porque recibe atención, y recibe atención porque se considera importante. La crítica rigurosa existe, entre otras cosas, para romperlo.

Libertad exigente *(capítulo 9)*. Concepción de la libertad creadora que no la entiende como ausencia de límites, sino como capacidad de orientarse hacia lo que vale, y que crece con el dominio del medio y la disciplina del oficio.

Admirar sin idolatrar *(capítulo 13)*. Disposición que reconoce la grandeza de una obra o de una persona sin atribuirle un valor absoluto ni

dejar de ver sus límites. Permite mantener separados, sin desconectarlos, el juicio sobre la obra y el juicio sobre la vida de su autor.

Representar no es celebrar *(capítulo 15)*. Principio según el cual el arte puede mostrar el mal con toda su fuerza sin aprobarlo. Lo decisivo no es lo que una obra representa, sino cómo lo representa y qué actitud invita a adoptar ante ello.

Costo de la transgresión *(capítulo 17)*. Criterio que examina qué arriesga quien transgrede. Una transgresión que expone a su autor a un costo real puede ser un acto de valentía; una transgresión premiada de antemano por el sistema suele ser una estrategia de visibilidad.

Prueba del día siguiente *(capítulo 17)*. Criterio según el cual lo que importa de una obra no es la intensidad de su impacto inicial, sino lo que queda cuando el impacto pasa: si sigue ofreciendo algo a quien vuelve a ella.

Tres preguntas *(capítulo 28)*. Las tres preguntas distintas que caben ante cualquier obra: ¿me gusta?, ¿está lograda?, ¿qué hace con lo humano? Corresponden al gusto, a la calidad artística y a las implicaciones humanas y morales, y deben responderse por separado.

Diez dimensiones *(capítulo 29)*. Mapa de lo que puede examinarse en una obra: finalidad, forma, expresión, inteligencia, belleza, persona, moral, historia y contexto, trascendencia y comunidad. Recogido en el Apéndice C.

Siete miradas *(capítulo 30)*. Procedimiento ordenado de discernimiento: describir, contextualizar, comprender, evaluar la forma, evaluar lo humano y lo moral, juzgar con proporción y responder de forma constructiva. Recogido en el Apéndice B.

Responder con excelencia *(capítulo 36)*. Respuesta de fondo a la degradación cultural, que no consiste en la denuncia ni en la provocación de signo contrario, sino en la creación de obras mejores: con-

tra la superficialidad, profundidad; contra la degradación, dignidad; contra la pobreza formal, oficio.

Términos clásicos

Arte sacro. Arte destinado al culto, a la liturgia y a la oración. Se distingue del arte religioso en general, que trata temas religiosos sin estar necesariamente destinado al culto. Su primer criterio de juicio es su finalidad.

Belleza. En la tradición clásica y escolástica, propiedad de lo real que produce deleite al ser contemplada. Santo Tomás de Aquino señaló tres condiciones: la integridad, o plenitud de lo que una cosa debe ser; la proporción, o armonía entre las partes; y la claridad, o resplandor de la forma.

Canon. Conjunto de obras que una tradición considera ejemplares y dignas de ser transmitidas. No es una lista cerrada, sino el resultado, siempre revisable, de un juicio acumulado a lo largo de generaciones.

Catarsis. En la *Poética* de Aristóteles, la purificación de las emociones, especialmente la compasión y el temor, que produce en el espectador la contemplación de la tragedia. Muestra que la representación del dolor puede tener un efecto beneficioso.

Contemplación. Forma de atención que se detiene ante una realidad para conocerla y gozarla por sí misma, sin buscar en ella una utilidad inmediata. En la tradición cristiana, es también una forma de oración.

Discernimiento. Capacidad de distinguir, mediante el examen atento y razonado, lo verdadero de lo falso, lo valioso de lo que no lo es, y el bien del mal. Ignacio de Loyola lo desarrolló como discernimiento de espíritus; este libro lo aplica al juicio sobre las obras.

Encarnación. Misterio central de la fe cristiana, según el cual el Hijo de Dios se hizo hombre en Jesucristo. Es el fundamento teológico de la legitimidad de la imagen sagrada: porque Dios se hizo visible, puede ser representado.

Iconoclasia. Rechazo o destrucción de las imágenes religiosas. Designa, en particular, la crisis que sacudió al Imperio bizantino en los siglos VIII y IX, y que el II Concilio de Nicea (787) resolvió afirmando la legitimidad de la veneración de las imágenes.

Kitsch. Producción que imita los efectos de la belleza y de la emoción sin su verdad: agrada sin revelar, conmueve con recursos previsibles y halaga la sensibilidad del espectador en lugar de educarla. El kitsch piadoso es su variante religiosa.

Mímesis. Término griego que designa la imitación o representación de la realidad por el arte. En Aristóteles no es una copia servil, sino una forma de conocimiento que revela lo universal en lo particular.

Profanación. Acción de tratar lo sagrado como si fuera común o despreciable. Se distingue de la crítica de los abusos humanos cometidos en nombre de lo sagrado.

Prudencia. En la ética clásica, la virtud que permite aplicar los principios generales a situaciones concretas. Los juicios prudenciales, a diferencia de los doctrinales, admiten discrepancias legítimas entre personas de buena fe.

Sagrado. Lo que pertenece a Dios o se refiere a Él, y que por eso merece una reverencia especial. Lo opuesto a lo sagrado no es lo malo, sino lo profano, lo común.

Sublime. Experiencia estética ante lo que nos supera por su grandeza, su fuerza o su misterio, y que produce una mezcla de asombro y temor. Fue analizada por el pseudo-Longino en la Antigüedad, y por Burke y Kant en la modernidad.

Tradición. Transmisión viva de un patrimonio de obras, técnicas, símbolos y modos de hacer, que se renueva al transmitirse. Se distingue de la repetición, que conserva las formas sin comprender las preguntas a las que respondían.

Trascendencia. Apertura de la persona, y de algunas obras, a lo que la supera: las preguntas últimas, el misterio, Dios. Una obra no necesita ser religiosa para tener una dimensión de trascendencia.

Trascendentales. En la filosofía clásica, propiedades que acompañan a todo ser en cuanto tal: lo uno, lo verdadero y lo bueno, a los que muchos autores añaden lo bello. Su unidad funda la convicción de que la verdad, el bien y la belleza no pueden separarse sin empobrecerse.

Virtud. Disposición estable a obrar bien, adquirida mediante la práctica. San Agustín la definió como el orden del amor: amar cada cosa según lo que vale.

APÉNDICE

G

Guía para grupos de lectura y aulas

Cómo usar esta guía

El libro puede leerse en **ocho sesiones**, una por parte, con una frecuencia semanal o quincenal. Se recomienda que cada sesión dure entre noventa minutos y dos horas, y que combine tres momentos: la discusión de las ideas del texto, el ejercicio «Para mirar mejor» de alguno de sus capítulos y la contemplación en común de una obra concreta, proyectada, escuchada o visitada.

El coordinador no necesita ser un especialista. Su función es formular las preguntas, cuidar que todos puedan hablar y aplicar los principios para discutir del capítulo 32, especialmente el primero: antes de responder a alguien, formular su posición en su mejor versión.

Sesión 1. El diagnóstico (Obertura y Parte I)

- ¿Qué obra reciente le ha parecido un caso evidente de la Academia de la Ruptura? ¿Y cuál le parece una ruptura fecunda, de las que rompen porque una convención impedía decir una verdad?
- De las cinco confusiones, ¿cuál le parece más extendida en su entorno? ¿Y cuál de sus gemelas de signo contrario?
- ¿Ha experimentado alguna vez la asimetría de la sospecha, como espectador o como creador?
- **Obra para contemplar:** el urinario de Duchamp y el plátano de Cattelan, comparados según el Interludio I.

Sesión 2. Los fundamentos (Parte II)

- ¿Es la belleza una propiedad real de las cosas, o solo una reacción de quien las mira? ¿Qué argumentos del libro le parecen más convincentes, y cuáles menos?

- ¿Puede una obra ser bella y falsa a la vez? ¿Conoce algún ejemplo?

- ¿Qué significa, en su experiencia, la libertad exigente?

- **Obra para contemplar:** un fragmento de la *Pasión según san Mateo* de Bach, escuchado completo y en silencio.

Sesión 3. La persona que crea (Parte III)

- ¿Puede admirarse una obra cuyo autor tuvo una vida moralmente reprobable? ¿Dónde está el límite?
- ¿Qué obra conoce que mire la fragilidad humana con una dignidad especial?
- ¿Qué distingue la excelencia del perfeccionismo?

- **Obra para contemplar:** uno de los retratos de Velázquez de los hombres de placer de la corte.

Sesión 4. La oscuridad (Parte IV)

- ¿Qué obra le ha mostrado el mal con toda su fuerza sin hacerle sentir que lo celebraba? ¿Cómo lo consiguió?
- ¿Conoce alguna obra en la que el sufrimiento de personas reales haya sido explotado? ¿Cómo lo advirtió?
- Aplique la prueba del costo y la prueba del día siguiente a una obra provocadora reciente.
- **Obra para contemplar:** una selección de los *Desastres de la guerra* de Goya.

Sesión 5. Lo sagrado (Parte V)

- ¿Qué distingue la crítica legítima de una institución religiosa de la profanación de lo sagrado?
- ¿Qué obra no religiosa le ha parecido espiritualmente profunda? ¿Y qué obra religiosa le ha parecido pobre?
- ¿Cómo debería responder un creyente ante una obra que considera ofensiva para su fe?
- **Obra para contemplar:** el Retablo de Isenheim de Grünewald y la capilla de Vence de Matisse, comparados.

Sesión 6. Tradición e innovación (Parte VI)

- ¿Qué tradición conoce que siga viva porque se renueva? ¿Y cuál se ha convertido en repetición?
- ¿Pueden los videojuegos, las series o las imágenes generadas por inteligencia artificial ser arte en sentido pleno? ¿Con qué condiciones?
- ¿Qué diferencia hay entre una obra original y una obra simplemente nueva?
- **Obra para contemplar:** la Sagrada Familia de Gaudí, en imágenes o, si es posible, en persona.

Sesión 7. El arte de juzgar (Parte VII)

- Elijan entre todos una obra controvertida y apliquen en común las siete miradas. ¿En qué mirada se separan las opiniones del grupo?
- ¿Qué espejismos aparecieron durante la discusión?

- Formulen una conclusión diferenciada que todos puedan aceptar como justa, aunque no compartan.

- **Obra para contemplar:** *Guernica* de Picasso, siguiendo el Interludio VII.

Sesión 8. Construir (Parte VIII, Epílogo y Carta de principios)

- ¿Qué podría hacer este grupo, en concreto, para responder con excelencia en su entorno?
- ¿Cuál de los ocho riesgos del libro le parece más peligroso para usted mismo?
- Lean en voz alta la Carta de principios y señale cada participante el principio con el que más está de acuerdo y el que más le cuesta aceptar.
- **Ejercicio final:** cada participante comparte una obra que ama y explica, con la mayor precisión posible, por qué.

Ejercicios de comparación

Para aulas y grupos que quieran practicar el arte de comparar del capítulo 33, se proponen algunos pares de obras especialmente fecundos:

- Una crucifixión de Fra Angelico y la del Retablo de Isenheim: dos maneras de representar el mismo misterio.
- Los *Desastres de la guerra* de Goya y *Guernica* de Picasso: el horror de la guerra en dos siglos y dos lenguajes.
- Una anunciación del primer Renacimiento y otra del Barroco: una misma tradición, dos sensibilidades.
- Una iglesia barroca y la capilla de Ronchamp de Le Corbusier: tradición e innovación ante un mismo propósito.
- Una canción popular sobre la pérdida y un *lied* de Schubert sobre el mismo tema: profundidad en lo popular y en lo especializado.

- Una obra de kitsch devocional y un icono bizantino del mismo tema: la diferencia entre agradar y revelar.

APÉNDICE

H

Para seguir leyendo

Una selección breve, con una nota sobre lo que aporta cada obra. No pretende ser exhaustiva, sino ofrecer al lector puertas de entrada sólidas.

Fuentes clásicas

Aristóteles, *Poética*. El primer tratado sistemático sobre el arte de la representación, y todavía uno de los más lúcidos. Allí se encuentran la teoría de la mímesis como forma de conocimiento y la de la catarsis trágica.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*. El fundamento clásico de la ética de las virtudes y de la prudencia, indispensable para comprender el juicio práctico que este libro propone.

Tomás de Aquino, *Suma teológica*. Sus breves pasajes sobre la belleza, con las tres condiciones de integridad, proporción y claridad, han alimentado toda la estética de inspiración cristiana. Su método, que expone las objeciones antes de responder, es además un modelo de discusión honesta.

San Agustín, *Confesiones* y *La ciudad de Dios*. Las *Confesiones* contienen algunas de las páginas más bellas jamás escritas sobre la belleza y su relación con Dios; *La ciudad de Dios* formula la idea del orden del amor.

Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*. La fuente de la tradición del discernimiento que el capítulo 30 aplica al juicio estético.

Fuentes de la Iglesia

Catecismo de la Iglesia Católica, especialmente los números 2500 a 2503, sobre la verdad, la belleza y el arte sacro, y los capítulos dedica-

dos a la dignidad de la persona, la libertad y la moralidad de los actos humanos.

Concilio Vaticano II, constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963), capítulo VII, sobre el arte sacro y los objetos litúrgicos. Afirma que la Iglesia no ha considerado como propio ningún estilo artístico.

Juan Pablo II, *Carta a los artistas* (1999). Un texto breve y hermoso sobre la vocación artística, dirigido a creyentes y no creyentes.

Benedicto XVI, discurso a los artistas en la Capilla Sixtina (21 de noviembre de 2009). Una meditación sobre la belleza como camino hacia Dios, pronunciada ante más de doscientos artistas de todo el mundo.

Joseph Ratzinger, *El espíritu de la liturgia* (2000). Contiene una reflexión profunda sobre la imagen sagrada y la música litúrgica.

Dicasterio para la Doctrina de la Fe y Dicasterio para la Cultura y la Educación, *Antiqua et nova* (2025). Nota sobre la relación entre la inteligencia artificial y la inteligencia humana, útil para los debates del capítulo 27.

Estética y crítica contemporáneas

Jacques Maritain, *Arte y escolástica* (1920). La gran síntesis moderna entre la estética tomista y el arte de su tiempo, escrita en diálogo con artistas de vanguardia.

Hans Urs von Balthasar, *Gloria* (1961-1969). La obra teológica más ambiciosa del siglo XX sobre la belleza. Exigente, pero inagotable.

Josef Pieper, *El ocio y la vida intelectual* (1948). Un pequeño libro sobre la contemplación y su lugar en una cultura obsesionada por el trabajo.

Iris Murdoch, *La soberanía del bien* (1970). Sobre la atención como fundamento de la vida moral, y la relación entre belleza y bien.

Roger Scruton, *La belleza* (2009). Una introducción clara y polémica a la filosofía de la belleza, escrita por uno de sus defensores más conocidos de las últimas décadas.

E. H. Gombrich, *La historia del arte* (1950). La introducción más leída a la historia del arte occidental, modelo de claridad y de respeto por el lector.

Flannery O'Connor, *Misterio y maneras* (1969). Ensayos sobre el oficio de escribir desde la fe, sin sentimentalismo y sin concesiones.

Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta* (1929). Lectura obligada para quien aspira a crear.

Nota sobre la naturaleza de este libro

Este libro es una propuesta filosófica y cultural, escrita desde la tradición católica y en diálogo con ella. Su autor ha intentado pensar las cuestiones del arte y la belleza con las herramientas de esa tradición y con las de la razón compartida por todos.

No es un documento oficial de la Iglesia. Cuando expone la enseñanza católica, lo indica, y procura hacerlo con fidelidad. Cuando argumenta filosóficamente, ofrece razones que cualquier lector puede examinar. Y cuando formula juicios prudenciales sobre obras, autores o instituciones concretos, lo hace bajo su propia responsabilidad, consciente de que otras personas de fe igualmente sincera pueden llegar a conclusiones distintas.

Este libro no fija un canon, ni pretende decir al lector qué obras debe amar. Ofrece criterios, un método y una invitación. El juicio sobre cada obra concreta sigue perteneciendo, como debe ser, a quien la mira.


EL ATELIER MX
HISTORIAS QUE IMPORTAN

La libertad creadora no alcanza su plenitud cuando puede negar cualquier valor, sino cuando es capaz de reconocer, expresar y realizar aquello que verdaderamente merece ser valorado.

DESPUÉS DE ROMPERLO TODO

La belleza, la verdad y la libertad de crear en la era del escándalo

MARIO GARZA LIVAS

EL ATELIER MX
HISTORIAS QUE IMPORTAN