

El encuentro artístico, una guía para los artistas

The artistic encounter, a guide for the artists

Camilo Gouet Viveros¹

Resumen

Ante la creciente separación entre los artistas y el público, en este artículo propongo volver la mirada hacia lo que da fundamento a toda manifestación artística: *un encuentro entre dos personas*. En este encuentro, el artista revela su intimidad personal a través de su obra a un espectador que acoge con confianza esta revelación como verdadera. Así, a partir de esta categoría de encuentro, me dirijo en un lenguaje sencillo a aquellos artistas que carecen de conocimientos filosóficos suficientes, abordando algunas problemáticas propias de toda manifestación artística, como son la relación entre el artista y su obra, la inseparabilidad de materia y forma en toda obra de arte, la transfiguración de la realidad por parte del artista en el proceso creativo, además de proponer algunas analogías sobre las raíces de la creación artística.

Palabras clave: Encuentro artístico, artista, público, obra de arte.

Abstract

Faced with the growing separation between artists and the audience, in this article I propose to look back at what gives foundation to all artistic manifestations: *an encounter between two persons*. In this encounter, the artist reveals his personal intimacy through his work to a public who confidently accepts this revelation as true. Thus, from this category of encounter, I write in a simple language to those artists who lack sufficient philosophical knowledge, addressing some problems typical of any artistic manifestation, such as the relationship between the artist and his work, the inseparability of matter and form in any work of art, the

¹ Magister en artes. Licenciado en música mención composición y mención piano. Diplomado en *Estudios de la religión*. Estudiante en *Baccalauréat canonique de théologie* (Paris). Académico Pontificia Universidad Católica de Chile. cagouet@uc.cl

transfiguration of reality by the artist in the creative process, in addition to proposing some analogies about the roots of artistic creation.

Keywords: Artistic encounter, artist, audience, work of art.

Fecha de recepción: 13/07/2021

Fecha de aceptación: 25/08/2021

Introducción

Hoy en día es muy común ver a artistas que, en el momento de trabajar una obra, se centran casi exclusivamente en los materiales que han de utilizar, ya sea alguna *gestualidad* específica, alguna *textura*, o simplemente alguna problemática conceptual o cultural. Esto ha llevado a la creación de obras que más parecen experimentos o bocetos que obras debidamente acabadas, ya que para ellos la obra no es más que el resultado de un trabajo de investigación acerca de las posibilidades que puede proveer tal o cual material. Es cierto que la noción de obra, entendida como un objeto acabado y trascendente surgido del trabajo arduo y consciente del artista, ha sido cuestionada por algunos artistas e intelectuales, generando un debate que tiene sus raíces más en principios epistemológicos que artísticos, pero también es cierto que ello ha provocado una separación casi definitiva con aquellos para quienes está dirigida toda manifestación artística: el público. Así, muchos artistas olvidan que el arte es siempre arte *para* alguien, por lo que toda obra artística *presupone* un destinatario.

Esta evidente separación entre el artista y el público me ha llevado a reflexionar sobre ciertos aspectos básicos que fundamentan la actividad artística, y, siendo yo mismo un músico, he escrito esta breve reflexión dirigiéndome a los artistas, invitándolos a volver la mirada hacia aquello que hay detrás de toda manifestación artística: el encuentro entre dos personas. No pretendo proponer aquí una teoría del arte, ni menos una crítica amarga a la modernidad, sino tan sólo profundizar desde la filosofía en las bases que dan sentido al quehacer artístico, a saber, el encuentro entre un artista y un espectador, entre aquel que crea gratuitamente para otro y aquel que acoge confiadamente esa creación.

Así, partiendo de la categoría de *encuentro*, que tomo de Edward Schillebeeckx, planteo que todo encuentro artístico consiste en que el artista revela su interioridad a través de la obra artística, y el público, confiando en que esta revelación es verdadera, la acoge dejándose transformar por ella. Esta categoría de encuentro me permite explorar diversos temas fundamentales para el arte, como son la inseparabilidad entre materia y forma en la obra, la aprehensión de la realidad por parte del artista para crear su obra, las posibles raíces de la creación artística, la responsabilidad del artista, entre otros. Para fundamentar todo ello recurro a la sabiduría transmitida por la *filosofía perenne*, es decir por aquella filosofía que

avanza firme y segura desde el gran Aristóteles hasta nuestros días, manteniéndose aún tan vital e incontestable como antaño. A través de esta filosofía, que hunde sus sólidos cimientos en la metafísica, me opongo radicalmente a muchas de las tesis postmodernas que pululan en el horizonte artístico actual, por lo que iré subrayando los puntos de divergencia cuando sea oportuno.

Ya que muchos artistas carecen de conocimientos filosóficos suficientes, y que otros confunden ciertas nociones al estar sumergidos (sin saberlo) en nocivas ideologías, intentaré utilizar un lenguaje ameno y sencillo. Advierto, sin embargo, que probablemente todo lo que escriba parezca una *perogrullada*. Pero ese es justamente mi propósito: recordar aquello que muchos artistas ya saben, pero que no tienen las herramientas para profundizar y defender.

Este escrito está articulado en seis momentos. En primer lugar, expondré la categoría de *encuentro personal* propuesta por Schillebeeckx, precisando algunos de los términos que la definen. En segundo lugar, trataré sobre qué es un encuentro artístico, abordando la necesidad de los tres elementos que lo componen (artista, obra y público), la composición de materia y forma en la obra, y la distinción entre el artista y su obra. En tercer lugar, intentaré responder ampliamente por qué habría de existir un encuentro artístico, tratando la relación entre lo cotidiano y lo artístico, la manera de conocer y comunicar la realidad por parte del artista, y el doble misterio que revela toda obra de arte. En cuarto lugar, hablaré de las posibles raíces de la creación artística, aventurando ciertas analogías que pueden ayudar a iluminar al lector. En quinto lugar, ahondaré un poco más en la relación entre artista y público, para terminar, en sexto lugar, enfocándome en la participación del público en todo encuentro artístico, presentando algunos hechos evidentes para todos, y recordando las responsabilidades propias de la experiencia artística.

El encuentro personal

El teólogo belga Edward Schillebeeckx, en su libro “Cristo, sacramento del encuentro con Dios”, propone la categoría de *encuentro* para comprender los sacramentos de la Iglesia desde una nueva perspectiva que, sin abandonar aquella de la teología clásica, define los sacramentos como *encuentros con Dios*. Y aunque este artículo esté lejos de tratar sobre la sacramentalidad en el arte, tema que podría ser muy interesante (y necesario) para los artistas

contemporáneos, me interesa recuperar aquella categoría de *encuentro* para abordar la relación existente entre el artista, la obra y el público.

Schillebeeckx plantea que la persona humana, en cuanto posee una interioridad y una corporeidad, sólo es accesible a otro cuando decide *revelar* a ese otro su propia interioridad a través del cuerpo, es decir, cuando manifiesta y comunica *en y por* su cuerpo aquel misterio personal íntimo que el mismo cuerpo ocultaba. El cuerpo cumple así la función de intermediario, ya que ‘por el cuerpo y en el cuerpo se abre un hombre al exterior, y se hace presente a sus semejantes’². Al mismo tiempo, el cuerpo es *signo*, pues cubre y revela la interioridad de la persona. Este *darse a conocer* implica una posesión plena de la libertad personal, pues para el hombre que ‘mejor dispone de sí mismo como persona libre, el abrirse a los demás será un acto, tanto más libre, de donación amorosa, y de comunicación confidencial’³.

De esta manera se abre la posibilidad a que surja un *encuentro personal*, donde esta manifestación gratuita de la interioridad es recibida con confianza por la otra persona. Y para que este sea un verdadero encuentro no basta sólo el acto de *revelación*, sino también es necesaria la confianza de aquel que acoge esta revelación, es decir la *fe*: ‘un encuentro auténticamente humano sólo puede darse, cuando la persona humana se abre libremente al otro que se confía a esta manifestación’⁴. Podemos entonces identificar dos elementos principales en esta categoría de *encuentro*: la revelación y la fe. Dicho de otro modo, el encuentro entre dos personas implica la apertura gratuita de una y la confianza plena de otra⁵. Finalmente, ‘sólo en el ámbito del amor reciben esa revelación y esa fe su pleno significado’⁶.

Hasta aquí Schillebeeckx. Profundicemos entonces en esta noción de *encuentro*.

² Schillebeeckx, Edward. *Cristo, sacramento del encuentro con Dios*. España: Dinor, 1963, p. 21.

³ Schillebeeckx, Edward. *Ídem*, p. 13.

⁴ Schillebeeckx, Edward. *Ídem*, p. 14.

⁵ Hay que aclarar que estos términos se refieren a una revelación y una fe *naturales*, por ende, pertenecientes estrictamente al ámbito humano, y no al sobrenatural, donde la Revelación y la fe son un don gratuito de Dios. El mismo Schillebeeckx afirma que, sin esta dimensión natural, no puede entenderse la dimensión sobrenatural propia de los sacramentos: ‘la revelación y la fe reciben su más pleno significado como constitutivos del auténtico encuentro. En la idea del «encuentro con Dios» se halla una referencia a nuestra experiencia natural de la existencia. Sin este significado mundano humano del encuentro, el concepto teológico del «encuentro con Dios» no tendría sentido alguno para nosotros’ (p. 14).

⁶ Schillebeeckx, Edward. *Ídem*, p. 14.

Revelación implica *des-velar*, es decir mostrar aquello que estaba bajo un velo, y que, por ende, nos estaba oculto. La revelación presupone una ‘ausencia de transparencia’⁷ infranqueable para aquel que no puede ver más allá del velo. Y, a diferencia del *descubrimiento*, donde es el sujeto quien retira aquello que *cubre* el misterio, en la revelación el sujeto no puede retirar el velo por sí mismo, sino sólo limitarse a aceptar (o a rechazar) el misterio que le es revelado. En el caso de la persona humana, es el cuerpo aquel velo que oculta el misterio personal, y este sólo puede ser retirado por un acto libre de *auto-revelación*. Y gran misterio es la persona humana, ya que por más que ella desee revelar su interioridad a otro, siempre quedarán dimensiones ocultas por revelar. Es por ello que la experiencia del encuentro con otro es siempre novedosa e inagotable, pues es imposible conocer plenamente la totalidad de una persona: sólo podemos conocer lo que el otro nos quiere revelar.

Puesto que el cuerpo es lo que media entre lo más profundo de la persona y aquel otro que espera conocer esa profundidad secreta, José García Cuadrado dice que ‘la persona no puede vivir y expresarse al margen de su cuerpo [...]. Por eso los gestos y palabras exteriores manifiestan a la persona, sus sentimientos y su querer. La expresión corporal son «formas» de expresar lo que uno lleva dentro’⁸. Así, es la comunicación de la intimidad personal, de aquello que sólo el sujeto conoce, lo que genera la necesidad del encuentro, pues ‘ser persona es ser alguien para otro. El *yo* personal se capta frente al *tú*. No hay *yo* sin un *tú*, porque la persona alcanza el conocimiento de su propia intimidad, es decir, la conciencia de sí mismo, mediante la relación y el diálogo intersubjetivo’⁹. De esta manera, la manifestación de la interioridad tiene siempre un destinatario, y es en el darse a conocer a un otro que la persona se conoce a sí misma.

Por otro lado tenemos la *fe*, la cual implica un acto libre por parte de quien recibe esta revelación, ya que el asentimiento a lo comunicado depende de un movimiento de la voluntad¹⁰, es decir, de una elección a creer o no creer en aquello que le ha sido revelado. Sea una fe natural o una fe sobrenatural, no hay asentimiento a lo comunicado –es decir adhesión del entendimiento a lo propuesto– si no existen motivos para confiar en aquel que

⁷ Theobald, Christoph. *La révélation*. Paris: Les Éditions de l’Atelier, 2006, p. 22.

⁸ García Cuadrado, José Ángel. *Antropología filosófica*. España: Eunsa, 2001, p. 141.

⁹ García Cuadrado, José Ángel. *Ídem*, p. 148.

¹⁰ Cfr. Llano, Alejandro. *Gnoseología*. España: Eunsa, 1983, pp. 63-64.

comunica una verdad, si no hay motivos que garanticen que aquello que la otra persona está revelando es verdadero; y en el caso del encuentro, el receptor necesita motivos suficientes para confiar que lo que el otro le revela es realmente su interioridad y no sólo un artificio o una mentira.

Es importante tener en cuenta que no podemos *saber* si aquello revelado es verdadero o no, sino sólo *creer* que sí lo es, ya que, a causa del velo que nos impide entrar en la intimidad de la persona, no tenemos una evidencia *clara y distinta* que nos permita corroborar si revelación e interioridad realmente coinciden. Por ello todo encuentro requiere de la confianza del receptor, pues le permite creer en el testimonio comunicado. Y es sólo a través de este acto de creer que podemos llegar a comprender lo que se nos revela. Podemos recordar entonces, en un contexto plenamente natural y no sobrenatural, la célebre frase de San Agustín, *crede ut intelligas*¹¹, pues para comprender al otro es necesario antes creer en lo que nos comunica, y así, comprendiéndole y conociéndole, más podemos creer en él. De esta manera, la persona no se limita sólo a *recibir* una revelación, sino que la *acoge*, es decir, la hace suya. Y, puesto que ningún encuentro es unilateral, sino que siempre hay una reciprocidad espontánea entre ambos participantes, aquel que se revela también acoge al otro y aquel que acoge al otro también se revela.

A pesar de lo abstracto que pueda parecer a simple vista toda esta categoría de encuentro, es algo que pertenece a lo cotidiano, ya que lo experimentamos diariamente al reunirnos con amigos, al conversar en familia, o simplemente al trabajar con otras personas. Toda nuestra experiencia con otras personas involucra estos dos roles intercambiables: alguien que se comunica a través de su corporeidad, ya sea hablando o gesticulando, y alguien que lo escucha confiando y creyendo que aquello que dice es verdadero. Y cuando hay amor entre las personas, este encuentro se da de una manera plena y total.

Sin embargo, ¿Qué relación tiene todo esto con el mundo del arte?

El encuentro artístico

¹¹ ‘Cree para entender’ (Sermo 43, 7, 9).

Toda manifestación artística implica la participación de al menos dos personas: un artista y un público, ya que el arte es siempre una actividad hecha *para* alguien y acogida *por* alguien. En efecto, la palabra *manifestación* presupone ya esta distinción, pues significa, según la RAE, ‘dar a conocer’, ‘poner a la vista’. Pero hay un tercer elemento que no debe confundirse con aquellos que participan de esta manifestación artística, y este es la *obra*, pues ni el artista es una obra, ni el público es obra del artista. Así, independientemente de los diversos grados de participación que cada elemento pueda tener en una manifestación artística, podemos siempre identificar esta tríada: artista, obra y público. Y, si en ocasiones la línea entre los tres parece ser difusa, e incluso confusa, una observación rigurosa, atenta y honesta siempre permitirá distinguir cada uno de los tres. Es cierto que muchas veces las relaciones que mantienen pueden llegar a ser extremadamente complejas, ya sea por la intención explícita del artista o simplemente por su mediocridad técnica, pero esta complejidad, más que problematizar, enriquece el quehacer artístico.

Como sin duda ya podrá intuir el lector, podemos decir que en toda manifestación artística se da un verdadero encuentro, en el cual el artista revela algo al público, y el público se confía a esta revelación, siendo así la obra el elemento que enlaza a ambos, artista y público.

No obstante, en el encuentro artístico, lo que es revelado por el artista ya no es directamente su misterio personal, sino la obra artística, la cual *media* la revelación de su interioridad: el artista manifiesta la obra que está dentro de sí, y esta obra manifiesta, a su vez, la interioridad del artista. Así, la obra recibida por el público es la obra *individuada* por el artista, y es a través de ella que el público accede a la interioridad del artista. El público, a su vez, tiene fe en la veracidad de la obra, porque confía en que el artista tiene los medios y conocimientos técnicos suficientes para comunicar de manera veraz la obra.

Además, en el encuentro artístico se da un paso más en relación al encuentro cotidiano, ya que no es el gesto corporal o la palabra lo que revela la intimidad personal del artista, sino la obra, que, a su vez, es comunicada por su cuerpo. El cuerpo entonces, en tanto que vela y revela, que oculta y muestra, es lo que permite al artista manifestar la obra, ya sea actuando con él directamente, como a veces en la danza y el teatro, o indirectamente, a través de un instrumento externo, como a veces en las artes visuales y la música.

Por otro lado, conviene recalcar que la obra artística no existe si no es configurada en una materia precisa e individual, tanto porque no podría ser comunicada, como porque no podría

ser percibida por el espectador. Es cierto que el artista concibe primero la obra en su intelecto antes de materializarla, pero aquello que ha concebido no es aún una obra, sino sólo una *forma* que espera ser recibida por una *materia*¹²: no es más que un proyecto a realizar. Para que la forma que habita en el intelecto del artista se encarne en la materia que ha escogido cuidadosamente, se requiere un trabajo arduo, lento y riguroso en el que se configura gradualmente aquella materia según una forma inmaterial, es decir, se organiza el material físico según un orden establecido previa y libremente en el pensamiento del artista. La obra necesita siempre de una materia para existir, por lo que el cuadro del pintor no existe hasta que sea pintado, y una estatua no existe hasta que sea esculpida.

Entre aquella forma inmaterial concebida en el intelecto y la obra ya terminada, existe una innegable semejanza, pues ‘el verbo del artista, es decir, su idea, es la semejanza ejemplar de sus obras’¹³. Esta semejanza natural es fruto de la unión íntima entre forma y materia. Así, ya que la obra refleja fielmente la *idea* que tenía su autor, es que en un cuadro coincide aquello que el pintor quiso pintar con aquello que efectivamente pintó. Es por ello que Jacques Maritain afirma tan bellamente que la obra artística es ‘el fruto de un matrimonio espiritual que une la actividad del artista a la pasividad de una materia dada’¹⁴.

No obstante, esta semejanza es independiente del proceso siempre dinámico de trabajar un material, en el cual la forma que inicialmente había concebido el artista va mutando según ciertas circunstancias externas –como las posibilidades o las limitantes del material, el plazo de entrega, etc.–, que influyen y le obligan a adaptarse a las nuevas condiciones. Esto se debe a que la materia, por más que mute la forma que la configura, está siempre subordinada a una forma, pues el artista no puede materializar aquello que no ha pensado previamente.

Insisto mucho sobre esta dimensión material de la obra porque algunos artistas confunden la obra con la forma, afirmando que basta una *idea* para considerar que se da una manifestación de arte, o declaran que la obra preexiste al artista, habitando en una especie de *mundo de las ideas* platónico hasta que es *infundida* directamente en el artista a través de una

¹² Utilizo aquí los términos de *materia* y de *forma* en su sentido filosófico y no cotidiano, donde la primera se refiere a *aquello de lo cual está hecha una cosa*, y la segunda a *aquello que hace que una cosa sea lo que es y no otra*.

¹³ Tomás de Aquino, *Suma Teológica* III, q. 3, a. 8, c.

¹⁴ Maritain, Jacques. *Arte y escolástica*. Buenos Aires: Club de lectores, 1920, pp. 78-79.

inspiración. Esta confusión puede llevar a graves errores, como el considerar que la música existe sólo en la partitura y no también en su manifestación sonora. Pero nada de eso, forma y materia son inseparables, no porque se haya definido así por una suerte de tradición inquebrantable, sino simplemente porque todo en la realidad sensible está compuesto de materia y forma, no pudiendo existir una materia que no esté configurada por una forma, ni una forma que no sea recibida por una materia. Forma pura y materia pura se distinguen sólo en el entendimiento, sin poder separarse en el mundo visible. Es más, ya que sólo conocemos la forma a través de la materia, para conocer una obra artística, ésta debe tener una materia que la manifieste, pues sino, para poder conocerla el espectador tendría que literalmente introducirse *dentro* del artista, y claramente esto no sucede en un encuentro artístico (y menos mal...).

Es importante mantener además una clara distinción entre obra y artista, pues la obra trasciende a su autor, adquiriendo una independencia que le permite sobrevivir mucho tiempo después de la muerte de su autor y ser también recibida por diversos contextos culturales y sociales. Esta independencia implica que la obra no es meramente un reflejo del artista, como si fuese una imitación reducida de la interioridad del artista, sino que tiene una identidad propia, aunque es una identidad que evoca a su autor. Podemos decir que la obra manifiesta al artista como el hijo manifiesta a sus padres, ya que los rasgos del hijo evocan aquellos de los padres, pero el hijo tiene un rostro propio que va más allá de la simple suma de rasgos heredados. De esta manera, cuando escuchamos una sonata de Mozart, esa sonata ciertamente no imita la personalidad de Mozart, pero sí que la evoca, y lo hace a tal nivel que podemos identificar claramente ciertos gestos musicales comunes dentro de la obra del compositor. Esta independencia de la obra presupone también que cada obra es una *totalidad* en sí misma, es decir, todas las obras ‘poseen todo lo que deben tener, sin que nada les falte, y forman una unidad a la que no es posible quitar ni añadir nada sin el riesgo de comprometer su existencia artística’¹⁵.

En el caso del artista, como el fruto de sus manos es independiente de él, por su lado, él es también independiente del fruto de sus manos. Es evidente que para el artista la apertura a los demás no depende exclusivamente de su quehacer artístico, pues nunca deja de ser

¹⁵ Yarza, Ignacio. *Introducción a la estética*. España: Eunsa, 2004, p. 206.

persona. Es persona antes que artista, y es artista simplemente porque se dedica a hacer arte. En tanto que es persona, él se encuentra constantemente con sus semejantes, revelando su intimidad personal y acogiendo la de otros a través del diálogo recíproco, y es sólo en tanto que es artista que esa intimidad es mediada por la obra de arte.

El por qué del encuentro artístico

Visto de esa manera, ¿por qué comunicarse a través del arte y no directamente en un encuentro? ¿Qué es lo que aporta el arte a un encuentro cotidiano? La respuesta es que a través del arte se pueden revelar ciertas cosas que son incomunicables por medio del lenguaje cotidiano.

Ya hemos mencionado lo infinito e inagotable que es la intimidad personal de cada persona, agreguemos ahora que cada persona *es una totalidad* en sí misma, por lo que es una realidad que se escapa a todo tipo de reducción. Ya la experiencia de lo cotidiano nos demuestra lo inefable que es nuestra interioridad cuando muchas veces no tenemos los medios para expresar algo, cuando las palabras no alcanzan para decir aquello que queremos decir. Es así que el arte revela aquellas dimensiones del mundo interior que no pueden manifestarse de una manera cotidiana. Por eso los enamorados se dedican (o se dedicaban) poemas de amor: para expresar lo inefable de la experiencia del amor.

Entiendo aquí lo cotidiano como aquella *vida de todos los días*, carente de circunstancias extraordinarias, sobre la que transcurre la vida de todo hombre; en palabras de Charles Taylor, ‘la vida de la producción y de la familia, del trabajo y del amor’¹⁶. No es lo cotidiano una esfera inferior que contrasta con una esfera superior de vida, como si fuese un mal necesario y agobiante, ya que es en el trabajo y en las relaciones interpersonales del día a día donde el hombre desarrolla progresivamente su identidad. Ni tampoco es un espacio donde se manifiestan las tensiones de poder y dominación que tanto obsesionan a las filosofías postmodernas. Al contrario, es en lo cotidiano donde se da el encuentro con los demás, donde se hace posible la apertura de sí y la acogida del otro.

¹⁶ Taylor, Charles. *La ética de la autenticidad*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 79.

Lo artístico no es un adorno *agregado* a lo cotidiano, pues en ese caso el arte sería irrelevante, ni tampoco es la *anulación* de lo cotidiano, pues ello haría nuestro día a día irrelevante. No, lo artístico *presupone* lo cotidiano y lo *perfecciona*, es decir, lo asume y lo lleva a su plenitud. El artista toma los elementos de lo cotidiano y los transfigura, dándoles un sentido más profundo y atemporal, y es gracias a esos elementos en común que el espectador, muchas veces carente de grandes conocimientos artísticos, puede reconocer una obra como verdadera e interpelante. Si no hubiese ninguna semejanza entre lo cotidiano y lo artístico, aunque sea pequeñísima (como en las manifestaciones más abstractas), el espectador no identificaría nada en la obra que lo invite a acogerla y a dejarse transformar por ella. Estos elementos pueden ser un objeto, una situación, un gesto, una palabra, una emoción, etc.

De la misma manera, podemos notar en las grandes obras de arte cómo el mundo natural es transfigurado por el artista. Por ejemplo, en el ciclo musical de piezas para piano *Catalogue des oiseaux* de Olivier Messiaen vemos que el canto de cada pájaro es *evocado* y no burdamente *reproducido*. Esto es porque, en la obra artística, la naturaleza representada deviene *signo* de algo mucho más profundo. André Charlier, a propósito del canto gregoriano, escribía que ‘el artista va más allá de la naturaleza. No significa esto que la desprecie; al contrario, la sobrepasa para darle su verdadero sentido’¹⁷. Y este verdadero sentido, dado por el artista, no es extrínseco a la cosa representada, no es *impuesto* desde afuera por el artista o el espectador, sino que pertenece a la *esencia* misma de la cosa. El artista *des-cubre* aspectos invisibles de aquello que representa, y los hace visibles en la obra. En palabras de Ignacio Yarza, ‘lo que el arte imita es precisamente la realidad en su dimensión más profunda, algo que sabemos y no sabemos y ante lo cual permanecemos conmovidos’¹⁸. Es así que Maritain afirma:

‘el artista es ante todo un hombre que ve más profundamente que los demás, y que descubre en lo real resplandores espirituales que los otros no saben discernir. Pero para hacer brillar esos resplandores en su obra, y por ende para ser verdaderamente dócil y

¹⁷ Charlier, André. *El canto gregoriano*. Buenos Aires: Areté, 1970, p. 41.

¹⁸ Yarza, Ignacio. *Op.cit.*, p. 207.

fiel al espíritu invisible que se oculta en las cosas, puede, y aún debe, deformar en cierta medida, reconstruir, transfigurar las apariencias materiales de la naturaleza¹⁹.

Y esto no sólo se limita a las obras de carácter más *figurativo*, que evocan de modo más explícito la naturaleza o lo cotidiano, sino también a aquellas expresiones más *abstractas*, pues en ellas la naturaleza a la que se remite no es sino la interioridad del artista. En estas obras el artista, en vez de buscar el material fuera de sí mismo, en la naturaleza o la cotidianeidad, lo busca en su propia intimidad.

No obstante, para entender bien todo esto se debe partir de una epistemología realista²⁰, la cual considera que todo conocimiento nos llega a través de los sentidos, pudiendo el intelecto acceder verdaderamente a la *esencia* de la cosa y no sólo a su *aparecer* frente a nosotros, como plantearía una epistemología idealista. La realidad no es *construida* por el intelecto, sino que es *descubierta*, y de igual forma, no es recortada por unas categorías apriorísticas, sino que es acogida en su totalidad. Porque el mundo existe fuera y no dentro de nosotros y se nos da gratuitamente, *nada hay en el entendimiento que no haya estado previamente en los sentidos*.

Expliquemos entonces, de manera muy general (y ruda), cómo conocemos la realidad.

Cuando estamos frente a una cosa, la percibimos primero a través de nuestros sentidos, formando una *imagen sensible* de la que luego nuestro intelecto *abstrae* la esencia de la cosa, haciendo presente en nuestro pensamiento de modo inmaterial aquello que estaba presente de un modo material en la realidad. Por ello, todo lo que hemos conocido a través de los sentidos está ahora *en* nosotros, pero de un modo inmaterial. Lo que abstrae el intelecto es la esencia misma de la cosa, es decir aquello que la cosa es, separado de la materia, y no una simple representación mental de la cosa ni su mero aparecer. Al conocer, poseemos el objeto, lo atraemos hacia nosotros, pero de un modo inmaterial, por lo que el objeto sigue existiendo en sí mismo y además *en* nosotros. La esencia del objeto, en tanto que está presente en el sujeto, es llamada *palabra interior* (*verbum mentis*) o simplemente *concepto*, pues *dice* lo que la cosa es sin ser aún articulada en un *término* o una *palabra exterior*. Así, en el acto de conocer se da una unión íntima entre el sujeto que conoce y el objeto conocido, pues ambos se hacen uno concibiendo una palabra interior. Esta palabra, que es ‘aquello mismo que es

¹⁹ Maritain, Jacques. *Op.cit.*, p. 78.

²⁰ La epistemología es la ciencia que estudia el cómo conocemos.

interiormente entendido'²¹, habita entonces sin idioma alguno en la persona, tendiendo hacia el objeto conocido y en espera de ser materializada. Veámoslo en un ejemplo: cuando estoy frente a un árbol, de la imagen sensible que formaron mis sentidos al percibirlo, mi intelecto abstrae sus aspectos esenciales formando en mí una palabra interior, que luego puedo expresar y comunicar en una palabra exterior: árbol.

Conviene recalcar que el conocimiento es siempre *objetivo*, pues, aunque la manera de conocer de cada persona esté determinada por sus disposiciones subjetivas, 'las cosas externas no pueden inmutar nuestros sentidos de un modo diverso del que lo hacen [...]. De hecho, la razón por la cual *tiene sentido* decir que cada uno percibe la realidad de modo diverso es, precisamente, *que percibimos lo mismo y solo diferimos en el modo*'²². Todos percibimos la misma realidad, la cual se nos *revela* de un modo gratuito y fiable, pero la entendemos de manera distinta, según nuestra propia cultura, psicología, afectividad, etc. Aunque al estar frente a una piedra, para unos quizá no sea más que una piedra y para otros un objeto sagrado, lo cierto es que todos perciben exactamente el mismo objeto. Y esta pluralidad en las maneras de entender el objeto, lejos de imposibilitar el diálogo, lo hace más fructífero, pues al compartir se enriquece nuestra comprensión de la realidad.

Es así que, retomando el ámbito artístico, si todo lo que conocemos nos llega a través de los sentidos, y por ende, es adquirido a partir de la realidad sensible, entonces todo aquello que el artista extrae de su interior para construir la obra, estuvo ya de alguna manera en el mundo natural: proviene indirectamente de él. La subjetividad del artista 'ha sido afectada por aspectos particulares de las cosas, pero que, en cuanto éstas son portadoras de ser y belleza, pierden su calidad de «objetos», siendo aprehendidas en el seno de la subjetividad, sin intermediario alguno, encontrando allí su resonancia y produciéndose una fusión de ser a ser, de cosa a espíritu'²³. Además, de esa manera se puede comprender que el *sentido* que el artista descubre en el objeto percibido pertenece realmente al objeto, y no le es agregado o impuesto desde fuera, pues él, en tanto que persona, *conoce* la esencia del objeto, pero en tanto que artista, la *comunica* a otros de un modo mucho más profundo.

²¹ Tomás de Aquino. *De veritate* q. 4, a. 1.

²² Letelier Widow, Gonzalo. *Lecciones fundamentales de filosofía*. Santiago: Ed. UST, 2012, p. 108.

²³ Wilson, Lucía. "La experiencia estética en Jacques Maritain". En *Logos: Revista de lingüística, filosofía y literatura* (6-7, n. 189, 1992), p. 192.

No obstante, esta verdad que revela el arte no compite con el saber científico. No es un saber adquirido a través de la demostración, pues el arte no pertenece a un orden especulativo, dirigido al conocer, sino adquirido a través de una intuición, que por pertenecer a un orden práctico, va dirigido al hacer: ‘el Sabio es un Intelectual que demuestra, el Artista es un Intelectual que obra’²⁴. Ha sido una tendencia de los últimos siglos el sobredimensionar las capacidades del artista de revelar una verdad oculta en las cosas, tendencia que lleva implícita la sospecha instaurada por la filosofía post-kantiana en las capacidades de la razón para aprehender la realidad, la cual tiene su culmen en la filosofía postmoderna. Si se desconfía de nuestra capacidad de conocer el mundo, o simplemente se rechaza que haya un mundo objetivo ahí fuera por conocer, los filósofos y científicos ya no son quienes tienen la última palabra en el ámbito del saber, y ‘es a los artistas a quienes hay que escuchar, pues son ellos quienes nos ponen tras las huellas de una verdad y un ser que la razón especulativa no logra alcanzar’²⁵.

Hoy en día basta observar los medios de comunicación para notar que ya no se entrevista a los expertos para enseñar a la gente, sino a los artistas. Son los artistas quienes modelan a la juventud, dictando modas y juicios. Lamentablemente son también ellos quienes muchas veces, ya sea por escasa formación filosófica, por resentimiento social, o por simple dureza de corazón, promueven las ideologías que pululan en la sociedad.

Pero hay que insistir en que el artista no es un filósofo. Es cierto que puede alcanzar una mayor profundidad en manifestar el esplendor de un objeto, mas su arte se limita sólo a un aspecto de la realidad y no a su globalidad, que es el ámbito propio del filósofo. Si el artista realiza declaraciones de carácter filosófico, lo hace desde la filosofía y no desde el arte, por lo que sus palabras deben juzgarse desde la filosofía. Es importantísimo que los artistas tengan claros los límites de su disciplina, para así evitar declaraciones desafortunadas...

Retomando la idea de revelación propia del encuentro artístico a la luz de estos últimos párrafos, podemos decir entonces que la obra artística revela dos misterios: por un lado, la realidad a la que evoca, y por el otro, la interioridad del artista; esta última manifestándose *a través* de la primera. Lo que recibió el artista de la realidad *habita* en él, transfigurándose

²⁴ Maritain, Jacques. *Op.cit.*, p. 27.

²⁵ Yarza, Ignacio. *Op.cit.*, p. 185.

hasta devenir la forma que posteriormente se materializará en la obra, la cual revelará entonces la intimidad del artista a través de la naturaleza evocada. Maritain escribe:

‘el arte es un esfuerzo creador de origen espiritual, que nos manifiesta el yo más íntimo del artista y al propio tiempo las secretas correspondencias que éste percibió en las cosas, en virtud de una visión o intuición que le es propia, e inexpresable en ideas y palabras, y que sólo puede tener expresión en la obra de arte. Entonces esa obra se nos manifestará como cargada del doble misterio de la personalidad del artista y de la realidad que conmovió su corazón’²⁶.

Es por ello que, como decíamos más arriba, el artista manifiesta la obra que está dentro de sí, y esta obra manifiesta, a su vez, la interioridad del artista, pues, a diferencia de lo que ocurre en un encuentro cotidiano, en el encuentro artístico la revelación de la interioridad del artista está mediada por su obra. ‘La interioridad del [artista] ha sido revelada conjuntamente con la realidad de las cosas, de modo que el contenido intuido se objetiva en la obra como un signo directo de las múltiples significaciones de los seres aprehendidos, y como un signo indirecto de la propia intimidad del creador’²⁷.

Sin embargo, el equilibrio entre estos dos misterios no es fácil de lograr, pues la presencia del artista puede llegar a sofocar la realidad evocada, tornando el obrar artístico en una actividad escandalosamente egocéntrica; o bien la presencia de la naturaleza puede reducir la obra a una simple reproducción literal de lo natural, tornando la obra en un producto impersonal y poco atractivo. Pero las obras maestras siempre han logrado mantener un sano equilibrio, que permite realizar múltiples lecturas, literales y simbólicas, así como identificar los rasgos personales del artista. Baste pensar en las obras de Fra Angélico, de Shakespeare, de Josquin Desprez, entre muchos otros, donde descubrimos no sólo una realidad evocada, transfigurada por el artista, sino también la personalidad del propio artista.

En música este doble misterio adquiere una nueva dimensión, pues entre el autor de la obra y el público existe un mediador: el *instrumentista*. Este tercer personaje, que media entre el compositor y el auditor, acoge la obra a través de una tradición (oral o escrita) y la comunica según la ha comprendido. Le llamamos *intérprete* porque justamente *interpreta* según sus propios conocimientos y capacidades aquello que ha recibido. Es cierto que

²⁶ Maritain, Jacques. *Sobre el juicio artístico*. En https://www.jacquesmaritain.com/pdf/11_FA/08_FA_JuiArti.pdf

²⁷ Wilson, Lucía. *Op.cit.*, p. 195.

algunos compositores intentaron (y algunos aún intentan) limitar el rol de este personaje, reduciéndolo a un mero *ejecutante instrumental*, como si aquello que concibe el compositor pudiese ser transmitido al auditor de una manera *pura* y sin intervenciones, siendo así el instrumentista no más que un *mal necesario* que permite ‘hacer la música comprensible a un público lo bastante desafortunado por no ser capaz de leerla de manera impresa’²⁸. Pero creo yo que esta discusión surge en parte de la confusión entre las nociones de *materia* y *forma*, a la cual hemos aludido anteriormente.

En el caso de la música, entonces, la interioridad del intérprete se revela a través de la obra que ejecuta, la cual a su vez revela aquella del autor. El auditor, al escuchar la obra musical, no sólo identifica compositor y realidad evocada, sino también al instrumentista que, de alguna manera, *colorea* la obra ajena con su subjetividad, pues, antes de materializarse en sonido, esta obra *habita* en su interior, transfigurándose *con* y *en* su intimidad y sus capacidades técnicas. Y así como el compositor moldeó trabajosamente el material que fue configurando según la forma presente en su intelecto, el intérprete estudia meticulosamente la obra en su soporte escrito u oral, forma que es materializada al ser asumida por el cuerpo del intérprete, que se configura a las exigencias que le plantea. De esta manera, el intérprete realiza *con* y *en* su cuerpo la obra de otro, haciéndola suya al punto de manifestar su interioridad en ella.

Raíces de la creación artística

Aventurémonos ahora a proponer posibles raíces del impulso creador artístico, del por qué un artista sentiría la necesidad de comunicarse a través de una obra de arte. Advierto antes que, a través de estas raíces de carácter analógico, sólo me propongo iluminar ciertos aspectos del obrar artístico, y no encontrar una explicación científica a su origen.

Antes que nada, es evidente que la creación artística presupone una relación especial entre el artista y su obra, pues el artista reconoce en sí una maternidad, al haber dado a luz una obra que se le asemeja y le trasciende. Al ser el fruto de su obrar, la obra es imagen del artista, pues todo aquello que él ha recibido de la naturaleza para producirla ha sido asumido y

²⁸ Newlin, Dika. *Schoenberg remembered: Diaries and recollections (1938-76)*. New York: Pendragon Press, 1980, p. 164.

transfigurado por su subjetividad, dándose así una semejanza inevitable entre ambos. Pero la obra también le trasciende, en tanto que es una realidad que, desde su finalización, existe fuera del artista, teniendo su propia independencia ontológica, pues mantiene su existir sin la intervención constante del autor. La obra lleva impresa una cierta filiación, que implica semejanza e independencia con respecto a la madre que le dio vida. Se da así una relación de amor similar a la de una madre con su hijo, donde la madre, tras dar a luz al hijo, no sólo se reconoce en él, amándolo, sino que le exige y promueve que sea independiente.

Esta relación de maternidad podría tener una posible raíz en la *fecundidad* natural de toda persona humana, la cual se manifiesta tanto en la corporeidad como en la facultad intelectual.

El carácter relacional de la persona humana depende siempre de su corporeidad, que manifiesta y oculta su intimidad. Pero esta corporeidad está definida por una sexualidad precisa, que, lejos de ser un mero atributo corporal, se constituye como un *modo de ser* de la persona, pues ‘la sexualidad es inseparable de la persona. *La persona humana es una persona sexuada*’²⁹. Y así, este carácter relacional ‘tiene su máxima expresión en la sexualidad entendida como «don de sí al otro»’³⁰, donde la donación plena y recíproca que se da en cada pareja humana está abierta a la fecundidad, está ‘está orientada a la concepción de una nueva persona humana’³¹. Es por ello que, de alguna manera, el impulso de producir algo nuevo, que sale de sí, está ya impreso en la propia constitución del ser humano en tanto que *ser corporal*. Podríamos plantear entonces que, como de la *unión íntima* entre un hombre y una mujer es *concebido* un hijo, así, de la *unión íntima* entre un artista y la realidad que lo inspira, es *concebida* una obra. De esta forma, el artista manifiesta con su crear una sobreabundancia de fecundidad que lo empuja a dar a luz una obra original.

Pero esta sobreabundancia también se entrevé en la propia facultad intelectual de la persona, que, al momento de conocer el mundo, *concibe* dentro de sí una palabra interior que posteriormente *da a luz* a través de su voz. Como explicábamos anteriormente, en el momento de conocer un objeto, el intelecto abstrae de lo que recibió con los sentidos, concibiendo en sí una palabra interior, un verbo mental que contiene inmaterialmente la esencia del objeto, y esta palabra, que se gestó en la intimidad del pensamiento, es expresado

²⁹ García Cuadrado, José Ángel. *Op.cit*, p. 182.

³⁰ García Cuadrado, José Ángel. *Ídem*, p. 187.

³¹ García Cuadrado, José Ángel. *Ídem*, p. 192.

a través de una palabra exterior, que es la encarnación de aquello concebido interiormente. Maritain lo explica en estos términos:

‘De sí la inteligencia es manifestativa, produce en el *interior* de sí misma sus verbos mentales que son para ella medios de conocer, pero también efectos de su *abundancia* espiritual, *expresiones* o *manifestaciones internas de lo que ella conoce*. Y por una *sobreabundancia* natural tiende de por sí a expresar y manifestar a fuera, a cantar; no abunda solamente en su verbo, exige también sobreabundar en una obra’³².

‘La inteligencia se esfuerza por engendrar en nosotros, quiere producir, y no solamente el verbo interior, la idea que permanece en nuestro interior, sino una obra a la vez material y espiritual, como nosotros, y en la cual sobreabunde algo de nuestra alma. Esta exigencia de la inteligencia es la razón de que entre nosotros haya artistas’³³.

De esta manera, en la persona humana hay una cierta similitud entre los tres procesos de generar algo externo a sí: la generación de un hijo, la generación de una palabra, y la generación de una obra artística. Sin embargo, como advertíamos al principio, esta similitud se da sólo a un nivel analógico, siendo mayor su distancia que su semejanza, ya que una obra claramente no es un hijo, pues carece de autonomía al depender de la intervención de otros hombres para subsistir; y una palabra no es una obra, pues expresa directamente la realidad evocada, sin la elaboración ardua y consciente que requiere todo proceso artístico.

Podemos ahondar aún más en estas raíces si acudimos ahora a la reflexión teológica, donde esta relación entre artista y obra adquiere unas dimensiones mucho más profundas.

Si nos vamos a las primeras páginas de la Sagrada Escritura, vemos que Dios se revela como un dios Creador, pues ‘en el principio creó Dios los cielos y la tierra’³⁴, poniendo en el centro de su obra al hombre, hecho a su ‘imagen y semejanza’³⁵. Sobre esto Juan Pablo II comenta que el libro del Génesis ‘nos presenta a Dios casi como el modelo ejemplar de cada persona que produce una obra: en el hombre artífice se refleja su imagen de *Creador*’³⁶. Así, el artista humano refleja en su obrar el poder creador del Artista Divino, y ‘en la «creación

³² Maritain, Jacques & Raïssa. *Situación de la poesía*. Buenos Aires: Desclée de Brouwer, 1938, p. 120.

³³ Maritain, Jacques. *Arte y escolástica*, p. 115.

³⁴ *Génesis* 1,1.

³⁵ *Génesis* 1,26.

³⁶ Juan Pablo II. *Carta a los artistas*, n. 1.

artística» el hombre se revela más que nunca «imagen de Dios»³⁷, pero con la gran diferencia esencial (y no sólo de grado) de que Dios produce el ser desde la nada³⁸, y el hombre sólo le da forma a una materia que ya existía previamente. Es necesario precisar también que, mientras la obra del artista, una vez creada, es independiente de él, en la Creación de Dios no existe esta independencia, pues ‘Dios no sólo da las formas a las cosas, más también las conserva en el ser, y las aplica a obrar, y es fin de todas las acciones’³⁹.

Por otro lado, hay una semejanza en cómo la obra refleja al autor, pues, así como en toda la Creación podemos encontrar *vestigios* del Creador, pues ‘todo efecto representa algo de su causa, aunque de diversa manera’⁴⁰, también en la obra artística encontramos *vestigios* del artista. Sobre esto Maritain precisa que ‘la creación artística no copia la de Dios, la continúa y así como el vestigio y la imagen de Dios aparecen en sus criaturas, así la marca humana está impresa sobre la obra de arte, la marca plena, sensible y espiritual, no sólo la de las manos, sino de toda la el alma’⁴¹.

Entonces, considerando siempre la distancia infinita que hay entre el Creador y sus criaturas, podemos aventurarnos a proponer que, así como desde la Creación podemos llegar a un cierto conocimiento natural sobre Dios⁴² –ciertamente oscuro, difícil de alcanzar y limitado a las capacidades de la razón humana–, también a través de la obra artística podemos llegar a un cierto conocimiento del artista –limitado éste a las capacidades afectivas y al nivel cultural del espectador que la percibe. Y así como a la criatura le hizo falta una *revelación sobrenatural* dada por Dios que, armonizándose con el entendimiento humano, completase aquel conocimiento natural acerca de Dios, para llevarlo a una participación más plena de los misterios divinos que le permitiese comprender mejor la Creación y su lugar en ella, también a veces hace falta al espectador que el mismo artista le comunique y le explique su obra a través de una palabra directa y no mediada por la obra que produjo, ya sea a través de un testimonio oral, escrito, o simplemente accediendo a él de manera indirecta estudiando su biografía y su contexto histórico.

³⁷ Juan Pablo II. *Ídem*.

³⁸ Cfr. Tomás de Aquino. *Suma Teológica* I, q. 45, a. 2, c.

³⁹ Tomás de Aquino. *Suma Teológica* I, q. 105, a. 5, ad. 3.

⁴⁰ Tomás de Aquino. *Suma Teológica* I, q. 45, a. 7, c.

⁴¹ Maritain, Jacques. *Op.cit.*, p. 79.

⁴² Cfr. *Romanos* 1, 19-20.

Reconozco que la analogía es bastante débil y muy osada, pero si mantenemos siempre en consideración la distancia infinita entre Dios y el hombre, pues ‘del creador y la criatura no se puede expresar ninguna semejanza que no incluya siempre una mayor desemejanza’⁴³, podría esta analogía llegar a aclarar ciertos aspectos de la creación artística, como la semejanza real pero imperfecta entre el autor y su obra. No obstante, es necesario precisar que, aunque la *revelación* que puede hacer un artista es útil al espectador, ésta no es nunca necesaria (o no debiera serlo) para entender la obra, pues ésta se explica por sí sola, lo cual no sucede respecto a la *revelación divina*, que sí es necesaria para la salvación del hombre⁴⁴, y no sólo para él sino para toda la Creación⁴⁵. Además, toda *revelación* que realice el artista puede siempre complementarse con nuevas informaciones, en cambio la *revelación sobrenatural* es, por naturaleza, definitiva y sobreabundante⁴⁶.

Artista, obra y público

Habiendo precisado el modo en que se da una revelación en todo encuentro artístico, y luego las posibles raíces de la creación artística, debemos decir unas cuantas palabras acerca de cómo los tres elementos que componen este encuentro (artista, obra y público) se articulan.

Aunque los límites entre los tres pueden llegar a ser extremadamente complejos y arduos de identificar, como en el caso de ciertas manifestaciones artísticas como la *performance*, las *instalaciones* y el *arte sonoro*, siempre podemos llegar a distinguirlos, por la simple razón de que, por más que, como proponen los postmodernos, sea el espectador quien *construye* la obra en su interior, es necesario que éste reciba algo desde el exterior para poder *construirla*, y ahí ya podemos distinguir, a grandes rasgos, entre una obra y un espectador; y más aún si pensamos que esa obra no ha surgido desde la nada, sino de la elaboración consciente de un tercero: un artista. Mirar un pájaro que está sobre un árbol no es un encuentro artístico, a no ser que alguien haya puesto ahí el pájaro, y de ser así, inmediatamente identificamos un artista

⁴³ IV Concilio de Latrán (1215) : DS 806.

⁴⁴ Cfr. Tomás de Aquino. *Suma Teológica* I, q. 1, a. 1, c.

⁴⁵ Cfr. *Romanos* 8, 19-21.

⁴⁶ Cfr. *Catecismo de la Iglesia Católica*, nn. 66-67.

(quien puso el pájaro), una obra (el pájaro sobre el árbol), y un espectador (quien mira el pájaro).

Se da además una relación de dependencia entre los tres elementos, pues no sólo la creación presupone un creador, sino que el creador es creador porque ha creado algo, y lo creado es siempre creado para alguien. La primera relación es más evidente, pues una obra jamás surge por sí misma desde la nada, sino que siempre ha sido pensada y elaborada por alguien. La segunda, que implica que se es artista en la medida en que se actúa como artista, exige recordar que un artista es antes una persona que un artista, pues el ser artista sólo manifiesta su actividad específica, el producir obras de arte, la cual presupone la adquisición de ciertos hábitos para ser ejercida. No se *nace* artista, sino que se *deviene* artista a través de una disciplina y un estudio riguroso que van formando gradualmente la técnica suficiente para poder producir obras de arte. Es cierto que, cuando el artista no está ejerciendo en acto su operación, los hábitos que adquirió están siempre a su disposición, por lo que se puede decir que una vez que se deviene artista, se es siempre artista, pero para serlo, en primer lugar, se debe haber obrado como artista. Baste el sentido común para entenderlo: ¿podemos llamar artista a alguien que jamás en su vida ha hecho una obra de arte?

La tercera relación merece una mayor atención, pues remite a la necesidad que tiene la persona humana de vivir con sus semejantes. Es a través de la existencia y actuación con otros que la persona puede desarrollarse de manera integral, y ello presupone una apertura natural a los demás que, como hemos visto, es mediada por la corporeidad. Así, el hombre se revela a los otros, buscando espontáneamente su encuentro, porque así es como se realiza plenamente como persona. Y toda revelación es siempre una revelación *para* alguien, pues ‘la persona, sin los demás, sería una personalidad truncada, incompleta, porque la manifestación de su intimidad no tendría destinatario’⁴⁷.

Si anteriormente vimos que entre las posibles raíces de la creación artística estaban la fecundidad sexual y la fecundidad intelectual, donde la unión íntima entre dos tiende a producir un tercero, un fruto que no es ni la madre ni el padre, ni el objeto ni el sujeto, sino algo nuevo, que es semejante e independiente, agreguemos ahora que en el caso de la obra artística, este fruto, producto de la unión entre el artista y la realidad que lo inspiró a crear,

⁴⁷ García Cuadrado, José Ángel. *Op.cit.*, p. 172.

está siempre dirigido a alguien, pues nace de la necesidad de expresar la intimidad personal, de salir de sí. La creación artística está siempre dirigida a otro, y en eso se asemeja a la expresión de una palabra exterior, que contiene en sí una palabra interior, pues en el lenguaje el emisor presupone siempre un receptor; pero se diferencia de la generación de un hijo, pues el hijo no es hijo-para-otro, sino que tiene su propia autonomía, en tanto que es persona desde su concepción.

El público

Todo ello nos lleva a considerar la participación del público en el encuentro artístico, pues un encuentro es siempre entre dos (o más) participantes. El público es aquel que acoge la revelación que la obra le presenta, creyendo con confianza que esta revelación es verdadera, es decir, que la naturaleza evocada y la intimidad del artista están verdaderamente presentes. Esta persona, a la cual se dirige la obra, no tiene un rol pasivo, como si fuese un destinatario inerte que sólo recibe aquello que se le presenta, sino que, de alguna manera, también participa activamente, e incluso algunas veces interviene en la manifestación propiamente tal. Veamos algunos puntos, a simple vista sencillos y evidentes, acerca de la relación entre el artista que crea y el espectador que contempla la obra creada.

En primer lugar, es bastante evidente que el artista asume que su público está compuesto de personas, es decir, de seres semejantes a él, con facultades racionales y afectivas, pues difícilmente alguien daría un apasionado concierto a las plantas de su jardín⁴⁸. De la misma manera, el público asume que el artista es también una persona, pues más difícil aún es que se asista a un concierto *dado* por las plantas del jardín. Puede parecer ridículo mencionar estas cosas, pero el ser realmente consciente de ellas disuelve muchos problemas aparentemente complejos; como, por ejemplo, cuando en una manifestación artística se incluye el uso de tecnología muy sofisticada, como un robot, donde claramente el encuentro del espectador no es con el robot en sí mismo, sino con el artista que lo programó.

Un verdadero encuentro sólo puede darse entre seres personales, pues el darse a conocer a otro presupone siempre que el otro es capaz de entender aquello que le ha sido revelado.

⁴⁸ Y si lo hace es porque atribuye al mundo vegetal propiedades propias de la persona, como la autoconsciencia y la autodeterminación, con lo cual confunde nociones fundamentales.

Ello implica que ambos tienen consciencia de sí y, por ende, libertad. A mayor libertad, entendida ésta como la capacidad de autodeterminarse, mayor apertura de sí mismo tendrá quien se revela, y mayor capacidad de acogida tendrá quien recibe esta revelación, por lo que un encuentro artístico es más pleno cuanto más libres son aquellos que participan en él. Recordemos lo que decía Schillebeeckx acerca del encuentro personal: ‘cuanto mejor [se] dispone de sí mismo como persona libre, el abrirse a los demás será un acto, tanto más libre, de donación amorosa, y de comunicación confidencial’⁴⁹.

En un encuentro artístico, esto se ve en el hecho de que el artista, mientras más es capaz de disponer de sí mismo al dominar su arte, más perfectamente podrá realizar su obra, pudiendo así revelar más aspectos de su persona. Pero esta libertad, en la cual el artista se autogobierna, es trabajada constantemente en un largo y arduo proceso de adquisición de hábitos y habilidades. En este proceso el artista aprende y perfecciona las distintas técnicas que componen su arte, así como las disposiciones que lo mueven a obrar naturalmente de una determinada manera (como la paciencia, la estudiosidad, etc.). Así, mientras más estudie su instrumento un músico, más libre será (musicalmente hablando), pues tendrá cada vez mayor control sobre su cuerpo y mayor discernimiento en el análisis de una pieza musical. Por ello, el artista que realmente domina su arte, más goza su obrar, pues se mueve con mayor libertad.

Por otro lado, el trabajo de la libertad también está presente en el ámbito del público. El espectador que tenga un mayor dominio de sí, podrá contemplar la obra de manera mucho más profunda que los demás, pues se dispondrá libremente a ello, abriéndose a los diversos detalles de la obra sin dejar que factores internos o externos le distraigan o contaminen su recepción, acogiendo así de manera más plena la revelación que le ha sido confiada. Esta libertad se trabaja educando los sentidos, familiarizándose con el lenguaje artístico, y conociendo los aspectos contextuales que rodean a la obra y al autor. Por ello, un auditor que tiene conocimiento musical más desarrollado disfruta mucho más de una sinfonía que aquel que nada sabe, pues, al captar sutilezas técnico-musicales y establecer relaciones con el contexto cultural e histórico de la obra, su escucha es más plena. Y muchas veces el desprecio al arte contemporáneo nace de esta falta de formación en la contemplación (cuando no es directamente culpa de la mediocridad y altanería del artista).

⁴⁹ Schillebeeckx, Edward. *Op.cit.*, p. 13.

En segundo lugar, es evidente también que cuando el espectador recibe la obra, lo hace a través de sus sentidos, pues la obra está siempre compuesta de una materia configurada por una forma. Como ya hemos dicho anteriormente, no es sólo que el espectador no pueda acceder a la forma en sí misma, que habitaría en el intelecto del artista, sino que esa forma *no* es la obra, pues una obra es siempre una materia *in-formada* por el artista. En el mejor de los casos, podríamos calificar de *pre-obra* aquella forma intelectual, pero, nuevamente, para poder conocerla es necesario que sea expresada por el artista, y ello ya supone que ésta se inhiere a una materia. Esto implica que el proceso de aprehensión de la obra es similar al de cualquier otro objeto, en tanto que el intelecto abstrae de la materia la esencia del objeto, haciéndolo presente en el pensamiento. Y así, desde el momento en que la obra es percibida, ésta *habita* en el espectador (de manera inmaterial, claro).

Vimos anteriormente que el primer paso en la creación artística es justamente esta aprehensión de la realidad, el llevar a la intimidad aquello que está fuera. Sin embargo, a diferencia del artista, que al acoger esta realidad externa la transfigura en una obra artística, en el caso del espectador, es él quien, de alguna manera, es *transfigurado* por la obra. El público no crea una obra nueva a partir de la obra percibida, transformándose a su vez en un nuevo artista. Y si lo hace, lo hace en tanto que es artista, o en tanto que la obra exige una participación plena del espectador en el proceso. No, el espectador, al recibir la obra, la acoge haciéndola suya: la interioriza. Y este dejar entrar en la intimidad implica un dejarse convertir, dejar que la obra actúe en la totalidad de la persona, pues no es sólo el intelecto quien acoge la obra, sino *toda* la persona, lo cual incluye su afectividad y su corporeidad. Esto lo vemos en el simple hecho de que, al escuchar una pieza musical, todo nuestro ser se conmueve. Y llega a tal punto esta conversión, que una obra de arte puede devenir el punto de inflexión en la vida de una persona, marcándola para siempre. Por eso se dice popularmente que *el arte transforma*.

Sin embargo, para dejarse transformar es necesaria una disposición de apertura en el espectador, la cual presupone una cierta afinidad con la obra. El espectador es transformado por la obra porque entre él y la obra se haya una cierta semejanza. Una persona que esté triste, tenderá a apreciar mucho más una música que refleje su estado de tristeza que una música de carácter *bailable*. Pero esta semejanza no se reduce a algo afectivo, pues el arte no apela directamente a las emociones, sino en tanto que ellas son un medio para comunicar algo

superior: el esplendor del ser. Hablando de música, Maritain afirma que ‘las emociones que la música hace presentes al alma por medio de sonidos y ritmos son la *materia* con la cual debe darnos el gozo sentido de una forma espiritual, de un orden trascendente, de la claridad del ser’⁵⁰. Por su lado, André Charlier escribe que ‘el objetivo del arte no es el de remover las pasiones sino el de conmover esa parte de nosotros mismos que la vida ordinaria no es capaz de alcanzar y que está hecha para la contemplación’⁵¹.

En tercer y último lugar, aunque pareciera no ser tan evidente, el artista tiene una responsabilidad para con el público, no sólo de entregarle una *buena* obra de arte, que sea íntegra, proporcionada en sí misma y que manifieste esplendorosamente el misterio de la realidad, sino también una responsabilidad moral. Y con ello no me refiero a que el artista deba regirse por una estricta moral (aunque no le vendría mal hacerlo), pues ‘la bondad moral del artista no garantiza la perfección, la belleza de sus obras artísticas ni, por el contrario, su ausencia condiciona necesariamente los resultados que alcanza’⁵². Una obra, para ser buena, no depende de la disposición que tenga su autor a hacer el bien; y menos mal, pues sino se reduciría enormemente la cantidad de obras de arte sobre la tierra...

No, cuando hablo de responsabilidad moral, me refiero a que el artista debe ser fiel al fin propio del arte, que aspira a realidades más elevadas: a revelar el misterio del Ser, la verdad oculta de las cosas, y en último término, a manifestar la belleza intrínseca del mundo. ‘El cometido del arte no es el de procurarnos emociones sino el de ponernos en comunicación con el Ser (y creo que el gran dolor de la humanidad actual es el de estar separada del Ser, el de no acercarse nunca al ser de algo)’⁵³. Esto no quiere decir que haya que despreciar la afectividad o la corporeidad, a modo de un dualismo cartesiano que separa pensamiento y cuerpo como realidades opuestas, sino que el arte, en tanto que pertenece al mundo sensible, debe dirigirse ante todo a la contemplación. ‘El arte enseña a los hombres las delectaciones del espíritu, y porque él mismo es sensible, y adaptado a la naturaleza de ellos, puede muy bien conducirlos a algo aún más noble que él’⁵⁴. Y así ha sido con las grandes obras maestras.

⁵⁰ Maritain, Jacques. *Op.cit.*, p. 81.

⁵¹ Charlier, André. *Op.cit.*, p. 42.

⁵² Yarza, Ignacio. *Op.cit.*, p. 197.

⁵³ Charlier, André. *Op.cit.*, p. 52.

⁵⁴ Maritain, Jacques. *Op.cit.*, p. 100.

Otro punto de responsabilidad moral del artista es hacia su público. El hecho de que, en la aprehensión de la obra, ésta *habite* en el pensamiento del espectador tras ser percibida, manifiesta el gran poder de influencia que tiene el artista sobre el público. Así como lo conocido penetra en el cognoscente, de alguna manera todo aquello que el artista muestra en su obra penetra y adquiere *presencia* en el espectador, por lo que en él habitan todas aquellas imágenes violentas, pornográficas o escandalosas que impregnan ciertas obras supuestamente artísticas.

¡Qué gran responsabilidad tenemos entonces! Si todo lo que mostramos es violencia, cómo no esperar un mundo violento, hipersexualizado y corrupto. Evidentemente que la función del arte no es moralizar, pero muchas veces los artistas se exceden innecesariamente en imágenes explícitas con la única intención de provocar o ganar los aplausos de las ideologías de turno. Eso no es signo de una *libertad artística*, sino todo lo contrario, es ser esclavo de las pasiones, modas e ideologías. El artista debe asumir su responsabilidad con actitud amorosa, pensando en que todo aquello que comunica en su obra habitará el alma de su público, y lo transformará. Debe, ante todo, querer el bien del otro, amarlo.

Pero así como el artista tiene una doble responsabilidad, para con su arte y para con su público, éste último también tiene una responsabilidad para con el artista, pues debe disponerse a acoger la obra que se le revela. Para ello debe confiar en el artista, pues sin confianza no hay encuentro, y la sospecha sólo establece una oposición que lejos está de establecerse como un encuentro. Debe también esforzarse en adquirir ciertos conocimientos que le permitan comprender la obra de mejor manera, para que el esfuerzo del artista no sea en vano.

Finalmente, cuando se establece un verdadero encuentro artístico, tanto el artista como el espectador se gozan el uno al otro, pues el público se reconoce beneficiario de un regalo, y el artista se reconoce acogido en su obra. Se establece así un lazo de amor, pues, en el decir de Aristóteles ‘amar es querer el bien para otro en cuanto otro’.

Conclusión

Hemos descubierto que detrás de toda manifestación artística se haya un verdadero encuentro personal, establecido entre un artista que revela su intimidad personal por medio

de su obra, y un público que se confía a esa revelación acogiéndola y dejándose transformar por ella. A través de esto, hemos visto cómo la obra de arte, la cual enlaza artista y público distinguiéndose de ellos, requiere de una composición inseparable de materia y forma para poder ser comunicada y percibida. Luego hemos abordado el proceso de creación artística, en el cual el artista toma elementos de la realidad para transfigurarlos en una obra, revelando en ella aspectos de la realidad que sólo el arte es capaz de comunicar, aspectos que están fuertemente impregnados de su subjetividad. Así, en la obra de arte podemos llegar a reconocer dos misterios revelados: el misterio de la naturaleza que inspiró la obra y, a través de él, el misterio de la intimidad del artista.

De esta forma, propusimos, a modo de analogías, las posibles raíces de la creación artística, encontrando algunas en la fecundidad natural de toda persona humana, donde, de la misma manera en que es concebido un hijo de la unión íntima entre padre y madre, y una palabra interior de la unión entre objeto y sujeto, así la obra es concebida de la unión entre el artista y la realidad que le inspira. Profundizando aún más en estas raíces, descubrimos cómo el acto creador está impreso en la persona humana por haber sido creado a *imagen* de Dios, Artista Divino por excelencia, pudiendo establecer entre Dios y el hombre ciertos osados paralelismos en cuanto a la relación obra–autor.

Finalmente, tras ahondar un poco más en las relaciones de dependencia que hay entre artista, obra y público, analizamos ciertos puntos referidos al rol que juega en el encuentro el trabajar la libertad personal, la apertura del espectador a dejarse transformar por la obra, y la responsabilidad que deben tener ambos en la creación y recepción de la obra.

Para concluir, sólo me queda invitar a los artistas a reflexionar sobre el encuentro con el público, tomando consciencia de que una manifestación artística es en lo más profundo un encuentro entre dos personas. Y les dejo a cada uno la siguiente pregunta: ¿para quién hago mi arte: para mí o para alguien más?

Bibliografía:

Charlier, André. *El canto gregoriano*. Argentina: Areté, 1970.

García Cuadrado, José Ángel. *Antropología filosófica*. España: Eunsa, 2001.

Juan Pablo II (S.). *Carta a los artistas*. Santiago: Ed. San Pablo, 1999.

- Llano, Alejandro. *Gnoseología*. España: Eunsa, 1983.
- Letelier Widow, Gonzalo. *Lecciones fundamentales de filosofía*. Chile: Ed. UST, 2012.
- Maritain, Jacques. *Arte y escolástica*. Buenos Aires: Club de lectores, 1920.
- Maritain, Jacques. “Sobre el juicio artístico”. En https://www.jacquesmaritain.com/pdf/11_FA/08_FA_JuiArti.pdf
- Maritain, Jacques y Maritain, Raïssa. *Situación de la poesía*. Buenos Aires: Desclée de Brouwer, 1938.
- Newlin, Dika. *Schoenberg remembered: Diaries and recollections (1938-76)*. New York: Pendragon Press, 1980.
- Schillebeeckx, Edward. *Cristo, sacramento del encuentro con Dios*. España: Dinor, 1963.
- Taylor, Charles. *La ética de la autenticidad*. España: Paidós, 1991.
- Theobald, Christoph. *La révélation*. Paris: Les Éditions de l’Atelier, 2006.
- Tomás de Aquino (S.). *Suma teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2017.
- Wilson, Lucía. “La experiencia estética en Jacques Maritain”. En *Logos: Revista de lingüística, filosofía y literatura* (6-7, n. 189, 1992).
- Yarza, Ignacio. *Introducción a la estética*. España: Eunsa, 2004.