

Tres claves ignacianas para orar con el arte

Bert Daelemans

RESUMEN

Orar *con* el arte significa encontrar a Dios *en* el arte más que «usarlo» como medio para fines religiosos. El arte no sólo ofrece el medio y el instrumento de la oración, sino también su ámbito y su lenguaje. En lugar de una aproximación «funcional», contemplar el arte *como* oración ignaciana significa descubrir el fondo oracional y mistagógico del arte mismo para escuchar y saborear allí el silencio elocuente de Dios. Para tal efecto, esta contribución recoge de los *Ejercicios* tres claves sencillas para acercarse al arte hoy. Son tres rasgos de una auténtica sensibilidad estética ignaciana de configuración con Cristo. De tal modo, la espiritualidad ignaciana fomenta el devenir de personas sensibles, activas y «agitadas» para servir a otros y mejorar el mundo, conscientes de que tal cambio empieza por uno mismo, desde un modo de proceder paciente y humilde, macerado por el discernimiento y la contemplación.

PALABRAS CLAVE: Arte, Estética, Sensibilidad, Contemplación, Configuración con Cristo.

En la primavera de 2019, al final de un concierto, durante el breve silencio después de que la orquesta tocara una pieza de Mozart, un niño de nueve años exclamó espontáneamente un muy audible «¡Wow!», que provocó las sonrisas y el aplauso entusiasta del público, y después en un vídeo que se hizo viral por todo el mundo¹. No hay mejor expresión para la «exclamación *admirative* con crecido afecto» [*Ej* 60] a la cual invita san Ignacio en la Primera semana de los *Ejercicios espirituales*, en un contexto no tan distinto como pudiera parecer a primera vista.

El niño manifestó así la sencilla y genuina admiración que sentimos ante obras de arte que sencillamente celebran la humanidad y forman parte de

¹ Escúchense la grabación: <https://www.youtube.com/watch?v=uRhgERhMcGg> [consultado el 20 de octubre de 2019].

ella. Estas obras no alejan de la vida, sino que llevan a ella, profundizan y resaltan en ella lo que de verdad importa. Nadie puede no sentirse tocado, interpelado íntimamente, allí donde todos somos dignamente humanos. Es algo que compartimos, que nos une; sin embargo, en la opinión pública, el arte todavía sigue siendo relegado al margen de la vida, al ámbito del ocio y de lo accesorio, reservado para burgueses que tienen tiempo y dinero.

La Compañía de Jesús y las artes

El P. Arrupe, en una célebre conferencia de 1972 titulada «El arte y el espíritu de la Compañía de Jesús» dirigida a un grupo de artistas jesuitas, enumera tres rasgos del arte influido por el ateísmo y que constituyen un desafío para el artista cristiano: la secularización de la temática del arte; un esteticismo vanidoso y autorreferencial, sin contacto con la humanidad; y el desarrollo de una metafísica solipsista, separada de la realidad. La tarea del artista cristiano es, hoy más que nunca, «volver al arte a su inspiración y fuente verdadera», es decir, a Cristo. Esto no implica que la temática haya de ser cristiana, sino que «Cristo tiene que ser su inspiración y meta»².

Desde sus orígenes, la Compañía de Jesús ha estado vinculada a las artes, debido a su papel fructífero para la propagación de la fe. Según Arrupe, el arte para Ignacio y para la primera Compañía tenía y sigue teniendo cuatro propósitos: la mayor gloria de Dios; la educación a la fe; la formación de la juventud y el apostolado de los demás artistas vinculados a la Compañía, entre los cuales Arrupe nombra a Michelangelo, Bernini, Rubens y Van Dyck.

De esta dimensión en la Compañía antes de su supresión en 1773 se ha escrito mucho. Igualmente se han dedicado excelentes estudios al uso del arte visual (pinturas, grabados, imágenes...) en la oración ignaciana, también de la primera Compañía. Sin embargo, poca atención ha ido dirigida al papel que el arte, en todas sus vertientes, pudiera tener en la espiritualidad ignaciana hoy³.

² P. ARRUPPE, «Art and the Spirit of the Society of Jesus»: *Studies in the Spirituality of Jesuits* (1973) 83-92, 89-90.

³ En el *DEI* no figura la voz «arte». WORCESTER, T. (ed.), *The Cambridge Companion to the Jesuits*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, dedica un solo capítulo a las artes y sólo a la arquitectura jesuítica en América Latina. Una excepción (o indicación del interés renovado en la materia) es WORCESTER, T. (ed.), *The Cambridge Encyclopedia of the Jesuits*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, que dedica voces a la arquitectura, a las artes del barroco, al mecenazgo de las artes, a las artes escénicas, a las artes visuales, a la danza, a los libros de emblemas, a las imágenes, al cine, al «estilo jesuítico», a la fotografía, a la música, a los museos, a la poesía, a la literatura, al teatro y a varios artistas jesuitas individuales tanto de la Compañía antigua como de la contemporánea.

Para tal efecto, propongo resaltar de los *Ejercicios espirituales* tres claves sencillas para acercarnos al arte hoy. Sólo es una propuesta, y con tal pretensión ha de ser leída esta contribución. En este recorrido, me dejaré guiar por algunos filósofos y teólogos del siglo XX que se han dedicado al mundo artístico.

Redescubrir la dimensión mistagógica del arte

En consonancia con estos pensadores, en la espiritualidad ignaciana no se trataría tanto de «usar» el arte como mera «ilustración» de un texto bíblico –según una concepción que podríamos llamar «ilustrativa» o «funcional»– sino de (re)descubrir el *trasfondo oracional* del arte mismo, de discernir y honrar la *dimensión mistagógica* del arte auténtico y de educarse en una *sensibilidad estética* que también forma parte de quien hoy se reconozca como ignaciano. Por lo tanto, no se trata de averiguar cómo san Ignacio hubiera considerado el arte, ni cómo el arte tuvo su papel en la oración ignaciana durante la historia de la Compañía sino de formular una propuesta para considerar el arte *como* oración ignaciana en la actualidad.

Trataré del arte «en general» –como si esto pudiera hacerse: siempre se tratará de obras de arte muy concretas, pero las diferencias entre las disciplinas artísticas no serán decisivas, reconociendo con el filósofo estadounidense John Dewey que existe algo como una «sustancia común» de las artes⁴–. Se trataría del *efecto* que pudiera tener una obra de arte de cualquier tipo, bien fotografía o música o instalación o *performance* o lo que sea, no desde el punto de vista del artista sino del «ejercitante», es decir, de quien disfruta de la obra y tiene una experiencia estética.

Sin embargo, no hablamos de una *teoría* del arte, sino de una espiritualidad eminentemente *práctica*. En este sentido, Carlos Coupeau acertó cuando dijo que «la manifestación artística se produce como consecuencia de experiencias espirituales distintas de los meros procesos intelectuales» y que el espectador, a través de la obra de arte, «accede a experiencias espirituales cualitativamente enriquecidas»⁵. El arte permite un contacto con el misterio «en niveles más radicales que el entendimiento» y, sin explicar el misterio, «puede ayudarnos a aceptarlo con reverencia»⁶. El P. Arrupe afirmó: «El corazón habla al corazón de modos misteriosos, y es el artista

⁴ J. DEWEY, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona 2008 [original de 1934], 167-189.

⁵ J. C. COUPEAU, «Arte y Espiritualidad ignaciana: liberados para crear»: *Ignaziana* 3 (2007) 81-97, 81.

⁶ *Ibid.*, 84.

quien tiene la llave del misterio. Suya es la catequesis no de la palabra, sino del sonido y de la piedra»⁷.

La espiritualidad ignaciana siempre lleva a lo concreto y a lo práctico, no a lo abstracto y teórico. Esto no significa que el sujeto ignaciano sea incapaz de tomar distancia, abstraer verdades y elaborar grandes teorías que le ayuden después a volver mejor a la realidad, sino que la finalidad de cualquier ejercicio ignaciano siempre será lo concreto y lo práctico –y no sólo la finalidad, sino también el contexto, el «lugar» mismo y el desarrollo del ejercicio espiritual–. Veamos ahora de cerca estas tres claves que nos ofrecen los *Ejercicios espirituales* para acercarnos al arte de modo ignaciano.

Primera clave: indiferentes, pero atentos al milagro

«Es menester hacernos indiferentes a todas las cosas criadas»;
«Ha de usar dellas cuando le ayudan para su fin» [Ej 23].

Según el *Principio y fundamento*, el sujeto ignaciano –que tiene claro su fin– afirmaría que el arte es un medio y no un fin en sí mismo. El arte forma parte de «las otras cosas sobre la haz de la tierra» que existen para ayudar al ser humano a alcanzar el fin para que es criado. Si las obras de arte le ayudan para este fin «ha de usar dellas»; si no, «debe quitarse dellas» [Ej 23]. Esto no implicaría un uso meramente funcional –lo que he llamado *ilustrativo*–, sino que significa tener las prioridades claras y no absolutizar al arte: sólo Dios es absoluto.

En este sentido afirmó Hegel que el arte, aunque es «algo ya superado», sin embargo, sigue siendo «una forma *esencial* de la presentación de lo divino, y tenemos el deber de entenderlo. Su objeto no es lo agradable, ni la habilidad subjetiva: es su dimensión de *verdad* lo que la filosofía debe considerar en el arte»⁸. El filósofo alemán no relega el arte al ámbito del ocio, sino que apunta a su intrínseca dimensión de verdad.

En su estela explica Gadamer, refiriéndose a la célebre expresión paradójica «conocimiento sensible» de Alexander G. Baumgarten, el padre de la estética filosófica:

«En lo bello y en el arte reside una significatividad que va más allá de todo lo conceptual. [...] *Cognitio sensitiva* quiere decir que [...] hay algo que, de pronto, a la vista de la belleza, nos detiene y nos fuerza a demorarnos en eso que se manifiesta»⁹.

⁷ P. ARRUIPE, *o.c.*, 91.

⁸ G. W. F. HEGE, *Lezioni di estetica* [1823], Roma 2000, 301-302, citado en I. YARZA, *Introducción a la estética*, EUNSA, Pamplona 2004, 133. Mis cursivas.

⁹ H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona 1991 [original 1977], 54.

La obra de arte es insustituible en su materialidad y exige nuestro tiempo: no transmite el sentido como lo hace una mera señal de tráfico, descartable una vez captado su sentido. Es en su presencia como nos revela su esencia. Nos obliga a demorarnos.

Por esto, para Guardini, la obra de arte es una «cosa extraña, tan irreal y a la vez tan operante; tan sacada fuera de la vida habitual, y, sin embargo, tan capaz de tocar tan profundamente lo más íntimo; tan superflua ante todos los criterios prácticos y, sin embargo, tan imprescindible»¹⁰. La obra de arte tiene sentido, aunque no tenga finalidad: «No se propone nada, sino que “significa”; no “quiere” nada, sino que “es”»¹¹.

Toda obra de arte empieza con un *encuentro*: el del artista fascinado por la capacidad de un objeto de «revelar esencia». Ahora bien, «al percibir el contacto esencial de la cosa, algo despierta en su propio ser» y se esfuerza para resaltar más plenamente esta esencia:

«No como un científico, con conceptos y teorías, sino sensorialmente, en contacto con lo que ve, oye y palpa. Llevado por las formas y a la vez dominándolas, las simplifica, las condensa, las ordena, y hace cuanto sea preciso para elevar su potencia expresiva, haciendo evidente su autenticidad»¹².

Por ejemplo, en uno de sus poemas, Eloy Sánchez Rosillo alaba «el milagro pequeño del perfume» de un naranjo¹³. El poeta murciano plasma la esencia del azahar de tal modo que su milagro pueda ser captado por el lector atento, quien se encuentra a sí mismo en el mundo abierto por la obra, «y ahí queda radicada la significación ética del arte. Pone en un determinado movimiento la interioridad del contemplador (*Betrachter*): la purifica, la ordena y la aclara»¹⁴.

También Michel Henry reconoce que el arte ofrece un conocimiento, pero nos lo entrega «haciéndonos contemporáneos del Absoluto», es decir, «no dándonos a ver, no representándonos esa esencia última de las cosas, sino más bien identificándonos con ella en el acto iniciático del arte, en la medida en que tal acto beba en la estructura misma del

¹⁰ R. GUARDINI, «La esencia de la obra de arte», en *Obras de Romano Guardini*, vol. I, Cristiandad, Madrid 1981 [original 1948], 308-331, 309.

¹¹ *Ibid.*, 320. Aunque tenga una finalidad, como en el caso de la arquitectura, «la radical altura de sentido de la obra de arte no queda abolida por eso»: *Ibid.*, 321.

¹² *Ibid.*, 311.

¹³ E. SÁNCHEZ ROSILLO, «Apunte», en *Las cosas como fueron. Poesía completa 1974-2017*, Tusquets, Barcelona 2018, 88.

¹⁴ GUARDINI, *op. cit.*, 324.

Ser su propia posibilidad y se confunda con ella»¹⁵. Es decir, la obra de arte no nos hace *visible* ante nuestros ojos la verdad invisible, sino que *nos lleva de la mano* en un proceso iniciático y mistagógico, *introduciéndonos a nosotros* en el misterio del Ser de un modo que de ninguna manera se puede traducir en conceptos. Ya se ve claramente: aún más que un texto –aunque se habrán de tomar en cuenta los distintos géneros literarios–, el arte nos implica más personalmente, nos pone en movimiento.

El buen arte nos lleva de la mano y él mismo nos enseña: empieza un acto mistagógico. Mikel Dufrenne se pregunta: «La experiencia estética por la cual pensamos descubrir el arte, ¿no es acaso el acto del arte en nosotros, y como el efecto de una especie de inspiración paralela a la que cautiva al artista?»¹⁶. Ante una obra de arte hemos de estar disponibles, cautivados por una inspiración similar a la del artista, dejando al arte obrar en nosotros.

En principio, no queda excluida ninguna obra de arte ni por su temática ni por su estilo: si la obra me ayuda «para buscar y hallar la voluntad divina» [Ej 1], entonces he «de usar dellas». Por lo tanto, la mejor actitud para dejarse acercar por el arte es la *indiferencia* ignaciana [Ej 23] que implica la apertura, la confianza y la atención al milagro, dejando a Dios ser lo Absoluto y consciente de que Dios puede comunicarse a través de estos medios de un modo más sensible y encarnado que otros modos más mentales y teóricos; medios que, además, *nos* implican a nosotros mismos de un modo más sensible y encarnado.

Como «todo modo de preparar y disponer el ánimo para quitar de sí todas las afecciones desordenadas y, después de quitadas, para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánimo se llaman ejercicios espirituales» [Ej 1], cualquier obra de arte podría dar lugar a un ejercicio espiritual. Un ejercicio espiritual sobre todo «prepara y dispone» al ser humano para ordenar y disponer su vida acorde a la voluntad de Dios. Según esta definición aplicada al arte, cuando la contemplación de una obra de arte causa o contribuye a tal efecto, *es* un ejercicio espiritual. O por lo menos *puede dar lugar a* un ejercicio espiritual.

Ahora bien, ¿cuándo *forma parte* del ejercicio y cuándo es meramente el *contexto* y pretexto del ejercicio? Si este ejercicio se hace a partir de la

¹⁵ M. HENRY, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Siruela, Madrid 2008 (orig. 1988), 11-12.

¹⁶ M. DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética*, Universitat de Valencia, Valencia 2017 [original de 1953], 31, traducción retocada.

obra y, por así decirlo, con el «material» de la obra, entonces podemos decir que el arte *forma parte esencial* del ejercicio espiritual. En otras palabras, sólo cuando el arte, durante el ejercicio de preparación y disposición, se hace *necesario* e indispensable –sin que sea un fin en sí mismo, es decir, reduciendo todo lo trascendente e invisible a lo que deja ver– su disfrute resulta ser una oración ignaciana.

Entre el amplio marco de actividades espirituales que san Ignacio enumera en esta anotación primera se encuentra la de «contemplar». Este término ciertamente ha tenido una clara significación para él:

«La contemplación es, para Ignacio, un mirar a Jesús afectivamente, un dejar que mis afectos, mis sentimientos y así toda mi persona, queden invadidos por Jesús. Es una “oración del corazón” más allá de los labios y la mente, y, por tanto, no centrada únicamente en el proceso discursivo de los pensamientos sino en la figura cordialmente “sentida y gustada” de Jesús. Se sitúa en clave de amistad, de gratuidad, de fascinación cercana al enamoramiento»¹⁷.

También, y por las mismas razones de llevar «más allá de los labios y la mente», contemplar es un verbo esencial para la sensibilidad estética. Aunque desarrolla su vertiente religiosa pero no describe la dimensión estética, el *DRAE* define este verbo en términos de «poner la atención en», «considerar», «tener presente» y «ocuparse con intensidad».

Se trata de una actividad en actitud receptiva, que pide esfuerzo, disciplina, disponibilidad y tiempo. Para que sea un ejercicio espiritual, hemos de tomar tiempo y espacio para el arte. No hay que religarla al tiempo libre, al margen, al descanso y al ocio. Toda obra auténtica reclama su tiempo «perdido» con ella, durante el cual desvela sólo gradualmente sus profundidades. Para tal efecto, se pide una actitud contemplativa de apertura y de escucha, una disponibilidad a dejarse sorprender.

Segunda clave: actitud contemplativa de apertura, asombro y escucha

«No el mucho saber harta y satisface el ánimo, mas el sentir y gustar de las cosas internamente» [*Ej* 2].

La actitud ignaciana con respecto a cualquier realidad, que incluye el arte, no es la voraz e impaciente de acumular conocimiento e información

¹⁷ A. GUILLÉN, «Contemplación», *DEI*, I, 445-452, 446, donde también dice: «Contemplación y discernimiento son los raíles paralelos sobre los cuales discurre y avanza el proceso completo de los *Ejercicios*». Contemplar es «acceder a la dimensión “sacramental” de la Escritura», 447.

sobre algo sino la más lenta, suave y contemplativa de «sentir y gustar» internamente las cosas mismas. En este sentido, célebre es la provocadora apertura de *El ojo y el espíritu*, la breve y hermosa reflexión fenomenológica sobre el arte y la pintura de Maurice Merleau-Ponty: «La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas»¹⁸.

Con esta afirmación, Merleau-Ponty apunta a la esencial diferencia epistemológica entre una manera científicista o racionalista de tratar las cosas, a distancia segura, desde fuera, sin implicarse, y el modo fenomenológico de «habitar» las cosas propio al arte: comprometido desde dentro. Esta sensibilidad estética se acerca a la actitud buscada por Ignacio: al ejercitante no se le exige una actitud científicista sino una sensibilidad estética ante el misterio a meditar o a contemplar.

Para que él mismo «habite» las cosas meditadas o contempladas: para que «entre» en ellas, pise el umbral que nos aleja del misterio, atraviese la sutil cortina entre el runrún soporífero de la cotidianidad y lo extraordinariamente festivo que nos ofrece Dios, pase tiempo allí, perdido al principio, pero adquiriendo, poco a poco, una sensibilidad, un gusto para estar allí, en este espacio o ámbito abierto por el misterio.

«Allí» nunca estará sólo: quien entra descubre un espacio *ya habitado*. Quien entra descubre una presencia acogedora, que le espera desde hace tiempo ya. Poco a poco, se va acostumbrando a aquel «espacio», apropiando, domesticando, convirtiendo el hotel en hogar, transfigurándose de huésped en hijo del dueño.

La actitud que busca Ignacio ante el texto bíblico a meditar es similar a lo que Merleau-Ponty encuentra en el arte: no indagar en las letras del texto sino habitar el espacio liberado por ellas para dejarnos desplegar por el Espíritu Santo como su texto, su caja de resonancia, su espacio de encuentro y de diálogo.

Esto implica, para quien lo hace con seriedad, que entrar en el mundo tanto de los *Ejercicios* como del arte es peligroso, porque uno podría perderse en el ejercicio, podría salir cambiado del ejercicio, como Rilke supo reconocer el profundo y provocador mensaje que nos sigue viniendo del mero fragmento de una estatua griega —es decir, de una obra de arte incompleta e imperfecta según otros criterios— y que formuló con abrumadora claridad, concisión y naturalidad: «Debes cambiar tu vida»¹⁹.

¹⁸ M. MERLEAU-PONTY, *El ojo y el espíritu*, trad. A. del Río Hermann, Trotta, Madrid 2013 [original de 1964], 17.

¹⁹ R.M. RILKE, «Archaischer Torso Apollos», en *Nuevos poemas*, vol. II, Hiperión, Madrid 1999, 19.

Aunque aquel torso arcaico no tenga –literalmente– ni pies ni cabeza, sigue mirándonos tantos años después de su creación. El fragmento sigue teniendo una fuerza misteriosa por la cual arde, irrumpe, centellea, deslumbra «como una estrella». La obra, según Rilke, nos ve y no nos podemos esconder: hemos de responder a su demanda ética de cambiar la vida.

La actitud buscada por Ignacio no es la avaricia acumulativa del «poder» sino la más humilde y sabia del «ser». Tanto ante el texto bíblico como ante el arte hay que tener la voluntad y la disponibilidad de dejarse tocar profunda e íntimamente, de pisar el umbral del no retorno, porque no volveré igual. Es un ejercicio para los valientes y los aventureros, no para aquel que se queda en casa o «inmóvil al borde del camino» como dio en el clave Mario Benedetti, o aquel que sólo sale con prejuicios y las respuestas ya hechas.

Pero, me dirán, ¿qué quiso decir el artista? No todo lo que se puede encontrar en una obra de arte se reduce a la *intentio auctoris*, a la intención del autor, quien muchas veces no sabe al principio tampoco por dónde va a acabar la obra. Se le escapa. Martin Heidegger dice que «precisamente en el gran arte, que es del único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi un simple tránsito (*Durchgang*) hacia el surgimiento (*Hervorgang*) de la obra»²⁰. La obra empieza a tener su propia vida, parecida a la de un hijo, y el artista se convierte en espectador –contemplador (*Betrachter*) dijo Guardini– junto a los demás, un descubridor que se deja interpelar por la verdad que le surge de su obra.

El arte, sabía George Steiner, es «de una indiscreción total»²¹. Con la misma impertinencia que la del torso arcaico para Rilke, «cualquier poema, novela, pintura o composición musical que merezca la pena encontrar» nos apela a cambiar nuestra vida. Las obras de arte «preguntan por las hondas intimidades de nuestra existencia». En este sentido las obras de arte son «vivas», no simplemente leídas o vistas o escuchadas: «El encuentro con lo estético es, junto con ciertos modos de la experiencia religiosa y metafísica, el conjuro más “ingresivo” (*ingressive*) y transformador a que tiene acceso la experiencia humana». Cada auténtica obra de arte es una Anunciación: «Una poderosa intrusión ha desplazado la luz» y «la morada ya no es habitable de la misma manera que antes».

²⁰ M. HEIDEGGER, «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid 1995 [original de 1936], 11-74, 33.

²¹ G. STEINER, *Presencias reales: ¿Hay algo en lo que decimos?*, trad. J. G. López Guix, Destino, Barcelona 1992 [original de 1986], 176, igual que las siguientes citas.

Por esto, afirma Steiner, «Narciso no necesita arte»²². Él no se deja interpelar, moviéndose solo en su yo cerrado. El arte sólo existe «porque existe “el otro”»²³. Al arte hay que salir indefenso y desarmado, dispuesto a dejarse vencer, «con grande ánimo y liberalidad» [Ej 5]. Para que el arte sea oración ignaciana, no hay que acercarse a él como científico, historiador, arqueólogo, periodista o coleccionista, sino como amante de la vida, simplemente. Dispuesto a dejarse tocar internamente, buscando «sentir y gustar las cosas». Esto implica saber hacer pausa y reposar:

«Notando y haciendo pausa [...] dónde haya sentido mayores mociones y gustos espirituales» [Ej 227; cf. 62]. «En el punto en el cual hallare lo que quiero, ahí me reposaré, sin tener ansia de pasar adelante hasta que me satisfaga» [Ej 76].

Que la espiritualidad ignaciana se caracteriza por una sensibilidad estética demuestra ya el énfasis ignaciano en el afecto de la voluntad más que en el discurrir de la mente [Ej 3]. Ignacio implica todos los sentidos: «Ver con la vista de la imaginación», «oír», «oler», «gustar», «tocar» [Ej 66-70]. Ignacio pide repeticiones, que realmente son resúmenes, ejercicios de síntesis, de la capacidad de saborear porque es entonces cuando las cosas contempladas pueden empezar a asentarse en mí: «Resumiendo, porque el entendimiento, sin divagar, discurra asiduamente por la reminiscencia de las cosas contempladas» [Ej 64]. Cada ejercicio desemboca en un coloquio, triple o sólo con Cristo, viéndole colgado en la cruz, también mirándome a mí mismo, y «discurrir por lo que se ofreciere» [Ej 53].

Todos los verbos que usa san Ignacio en los *Ejercicios* se pueden aplicar sin dificultad al disfrute de una obra de arte. A menudo, el ejercitante observará que esto se hace de modo natural: no se trata de seguir metódicamente una lista de puntos a observar sino sobre todo y tal vez exclusivamente de «dejarse llevar», confiando que uno es llevado por el Espíritu de Cristo²⁴. El arte, según Gadamer, enseña esencialmente a demorarnos:

«En la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse que se caracteriza porque no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad»²⁵.

²² *Ibid.*, 170.

²³ *Ibid.*, 169.

²⁴ «En la contemplación es necesario dejarse llevar»: A.GUILLÉN, *a.c.*, 451. «Se trata de esto: dejar ser a lo que es. Pero dejar ser no significa sólo repetir lo que ya se sabe»: GADAMER, *o.c.*, 117.

²⁵ *Ibid.*, 110-111.

Frente al consumismo actual que nos afecta a todos, la oración ignaciana consiste en sentir y *gustar*, no sólo en sentir. En efecto, es el gusto el que lleva a uno a discernir y a interpretar cada vez mejor²⁶. Ignacio vivía la sabiduría de dejar que se asiente el sabor de las cosas contempladas. Mejor dicho, conocía el valor de que el sabor impregne todo mi ser, que mi yo se vuelva sabroso. Esto significa cultivar una capacidad contemplativa, receptiva, enérgicamente pasiva, sabiamente ignorante, sin tener ansia de «adelantar al Espíritu», como Jerónimo Nadal dijo tan bellamente de san Ignacio²⁷.

Ignaciana es la valentía contracultural de sensibilizarse ante los más mínimos cambios en las mociones internas de uno mismo, sobre todo cuando todo parece apagado y estancado. San Ignacio sabe reconocer la consolación en «todo aumento», por mínimo que sea, de cualquiera de las virtudes teologales [*Ej* 316].

Según Guardini, más que ofrecer sólo disfrute y satisfacción, más que una cosa para ver u oír, la obra de arte «abre un espacio (*Raum*) en que el hombre puede entrar, respirar, moverse y tratar con las cosas y personas que se han hecho patentes (*offen*)»²⁸. Esto pide el «esfuerzo» de la contemplación:

«Para eso tiene que esforzarse; y aquí, en un momento determinado, se hace evidente ese deber que para los hombres de hoy es tan apremiante como apenas ningún otro: el de la contemplación. Nos hemos vuelto activistas, y estamos orgullosos de ello; en realidad hemos dejado de saber callar, y concentrarnos, y abrirnos (*öffnen*)²⁹, y observar, asumiendo en nosotros lo esencial. Por eso, a pesar de tanto hablar de arte, son tan pocos los que tienen una relación auténtica con él. La mayor parte, ciertamente, sienten algo bello, y a menudo conocen estilos y técnicas, y a veces buscan también algo interesante por su materia o incitante a los sentidos. Pero la auténtica conducta ante la obra de arte no tiene nada que ver con esto. Consiste en callar, en concentrarse, en penetrar, mirando con sensibilidad alerta y alma abierta, acechando, conviviendo. Entonces se abre el mundo de la obra».

El arte educa de manera placentera la contemplación. Es un esfuerzo para no ir adelante sino de quedar ahí donde uno sienta más sabor. En el espacio abierto por la obra de arte, «el que contempla percibe también que ocurre algo con él. Llega a otra situación (*Zustand*). Se afloja la cerrazón

²⁶ «Los Ejercicios pueden considerarse un adiestramiento del gusto en la medida que tratan de introducir en el arte del discernimiento a través de las auscultaciones del sentir interno», J. MELLONI, «Gustar», en *DEI*, II, 931-933, 933.

²⁷ *FN* II 252.

²⁸ R. GUARDINI, *o.c.*, 323, igual que las citas siguientes.

²⁹ Por alguna razón inexplicable, no se ha traducido este verbo en la versión española.

que rodea su ser [...]. Se hace él mismo más evidente (*deutlich*); no reflexionando teóricamente, sino en el sentido de una iluminación inmediata. Se aligera el peso de todo lo que hay en uno que no ha sido penetrado al vivir. Se da uno cuenta más hondamente de la posibilidad de hacerse él mismo auténtico, puro, pleno y configurado (*ausgeformt*)».

Carlos Coupeau sugirió que el objeto de la experiencia estética espiritual debería ser la consolación, que «ocuparía en la espiritualidad ignaciana el lugar correspondiente al que ocupa el gozo estético en el arte. La consolación, sin embargo, es un valor experiencial relativo al valor absoluto y personal: Dios»³⁰.

Tercera clave: la dimensión escatológica. Ser humanos a imagen y semejanza de Cristo

«Solamente deseando y eligiendo lo que más nos conduce para el fin que somos criados» [*Ej* 23].

El arte como oración ignaciana tiene una clara *dirección* e intención: «buscar y hallar la voluntad divina». El arte en general podría dispersar y entretener, pero la actitud ignaciana –sin reducir el arte a un mero medio– reconoce que busca en el arte un claro horizonte: no una idea o una verdad que se haya traducido por cualquier milagro inefable en colores o sonidos sino una clara disposición «para», una orientación hacia una vida mejor, un impulso hacia más vida, hacia el *magis* muy concreto.

Eso es lo que Guardini reconoce como la dimensión *escatológica* en toda obra de arte auténtica que «surge del anhelo de esa existencia perfecta que no existe», que «despierta la esperanza» y que «adelanta un esbozo de algo que todavía no existe. No puede decir cómo será, pero da una garantía misteriosamente consoladora de que vendrá. Detrás de cada obra de arte se abre, no se sabe cómo. Algo surge. No se sabe qué es ni dónde, pero se siente la promesa en lo más íntimo»³¹.

Toda obra de arte que merece este nombre conlleva la promesa de un mundo mejor. No nos aleja hacia un mundo irreal y espiritual sino hacia la mejora de este mundo actual. Más que «detrás» de la obra como si nada tuviera que ver con ella, como si sólo fuera un catalizador descartable, se trataría del esbozo y de la apertura que se encuentran «en» la obra, aunque no se reducen a ella: una especie de paradójica inmanencia transcendente.

³⁰ J. C. COUPEAU, *art. cit.*, 87-88.

³¹ Todas las citas están tomadas de GUARDINI, *o.c.*, 329-331.

La obra es la *puerta* o *ventana* que abre un mundo nuevo, ámbito en el cual el teólogo reconoce el Reino de Dios: «La obra sólo recibe de Dios su auténtico sentido. [...] El auténtico porvenir debe realmente “venir” a nosotros desde Dios».

Para Guardini, «toda auténtica relación con la obra de arte desemboca en algo religioso». Lo «religioso» es aquí algo amplio e implícito: cada obra de arte auténtica tiene un carácter religioso que «no procede de contenidos directamente religiosos de la obra concreta». Guardini reconoce que «habría mucho que decir de qué significa que un mensaje religioso no se manifieste con palabras, sino con la forma artística». Lo «religioso» del arte a lo cual apunta no depende de la temática religiosa sino de «su alusión hacia el porvenir; ese “porvenir” definitivo que ya no puede ser fundado por parte del mundo. Toda obra de arte auténtica es, por su esencia, “escatológica”, y refiere el mundo, más allá de sí mismo, hacia algo venidero».

Esto implicaría que cualquier obra de arte, en principio, puede dar lugar a un ejercicio espiritual: no sólo las de temática religiosa, aunque estas puedan ayudar sobre todo al principio. Una obra de arte puede enseñarnos muchas cosas sobre el artista o su tiempo, transmitirnos su *Umwelt* o cosmovisión, pero sólo será oración ignaciana si sabemos captar su dimensión escatológica y cuando nos dejemos implicar totalmente. Se trata, también en el arte, de *ejercicios*: ninguno está apartado del resto, sino que todos se encadenan gradualmente hasta excavar en el fondo de nosotros mismos un cauce seguro de gracia, en otras palabras, hasta madurar una sensibilidad estética a lo largo de una vida que se toma en serio.

Toda obra de arte auténtica tiene una clara dirección hacia una «existencia nueva, donde todo está abierto; donde las cosas están en el ámbito cordial (*Herzraum*) del ser humano y el ser humano hace confluír su esencia a las cosas. De ese nuevo ser habla el arte; a menudo sin saber de qué habla». Captar esta dirección, esta esperanza escatológica en una obra de arte, eso es vivir el arte como oración ignaciana.

Lo que Guardini describe como dimensión religiosa o escatológica del arte no siempre es explicitado en estos términos, pero puede ser reconocido también fuera de la fe. Ahora bien, en todo caso «no hago justicia a la obra de arte si la “disfruto”, sino que tengo que compartir (*mitvollziehen*) el encuentro del hombre creador con la cosa. Entro en el espacio que ahí se establece, y vivo en ese mundo más puro que surge. Al mirar, soy invadido por él. En sí mismo, se convoca “lo mejor”».

El verbo utilizado, traducido de modo prosaico como «compartir» (*mitvollziehen*), más que la ociosa pasividad del disfrute, indica una *actividad*,

una co-creación (*mit*), un papel tan creativo como el del artista para poder realizar o, mejor, llegar a la plenitud (*vollziehen*). Esto no implica que no haya gozo en el arte, sino que sería reductor someter el arte a un mero disfrute en el «tiempo libre», como ocio sin importancia para descansar de las cosas substanciales de la vida. Según Guardini se pierde lo esencial del arte si se relega al margen de la vida. El que contempla la obra debería poder volver a la experiencia original del artista con la realidad contemplada. El buen arte hace precisamente esto.

Porque, gracias a la existencia *nueva* que abre, el arte me devuelva a mí mismo con la esperanza de alcanzar mis sueños: «Precisamente ahí siento lo que soy propiamente, y siento la promesa de que alguna vez podré alcanzarlo». En otras palabras: «Cuando venga al mundo su autenticidad absoluta, también mi autenticidad me saldrá al paso y se hará mía».

Esta gran intuición de la dimensión escatológica intrínseca a toda obra de arte auténtica saca la belleza artística del ámbito de la mera diversión y le devuelve su papel de *transcendental* hermanado con la verdad y el bien. De nuevo, no se trata de «usar» el arte para fines religiosos externos a él sino de reconocer y discernir el trasfondo religioso, la orientación escatológica que cualquier obra de arte digna de este nombre abre e indica.

Gadamer entiende la relación que mantenemos con una obra de arte –la experiencia estética– como un círculo hermenéutico: se pide al espectador un esfuerzo creativo parecido al del creador. La obra de arte no es un objeto cerrado ante un sujeto pasivo, que sólo podría recibir o destilar de ella verdades consolidadas, sino que está siempre en proceso de construcción, en continua transición tanto para el artista como para el receptor. Gadamer habla del aspecto lúdico del arte, de un espacio de juego que permite el libre vaivén de interpretaciones entre el sujeto y el objeto. Cada obra de arte, antigua o moderna está «viva» y pide un esfuerzo hermenéutico:

«Siempre hay un trabajo de reflexión, un trabajo espiritual, lo mismo si me ocupo de formas tradicionales de creación artística que si recibo el desafío de la creación moderna. El trabajo constructivo del juego de reflexión reside como desafío en la obra en cuanto tal. Por esta razón, me parece que es falso contraponer un arte del pasado, con el cual se puede disfrutar, y un arte contemporáneo, en el cual uno, en virtud de los sofisticados medios de la creación artística, se ve obligado a participar. El concepto de juego se ha introducido precisamente para mostrar que, en un juego, todos son co-jugadores»³².

³² *Ibid.*, 76.

Explica Rafael Orgullo la tarea estética tanto del artista como del receptor como «relleno»: «Lo estético que proporciona el arte es, precisamente, esta posibilidad de *relleno*, nunca acabado, del espacio del juego»³³. Se trata de un trabajo activo de lectura e interpretación:

«Leer no consiste en deletrear y en pronunciar una palabra tras otra, sino que significa, sobre todo, ejecutar permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo y que, al final, se cumple desde el individuo en la realización de sentido del todo. [...] La identidad de la obra no está garantizada por una determinación clásica o formalista cualquiera, sino que se hace efectiva por el modo en que nos hacemos cargo de la construcción de la obra misma como tarea»³⁴.

Es tarea de quien contempla una obra de arte «construirla». La «construcción» consiste en percibir lo verdadero en el arte –percibir (*wahrnehmen*) es, usando un juego de palabras en alemán: tomar (*nehmen*) como verdadero (*wahr*)–. Gadamer desarrolló el concepto de la «no-distinción estética», con lo cual rechaza rotundamente una visión del arte que quiere limitarse a apreciar la obra «de un modo puramente estético», haciendo abstracción «de lo que le interpela significativamente en la obra artística»³⁵. Por lo tanto, «para poder hacer justicia al arte, la estética tiene que ir más allá de sí misma y renunciar a la “pureza” de lo estético»³⁶. La «distinción estética» separaría la obra de todo su sentido moral o religioso, resultando en una pura abstracción, una autosuficiencia artificial alejada de la vida, apartada del mundo, relegada al ámbito del ocio y de lo superficial. La distinción estética obligaría a una simultaneidad (*Simultaneität*) alienante entre el sujeto y el objeto, en lugar de la sanadora contemporaneidad (*Gleichzeitigkeit*) del arte.

En la oración ignaciana vale la misma contemporaneidad. Se trata de escuchar lo que Dios dice en la meditación de un episodio bíblico. Se trata de estar presente aquí y ahora: «Como si presente me hallase» [*Ej* 114]. Para Ignacio, era esencial «entrar» en la escena que se quiera contemplar. Estar presente con los personajes bíblicos en nuestra imaginación, echando una mano allí donde se puede.

³³ R. ARGULLOL, «Introducción» a GADAMER, *o.c.*, 20.

³⁴ GADAMER, *o.c.*, 77-78.

³⁵ *Ibid.*, 78.

³⁶ Véase H.-G. GADAMER, *Verdad y método*, vol. I. *Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Sígueme, Salamanca 1993 (orig. 1960), 133-134. La arquitectura, más que otras disciplinas, demuestra el concepto de la «no-distinción estética» por su función y su uso: un edificio reducido a sus aspectos estéticos sería una vida distorsionada y una mera sombra de la realidad.

Toda obra de arte es un fragmento que espera nuestro juego hermenéutico para completarse. Es el «fragmento del Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponde con él»³⁷.

En efecto, «la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre». Esto es lo que Guardini llamó la dimensión escatológica de todo arte auténtico. Como fragmento, apunta a una totalidad integral. Y Gadamer se maravilla ante la paradoja de que la misma integridad nos adviene desde una multiplicidad de obras artísticas: «Nos interpela una y otra vez, en las más diversas particularidades que llamamos obras de arte, el mismo mensaje de integridad»³⁸.

Gadamer sigue y desarrolla este descubrimiento: «En lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia». Es decir, el fragmento que es la obra de arte es el símbolo que apunta a la totalidad que me revela mi propio ser fragmento o fragmentado, finito.

Para Gadamer, nada mejor para explicar el arte que recurrir a la concepción de la *presencia real* en la Eucaristía: «En la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite»³⁹. ¡Es llamativo y maravilloso que el filósofo recurra a la teología para explicar un concepto! En efecto, cuando cultivamos el proceso hermenéutico del discernimiento, que consiste sobre todo en saber leer en sí mismo las mociones internas suscitadas por la obra de arte, se nos revela el fin para que somos criados.

Todo ejercicio ignaciano termina con un coloquio, como, por ejemplo, en la Primera semana: «Imaginando a Cristo nuestro Señor delante y puesto en cruz, hacer un coloquio» [*Ej* 53]. También el arte como oración ignaciana es oración, diálogo, coloquio, un vaivén de ideas y emociones entre personas. Este coloquio se hace en primer lugar con Cristo: el proceso ignaciano es cristocéntrico.

Esta es la clara dirección a la cual está atento el sujeto ignaciano que contempla el arte: al proceso mistagógico de *configuración* con Cristo. Madurar en sensibilidad estética tiene como único fin asemejarnos a Cristo. Crecer en sensibilidad significa, para un cristiano, al fin y al cabo, lle-

³⁷ *Ibid.*, 85, igual que la cita siguiente.

³⁸ *Ibid.*, 86, igual que la cita siguiente.

³⁹ *Ibid.*, 91, igual que la cita siguiente. Siendo protestante, Gadamer, quien remite a la conocida controversia entre Lutero y Zwinglio acerca de la presencia real, no usa la palabra Eucaristía.

gar a «tener los mismos sentimientos que Cristo» (Flp 2,5). Sentir [cf. Ej 2], «uno de los términos más característicos de la antropología y espiritualidad ignacianas»⁴⁰, es lo que enseña el arte verdadero que hace «habitar» las cosas. El arte como oración ignaciana nos modela y nos hace más atentos al gozo, al dolor y al amor de los demás para poder responder adecuadamente: como Cristo.

Configurarse con Cristo, aunque tenga sus dimensiones ética y espiritual, es un proceso esencialmente *estético*: es, literalmente, adoptar la «Forma» de Cristo. Aunque se trata más bien de *dejarse* configurar con Cristo. Se trata de poder llegar a decir: «Cristo vive en mí» (Ga 2,20). Esto no quita en absoluto nuestra libertad, sino que la agudiza. Esta nueva intimidad no aísla del mundo, sino que traduce su amor fecundo en servicio a los más necesitados.

Hans Urs von Balthasar desarrolla su estética en torno a esta Forma (*Gestalt*). Según él, todo lo bello, tanto natural como artístico, «es, ante todo, una Forma (*Gestalt*), y la luz no incide sobre esta Forma desde arriba y desde fuera, sino que irrumpe desde su interior. [...] El contenido (*Gehalt*) no está detrás de la forma (*Gestalt*), sino en ella. Al que no es capaz de ver y comprender la Forma, también se le escapa el contenido. Y a quien la Forma no ilumina, tampoco el contenido le aportará ninguna luz»⁴¹.

Ahora bien, la Forma que es Cristo se revela de modo paradójico: «El Hijo revela a Dios en la Forma del siervo (*Knechtsgestalt*) y el Espíritu Santo, como gloria de Dios (*Herrlichkeit Gottes*), ilumina esta Forma de siervo y hace visible su gloria»⁴². La Forma se nos muestra paradójicamente deformada: «La tarea consiste más bien en ver (con Jn) la “ausencia de Forma” (*Gestaltlosigkeit*) [...] como un *modus* de su gloria, ya que es un *modus* de su *amor hasta lo último*, y el descubrir en la no-Forma (*Ungestalt*) el misterio de la sobre-Forma (*Übergestalt*)»⁴³. Esta Forma es «la suprema belleza, coronada de espinas y crucificada»⁴⁴. Encontrar la Forma de Cristo en medio de todas las formas existentes es «descubrir el corazón de la estética teológica: los rasgos transfigurados y manchados de sangre de Jesucristo, de donde mana la gloria de Dios como la belleza del amor que salvará el mundo»⁴⁵. He aquí el quicio de la sensibilidad estética del sujeto

⁴⁰ J. MELLONI, «Sentir», en *DEI*, II, 1631-1637, 1631.

⁴¹ H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Una estética teológica*, vol. I. *La percepción de la forma*, trad. E. Saura, Encuentro, Madrid 1985 (orig. 1962), 141.

⁴² *Ibid.*, 407-408.

⁴³ *Ibid.*, 409.

⁴⁴ *Ibid.*, 35.

⁴⁵ A. NICHOLS, *The Word has been Abroad: A Guide Through Balthasar's Aesthetics*, T&T Clark, Edinburgh 1998, vii.

ignaciano, llamado a dejarse configurar «con Cristo pobre y necesitado»⁴⁶.

En efecto, una forma de Cristo típicamente ignaciana es la de la «meditación de dos banderas» [Ej 136-148]: un «sumo y verdadero capitán» que se sitúa «en lugar humilde hermoso y gracioso» [Ej 144] y que llama y envía a personas del mundo entero en «suma pobreza espiritual», en «oprobrios y menosprecios» y en «humildad» [Ej 146], en absoluto contraste con la «grande cátedra de fuego y humo, en figura horrible y espantosa» del caudillo de los enemigos [Ej 140].

Cristo es la respuesta al misterio del ser humano (cf. GS 22), el Nombre y el Rostro que tendremos que buscar entre tanto anonimato, sinsentido, máscaras y falsa transparencia. Sólo la Luz de su Rostro nos «hace ver la luz» (Sal 36,10). En efecto, «la experiencia cristiana sólo puede significar el crecimiento de la propia existencia en la existencia de Cristo sobre el fundamento de la creciente formación de Cristo en el creyente, *hasta ver a Cristo formado en vosotros* (Ga 4,19)»⁴⁷.

Sobre esta base, «si Cristo es la imagen de todas las imágenes, es imposible que no afecte a todas las imágenes del mundo a través de su presencia y no las ordene en torno suyo. Una imagen aislada no tiene sentido por sí misma. Cada una de ellas aparece en el trasfondo de otras, se forma y se expresa en un mundo y a través de su Forma interna revela su *con-formación* (*Mitgestaltsein*) y su poder creador para configurar (*gestalten*) un mundo en torno suyo»⁴⁸. En este sentido, François Cassingena-Trévedy afirmó, en el contexto litúrgico: «Todas las artes en la liturgia constituyen para nosotros un *Ecce Homo*. Las artes no son independientes sino contribuyen a la epifanía de Cristo, dentro del universo sacramental que las convierte y transfigura»⁴⁹.

Si la Forma suprema que juzga todas las imágenes realmente es una no-Forma (*Ungestalt*), si el camino interior de la oración ignaciana se basa en el no-Lugar del *Principio y fundamento*, deberíamos hablar aquí del arte no-figurativo o abstracto. En su concepción ordinaria, abstracción implica simplificación o reducción. Sin embargo, basándose en la pintura de Kandinsky, Michel Henry afirma que «toda pintura es abstracta»⁵⁰, con lo cual quiere decir que lo que realmente importa en el arte es la vida misma, el contenido invisible que se revela por medios invisibles –y no visibles,

⁴⁶ Según reza la fórmula de renuncia del jesuita profeso: «Deseando tener parte con Cristo pobre y necesitado...».

⁴⁷ BALTHASAR, *o.c.*, 205-206.

⁴⁸ *Ibid.*, 370.

⁴⁹ F. CASSINGENA-TRÉVEDY, *La liturgie, art et métier*, Ad Solem, Genève 2007, 150.

⁵⁰ HENRY, *o.c.*, 11.

como se podría pensar—. Algo similar se opera en los *Ejercicios espirituales*, donde el ejercitante escucha lo que la Vida misma –Dios– le quiere decir *entre las líneas* del texto o de la escena a contemplar:

«“Abstracto” no designa ya aquí lo que procede del mundo al término de un proceso de simplificación o de complicación, al término de una historia que sería la de la pintura moderna, sino Eso que estaba antes que él y que no tiene necesidad de él para ser: la vida que se aprieta en la noche de su subjetividad radical donde no hay ni luz ni mundo [...]. Ningún camino lleva a la vida sino ella misma»⁵¹.

Ahora bien, «la visión de lo invisible es lo invisible mismo tomando conciencia de sí en nosotros, exaltándose y comunicándonos su alegría»⁵². Por esto, «el arte expresa siempre formas elevadas de la vida» y lleva a la vida. Su verdad se juega en aquel que lo contempla como su caja de resonancia, como siendo su lugar «compuesto» por la obra de arte –en la mejor comprensión de la *compositio loci* ignaciana⁵³– y donde se deja transformar para una vida mejor, más ética:

«Quien se compromete en la vía del arte no va, pues, nunca hacia una verdad exterior a él, a la que podría remitirse como a un ser estable e independiente. Lo sepa o no, hace una elección, la de constituirse él mismo en el lugar de la llegada de esa verdad, la de ofrecerle su propia substancia y su propia carne para que sea su carne; a ella, que es la Vida, que no puede ser nada más que la propia vida del individuo y el grado más elevado de su realización. Dado que la verdad del arte no es sino una transformación de la vida del individuo, la experiencia estética contrae con la ética un lazo indisoluble, es ella misma una ética, una “práctica”, un modo de realización de la vida. Esta conexión interior de la vida estética invisible y de la vida ética es lo que Kandinsky llama lo “espiritual”»⁵⁴.

Cassingena-Trévedy incluso llegó a decir: «La cumbre de la abstracción, del arte abstracto, es la Eucaristía»⁵⁵. Ahora bien, siendo abstracto,

⁵¹ *Ibid.*, 29.

⁵² *Ibid.*, 59.

⁵³ En el preámbulo ignaciano conocido como «composición de lugar» [Ej 47], no se trata de imaginarse todos los detalles anodinos del lugar donde ocurre una escena bíblica, sino más bien de «dejarse» componer, situar e incluso descolocar: «Permite que la revelación se haga presente en “su” mundo personal, y simultáneamente, el ejercitante se introduce con su “mundo” y su “historia” en el escenario de la revelación»: R. ZAS FRIZ, «Composición de lugar», en *DEI*, I, 359-362, 361. Michel de Certeau entiende los *Ejercicios espirituales* como el «libreto» de una ópera a la espera de actores: el camino está basado sobre el no-lugar del *Principio y fundamento*: M. DE CERTEAU, «L'espace du désir ou le fondement des Exercices», *Christus 77* (1973) 118-128. Véase también N. STANDAERT, «The Composition of Place: Creating Space for an Encounter», *The Way* 46/1 (2007) 7-20.

⁵⁴ HENRY, *o.c.*, 32-33.

⁵⁵ CASSINGENA-TRÉVEDY, *o.c.*, 152.

lleva a lo concreto de la vida: a lo cotidiano, como su culmen y su fuente (cf. LG 11), para encontrar allí a Dios.

Gadamer afirmó: «Si se ha tenido realmente la experiencia del arte, el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso»⁵⁶. Después de contemplar es bueno dejar que las cosas contempladas tomen su tiempo para asentarse en uno mismo, parecido a lo que Ignacio pide ya literalmente en la Primera semana [cf. *Ej* 64]; «Reflectir para sacar provecho de tal vista» [*Ej* 106]. De tal modo, «nos vamos transformando en su imagen con resplandor creciente; tal es el influjo del Espíritu del Señor» (2Co 3,18).

Con cada contemplación de una obra de arte como oración y ejercicio, se afina la sensibilidad estética para lo sencillo, modelada sobre la sencillez de la Forma por antonomasia:

«Esta simplicidad del Hijo del hombre supera y reconcilia todas las supuestas contradicciones presentes en su imagen [...]. Es la simplicidad por la que hemos de comenzar todos nosotros, hombres complicados y reflexivos, y que aprenderíamos con una facilidad infantil si fuésemos como niños. A ella aspiran todas las técnicas religiosas de Asia, pero no llegan nunca a alcanzarla, bien porque sólo son, en definitiva, técnicas, bien porque apuntan a Dios olvidando al hombre. Es una simplicidad que sólo puede ser vivida y realizada a partir de la simplicidad de Dios, de la que este hombre único participa»⁵⁷.

Valdría para la estética ignaciana lo que se dijo de la de Plotino, aunque habrá que entender «elevación» en el sentido ignaciano de profundización en el mundo y compromiso con la humanidad, atentos a «cómo Dios trabaja y labora por mí en todas cosas criadas sobre la haz de la tierra» [*Ej* 236]: «La verdadera belleza, aquella capaz de conmover, es la belleza interior, no la sensible, y requiere para su percepción que el alma concuerde con ella; exige la belleza del alma mediante su simplificación y elevación, estimulada por el amor»⁵⁸.

Conclusión: una gradual configuración con Cristo

Los tres rasgos enumerados aquí definen la sensibilidad estética ignaciana como abierta, escatológica, contemplativa, pausada, dialogal, cristocéntrica y concreta. En la práctica, ante una obra de arte o «composición del silencio elocuente» –mejor dicho, entrando en el espacio abierto por ella–, el sujeto ignaciano se deja llevar, preguntándose continuamente por dónde es intro-

⁵⁶ GADAMER, *La actualidad*, 73.

⁵⁷ BALTHASAR, *o.c.*, 438.

⁵⁸ YARZA, *o.c.*, 46.

ducido en el Misterio de la vida, de Dios y del ser humano. No «usa» el arte para fines religiosos, sino busca el fondo mistagógico del arte mismo para escuchar y saborear allí el silencio elocuente de Dios, milagro inefable entorno a la única Forma crucificada y glorificada que juzga todo.

Una aproximación funcional o «ilustrativa» seguiría buscando obras de arte que meramente «ilustran» los misterios a meditar o contemplar en los *Ejercicios*: son literalmente ilustraciones, decoraciones, ornamentos, accesorios destilables de la verdad, medios e instrumentos para un uso externo. Estas obras serían meramente ayudas para personas menos dadas a la imaginación. Esta concepción no da cuenta del poder evocador y mistagógico del arte mismo, es decir, de lo que el arte aporta en su propio derecho y que *no se puede traducir* en ningún discurso, palabra, idea o concepto. Podríamos decir rotundamente que la concepción ilustrativa no es ignaciana. Captar la fuerza mistagógica del arte sí lo es. Porque los criterios que definen una oración como ignaciana valen igual para la actitud con el arte. Y sólo si nuestra actitud con el arte es oración será también ignaciana.

Orar *con* el arte significaría para la oración ignaciana encontrar a Dios *en* el arte más que usar el arte como medio dispensable y descartable para mi oración con Dios. El arte no sólo ofrece el medio y el instrumento de la oración, sino también su ámbito y su lenguaje. Llego a Dios a través del arte, y Dios a mí, es decir, en términos de sonidos, colores, movimientos y gestos no traducibles en palabras, pero cuya profunda verdad, bien y belleza se saben captar sensible y emotivamente sólo en esta obra concreta y particular.

De tal modo, aquella sensibilidad estética de configuración con Cristo forma parte de quien quiera ser ignaciano en el mundo de hoy: equidistante entre el *activismo* que parece sólo tener ojos para el bien, pero evita ponerse en cuestión y el *espiritualismo* que parece sólo buscar la verdad, pero huye del mundo. La espiritualidad ignaciana fomenta el devenir de personas sensibles, marcadas por una sensibilidad estética tan necesitada hoy, equidistante entre el sentimentalismo y la apatía. Ciertamente forma a personas espirituales, activas y «agitadas» (cf. [Ej 6]) para servir a otros y mejorar el mundo, pero lo hace consciente de que tal cambio empieza por uno mismo y desde un modo de proceder paciente y humilde, macerado por el discernimiento y la contemplación. El arte entendido como oración ignaciana contribuye a la maduración de esta sensibilidad, buscando en Cristo su inspiración y meta, como insistió Arrupe⁵⁹.

⁵⁹ A quien quisiera profundizar en este tema, le remito a mi contribución «“Sentir y gustar” [Ej 2]. Sensibilidad estética», en R.MEANA PEÓN (dir.), *El sujeto. Reflexiones para una antropología ignaciana*, Universidad Pontificia Comillas/Sal Terrae/Mensajero, Madrid/Bilbao 2019, 553-574.