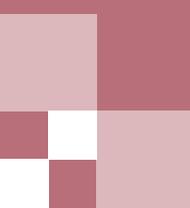




Aplicación de sentidos

Habitar la mirada

Josep M. Lozano





La totalidad de este libro, tanto el contenido como el diseño están sometidos bajo licencia  <<Reconocimiento-No comercial-Obras derivadas>> que puede consultar en la red en

<https://creativecommons.org/licenses/?lang-es>

Edita CRISTIANISME I JUSTÍCIA
Roger de Llúria, 13. 08010 Barcelona
933 172 338 / info@fespinal.com
www.cristianismeijusticia.net

ISSN: 2014-6485

Edición: Anna Barba Codina y Santi Torres Rocaginé

Diseño y maquetación: Pilar Rubio Tugas

Septiembre del 2025

ESTA PUBLICACIÓN ES GRATUITA.

Colabora con Cristianisme i Justícia: Bizum código 05291

www.cristianismeijusticia.net/es/donativos

Aplicación de sentidos
Habitar la mirada

Josep M. Lozano

Josep M. Lozano. Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación y licenciado en Teología; catedrático emérito de ESADE (URL). Fundador y director del Instituto Persona, Empresa y Sociedad (IPES). Miembro de consejos asesores de varias organizaciones del tercer sector. Ha publicado más de treinta libros y varios artículos de su especialidad académica. A destacar títulos como *Cercar Déu enmig de la ciutat* (1990) y *La discreció de l'amor* (1992). Ha publicado también con *Cristianisme i Justícia* *¿De qué hablamos cuando hablamos de los jóvenes?* (1991, Cuaderno CJ 41), *Discernimiento comunitario apostólico. Textos fundamentales de la Compañía de Jesús* (2019, EIDES 89-90), *La plenitud del tiempo* (2020, EIDES 24), *La conversación espiritual* (2024, Colección Virtual 24) y *Aplicación de sentidos* (2025, Colección Virtual 27).

A Xavier Antich, con un infinito,
inagotable, persistente agradecimiento.

Y en recuerdo de
las conversaciones que
compartimos con quienes
nos acompañaron en
el Taller d'Humanitat(s),
con gratitud i nostalgia.

(Y a Pilar, siempre)

...trayendo los cinco sentidos sobre los tres ejercicios del mismo día, notando y haciendo pausa en las partes más principales, y donde haya sentido mayores mociones y gustos espirituales.

(Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, 227)

En el pinar,
el viento aúlla con furia
en la noche oscura,
pero en el cielo, las estrellas
resplandecen serenas.

(Eifuku Mon-in, 1271-1342)

Aprender a *ver* [...] es la *primera* enseñanza preliminar para la espiritualidad.

6

(Friedrich Nietzsche)

Entonces Jesús, mirándole, le amó.

(Mc 10,21)

Sumario

- 8 Presentación
- 13 Las prostitutas llegan antes que vosotros al Reino de Dios (Mt 21,31)
- 23 El insondable silencio del universo de Vermeer
- 30 Un perro. Tan solo un perro
- 37 Introducir el silencio...
- 43 ¿Iremos algún día sin máscara?
- 51 Resonancia infinita
- 57 *Silence is so accurate*
- 65 Retorno a Chillida-Leku
- 72 Notas y apuntes
- 78 Despedida (con palabras de José M. Valverde)

Presentación

8

He meditado muchas veces a lo largo de mi vida el *Retrato* de Antonio Machado. Siempre han resonado en mí aquellos versos que dicen «converso con el hombre que siempre va conmigo / —quien habla solo espera hablar a Dios un día—». Como llevo bastante tiempo —demasiado— hablando solo, las páginas que siguen son en cierto modo un testimonio de estas conversaciones, mientras permanezco a la espera de Dios. Ahora bien, como conversar con el hombre que siempre va conmigo no es precisamente algo que se pueda considerar muy interesante, he ido incorporando a varios acompañantes; entre ellos, a algunos pintores y escultores a los que amo especialmente y que me hacen compañía en esta espera paciente y cotidiana. Y, mientras espero, tengo siempre presente la pregunta que nos dejó James Elkins: «¿por qué lloramos ante los cuadros?». Puesto que a pesar de las lágrimas nunca he alcanzado ni siquiera un esbozo de respuesta a esta pregunta, y como tengo la certeza —no me hagáis decir por qué— de que sostener esta pregunta es también una manera pálida y tenue de estar a la espera de Dios, he aliñado este vacío con una afectuosa conversación con pintores y escultores que tengo a menudo presentes en la memoria y que pueblan mis silencios de presencias.

Aquí tenéis, pues, algunas de estas conversaciones. No son los únicos pintores a los que amo, pero tampoco había que multiplicar las palabras innecesariamente, aunque solo sea por respeto al posible lector y a la pregunta de Elkins. Estas conversaciones se han nutrido de muchas visitas y viajes sostenidos en el tiempo. Viajes casi siempre con Pilar y, a menudo, gracias a su iniciativa y estímulo. A veces incluso han sido viajes para poder ver un solo cuadro. Y es que, al fin y al cabo, John Berger nos hizo caer en la cuenta de que «solo vemos lo que miramos; mirar es un acto de elección»: estas son, pues, algunas de mis afinidades electivas. Por eso mismo, el orden de los capítulos es en cualquier caso arbitrario, pues las diversas conversaciones son, en realidad, una única conversación. Tenía muchas opciones posibles y al final me he decantado por la más simple: el orden cronológico de los pintores y escultores elegidos. Lo que significa que cada lector puede leerlos en el orden que más le plazca.

Otto Scharmer ha subrayado que en todos nosotros conviven cuatro perspectivas. Perspectivas que denomina de primera, segunda, tercera y cuarta persona (quizás podría haberse esforzado un poco más en la denominación, pero da igual). La perspectiva de primera persona remite a la subjetividad, y a la atención y la mirada sobre todo lo que hace emerger al individuo como tal. La de segunda persona



remite a la intersubjetividad, y pone el acento en la atención a todo aquello que emerge en el encuentro cara a cara con el otro y los diálogos que esto genera, y a la consiguiente mirada sobre uno mismo, sobre el otro y sobre lo que nos vincula. La de tercera persona remite a la objetividad, a la mirada sobre el mundo y a una observación atenta en la que el observador es exterior o está distanciado de lo observado. Dejo a un lado el hecho de que en todos nosotros las tres perspectivas se solapan y la tendencia que todos tenemos a confundirlas y mezclarlas. Y lo dejo a un lado porque, ahora, la que me interesa es la que él denomina de cuarta persona. Esta perspectiva trata de una forma de conocimiento que «se experimenta a través de nosotros pero que no es nuestra». Un conocimiento que está en nosotros, pero que no nos lo podemos apropiar ni conquistar (y, añadido, que siempre olvidamos y descuidamos). Quizás porque «es algo que se encuentra en, entre y más allá de nosotros simultáneamente». El conocimiento en cuarta persona (¡porque es conocimiento!) se experimenta como una realidad presente pero que no soy yo y que, al mismo tiempo, no se manifiesta ni está presente en mi (o nuestra) ausencia. «El conocimiento en cuarta persona se manifiesta en nuestra experiencia individual como una forma distinta de descentramiento de la percepción, que incluye un cambio en la forma como experimentamos el espacio, el tiempo, el yo, la luz, la sensación y el calor». Este conocimiento, que atraviesa los otros tres pero que los trasciende y no se somete a ellos, es lo que probablemente emerge como experiencia en nuestras indagaciones receptivas a través del arte, la espiritualidad, la contemplación, el silencio, las relaciones, los compromisos, etc. Y es lo que genera «la libertad de elegir entrar en una atención e intención colectivas».

9

Cuando Schiller dijo que solo a través de la belleza llega el hombre a la libertad estableció una verdad a la que quizá le sobra el *solo*, porque probablemente debería incluir todo lo que nos permite gustar esta experiencia que Scharmer denomina torpemente de cuarta persona. Y es que solo desde aquí se puede entender qué significa el miedo a la libertad: el miedo a perder lo que conocemos, lo que imaginamos, lo que sabemos encontrar. Porque libertad significa abrirse, buscar y acoger lo que todavía no conocemos, lo que todavía no imaginamos o lo que todavía no sabemos encontrar. Significa aceptar una fuente de vida que nunca sabes de dónde viene y hacia dónde va, y que puede convertirse, en un sentido que puede ser muy diferente del que Joan Margarit atribuyó a la poesía, en nuestra verdadera casa de misericordia.

Por esto, en estas conversaciones no esperéis encontrar ni historia del arte, ni teoría estética, ni presentaciones sistemáticas, ni estudios cuidadosos. Hay veces en las que se habla de un pintor o de un escultor, pero para mencionar tan solo unas pocas obras; en ocasiones, en cambio, la referencia es a toda su obra. Más aún: que estén aquí no significa necesariamente que me gusten, sino que me afectan y, por tanto, no necesariamente coinciden con el consenso de ser los más valora-



dos. Porque es esta afectación lo que a menudo resulta invisible a la mirada bajo capas de tecnicismos, conceptos, análisis o dinero. Son algunas resonancias, pues, lo que quiero expresar y compartir. Todavía más: debería quedar claro que estas conversaciones con el hombre que siempre va conmigo mientras permanezco a la espera de Dios no comportan —ide ninguna manera!— que pretenda utilizar el arte para fines religiosos, ni para ilustrar conceptos o doctrinas, ni para cultivar una mirada observadora, de espectador. Lo que me fascina del arte es que cada pintor y cada escultor son en sí mismos una totalidad: una visión y comprensión completas del mundo y de la sensibilidad. Allí, en lo que proponen, está todo. Y me fascina porque, al mismo tiempo, estas miradas se multiplican y contrastan interminablemente. En cada una de ellas está todo y, a la vez, hay maneras muy diferentes (y también contrapuestas) de este *estar todo*. Quizá tenga razón Bruno Forte cuando dice, con esa manía que tienen los teólogos de esparcir mayúsculas por todas partes, que «el Todo en el fragmento es la belleza». Especialmente, si al hablar de belleza no la reducimos a un canon y hacemos hincapié en el acontecimiento que hace que una mirada sea habitada por ese fragmento. Este acontecimiento es a la vez donación y receptividad, entrega y acogimiento. Un acontecimiento que, en consecuencia, suscita una mirada recogida y agradecida y que tal vez —¡ojalá lo supiera!— sea el lugar donde encontrar respuestas a la pregunta de Elkins: ¿por qué lloramos ante los cuadros?

10

¿Qué significa mirar un cuadro? «Los bienes más preciados no deben ser buscados, sino esperados», dijo Simone Weil, y esta podría ser la respuesta. Pero, a la vez, ya hemos visto que Berger nos recordaba que mirar es siempre un acto de elección. Quizás habitar la mirada sea justamente esta intersección entre la esperanza y la elección. Porque estamos llamados a habitar la mirada, no simplemente a tenerla o a disponer de ella. Que «todo es según el color / del cristal con que se mira» es una obviedad banal: la pregunta es cuál es el color que elegimos para nuestras gafas. Por eso se ha corregido a Campoamor y se ha dicho que todo es según el *dolor* con el que se mira. Mirar es nuestra primera elección, lo que nos estructura como personas: qué miramos y desde dónde miramos define nuestra vida; a quién miramos y con quién miramos define nuestra vida. Quizás la verdadera razón de fondo, intuitiva pero no explicitada, que atraviesa todos nuestros debates sobre las redes sociales y las pantallas sea justamente esta: somos el resultado de lo que miramos y de cómo miramos.

Aprender a *mirar* para poder *ver* es una llamada y una invitación que nos llega desde el fondo de los siglos. No es en vano, por poner un ejemplo, que se diga que el zen «es una transmisión especial fuera de toda doctrina; / no se basa en palabras ni letras; / apunta directamente al corazón humano; / y conduce al ser humano a ver la realidad y a alcanzar el estado de despierto». Ver la realidad y alcanzar el estado de despierto, esta es la cuestión. Si Schiller hablaba de la belleza como el



camino que conduce a los hombres a la libertad era tal vez porque había entendido que hay una libertad que nace de ver la realidad tal y como se muestra más allá del yo y del deseo. Y alcanzar ese aparente imposible que vive en el corazón de todos es lo que nutre nuestro anhelo de una mirada transformada y, por tanto, cada vez más habitada.

Por eso no debe sorprendernos que haya una oración y una bendición que atraviesa toda la Biblia: dirigirse a Dios pidiendo que nos permita ver la luz de su mirada. Es decir: «en ti está la fuente de la vida, y vemos la luz en tu luz», como reza el salmo. Todos los grandes místicos han oscilado entre este *dejarse mirar y solo mirar* en relación con Dios. Dicho de otro modo, han oscilado entre dejarse transformar y mirar con plena atención, hasta que ambas disposiciones convergen en una sola. En esta transformación y atención es donde ocurre la experiencia de lo sagrado y, por tanto, la posibilidad de hablar de la presencia de Dios. De hecho, existe una clave de lectura de los Evangelios, entre las muchas posibles, que es fijarse solo en las miradas. Leer los Evangelios sin poner la atención en las predicaciones, en las parábolas o en los milagros y atendiendo solamente a la calidad de la mirada de Jesús —de la que se habla tan a menudo— es una experiencia fascinante.

11

También podríamos aproximarnos a los *Ejercicios Espirituales* de S. Ignacio desde esta clave: verlos como un largo e inacabable proceso de transformación en el que se va purificando la mirada hacia un *ver* como el de Jesús. Porque una forma de habitar la mirada es peregrinar hacia este imposible con plena confianza. En estas páginas no se habla explícitamente de qué significa habitar la mirada en los Ejercicios; quede quizás para más adelante (a ver si esto no parecerá más una amenaza que una posibilidad). Sea como sea, tengamos presente que *ver* aparece en los Ejercicios 56 veces y *mirar*, 54. Por algo será, ¿verdad? Cabe decir que estamos hablando de una transformación de la mirada que es una partida que se juega simultáneamente en tres tableros: *ver como*, *darse cuenta de* y *prestar atención a*. Una transformación de la mirada que es el camino que conduce a un tipo tan peculiar como radical de libertad, aquella que S. Pablo nos dirigió en la exhortación a tener «los mismos sentimientos que tuvo Jesucristo», que es probablemente hacia donde pretenden acompañarnos los Ejercicios. Porque solo desde esa transformación de la sensibilidad que se inicia por una manera peculiar de habitar la mirada nos podemos acercar a lo que, para mí, es el destilado y la síntesis de todos los Evangelios y de la vida de Jesús. Por un lado, lo que dice de él Juan: «sabiendo que venía de Dios y que a Dios volvía»; por otra parte, lo que se dice de él en los Hechos de los Apóstoles: «pasó por el mundo haciendo el bien». Saber esto y hacer esto resume y concentra todo el Evangelio y el horizonte de vida que este nos propone. Entre otras razones, porque ambas afirmaciones dicen exactamente lo mismo. Y la verdad es que tratar de acercarnos mínimamente a vivirlas y a poder pronunciarlas de nosotros mismos sin avergonzarnos ni manosearlas parece a menudo tan



posible como improbable. Posible, porque es una semilla plantada en el corazón de todos nosotros. Improbable porque, en último término, muchos de nosotros no nos vemos con fuerzas para superar nuestro miedo a la libertad. Por eso, mientras vamos conversando con el hombre que siempre va con nosotros, seguimos a la espera de Dios.

(Y, mientras tanto, vamos susurrando cual jaculatoria los versos de Miquel Martí i Pol: «Salveu-me els ulls quan ja no em quedi res. / Viuré, bo i mort, només en la mirada».)

N. de la E. El lector verá que algunas obras artísticas se ilustran y otras no. Para aquellas obras que no están libres de derechos de autoría, se proporciona sobre el texto mismo el enlace a la página web en la que acceder al cuadro o escultura referenciados.

Las prostitutas llegan antes que vosotros al Reino de Dios (Mt 21,31)

Estamos a principios del siglo xvii. Una prostituta ha muerto ahogada en el Tíber. Un pintor nos ofrece el cuerpo yacente de la mujer, que un grupo de hombres contemplan desolados; a su lado, devastada, la que probablemente es una compañera. El pintor titula el cuadro [La muerte de la Virgen](#) (se sobreentiende: María). Como podemos imaginar, el escándalo es colosal. El cuadro es inmediatamente rechazado por los padres carmelitas, a cuya iglesia estaba destinado.

El pintor es Caravaggio. El cuadro se lo habían encargado a principios de siglo y tarda algunos años en cumplir con el encargo. El impacto de la escena es enorme, pero Caravaggio no la presenta cerrada sobre sí misma, sino que deja todavía un poco de espacio para que lo ocupe discretamente el observador: él también está invitado a estar presente en el cuadro. Es la muerte de María, sí, pero sobre todo es la muerte de una mujer, una muerte más. Ninguna idealización. Por el contrario: pálida, los pies hinchados y, por supuesto, sucios. Solo un pequeño halo para evitar que el espectador pueda desentenderse y dudar de quién es la muerta (aunque Caravaggio no solía ponerlo en sus pinturas de temática religiosa). Nada hace pensar que después pasará algo ni que la mujer esté en tránsito hacia ninguna parte. Menos aún, subir hacia el cielo: los imprescindibles colores azul pastel y los dorados brillan por su ausencia; ni angelitos ni estrellitas. Simplemente acaba de morir. Y aquí está, rodeada por un grupo de hombres atravesados por la pena y el dolor y, al lado, una mujer literalmente hundida por la pérdida y el duelo. Ha muerto una mujer del barrio, quizás amiga y sin duda bien conocida. Pero si, a medida que ocupamos nuestro espacio, nos fijamos un poco, empezaremos a percibir diferencias: las dos mujeres van vestidas tal y como debían pasear por las calles del Trastevere. Pero los hombres van vestidos con túnicas... ¿bíblicas?



Morte della Vergine, Caravaggio, 1606

No se trata de pintar la perfección imaginada, sino la verdad de las emociones vividas. No se trata de representar sino de emocionar. Se trata de sentir, no de informar.



Caravaggio, como nosotros, vive en la vorágine de un cambio de época. Todo se está transformando, y no sabemos hacia dónde: la política, las órdenes religiosas, los estados europeos, el protestantismo y el papado, la expansión colonial; vive entre Copérnico y Galileo y justo después de Trento: todos los patrones mentales se tambalean. Hoy los libros nos lo asean y nos dicen que acababa el Renacimiento y ya apuntaba el Barroco, pero el trasiego de la época y sus incertidumbres eran muy difíciles de procesar. Como las nuestras.

Caravaggio no se limita a retocar la iconografía religiosa: nada será igual después de él; en eso, es un grande entre los grandes. Caravaggio cambia y nos cambia la mirada, hace ver lo que no se había visto antes y esta mirada configura de manera radicalmente nueva no simplemente el arte religioso, sino la espiritualidad, la teología y la antropología que lo sostienen. Lo que nos está diciendo es que vivir a fondo un cambio de época no pide hacer simplemente retoques adaptativos en la simbología y las representaciones religiosas para preservar el pasado con las adaptaciones justas y necesarias: pide aceptar y asumir el riesgo de ver nuevas todas las cosas, también lo que hemos recibido simbólica y doctrinalmente. Por ejemplo, empezando por las prostitutas —nos dirá Caravaggio en *La muerte de la Virgen*—.

14

La luz. Si con algo identificamos a Caravaggio es con la luz, que siempre es uno de los grandes protagonistas de sus cuadros, a menudo el principal. Ya no se trata de la luz tranquilizadora a la que, hasta cierto punto, nos había acostumbrado el Renacimiento. La luz es un personaje más del cuadro en la medida en que nunca nos lo muestra claramente del todo. El claroscuro no es simplemente una técnica pictórica, es nuestra realidad: en él vivimos, nos movemos y somos. El claroscuro nos está diciendo que, para ver, debemos hacer algo que hoy nos resulta imposible: eliminar todo lo que distrae. Eliminar todo lo que nos distrae y aceptar que debemos aprender a mirar en el claroscuro de la vida. La oscuridad siempre rodea lo que la luz ilumina (y, en cierto sentido, la amenaza). La luz siempre pone de relieve lo que necesitamos ver, aunque no sea necesariamente lo que queremos ver. La polaridad entre luz y oscuridad es lo que nos define como humanos, como en la pintura de Caravaggio: luz y oscuridad son realidades vivas y no simples condiciones de posibilidad para otras presencias. Son, en sí mismas, una presencia. Y, sobre todo, son la realidad de la vida. Pero cuidado: en Caravaggio la luz tiene una presencia estratégica que nos viene dada. Es la luz la que crea el espacio, no los objetos o las paredes. Porque es una luz que casi nunca sabemos de dónde viene, ni sabemos su origen, ni la podemos asociar a puntos de luz convencionales y visibles. Lo que es seguro es que ni es la luz que viene de los cielos renacentistas ni es una luz que esté a nuestro alcance para controlarla o manipularla. Es la luz apropiada para el instante que vemos reflejado en el cuadro. Es la luz que podemos recibir, pero no manipular, en cada instante de nuestra vida.

El instante. Caravaggio deslumbra porque pinta directamente. No le conocemos bocetos ni trabajos previos. Se lanza a la pintura —a la vida— directamente, sin red. Porque se trata de captar y percibir directamente la realidad, no de colorear dibujos previos. Por eso mismo, todas las figuras en sus cuadros son grandes, a diferencia de la mayoría de pintores anteriores, que las empequeñecen para darnos distancia y perspectiva. En este sentido, Caravaggio nos quiere dentro. Diríamos ignacianamente que nos invita a llevar hasta el límite la experiencia de contemplar las escenas del Evangelio «como si presente me hallase».

Por eso, ha llegado el momento de entrar en la basílica de San Agustín, en Roma. Allí encontramos a la [*Virgen de los peregrinos \(o de Loreto\)*](#), un cuadro pintado aproximadamente en los mismos años que *La muerte de la Virgen*. El clima de confrontación con el protestantismo

15

consolidó la devoción a María, incluido el mito del traslado de su casa a Loreto. Caravaggio debe ponerle un halo de santidad a María, quizás para evitar inútilmente que alguien se dé cuenta de quién se trata: según dicen, la modelo era su amante. No es la María devota y recogida, incluso a veces entre pánfila y sin sangre, que vemos en tantas representaciones. Es una mujer fuerte que sostiene con energía a su *bambino*, algo rellenito, y sale curiosa a ver a dos... peregrinos arrodillados delante de sí.

De hecho, si tú como peregrino también te arrodillas ante el cuadro, lo que quedará ante tus ojos no es María, sino los pies sucios, cansados y doloridos de los peregrinos, pintados con un realismo que casi te permite olerlos. Unos peregrinos que han llegado a su término, cansados del camino y de la vida y con los que te ves forzado a identificarte. Porque Caravaggio no solo pintó radicalmente la humanidad de Jesús: pintó también la humanidad de los Evangelios y de sus seguidores, la humanidad de la vida cotidiana del pueblo que conocía tan bien, porque era un matón que vivía a la vez en palacios cardenalicios y en los barrios marginales de Roma. Una Roma cruel que confirmaba el diálogo de Harry Lime en *El tercer hombre*. Sus modelos no eran nobles o cardenales, sino que siempre eran personas vivas de la calle: el protagonismo que daba a los humillados y ofendidos de los barrios marginales de Roma sintonizaba con el cambio en la espiritualidad que personificaban los oratorianos de Felipe Neri. La ropa de María contrasta con la ropa gastada, agrietada y algo desgarrada de los peregrinos. Y su rostro contrasta



Virgen de los peregrinos (o de Loreto),
Caravaggio, 1604



con la inmensa devoción y sencillez de la vieja de la derecha y con el recogimiento de los dos peregrinos. De nuevo, fue acusado de falta de decoro no solo por la elección del modelo de la Virgen, sino por la pobreza de los peregrinos. Como se ha dicho, «no es que Caravaggio sea un desmitificador premeditado, sino más bien que sus misterios y milagros se producen aquí y ahora, y en presencia de gente corriente que aparece delante de nosotros sin embellecimientos, con ropa usada y gastada, con las manos y los pies mugrientos, boquiabiertos, con sus robustas extremidades que se ponen de manifiesto en toda la obra». Dicho de otro modo: una cosa es hacer sermones piadosos sobre la sencillez y la pobreza cristianas y otra, que un pintor pusiera ante las narices cardenalicias y acomodadas la realidad de los pobres de a pie. Y que lo hiciera diciendo(nos): mira aquí si quieres ver escenas evangélicas.

Me atrevo a decir que el mejor resumen de la mirada de Caravaggio nos lo dio, sin saberlo, Madeleine Delbrêl, una excepcional mística del siglo xx hoy lamentablemente ignorada, en el título de su libro *Nosotros, gente de la calle*. Porque Caravaggio nos está recordando hoy, por encima de todo, que el Evangelio es sinónimo de nosotros, gente de la calle: el nosotros evangélico siempre es la gente de la calle. Delbrêl fue a vivir a las periferias más pobres, e identificó su vida con unas palabras de Jesús en las que se diría que la Iglesia no ha creído nunca: «te doy gracias, Padre, porque has escondido estas cosas a los sabios y entendidos, y las has revelado a los sencillos». Delbrêl nos da testimonio de que no hay mística ni vida espiritual sin dejarse interpelar por el dolor de los pobres y sin tenerlos siempre ante nuestra mirada y al lado en nuestra vida: la mística es ver el mundo a través de los pies sucios, cansados y descorazonados de quienes viven una peregrinación en el claroscuro irresoluble de su vida. Pero dándoles, a la vez, el mismo protagonismo que tienen en *La Virgen de los Peregrinos*. Delbrêl nos vacuna contra una espiritualidad que necesita espacios y momentos excepcionales para poderse cultivar, y nos recuerda que ir al desierto a orar puede consistir sencillamente en vivir y transitar cualquier recorrido de cinco estaciones de metro: si no podemos hacer oración contemplativa rodeados de gente que hace *scroll* con el arma de distracción masiva que todos llevamos en el bolsillo, difícilmente podremos hacerlo en espacios recogidos rodeados de gente en silencio, y viceversa. Si no encontramos a Dios en medio de la ciudad, difícilmente lo encontraremos en medio de la naturaleza, y viceversa. Por eso, Delbrêl nos dice que «a nosotros, gente de la calle, nos parece que la soledad no es la ausencia del mundo sino la presencia de Dios», a diferencia de tantos existencialistas de poca monta que dirían exactamente lo contrario, con grandes jeremiadas sobre la ausencia de Dios en el mundo actual. Por eso, precisamente porque se trata de la gente de la calle, Delbrêl nos recordará que «no hay soledad sin el silencio; el silencio a veces es callar, pero el silencio siempre es escuchar». Por eso propone —y nos propone— que no es tiempo de una misión en extensión (ir a lugares y ampliar espacios), sino de una misión en profundidad. No me parece trivial que los patrones de las misiones en la Iglesia católica sean, a la

vez, san Francisco Javier y santa Teresa del Niño Jesús: la misión es a la vez extensión y profundidad, y no hay una sin la otra (y la tentación en la Iglesia siempre es que una abduzca a la otra).

Por eso, hoy, cuando tantos de nosotros nos hemos instalado en el confort de redactar indoloras declaraciones de misiones personales e institucionales, puede ser bueno meditar ante [*La llamada de san Mateo*](#).

Este cuadro es casi una secuencia cinematográfica. A la izquierda tenemos a un grupo de hombres que cualquier romano reconocería, con un par de rufianes contando ávidamente el dinero y dos chicos que nos recuerdan a los de *Los jugadores de cartas*, en el que hacían trampas: no es de extrañar que acaben recaudando impuestos. En medio de todos ellos, S. Mateo. S. Ignacio, en los Ejercicios, pone a S. Mateo como ejemplo de lo que es elegir «sin dudar ni poder dudar». Algo que no hace Caravaggio, que nos pinta un Mateo sorprendido que parece dudar: ¿eso va por mí? ¿No te referirás al de al lado? Porque a la derecha del cuadro está Jesús, y nosotros ya sabemos que lo señala a él. Caravaggio oscurece a Jesús y casi lo esconde detrás de S. Pedro. Se sabe que en una primera versión S. Pedro no estaba, y muchas veces se ha interpretado que está ahí porque simboliza a la Iglesia que esconde a Jesús. Pero a mí me gusta pensar que nos dice que tenemos vedado el acceso directo a Jesús, y que solo accedemos a él a través del testimonio de las vocaciones que él suscita.



La llamada de san Mateo, Caravaggio, 1599-1600

Jesús, pues, no es el centro del cuadro, y casi desaparece en un rincón: hace falta fijarse bien para encontrarlo. Como de costumbre, en esta obra no se sabe de dónde viene la luz —dejando a un lado que el cuadro suele estar pésimamente iluminado—; ciertamente no viene de la ventana. Sin embargo, en un primer momento todo te pasa por alto, porque todo converge en la mano de Jesús que señala a Mateo. Una mano que te deja por momentos inquieto, que tiene un punto de extraño en su gesto, hasta que recuerdas que es la mano que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina: la mano en la creación del hombre. Y entonces caes en la cuenta de que toda llamada —toda vocación— es una co-creación, que une llamada y respuesta; por eso no es sorprendente que Mateo dude sobre si eso va realmente por él. Mientras Mateo se aclara, Caravaggio en esta escena ha dejado un lugar vacío

en la mesa: el lugar exacto donde deberíamos estar nosotros. En la potencia de este instante, Caravaggio elimina la distancia entre observador y acontecimiento y hace que el observador esté presente en lo que ocurre, y que se pregunte cómo le afecta toda la escena.

Hoy vuelve a hablarse de vocación. A menudo, comprensiblemente, como una especie de cebo que puede ayudar a vivir mejor el clima de incertidumbre que vivimos y para dar algún tipo de respuesta. La gente —dicen los diagnósticos— necesita propósito, necesita proyectos, necesita orientación. Y así se anuncia a menudo el lenguaje vocacional. Pero una vocación no es simplemente un propósito o un proyecto de vida: todos los que están sentados alrededor de la mesa pueden tener proyectos de vida, pero la llamada se dirige a Mateo, y quizá por eso duda. Bonhoeffer nos advirtió del riesgo de proponer una gracia barata: «la palabra de la gracia barata ha hundido más vidas cristianas que cualquier fe en las obras». Podemos sustituir *gracia* por *vocación* y la frase conserva todo su sentido, porque una gracia barata no pide conversión ni transformación vital. A veces parece que ofreciendo un cóctel que incluya un poco de sociología (¡ojo! rajando del individualismo contemporáneo, por supuesto), una experiencia de voluntariado, alguna sesión de *ikigai*, un puñado de competencias, ratitos de *mindfulness* y algún tipo de propósito de celofán que lo envuelva todo y... ialehop! Ya saldrá alguna vocación, del tipo que sea.

18

A veces se habla tanto de *mi* vocación, de *mi* visión, de *mi* proyecto, de *mi* pasión... que al final la única palabra que le queda clara a todo el mundo es ese *mi*. Y, sin embargo, no hay verdadera vocación sin convocación. Sin experimentar que la vocación no es tu propiedad a proteger y defender, sino lo que te hace salir de «tu propio amor, querer e interés» y de todos tus *mi-lo-que-sea*. Lo que te hacer sumarte a un dinamismo comunitario y global que te trasciende.

Dicho de otro modo: no existe vocación sin conversión. Mateo pasará a formar parte de los discípulos desaliñados y sorprendidos de las dos cenas de Emaús que Caravaggio pintó¹; será compañero [de aquel Tomás](#) que hurga chapuceramente y sin ninguna delicadeza en la herida del costado de Je-



La incredulidad de santo Tomás, Caravaggio, 1602



La crucifixión de San Andrés, Caravaggio, 1601

1 Cena en Emmaús (1601) y Cena en Emmaús (1606).

sús; [de aquel Andrés](#) viejo y mal alimentado al que crucifican; [de aquel Pedro](#) crucificado que algunos subalternos —también con los pies mugrientos— se esfuerzan en levantar en la cruz. Y aunque Caravaggio nos pintará a [S. Mateo escribiendo su Evangelio](#) (era infinitamente mejor la versión del cuadro que le rechazaron, por cierto) y [en su martirio](#), siempre nos está recordando que una vocación es algo más que un propósito vital o un proyecto de vida, aunque pueda incluirlos. Una vocación se puede —y se debe!— concretar en propósitos, proyectos, tareas u objetivos, pero no es propiamente ni un propósito vital ni un proyecto de vida ni se reduce a ellos. Al contrario: entrar a fondo en una vocación a menudo comporta entender y experimentar vitalmente lo que anunció S. Juan de la Cruz: «para venir a donde no sabes has de ir por donde no sabes».

La vocación barata a menudo difumina que no hay vocación sin conversión, y que no hay conversión sin misión. Y, por tanto, se ahorra explicitar que se pueden activar propósitos y proyectos de vida sin conversión. Y se ahorra explicitar, también, que una vocación hace nacer en ti un sentido de misión indagadora, que siempre busca actualizarse sin identificarse con las tareas y objetivos que engendra en cada momento concreto. No hay duda de que es un



La crucifixión de San Pedro, Caravaggio, 1601



La inspiración de San Mateo, Caravaggio, 1602



El martirio de San Mateo, Caravaggio, 1600

paso hacia adelante pasar de preguntarse «¿cómo puedo ganarme la vida?» a preguntarse «¿qué quiero hacer con mi vida?». Pero la vocación desemboca en una pregunta: «¿qué dejo que la misión y la llamada recibidas hagan con mi vida?». No es casual que cuando los fundadores de la Compañía de Jesús se reunieron para

discernir su futuro se preguntaran por «nuestra vocación y género de vida» —y no simplemente sobre la vocación—, porque no hay vocación sin género de vida que se le corresponda y la haga creíble. Quizás en aquella mano que concentra todas las miradas y que, según Caravaggio, cocrea el vínculo vocacional de la llamada, resonarán siglos más tarde los versos de Machado: «Tal vez la mano, en sueños, / del sembrador de estrellas, / hizo sonar la música olvidada / como una nota de la lira inmensa, / y la ola humilde a nuestros labios vino / de unas pocas palabras verdaderas». Más allá (y a través) de propósitos y proyectos de vida, la vocación te convierte, por encima de todo, en custodio de unas pocas palabras verdaderas. Unas pocas palabras verdaderas que has recibido para custodiarlas testimonialmente con tu vida, que son lo que te mueve y lo que anhelas, y que dan nombre a tu esperanza. Porque, cuando lo que te mueve es el vínculo que se expresa en unas pocas palabras verdaderas, entonces entiendes lo que dijo V. Havel: «la esperanza no es la convicción de que algo va a salir bien, sino la certeza de que tiene sentido, pase lo que pase».

Pase lo que pase. Eso te repites silenciosamente en Malta, frente a aquella maravilla asombrosa y brutal, a la vez que recogida y pacificada, que es [La decapitación de S. Juan Bautista](#). El único cuadro que Caravaggio firmó, significativamente con el color de la sangre que chorrea del cuello del Bautista, y con el nombre que recibió allí, tal vez como agradecimiento por haber sido acogido. Un cuadro monumental, que muchos consideran el mejor que pintó y que se convierte en un gran escenario que se proyecta ante ti. El cuadro te invita a ir entrando en él para que revises tu vida y para que sientas cuál de los personajes te atrae y te identifica.



La decapitación de San Juan Bautista, Caravaggio, 1608



Caravaggio llegó a Malta huyendo de una condena por asesinato. Allí lo acogieron los caballeros de S. Juan y pintó este cuadro ocupando toda la pared del fondo de su oratorio, detrás de la cual probablemente estaba la cárcel de los condenados: para todo el mundo era evidente de qué iba el cuadro, por tanto. Nos lo recuerda Schama: «No hay histrionismos. El cuadro murmura desoladamente: en lugares como este, esto es lo que ocurre». Y, con el paso de los siglos, todos tendríamos que saber a qué se refiere cuando dice «lugares como este». Porque el sitio donde está el cuadro es donde se juzgaba y condenaba —y donde probablemente lo volvieron a condenar a él, con su propio cuadro al fondo—. No hay concesión alguna a ningún momento celestial, ni por el color, ni por la ambientación, ni por los personajes: ni hay ningún angelito ni los cielos se abren esperándolo; no hay idealizaciones ni ninguna posteridad; solo la crudeza y la brutalidad que acontecen en lugares como este. Siglos más tarde, Primo Levi escuchará en Auschwitz la misma pregunta esencial mientras un niño agoniza en la horca: «¿dónde está Dios?». Caravaggio elimina la separación entre arte y realidad, y se limita a mostrarnos la realidad de tantas prisiones que habitualmente nos hacen apartar la mirada cuando nos las muestran en los telediarios. Aquí, sin embargo, Caravaggio no nos avisa de que las imágenes pueden herir nuestra sensibilidad: no quiere que apartemos la mirada.

21

La secuencia muestra todo un itinerario: la sirvienta (¿o Salomé?) con una bandeja, dispuesta a cumplir lo mejor posible el encargo que le han hecho; una vieja, a la que hemos visto en otros de sus cuadros, horrorizada e impotente ante lo que acontece delante de sus ojos; el carcelero, que ejerce su poder —mostrado a través de las llaves— y que se limita a ejercer su función directiva haciendo que las cosas pasen e indicando dónde debe ir la cabeza; el verdugo, robusto y musculoso, que cumple la orden con competencia y profesionalidad; y el Bautista, que muere con plena conciencia, sin resignación y sin futuro. Y también están, presentes en su ausencia, los poderosos, que esperan sin ensuciarse las manos la cabeza que han encargado. Pero Caravaggio no limita aquí la escena del cuadro, como haría cualquier pintor convencional. En este escenario —en el que nos sitúa «como si presente me hallase»— añade a mano derecha un espacio para dos presos que miran curiosos la escena, observadores que figan desde una distancia de seguridad. Como si Caravaggio nos estuviera diciendo: «Hala, sube al escenario. ¿Cuál es tu papel en la vida?». Una vida que es, para tanta gente, «solitaria, pobre, desagradable, brutal y corta», tal y como la calificó Hobbes. Para eso están los dos presos: para evitar que te escapes con buena conciencia y digas: «bueno, en realidad yo no soy ninguno de los cinco, ni ninguno de los de arriba». Esto significa, entonces, que eres un espectador figón y separado, curioso en la distancia, que se limita a estar bien informado. El mundo está lleno de personas que convierten (iconvertimos!) la propia mirada no en un ámbito que hay que habitar y llenar de vínculos sino en un mecanismo que nos da el confort de una distancia de seguridad y que

se conforma con tener información, protegidos por la cárcel que, paradójicamente, da seguridad a nuestra vida.

Poco después, Caravaggio pintará *David con la cabeza de Goliat*. Se sabe que este Goliat es un autorretrato, un hombre que nos ofrece su última mirada al mundo, perplejo, trastornado, sorprendido, con una mirada desolada pero todavía viva, con deseos de vivir y de ver algo más de sí mismo. Pero algunos consideran que también David aquí es un autorretrato del joven que fue Caravaggio. Un David alejado de todo triunfalismo, de mirada ensimismada y triste, que mira, interrogante y compasivo, a alguien que podría ser él, que será él. Un David que parece pensar que, en la próxima ocasión, quizá el resultado sea diferente. Porque el enfrentamiento entre David y Goliat y todo lo que conlleva atraviesa de arriba abajo nuestras vidas. No es un combate con vencedores y vencidos. No es la retórica empalagosa sobre el dualismo del bien enfrentado al mal. Es la tragedia propia de la polaridad claroscuro que vive en nosotros hasta el fin de los tiempos, como mostrará la continuación de la historia de David, de la que aquí solo vemos un instante. Y la luz que aquí se limita a resaltar el diálogo eterno entre los dos rostros es la luz que debe ayudarnos a conocer quién soy yo en cada momento de mi vida.



David con la cabeza de Goliat, Caravaggio,
1605-1610

El insondable silencio del universo de Vermeer

«El insondable silencio del universo de Vermeer». Así resume Taylor el legado de este pintor que en su tiempo rozó el fracaso y tuvo un reconocimiento más que relativo y que, hoy, con apenas tres docenas de cuadros, no deja nunca de fascinarnos, provocándonos al mismo tiempo quietud e inquietud. Porque se ha hablado, quizá precipitadamente, del enigma Vermeer. Lo podemos aceptar con una única condición: el enigma no es propiamente de Vermeer, sino que Vermeer desnuda el enigma que cada uno es para sí mismo y, al mismo tiempo, nos acerca a él y nos confronta con él.

Quizás nos cuesta entender que este enigma está directamente vinculado a lo que podríamos calificar como la banalidad de los temas que trata. Al fin y al cabo, Vermeer hizo fundamentalmente pintura de género, sin grandes innovaciones ni en temas ni estilo respecto a sus contemporáneos (Fabritius, de Hoogh, der Borcht, Metsu...), que nos han dejado cuadros excelentes. De hecho, Vermeer fue uno más de los pintores de Delft, y no el más reconocido. Pero Vermeer es universal porque su universo es plenamente de Delft. En contra de lo que creen los cosmopolitas de aeropuerto, Vermeer es universal y se dirige directamente a cada uno de nosotros, precisamente porque es imposible entenderlo al margen de Delft y de la época atribulada que vivió. Pero, sin embargo, no encontraremos aquí el supuesto enigma de Vermeer. Más bien, el enigma es averiguar por qué nos atrapa con una fuerza que hace que, instantáneamente, nuestra atención quede polarizada por lo que Vermeer nos permite ver.

Vermeer no nos propone grandes escenas históricas, míticas o religiosas —lo que habitualmente se consideraba digno de ser pintado—. En él, como en toda la pintura de género, no hay lugar para reyes, héroes y santos. Más bien, lo que recogen la mayoría de sus cuadros son momentos cualquiera de la vida corriente, casi banales, insignificantes. Fundamentalmente vemos un instante de la vida de unas mujeres: haciendo bolillos, vertiendo una jarra de leche, escribiendo una carta, en medio de una clase de música... En contra de la creencia de que los momentos prosaicos son incompatibles con la dignidad del arte, Vermeer nos dice que todo momento es digno de ser contemplado de forma casi reverente. Porque si uno se pregunta por qué Vermeer ha prestado atención a este momento concreto, fácilmente concluye que podría haber sido igualmente el anterior, o el próximo, o cualquiera. Porque en lo que hacemos, en cada momento, ya está toda la plenitud no solo de la belleza sino directamente de la humanidad, la de todos y la de cada

uno. Todo depende de la mirada: la mirada es nuestra verdadera medida de todas las cosas. El insondable silencio de Vermeer no es otra cosa que una educación de la mirada. Los cuadros de Vermeer muestran lo que podemos ver no cuando solo miramos, sino cuando vemos desde el silencio. Muestran que en lo que despreciamos diciendo que es solo vida corriente está toda la humanidad. Por decirlo con otro lenguaje: Vermeer acaba con la división entre espacios sagrados y espacios profanos y revela que todo —y todo lo que hacemos— puede convertirse en un espacio sagrado: depende de la calidad de una mirada nutrida por el silencio, el respeto y el recogimiento. No es casual que Siri Hustvedt dijera, al contemplar *Mujer con collar de perlas*, que la única palabra que le vino a la cabeza fue «anunciación». Incluso en los dos únicos cuadros en los que Vermeer muestra escenas exteriores, la gente parece envuelta por el apaciguamiento propio de alguien que simplemente está haciendo plenamente lo que hace en ese momento.



Mujer con collar de perlas, Vermeer, 1665-1667

En cierto modo, Vermeer parece que se anticipe al Cézanne que dijo: «pasa un minuto de la vida del mundo, píntalo tal como es». Pero Vermeer no nos dice solo «píntalo tal como es», sino «vívelo y míralo tal como es». Y captar el *tal como es* de cada instante no es el enigma de Vermeer, sino el enigma —o el misterio— de una vida vivida con calidad humana. Una vida donde todo puede transmutarse en una anunciación porque no hay trascendencia a las cosas sino trascendencia *en* las cosas.

Los cuadros emblemáticos de Vermeer están protagonizados por mujeres. De hecho, solo dos cuadros tienen un único protagonista masculino (trabajando en su despacho, faltaría más). Lo que cautiva de los cuadros de Vermeer es cómo muchas de sus protagonistas están mucho más que concentradas: es la sencilla atención y presencia con la que hacen lo que hacen. En el gesto más fugaz se encuentran plenamente presentes, porque la experiencia de la vida es estar presentes en lo que hacemos y no perdidos en las fantasías o las preocupaciones del futuro, o atrapados por el resentimiento o la nostalgia del pasado. Vermeer nos dice que el momento en cuestión no ha sido elegido por ser el mejor; para él, cada momento puede ser elegido porque es el mejor momento que tenemos para vivir. Al contrario de Goethe, Vermeer no le dice al instante: «Detente; eres tan bello...», sino que nos dice que podemos hacer bello cualquier instante. Los cuadros de Vermeer

quizás nos pueden parecer inevitablemente estáticos, pero no fijan nada; están llenos de movimiento: quien los contempla ve claramente que son un momento de una secuencia grávida de un antes y un después y, al mismo tiempo, tienen toda la fuerza de un ahora vivido. Lo que importa es la experiencia (ellos mismos son una experiencia) y no la representación de objetos y personas.

Cuando se entra en la sala donde está expuesta *La lechera* (un cuadro que no parece que originariamente tuviera este nombre) uno queda al instante cautivado por esta pintura que eclipsa todo lo que la rodea. En el recogimiento y la devoción con que aquella mujer vierte la jarra de leche —aquel hilillo blanco que parece que fluya eternamente— encontramos el eco de todas las representaciones de la santidad de María. Porque en un gesto cotidiano —en cualquier gesto cotidiano— se puede dar la plenitud de los tiempos. En este cuadro, Vermeer condensa a la vez la invitación ignaciana de buscar y encontrar a Dios en todas las cosas y el *samu*, la práctica meditativa zen que busca llevar a cabo las tareas cotidianas concretas con atención, presencia



La lechera, Vermeer, 1658-1660

y plena conciencia. No es solo la luz que resplandece discretamente en todos y cada uno de los objetos del cuadro, luminosos en sí mismos. Es la luz que hace que todo (cada objeto y el mismo cuadro) tenga vida propia. Es la luz que nos dice que cualquiera de los personajes de sus cuadros podemos ser nosotros, pues son como nosotros: rodeados de luz, sin caer en la cuenta de su presencia. De que en ella vivimos, nos movemos y somos. Como estas mujeres, envueltas por la tenue luz de una ventana, como si estuviera a punto de producirse otra anunciación en el simple hecho de leer una carta, tocar el laúd, probarse un collar o coger una jarra.

Los cuadros de Vermeer parecen pedir un cierto movimiento por nuestra parte. Como si, estando de paso, captáramos de manera casi casual un momento privado, íntimo. Pero no nos queda más remedio que pararnos, con la conciencia de que allí está todo. Vermeer no nos llama la atención, sino que nos la despierta. Y nos la despierta provocándonos —literalmente— la contemplación de la vida interior: lo que vemos es casi siempre lo que ocurre en espacios privados; incluso nos sentimos un poco intrusos al acceder a momentos de vida en los que las personas no

son conscientes de ser observadas. Al contrario de un Antonio López (cuya obsesión perfeccionista lo convierte a menudo en un congelador de tiempo), Vermeer captura y capta un momento y no tan solo lo recoge, sino que lo acoge. Y nos muestra que todos podemos ser no consumidores del tiempo que pasa, sino acogedores de tiempo vivido.

Con Vermeer accedemos a la privacidad de las personas que vemos, pero no a su intimidad, solo intuida en la transparencia de algunos rostros. Resulta chocante que, en un pintor de tan poca obra y pintada tan lentamente, seis de sus cuadros representen a una mujer con una carta: recibíendola, escribiéndola, leyéndola... Lo vemos, pero no tenemos acceso a ella. Al darnos acceso a estas mujeres que leen o reciben una carta, Vermeer nos está introduciendo en una atmósfera de discreción: vemos y, a la vez, no podemos saber; accedemos a un momento íntimo y, a la vez, quedamos excluidos de esa intimidad. En palabras de V. Bozal, «la mirada es el instrumento del que se sirve (de lo que, con él, nos servimos); es adecuado porque es insuficiente: nos informa de que existe un mundo privado y que, precisamente porque es privado, es distante. Contemplamos a la [lectora en azul](#) pero no sabemos qué lee, tampoco qué leerá [esta dama a la que su criada entrega una carta](#). El pintor suscita nuestra curiosidad, pero no la satisface». Como tantas cosas y tantas relaciones de la vida.

Vermeer nos detiene y, al detenernos, nos hace caer en la cuenta de que siempre creemos conocer a los demás y los juzgamos, y nos cuesta mucho sostener y aceptar que su mundo íntimo no nos pertenece, aunque hablemos de ellos como si supiéramos algo de sus vidas. Por eso, estos cuadros hacen que nos demos cuenta de que siempre vemos a los demás y los juzgamos sin conocer ni poder conocer su intimidad. Como dice —y nos dice!— un personaje de *La acabadora*: «tú



Mujer leyendo una carta, Vermeer, 1663-1664



Dama y criada, Vermeer, 1667

siempre tienes prisa para emitir sentencias». A menudo miramos y sentenciamos; más aún, sentenciamos sin ni siquiera mirar y, por descontado, sin ni siquiera saber, porque muy a menudo ver y conocer solamente fragmentos de vida significa 'no saber'. Por eso, en el Evangelio se nos recuerda: «no juzguéis y no seréis juzgados». En cambio, mirar y escuchar sin emitir sentencias es lo que hace que toda persona, como las mujeres de los cuadros de Vermeer, llegue a ser sujeto.

Pero mirar y escuchar sin emitir sentencias pide una larga, paciente, inacabable educación del deseo. El deseo presente en todas nuestras mociones, que nos mueve hacia el otro y que nos atrae desde el otro. Un deseo, sin embargo, que no se puede satisfacer a sí mismo y que nunca puede culminar ni completar totalmente en el otro la satisfacción que está buscando. En este sentido, es un anhelo que nunca deja de serlo, pues educar el deseo comporta sostener y contener su pulsión potencialmente predatoria. Y también sostener la herida de no poder alcanzar ni conquistar la plenitud de la satisfacción buscada por todo deseo. También el deseo del otro, también el deseo de Dios. Aquí es donde la pintura de Vermeer se reencuentra en su dimensión más radical con Rumi: «la herida es el lugar por donde entra la luz».

27 Y es desde aquí que podemos considerar a Vermeer un maestro de oración o, si lo preferimos, de contemplación. Malebranche nos dijo que la atención es la oración natural del alma. La atención. No la voluntad, no el esfuerzo, no la reflexión, no el activismo espiritual: la atención. La atención en tanto que apertura, disponibilidad y receptividad. La atención en tanto que descentramiento. La atención que se deja afectar. Esto es la oración natural del alma. En Vermeer se aúnan la delicada y atenta mirada del pintor con la sencilla y absoluta atención que transparentan el cuerpo y el alma de las mujeres presentes en sus cuadros. El vínculo entre la mirada atenta de uno y la acción atenta de las otras se convierte en sí mismo en un acto de recogimiento, de devoción, de oración: la atención es la oración natural del alma. Porque, en sus estratos más radicales, la atención no es una actividad cognitiva, mental, operativa o instrumental: es una experiencia espiritual. Por eso, Simone Weil pudo afirmar desde su itinerario biográfico que

la oración es la orientación hacia Dios de toda la atención de la que es capaz el alma. La calidad de la oración está para muchos en la calidad de la atención. [...] Esta mirada es, ante todo, atenta; una mirada en la que el alma se vacía de todo contenido propio para recibir al ser al que está mirando tal cual es, en toda su verdad. Solo es capaz de esto quien es capaz de atención.

Vermeer nos interroga sobre cuál es la distancia justa con relación a la intimidad del otro, nos invita a acercarnos al otro con un respeto atento y no invasivo y, sobre todo, nos devuelve la mirada y nos sugiere que tal vez seamos nosotros mismos los

que nunca acabamos de acceder a la propia intimidad. O, al menos, que lograrlo no es obvio y que solo será posible si aprendemos a mirarnos con atención, afecto y respeto, sin la exigencia de quien no acepta el tiempo vivido y solo lo juzga. Hokusai dijo que todo lo que había producido antes de los setenta años no valía nada, y que creía que, si seguía progresando, a los noventa penetraría en el misterio de las cosas, y que a los ciento diez todo lo que hiciera, tanto si era un punto como una línea, estaría vivo. Quizá no se trata tanto de la pretensión de acceder totalmente a la intimidad y manosearla sino, simplemente, de estar vivo.

El insondable silencio del universo de Vermeer es inseparable de la luz que hace que todo en su pintura esté vivo. Cada objeto, cada gesto, cada mirada tienen la presencia justa gracias a la luz que les corresponde, cuyo origen no vemos. El verdadero paisaje de Vermeer es la luz presente en todas partes, sin que la puedas ver y atrapar. Y es esta luz la que traspasa un silencio que no es meramente el estar callado y que engendra la sensación de que no hay nada en el mundo que pueda alterarlo, aunque vivas en una época tan convulsa como la del pintor. Proust dijo de la [Vista de Delft](#) que era el cuadro más bello del mundo. Sin embargo, hay algo más que belleza. Pintado poco después de que la explosión de un polvorín causara una gran mortandad, en el cuadro —en los cuadros de Vermeer— no hay nada que haga ruido, que estorbe el silencio. Como tampoco hay nada que aparte a sus protagonistas de hacer lo que tienen que hacer, en cada momento —como en [La callejuela](#).

No existe el *enigma de Vermeer*, porque un enigma se resuelve y Vermeer no resuelve nada, sino que nos aproxima a un misterio y nos lo muestra: el que cada uno es para sí mismo y el que somos los unos para los otros. Y esta aproximación y este mostrarse solo pueden ocurrir cuando estamos empapados del insondable silencio de Vermeer, que es el nuestro.



Vista de Delft, Vermeer, 1659-1661



La callejuela, Vermeer, 1657-1658



Carlos Pujol, en el libro de poemas que dedicó a Vermeer, tiene uno que acaba así: «Entre aquel alboroto / yo pintaba el silencio, lo que calla / cuando en el corazón no se oye ruido».

Lo que Vermeer nos anuncia y nos recuerda es que, en medio del bullicio de cada día, podemos escuchar lo que calla cuando en el corazón no se oye ningún ruido.

Un perro. Tan solo un perro

Dicen que cuando Benedicto XVI era el cardenal Ratzinger —prefecto de la Congregación para la Doctrina de la Fe, recordémoslo— en un viaje a Madrid pidió visitar El Prado. Los responsables le prepararon un recorrido convencional y previsible a base de Murillos y Zurbaranes pero, ante su sorpresa, al llegar les dijo que lo que quería ver eran las *Pinturas negras* de Goya. Parece que las visitó con suma atención y que, al llegar ante [El perro](#), permaneció allí un rato, tras el cual se retiró en silencio.

30

¿Qué tiene esta pintura enigmática, hermélica, seductora y desolada que ha atraído y cautivado a tantas personas a lo largo del tiempo? El mismo Joan Miró, en su última visita a El Prado meses antes de su muerte, se centró en *Las Meninas* y *El perro*. Y Antonio Saura dijo que es «el cuadro más bello del mundo». Un cuadro que, en cierto modo, culmina uno de los procesos más fascinantes de la historia de la pintura. Un proceso que da lugar a

una verdadera doble vida en la producción pictórica de Goya. No viene a cuento ahora glosar su personalidad compleja y poliédrica ni su biografía. Fue el retratista más importante y reconocido de la corte y el pintor del rey; fue testigo de la invasión francesa y de la reacción rebautizada míticamente como «Guerra de la Independencia»; tuvo que capear al infame Fernando VII; y la Inquisición (de la que —curiosamente— es en buena medida heredera la congregación que dirigía Ratzinger) se interesó por su pintura y por sus vínculos con los afrancesados, que es como se llamaba a los ilustrados (con esta manía española de considerar como no verdaderamente españolas las ideas o los adversarios políticos que no encajan con la doctrina oficial). Y no mencionaremos el impacto devastador de la enfermedad que le produjo la sordera o sus relaciones con la duquesa de Alba, que hoy harían las delicias de cualquier programa de sobremesa.



El perro, Goya, 1819- 1823

Lo que ahora me interesa es subrayar esta doble vida, que hace que tenga una obra pública, que le permitió asegurarse los ingresos —por los que nunca dejó de preocuparse—, y una obra privada no destinada necesariamente a ser mostrada, en la que podía explayarse con más libertad dado que, como él mismo dijo, en la obra por encargo «el capricho y la invención no tienen ensanches». En este punto, Todorov ha subrayado con gran acierto que debemos ver a Goya como un pensador, un pensador estimulante, provocativo, desconcertante, sobrecogedor. Un pensador que formula su pensamiento con el lenguaje de la pintura y, sobre todo, del dibujo. Un pensador que nos ayuda a entendernos mejor a nosotros y al mundo en el que vivimos, porque explora sin prejuicios, convenciones ni edulcorantes los rincones más inhóspitos y descarnados de la condición humana. Y, por eso, resulta un símbolo tan potente visualizar al máximo responsable de la doctrina de la fe en silencio ante *El perro* (en una secuencia que imagino complementaria de la *Leyenda del Gran Inquisidor* de Dostoievski): porque la doctrina de la fe, sea lo que sea lo que esto signifique, no es posible si uno no se desnuda en un total arraigo en la condición humana y en la más radical indagación de todas sus dimensiones. Y aquí vale para toda doctrina lo que decía Goya de la pintura: «que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, ú obligación servil de hacer estudiar ó seguir á todos por un mismo camino, es un grande impedimento á los jóvenes que profesan este arte tan difícil». Quizás la indagación de la fe y la fe confiada en la indagación solo ocurren cuando no hay doctrina que se reduzca a ser entendida como «mismo camino» o, peor aún, como «obligación servil».

Para el hilo que estoy siguiendo para llegar a *El perro* son especialmente relevantes *Los desastres de la guerra*. Una colección de grabados que no publicó nunca en vida y que hoy tienen una actualidad estremecedora. Z. Music, al salir de Dachau, dijo que lo único que reflejaba lo que había vivido era [el desastre número 18](#). Y Primo Levi explica que le oyó decir a un vigilante de las SS en Auschwitz: «aquí no hay por qué». Esta es la terrible respuesta al clamor que atraviesa los desastres y que Goya explicita en uno de ellos: «[¿Por qué?](#)». Una pregunta devastadora que no se puede digerir ante un *desastre*, y que no



Enterrar y callar
Desastre número 18. Enterrar y callar, Goya, 1810 - 1814



Desastre número 32. ¿Por qué?, Goya, 1810

se puede sostener ni siquiera sobre sí misma. Contemplar detenidamente los *desastres* de Goya es uno de los mejores antidotos que conozco contra lo que el papa Francisco ha denominado «la globalización de la indiferencia». Porque no hay nada más contemporáneo en la obra de Goya que los *desastres*, que podrían ilustrar mejor nuestros informativos que muchas de las imágenes con las que nos inundan. Con una diferencia sustancial: las imágenes siempre bordean la obscenidad de convertir el dolor y el sufrimiento en espectáculo, mientras que los *desastres* nos muestran la verdad. La verdad que supo reconocer Joan Vinyoli: «Que tot és dur, cruel, sense pietat / i sempre el mal i la vergonya duren».

Porque Goya pone de manifiesto una escisión que siglos atrás no habría sido nunca aceptada: la prioridad de la verdad por encima de la belleza. ¿Qué verdad? La eterna verdad que hemos contemplado en esta inmensa fosa común en la que se ha convertido el Mediterráneo. Lo que hemos visto en Sarajevo, en Srebrenica, en Myanmar, en el genocidio de Gaza, en Siria, en Sudán, en Yemen, en Ucrania... Lo que año tras año hemos visto repetido



El dos de mayo de 1808 en Madrid, Goya, 1814

en varios rincones del planeta. En los grabados de Goya están todos estos rincones, todos, sin excepción. Nietzsche se equivocó: el eterno retorno no es el del superhombre sino el de la deshumanización propia de la crueldad y del sufrimiento sin porqués. Nos cuesta aceptarlo porque hiere demasiado nuestro narcisismo: los *desastres* también revelan la naturaleza humana. Ante los desastres de todo tipo es demasiado fácil decir que son inhumanos. Es demasiado fácil quitárnoslos de encima con esta pirlueta retórica. No: lo que vemos es humano, demasiado humano. Es también lo que los hombres somos capaces de hacer. Todos. Y, por eso, en estos grabados no hay nada épico, ni sublime, ni grandioso, como tantos otros cuadros de grandes batallas o de héroes militares nos han intentado transmitir. Simplemente, muestran a los hombres el mal que son —que somos— capaces de hacer. Es como el cuadro que Goya pintó sobre [el levantamiento del dos de mayo](#): las caras están todas igualmente crispadas, las miradas son igualmente salvajes, con independencia del uniforme que vistan; las únicas miradas humanas que interrogan a quien contempla el cuadro son las de los caballos.

Lo supo ver con claridad Marguerite Duras en el estremecedor diario que tituló *El dolor*, escrito mientras esperaba la llegada de su marido, de vuelta de Dachau. El horror de los campos de concentración es tan estructuralmente humano como las ideas de igualdad y fraternidad. Solo haciéndonos radicalmente corresponsables podremos soportar su peso. Porque cuando nos acecha alguna tentación de buena conciencia autosuficiente nos conviene no olvidar lo que dijo Ofelia a Hamlet: «Señor, sabemos qué somos, pero no sabemos qué podemos llegar a ser». Siempre tenemos a nuestro alcance, en un grado u otro, la terrible banalidad del mal. Porque la banalidad del mal existe; es humana, demasiado humana. La banalidad del mal radical, por supuesto. Pero también la pequeña banalidad del mal cotidiano. Y ambos, por cierto, pueden llevarse a cabo con profesionalidad, con eficacia y eficiencia, cumpliendo objetivos. Debemos empezar a reconocer el potencial perverso y sádico que tienen estas palabras, que quieren presentarse de forma aparentemente aséptica, como si fueran inocuas y no dependieran del propósito que las activa o del desastre que pretenden llevar a cabo. En un mundo como el nuestro, donde la gente denomina *opinión* o *pensamiento* al simple hecho de ir rebotando los mensajes que le llegan, conviene no olvidar nunca que en *Eichmann en Jerusalén* Hannah Arendt presentó, por ejemplo, cómo llegar a ser un eficaz y eficiente directivo responsable de logística. De una logística eficaz y eficiente para poder llevar a la gente a Auschwitz, Treblinka y similares.

33

Ante el dolor, la crueldad y el sufrimiento desaparecen los valores, las convicciones y las ideologías con las que a menudo queremos justificarlos o explicarlos, o con las que vestimos con la buena conciencia de nuestra indignación. Porque la prioridad de la mirada no la tienen ni los valores, ni las convicciones, ni las ideologías, sino las víctimas. A Goya no le interesa el uniforme que visten, sino el hecho de que son víctimas. Goya anticipa en su mirada lo que dijo Carles Capdevila en su despedida como director del periódico *Ara*: «quiero sentirme más cerca de los que sufren que de los que hacen sufrir». No nos engañemos: Goya nos trastorna no solo porque nos muestra unos hechos ante los que nos cuesta sostener la mirada, sino también porque, ante la eterna coartada de consolarlos juzgando y condenando a los demás, nos confronta con los versos de Màrius Sampere: «Mirem i què hem vist / sinó l'interior dels ulls?».

Si se hace el ejercicio de mirar los *desastres* en el orden inverso en que los presentó Goya, al llegar al [número 1](#) puede que uno sienta un escalofrío. Porque lo que encuentra, despojado



Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.

Desastre 1. Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer,
Goya, 1810



de épica, trascendencia y de cualquier sublimidad religiosa, es un grabado que, sin duda, le resultará familiar: ante él, sin lugar a dudas se reconoce el motivo iconográfico de Jesús en el huerto de los olivos. Lo que hay en este grabado es una conexión con las experiencias límite de todo ser humano, llena de verdad y desnuda (o faltada) de teología. Que siempre es mejor que una conexión plena de teología y desnuda (o faltada) de verdad. Por ello, conviene tener siempre presente lo que Goya decía de su pintura:

Mi ojo no percibe nunca líneas ni detalles, ni se me ocurre contar los pelos de la barba del transeúnte o la botonadura de su abrigo. Esas minucias no distraen mi atención. Y mi pincel no debe ver más ni mejor que yo. En contra de la naturaleza, estos profesores cándidos quieren detalles de conjunto, pero sus detalles son casi siempre ficticios o mentirosos.

He aquí la clave de toda indagación en el camino hacia la propia humanidad: mi pincel no debe ver más ni mejor que yo. Y quien dice mi pincel dice mi ideología, mi teología, mis valores, mis creencias. Y no porque en ellas no se pueda expresar nuestra autenticidad, sino porque hay el riesgo siempre presente de caer en el autoengaño que hace que el pincel vea —y nos vea— mejor que nosotros, con detalles «casi siempre ficticios o mentirosos». Porque no se trata de pintar más bonito, sino de aclarar, afinar y profundizar la mirada sobre nosotros y sobre el mundo.

Y esto es justamente lo que nos conduce a *El perro*. Cuando Goya compra la Quinta del Sordo, probablemente para apartarse de Madrid y de lo que allí se cuece, entra en el espacio donde creará lo que se ha denominado la capilla sixtina de la pintura moderna: las *Pinturas negras*, que motivaron la visita de Ratzinger. Unas pinturas que Goya pintó directamente sobre las paredes de las habitaciones principales, con las que convivía a diario —algunas de las cuales, por cierto, se han convertido en emblemáticas de Goya—. Unas pinturas, por tanto, para sí mismo y no para los demás, ni según los requerimientos de los demás, ni para complacer a los demás, en las que podemos suponer que pinta con la máxima libertad. Unas pinturas en las que se hacen presentes componentes básicos de la condición humana con los que todos debemos confrontarnos, que debemos asumir y que debemos configurar a lo largo de nuestro itinerario vital: el paso del tiempo, el poder, la sexualidad, la cultura, los miedos, la agresividad, la melancolía, los instintos, la religión, la muerte... No me interesan ahora las interminables consideraciones sobre lo que representan y sobre cómo lo representan, ni las especulaciones sobre el porqué de su concreta distribución en los dos pisos de la Quinta. Me interesa ir directo a la pintura que probablemente era la última que veía alguien que fuera de visita a la Quinta y que, creo que acertadamente, culmina la sala de El Prado donde están reunidas.

¿Qué vemos? La cabeza de un perro emergiendo en un paisaje, que más bien es un no-paisaje. Se han dicho muchas cosas, tanto para describirlo como para decir lo

que representa: un perro enterrado, saliendo de detrás de un talud, luchando contra la corriente, expectante en la espera, hundiéndose, flotando en un agua negra, mirando a un caballo o a unos hipotéticos pájaros... Sin embargo, a pesar de reconocer su hermetismo, nos podemos dejar llevar por varias claves interpretativas: la soledad, la melancolía, la espera anhelante sin nada que esperar, la desolación sin consuelo en medio de un paraje tan colosal como vacío, el drama irracional de la vida, la espera muda de la muerte ante la que no hay ni socorro ni piedad, el abismo vacío en el que vivimos, la vida que pasa en medio de la indiferencia cósmica, la aceptación de que no podemos dejar de hacer(nos) preguntas que no tienen respuesta... Una pintura, pues, que se convierte a la vez en máximamente hermética y máximamente elocuente. Una pintura en la que tal vez resuena el eco de los versos de Màrius Sampere: «Només percebem les formes / que han desaparegut. Som els detectors / del Rastre. / Estem fets per mirar, / per observar la cosa que no hi és».

Un perro. Tan solo un perro.

¿Y si todo lo que acabo de decir fuera tan penetrante, tan radicalmente humano, tan vitalmente insoslayable que nos distrae en nuestra contemplación? Porque, tal vez, lo que distingue *El perro* de todas las pinturas negras es su carácter meditativo. En el sentido de que, estrictamente, no podemos decir nada; solo permanecer plantados ante él, sin distanciarnos con palabras que vistan lo que ocurre ante nosotros. Como el primer *koan* que se le propone a un practicante de zen —curiosamente también protagonizado por un perro—, cuya respuesta no admite ningún resquicio por donde se puedan filtrar ni conceptos ni juicios. Ante *El perro*, nuestra mente lucha para construir una narración, para ensayar una explicación, para otorgarle un sentido, para hacer que lo que vemos pase a formar parte de algún orden ignoto. Pero, propiamente, ante *El perro* no hay relato posible, y es por esto que lo que se nos revela es, justamente, cómo de perdidos nos sentimos sin relato, sin narraciones que den orden y sentido a lo que vivimos. *El perro* deja en suspenso nuestra cháchara interior, hecha de miedos y de deseos. Lo que nos inquieta de este cuadro cuando lo tenemos delante es no poder decir nada, y esa inquietud es la que no somos capaces de sostener. Y por eso vamos en auxilio de pinceles mentales de todo tipo, que nos ayuden a ver mejor de lo que vemos. A ver más de lo que, simplemente, hay ahora y aquí. Un perro. Tan solo un perro.

Si el perro no estuviera, si Goya hubiera dado el paso hacia lo no figurativo y lo hubiera eliminado, esta inquietud se endulzaría. Pero este perro, que no nos permite escapar hacia ninguna secuencia temporal ni distraernos con ningún contexto, no hace más que confrontarnos con el reto de la presencia. De aceptar y vivir lo que hay en nuestro presente en su totalidad. Cuando era pequeño y pasaban lista en clase, cuando decían mi nombre tenía que contestar: «presente». Me ha costado



años darme cuenta de que uno puede pasar toda una vida sin que esta respuesta llegue a ser nunca verdad del todo.

Ante *El perro*, o te estás simplemente en un silencio abierto y en una atención sin juzgar ni valorar, o no tienes nada que hacer y pasas a entretenerte en otra cosa. No hay detalles que mirar, no hay nada que distraiga. Simplemente, hay lo que hay. Como cada día. En todas partes. Por ello, en la medida que el cuadro es un instante a la vez presente y eterno, sin antes ni después, es una verdadera invitación a la meditación. La única mirada que admite es una mirada plenamente, totalmente contemplativa, sin la distracción de tener nada que contemplar. Porque solo de esta manera es posible que vaya creciendo en nosotros una mirada atenta, capaz de captar la verdad de la propia y compartida humanidad en todo su potencial. Una mirada capaz de comprender a la vez la verdad de una presencia que lo empapa todo y la verdad de una vida al lado de los que sufren —y no de los que hacen sufrir—.

Ratzinger y toda la doctrina de la fe retirándose en silencio de la contemplación de *El perro* no solo nos recuerda que, en resumidas cuentas, este perro es nuestro espejo. Nos recuerda también que, si queremos retirarnos de este silencio y no perderlo, solo hay lugar para los versos de Màrius Sampere: «I no pregunteu què he dit. Pregunteu-vos / què heu entès».

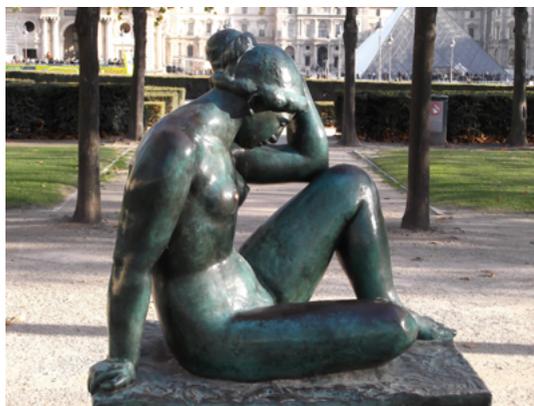
Introducir el silencio...

...en la escultura. Esto es lo que vino a decir André Gide ante [Mediterrània](#) d'Aristides Maillol: «Maillol acaba de introducir el silencio en la escultura». Me atrevería a decir que una mirada apaciguada, cuidadosa, progresivamente serena de su obra desvela, efectivamente, la verdad de la afirmación de Gide: Maillol introduce el silencio en la escultura hasta tal punto que la contemplación de sus obras hace emerger lentamente, progresivamente, un silencio interior que es el eco de lo que el escultor nos ha mostrado.

Mompou ya nos regaló la posibilidad de captar, concebir y pensar una *Música Callada*. Misterio del espíritu y espíritu del misterio. Lo sutil que simplemente sucede está aquí. Maillol, en cambio, muestra el silencio presente en la pesadez y la densidad de la materia. Maillol transforma la materia sin que deje de ser materia; el tacto nos evoca la consistencia insoslayable de su realidad y, al mismo tiempo, la pátina tornasolada y cálida nos recuerda que el tiempo es, como dijo Yourcenar, el gran escultor. Nuestro escultor; el que va dando forma a nuestras vidas.

Alguien ha dicho que una escultura es aquello con lo que nos topamos en un museo cuando retrocedemos para ver mejor un cuadro. Quizá preferimos la pintura a la escultura porque fantaseamos con que la primera se puede abarcar y dominar con la mirada. La escultura siempre escapa a nuestra pretensión de tener

una visión completa, por lo que nos devuelve a la humildad de saber que no somos señores de la realidad y de la vida, que siempre desbordan nuestra voluntad de dominio y control. Y, sin embargo, lo que cautiva de las esculturas de Maillol es la ligereza que las habita. Se diría que el hecho de que estén depositadas sobre una superficie es una confusión visual. Solo lo parece, pues se sostienen sobre sí mismas. No son figuras aladas, pero dirías que las puedes tomar sin esfuerzo, incluso las de mayor volumen.



Mediterrània, Maillol, 1923-1927

Quizás Maillol nos resulta tan cercano porque nos envía un mensaje cifrado sobre nuestras propias vidas. Cuando Gide dice que el escultor ha introducido el silencio en la escultura lo señala con exactitud. No se trata de retirarse al silencio para poder esculpir mejor nuestra vida. Se trata introducir el silencio en la densidad, la materialidad y, a menudo, la pesadez de nuestra vida. No nos invita, simplemente, a buscar lugares apartados donde acercarnos al silencio exterior (silencio, por cierto, que no tardaremos en considerar un producto de lujo). No se trata de ir a cargar las pilas, porque no hay pilas que cargar. Se trata de introducir el silencio en lo que la vida va esculpiendo en nosotros, va haciendo de nosotros, va haciendo con nosotros. No solo el tiempo es un gran escultor. Me atrevería a decir que también lo es el silencio. Incluso que, sobre todo, lo es el silencio.

Las esculturas de Maillol suscitan un recogimiento meditativo. Pero no suscitan pasividad. Ser receptivo no es ser pasivo. Ser receptivo no es dar las cosas por hechas, terminadas, inamovibles, como si solo se tratara de apropiárnoslas. De hecho, el grueso de su obra se aleja de toda pretensión de copiar o repetir. Siempre acompañado de sus cuadernos, permanece atento a todo lo que lo rodea. Porque su obra no responde a la mera voluntad de copiar o reproducir la realidad; no hay sometimiento a o dependencia de lo que ya existe. Como dijo Àlex Susanna, «la gran aportación de Maillol fue sustituir el tema por la forma pura». Es la búsqueda de la belleza, la armonía, la pureza de la forma, que rompe con lo que dominaba en aquel momento. Si contemplamos a Rodin veremos narración, movimiento, músculo, en definitiva. Maillol es la pureza, pero no entendida como perfección sino como depuración, como simplificación que capta lo esencial. La total presencia de lo esencial en el momento presente, en cualquier instante, presencia captada por la mirada atenta. Lo dijo el mismo Maillol: «Me sirvo de la forma para llegar a lo



La Nit, Maillol, 1909

que no tiene forma. Tiendo a expresar lo que no es palpable, lo que no se puede tocar». Y este «lo» solamente es accesible en lo más tangible, tocable y palpable: una escultura. Porque no se hace presente fuera de lo tangible, tocable y palpable.

Contemplad *La bugadera*, *Noia agenollada*, *Dona amb colom*, *Noia asseguda pentinant-se* o [La Nit](#). Me atrevería a decir que, sobre todo, *La Nit*. Una escultura donde se condensa, con un respeto y delicadeza infinitos, todo el sufrimiento y el ago-

tamiento vital que ha atenzado a la humanidad desde el fondo de las propias entrañas. Maillol reflejaba la belleza, la armonía, la pureza de formas. Pero, sorprendentemente, algunas de sus obras reflejan la belleza, armonía y pureza de formas en el dolor, en la expresión del dolor. Es lo que veremos también en el [Monumento a los muertos de Port-Vendres](#); o en el [Monumento a los muertos de Céret](#), que lleva por título *El dolor* y que, por cierto, tiene un asombroso aire de familia con *Mediterránea*, que también se llamaba *El pensamiento*. Maillol, a la vez que introdujo el silencio en la escultura hizo lo que parece una contradicción en los términos: unificar belleza y dolor. Puede parecernos obvio que en algunos de sus monumentos conmemorativos la escultura se explique por el contexto. Pero si los miramos bien, veremos que muestran, por encima de todo, la opresión del dolor, del dolor —podríamos decir— en estado puro; y es que la escultura permanece plenamente significativa fuera del contexto que la origina. Y lo hace porque nos muestra un dolor que, siguiendo el libro de Job, consiste en vivir «en el país de tinieblas y sombras de muerte, tierra de miseria y caos, donde la luz es como densa oscuridad». Porque al mostrar estas esculturas fuera de su contexto, donde aparece en toda su belleza la expresión del dolor, Maillol nos lleva al reconocimiento de lo que podríamos calificar como *el dolor sin culpable*: el dolor que es aún más doloroso porque no podemos atribuir a nada o nadie la culpa que lo origina. Quizás este dolor que nos atenza las entrañas puede tener explicación, pero es una explicación sin culpable. Poder echar la culpa a alguien del dolor que sentimos nos permite aliñarlo con rabia, indignación o acusación y eso nos ayuda a expulsarlo de alguna manera. Pero cuando es dolor, solo dolor en estado puro,



Monumento a los muertos de Céret, Maillol, 1922



Monumento a los muertos de Port-Vendres, Maillol, 1919



entonces su peso nos agobia hasta el extremo y nos lleva hasta dimensiones del oficio de vivir que no son fáciles de aprender. Como dice un personaje de *Las gratitudes*, de Delphine de Vigan, «a veces hay que asumir el vacío que deja la pérdida. Renunciar a distraer la atención. Aceptar que ya no hay nada que decir». El dolor a veces es tan puro que no hay nada donde colgarlo ni apoyarlo. Aceptar que ya no hay nada que decir.

Pero que Maillol haya unificado belleza y dolor nos puede ayudar a mirar cara a cara ese dolor que nos lleva al corazón de la condición humana, ese dolor que no es resultado de un mal evitable y que, por lo tanto, nos permite identificar a un culpable. Siempre nos gusta que el dolor traiga como pareja de baile a la justicia, hecho que nos permite indignarnos o desesperarnos tratando de entender si lo que (nos) pasa es justo o no, si hay derecho o no a que ocurra. Está claro que es necesario combatir el mal evitable y trabajar por una sociedad más justa, faltaría más. Hay un dolor cuya dimensión culpable no es que sea inhumana, como nos gusta decir, sino que también es humana, demasiado humana. Pero, paradójicamente, este es el tipo de dolor que nos parece manejable, porque al menos lo consideramos explicable y comprensible. Pero esto no elimina el tipo de dolor ante el cual palabras como *justicia*, *culpa* y *responsabilidad* deben caer en el mutismo. El tipo de dolor que Marguerite Yourcenar expresa en boca de Adriano (aquel que trataba de entrar en la muerte con los ojos abiertos):

40

Cuando hayamos aligerado de la mejor manera posible las servidumbres inútiles y evitado las desgracias innecesarias, siempre tendremos, para mantener tensas las virtudes heroicas del hombre, la larga serie de los males verdaderos, la muerte, la vejez, las enfermedades incurables, el amor no correspondido, la amistad rechazada o vendida, la mediocridad de una vida menos vasta que nuestros proyectos y más opaca que nuestros sueños —todas las desdichas causadas por la naturaleza divina de las cosas.

Eliminad el adjetivo *divina*, si os molesta. Pero debemos reconocer que hay una manera de relacionarse con el dolor que, en el fondo, niega que somos seres vivos y, por tanto, también sufrientes. Cuando los demás no son responsables de lo que nos ocurre, el dolor pone a prueba tanto nuestros límites como la proyección que nos hemos hecho de nosotros mismos, como si nuestros límites no fueran perfectamente reales. Por eso me parece tan importante, cuando cae sobre nosotros el dolor con todo su peso —y, especialmente, el dolor sin culpable—, aprender a estar unos junto a otros como personas, sin caer en la tentación de reducir el dolor a un problema que resolver o a un desajuste que hay que arreglar. Porque el dolor a menudo no permite articular palabra. Pero aceptar al otro y aceptarnos a nosotros mismos como sufrientes nos permite aprender a acompañarnos desde la impotencia del hacer. Como aquellos amigos que «siete días y siete noches estuvieron a su lado, sentados en el suelo, sin decir una palabra, porque veían que el dolor de Job era muy grande».



Ignoro si en todo esto conecta con el motivo iconográfico de la *Mater dolorosa*, pero el hecho es que Maillol representó el dolor y la noche con figuras femeninas. En esto, si se me permite la heterodoxia al hacer esta comparación, Maillol me recuerda a Vermeer (que también pintó fundamentalmente figuras femeninas): ambos reflejan, recogen y acogen un instante fugaz, cotidiano, cogido al azar. Parece que podría ser este o cualquier otro, pero, pasado por sus manos, ese instante transparenta un vivir desde la plenitud esencial, sea la de cada día, sea la del dolor y la muerte. Sea lo que sea lo que se está viviendo en ese instante. Por lo tanto, siempre y cuando no lo vivamos fuera del tiempo, en nuestra perpetua comparación entre lo que hay y lo que habría, quisiéramos, deberíamos o deseáramos vivir. Porque todos los instantes pueden transparentar la plenitud esencial, si los sabemos ver y vivir. Gérard Rénier dijo de las estatuas de Maillol que son una unidad propia de un organismo que se encarama hacia la luz. La verdad es que hoy por hoy no sé si esto es la descripción de una estatua o la del ser humano que profundiza en su calidad humana.

Si el tiempo es el gran escultor de nuestras vidas, es preciso introducir el silencio en la escultura, es decir, en el tiempo. Es posible transformar nuestra realidad sin renunciar a su materialidad y sin creer que la consistencia, la densidad y la pesadez presentes en ella son incompatibles con el silencio, la paz, la serenidad y el recogimiento. Y con un profundo, exquisito, radical respeto por la humanidad. En este punto, Maillol nos es especialmente cercano en su opción por centrar muchas de sus obras en el torso. Sin brazos, sin cabeza ni brazos... La plenitud en el fragmento —no en la totalidad—, en la aceptación de una realidad siempre incompleta. La obra puede estar plenamente, totalmente terminada, y la figura final ser incompleta, por lo menos a ojos de un observador distanciado, descriptivo y analítico. Porque es importante, crucial, darse cuenta de que la plenitud vivida y transparentada no requiere ni exige una figura humana sin carencias. Nunca seremos del todo conscientes de lo tóxica que es la idea de perfección. Se puede materializar y crear la belleza de la vida no a pesar de las carencias, sino en ellas y con ellas. Josep Pla dijo de Maillol lo que se debería poder decir de cada uno de nosotros: «en un momento determinado llegó a convertir la realidad en belleza». Frente a quienes siguen pensando y viviendo desde el dualismo espíritu-materia, Maillol muestra el espíritu en la materia, muestra que el espíritu es materia y la materia, espíritu. Que su última obra —inacabada— llevara justamente por nombre *Harmonia* nos devuelve en este punto a nuestra medida: la armonía es un deseo íntimo perpetuamente dinámico y sin conclusión posible.

Tres apuntes finales de su biografía, que me parecen imprescindibles cuando se abusa de palabras como *silencio*, *armonía* o *plenitud*. Aristides Maillol comenzó a dedicarse plenamente a la escultura tarde, hacia los 40 años, cuando una enfermedad de la vista le impidió continuar con los oficios en los que había despuntado

notablemente, especialmente en la tapicería. Tardó en encontrar lo que tenía que hacer en la vida. Hasta los 40-45 años vivió en la adversidad y el anonimato. No solo no encontraba su lugar en el mundo, sino tampoco su hacer en el mundo (si es que hay diferencia entre ambos). Con crisis personales tan densas como la materia con la que trabajaba. Contra cierta palabrería sobre la educación, tan abundante entre nosotros, Maillol experimentó lo difícil que es aprender cuando la vida no te regala la relación con un maestro digno de tal nombre. Se le atribuye que dijo a uno de sus condiscípulos: «cada vez que hago algo mal, lo atribuyo a lo que he aprendido». Una frase que no deberían olvidar muchos responsables de supuestas reformas educativas.

Además, con varios compañeros creó el Saló dels Artistes Rossellonesos, que rehuía el centralismo parisino y acercaba sus obras al público de la Catalunya Nord. También ayudó a huir de Francia a personas perseguidas por los diversos fascismos, hasta el punto de que la primera organización de guías y pasadores de la frontera franco-española recibió el nombre de «red Maillol» (como intentó reflejar pálidamente F. Trueba en *El artista y la modelo*). Y es que las vicisitudes y las incertidumbres vitales, el compromiso con el entorno que te ha visto nacer y el apoyo a las víctimas que huyen de cualquier tipo de barbarie no se oponen a palabras como *silencio*, *armonía* y *plenitud*, sino que forman parte de ellas.

42

Joan Vinyoli dejó dicho algo que no deberíamos olvidar nunca: «En veritat us dic / que no es fa res en veritat sinó / per la paraula creadora de silenci».

La escultura de Maillol nos lo complementa: no se dice nada en verdad sino por la acción creadora de silencio. Rodin lo captó perfectamente: «lo que hay de admirable en Maillol, lo que hay, podríamos decir, de eterno, es la pureza, la claridad, la limpieza de su oficio y de su pensamiento». Ambos —oficio y pensamiento— inseparables, y no disociados y escindidos; todo lo que hay en el uno está en el otro. En Maillol y en todos nosotros, al menos como posibilidad y como llamada.

Maillol introdujo el silencio en la escultura. Y, al hacerlo, nos acompañó en el camino de introducirlo en el tiempo de nuestras vidas. Porque el tiempo es nuestro gran escultor.

¿Iremos algún día sin máscara?

Jacques Maritain resumió con exactitud lo que podíamos captar en la pintura de Rouault:

No encuentra la inspiración en algún sistema abstracto o en alguna emoción literaria, sino en lo que la vida, la vida de este tiempo y de este país, le hace —por decirlo así— tocar con el dedo. [...] Lo que ve y conoce con una extraña piedad, lo que nos hace ver, es la miseria y la lamentable vileza de estos tiempos, no solo la miseria del cuerpo, sino la miseria del alma, la bestialidad y la jactancia de los ricos y de los mundanos, la aplastante fatiga de los pobres, la flaqueza de todos...

Y esto es precisamente lo que hoy seguiría viendo, lo que hoy debería ayudarnos a ver. Pero cuidado con convertir su mirada en teología, en sistema, en frases y citas sesudas: se trata de ver, con el mínimo de filtros posible, todo tipo de miseria, de bestialidad, de jactancia, de fatiga, de flaqueza; y de verlo a fondo para poder vivir desde esa mirada sin subterfugios. Rouault no era teólogo y no quería quedar encarcelado por ninguna teología ni por ninguna ideología, y menos aún en su pintura: a diferencia de otros muchos pintores de su tiempo, no era abstracto sino concreto. Es más, como dijo Malraux, Rouault no era simplemente un hombre que veía: era un hombre, un hombre que *era*. Por eso, su paleta de colores fue evolucionando al tiempo que evolucionaba su vida interior. Porque para poder ver, y poder ver como veía Rouault, es necesaria una vida interior digna de ese nombre. Rouault no era pintor: era simplemente, densamente, profundamente, libremente, humano. Y por eso era pintor. Nosotros, en cambio, cuando nos preguntan qué somos, respondemos mencionando nuestro perfil profesional, en esta cómoda confusión entre lo que hacemos (o aquello a lo que nos dedicamos) y lo que somos.

Georges Rouault nació en un sótano en medio de las bombas de la Comuna y vivió su infancia en uno de los suburbios más pobres de París. Empezó a trabajar hacia los 14 años como ayudante de un restaurador de vitrales, lo que probablemente influyó en los perfiles gruesos y negros que dan forma a sus personajes, en el color de su paleta y en el reconocimiento del anonimato con el que hacían sus obras aquellos creadores. Pero quien realmente le influyó fue su maestro, G. Moreau, que era mucho más que un excelente profesor; en su relación se hizo verdad la frase atribuida a Degas: «el maestro no enseña a imitar, sino a ver». Moreau estimulaba la libertad y el camino propio de sus discípulos y apreciaba extraordinariamente a Rouault. La muerte de Moreau le afectó mucho, tanto emocionalmente como estéticamente, de modo que nunca más fue en busca de ningún profesor, lo que con-



tribuyó a reforzar su camino y estilo personales, cada vez más alejados de escuelas y corrientes: en más de una ocasión había comentado que más vale equivocarte a tu manera que a la de los maestros. En cambio, empezó a cultivar la amistad con pensadores católicos, especialmente con Jacques y Raïssa Maritain, con quienes mantuvo siempre una relación cercana, sostenida en el tiempo.

Nunca le preocuparon ni el éxito ni la fama, como si en esto siguiera el consejo (o el deseo) de Moreau, que le dijo que diera gracias a Dios por tener éxito lo más tarde posible, porque de esta manera podría expresarse sin limitaciones. Tuvo una vida difícil y precaria —siempre con el apoyo de su mujer— que culminó con su dependencia de Vollard como marchante, lo que le garantizó unos ingresos a cambio del control de su obra. Control que llegó al paroxismo con la muerte súbita de Vollard, lo que le llevó a pleitear con sus herederos para recuperar muchos de sus cuadros. Cuando lo consiguió, él mismo los quemó ante notario porque ya no se sentía identificado con ellos y para que nadie pensara que había pleiteado por dinero. De hecho, más que un individualista fue toda la vida un solitario, especialmente a partir del momento en que fracasó el intento de crear una comunidad de artistas en torno a una abadía, con la intención de explorar qué entendían por hacer arte como cristianos.

44

¿Qué constante nos llega a través de sus cuadros? Ya lo dijo en una ocasión: «no se acaba nunca de ver y observar». Rouault consideraba que todo está en la visión: el arte, al fin y al cabo, consiste en mirar y ver. Pero mirar y ver no son una mera pasividad receptiva; son una decisión. Rouault nunca dejó de ver la pobreza, a menudo convertida en miseria, de los barrios suburbanos en los que la gente iba gastando y perdiendo la vida. Títulos como [Calle de los solitarios](#), [Suburbio](#), [Invierno](#), [Paisaje nocturno](#) o [Suburbio de los largos sufrimientos](#) reflejan el inmenso dolor y la soledad que empapaba la vida de la gente. La gente concreta, no perdida en medio de la multitud. La gente que el pintor nos muestra siempre en paisajes desolados, baldíos, sin promesa de vida. A diferencia de, por ejemplo, un Chagall, los cuadros de Rouault que llevan por título [Éxodo](#) nos muestran a pocas personas abrumadas por la marcha que se ven obligadas a realizar. Es lo que quizás hoy estamos perdiendo con las imágenes de masas o de grupos de desplazados y migrantes, por las que perdemos el sentido de proximidad humana con los éxodos de nuestro tiempo. Quizás por eso hacemos grandes exclamaciones supuestamente escandalizadas cuando lo vemos en fotografías y filmaciones, pero apartamos la mirada o nos ponemos a la defensiva cuando lo vemos concretamente, cerca. Rouault no apartaba la mirada, porque su manera de mirar ya era un compromiso con los que vivían en los márgenes de la sociedad, una mirada que se convertía en testigo de una realidad traspasada por la miseria y el dolor de los últimos. Cada una de las personas era en sí misma el testimonio y, al mismo tiempo, un fragmento de un mundo caído. Su mundo. Nuestro mundo.

Su mirada no se regodeaba en el sentimentalismo, no reflejaba un humanismo de ensayo literario o una revuelta escapista de lector de periódicos. Su mirada era una mirada que buscaba, ante todo, la humanidad. Su mirada nos invita a hacernos cercanos a todos aquellos que viven, según reza el título de otro de sus grabados, en *El país de la sed y el miedo*. Porque sus *banlieues* no son simplemente un escenario para dar contexto: son el testimonio de lo que podríamos denominar una *ecología del sufrimiento*, el reconocimiento de que la tristeza y el empobrecimiento de las personas concretas son indisolubles de las condiciones en las que se ven condenadas a vivir. Pero, al hacer esto, Rouault se convierte en un clamor que nos llega hasta hoy: que pensar en el sistema no nos impida sentirnos vinculados a las personas concretas. No estamos hablando simplemente de un problema social a resolver sino de un *sentir* que nos identifique con los hombres y mujeres, niños y niñas sufrientes. Más aún: quizá Rouault se afanaría siempre para recordarnos hoy que trabajar (no *luchar*, como decimos a menudo) por la justicia requiere siempre sentir como propia la tristeza en la que viven los habitantes del *suburbio de los largos sufrimientos*, del *país de la sed y el miedo*. Porque la mirada de Rouault rezuma también piedad y misericordia. Dos palabras menospreciadas por los que viven de estadísticas y nunca miran a los ojos de la gente. Rouault nos está diciendo, nos está recordando y nos está implorando que difícilmente habrá justicia si no estamos empapados de piedad y de misericordia: «felices los compasivos». Por eso, en su pintura nos puede resonar el recuerdo de Pedro Arrupe: «Es mucha verdad que los problemas nos desbordan y que no lo podemos todo. Pero lo poco que podemos, ¿lo hacemos todo?»; y lo que nos repetía Federico Mayor Zaragoza: «qué pena que, por no poder hacerlo todo, no hagas nada». En el caso de Rouault, el «hacer todo» era pintar: ¿qué es el «hacer todo» para cada uno de nosotros? Por decirlo con sus palabras: se trata de «conocerse no por la discusión, el análisis y la palabrería; conocerse por el sufrimiento y en el sufrimiento, conocerse en la vida y por la vida lejos del esnobismo y el artificio sino en la verdad y en el esfuerzo de todo nuestro ser».

Sin embargo, lo que nos interpela de Rouault es que no se limita a hablar y pintar (decir y hacer) desde la conciencia y la proximidad de la pobreza. Inseparablemente, su mirar a esta realidad es simultáneamente ver a Cristo. Como dijo Raïssa Maritain: «la inspiración religiosa es constante en su obra [...] una tiene la sensación de que está mirando perpetuamente los valores evangélicos de la vida humana». No es en vano que muchos de sus cuadros se titulen *Cristo en...* el suburbio, en el arrabal, en la periferia, con el obrero... Su buscar el rostro de Cristo en los que sufren lo hacía ver a Dios en cada hombre sufriente: mirar a los que sufren, a los abandonados y a los rechazados era tener lo sagrado ante él. Podríamos decir perfectamente que pintar era una forma de oración, que la materialidad de acoger y responder ante los que la vida le ponía delante era su vida espiritual. Que su pintura y sus grabados eran meditaciones sobre el rostro de Cristo que veía en los margi-

nados y, a la vez, eran meditaciones sobre los marginados a los que veía presentes en el mismo Cristo. Presente en los sufrientes y marginados como lo veía él, no según los códigos religiosos habituales. Si supiéramos mirar, veríamos que *ecce homo* y *ecce dolor* significan lo mismo, referido a Cristo y referido a los sufrientes y empobrecidos de la tierra. Dicho con otras palabras: ver cara a cara la verdad de la existencia humana tiene prioridad sobre todos los discursos que puedan hacerse sobre el existencialismo y el humanismo. Por eso L. Bloy le dirá, en una carta que sintetiza todas las resistencias hacia los cuadros de Rouault, que si fuera un hombre devoto y de oración no pintaría pinturas tan horribles. Pero es que Rouault no distinguía entre temas religiosos o profanos, porque en todo está la sacralidad. Y lo expresaba, como todo el mundo, según sus recursos artísticos personales y los de su época. No se trataba de hacer arte cristiano ni propaganda católica; se trataba de ser cristiano. Un cristiano que hace arte como otros cristianos pueden realizar otras actividades —pero que no hacen actividades cristianas ni lo pretenden—.

46 Pero, ¿de verdad son horribles sus pinturas? Sería como decir que es horrible mirar el sufrimiento común a todos los hombres, solitarios y abrumados en sus diversas circunstancias. Quizá por eso pintó especialmente a prostitutas y payasos, porque eran el símbolo de todos los que necesitan redención. Así como Jesús no pretendía hacer cristianos sino que simplemente acogía a cada uno allá donde estaba en su humanidad y caminaba con él el trecho que le era dado, lo que reflejan los cuadros de Rouault es justamente un Jesús discreto que está simplemente caminando junto a alguien. Y es lo que refleja Rouault en sus prostitutas, porque sabe que la verdad no está en la pretensión de copiar la realidad. Rouault sufre con las prostitutas y su tristeza; no las presenta como objeto de deseo o expresando una alegría ficticia. No es un Toulouse-Lautrec, en definitiva (ni pisó un burdel en su vida: las veía por la calle). Son cuerpos indiferentes, de una carnalidad degradada y, sintomáticamente, rara vez pintaba su rostro, a diferencia de los payasos. No ver los rostros es el camino más rápido a la globalización de la indiferencia. En cambio, en todos y cada uno de los cuadros de Rouault, resuenan los versos de Joan Sales: «Déu dels vençuts, dels sants, dels moribunds, dels pobres, / si no et segueixo a tu, doncs, a qui seguiré?».

Los payasos². Un tema recurrente en su obra. No solo son pobres y marginados: son apátridas sin lugar fijo donde reposar la cabeza. El payaso se convierte en el símbolo de la existencia humana, especialmente de todos los peregrinos sin patria y sin destino, mostrando alegría con una máscara que no esconde la tristeza en la que vive y que le rebosa en su mirada, cubriendo su desamparo con un disfraz ridículo. ¿Cuándo nos veremos unos a otros como humanos, más allá de máscaras

2 Por ejemplo: *Cabeza de payaso trágico*, 1904; *El payaso herido*, 1932; *El payaso*, 1907; *Payaso*, 1912; *Payaso y niño de circo*, 1930; *Dos payasos*, 1928.

y disfraces? ¿Dónde veremos mejor el sufrimiento humano que en la mirada del payaso? ¿Dónde veremos mejor que toda víctima implora compasión? Los payasos no son una casualidad en su obra, sino que se nutren de un momento epifánico crucial en su vida, que explicó con detalle: era un atardecer que anunciaba una noche estrellada cuando vio una caravana nómada parada. El caballo, magro, comía hierba marchita: era un circo preparando la siguiente actuación. Entonces, vio a un viejo payaso sentado en una esquina de su carromato, con su gastada ropa de lentejuelas. Y entonces...

entonces vi claramente que el «Payaso» era yo, éramos nosotros... Casi todos nosotros... Todos somos payasos en mayor o menor medida, todos llevamos un traje de purpurina, pero si nos descubren como yo descubrí al viejo payaso, ¿quién se atreverá a decir que no es arrastrado hasta el fondo de sus entrañas por una piedad inconmensurable? Tengo el defecto (quizás defecto... en cualquier caso, es un abismo de sufrimiento para mí...) de no dejarle nunca a nadie su vestido de purpurina, sea rey o emperador. Al hombre que tengo ante mí, es su alma lo que quiero ver... y cuanto más importante es y más se le glorifica humanamente, más temo por su alma.

Todos somos hijos de nuestras epifanias, del cuidado con que las tratamos, de la mirada que las engendra, de la fidelidad con que las sostenemos, de la visión y la fuerza con la que orientan nuestro caminar. Estas epifanias fundantes también forman parte de nuestros orígenes, en cuya memoria se juega nuestra identidad.

47

Y quizá por eso puede sorprendernos —hasta cierto punto— que el complemento de sus grandes temas iconográficos fueran los jueces³. Pero la sorpresa se desvanece enseguida. Si pinta a los jueces, siempre figuras grotescas y desfiguradas, incluso repulsivas, no es para hacer lo que nosotros consideraríamos una crítica al sistema: no pretende juzgar a los jueces. Porque lo que lo hería y le interpelaba hasta la angustia en la figura del juez era considerar la mera posibilidad de que un hombre pudiera juzgar a otro hombre. ¿Cómo puede ser que entre humanos nos juzguemos y condenemos mutuamente? Mirémonos al espejo: nuestra vida cotidiana está hecha de juicios de unos sobre otros, de opiniones convertidas en certidumbres, de condenas y aprobados de vidas de las que lo ignoramos todo. ¿Qué sabemos de los demás y de sus vidas, de lo que los mueve y del porqué de su acción? ¿Cómo serían nuestras relaciones con los demás y nuestras conversaciones sobre ellos, y qué quedaría de ellas si eliminásemos todo lo que son juicios de unos sobre otros? Por eso, en muchas de sus pinturas no se puede distinguir quién es el juez y quién el acusado, porque el escándalo no es solamente que a un hombre se le otorgue el derecho de juzgar a los demás sino, más aún, que nosotros

3 Por ejemplo: *Los tres jueces*, 1913; *Boceto de El acusado encausado bajo un crucifijo olvidado*, c. 1922-1927; *Tres jueces*, c. 1938; *El Juez*, c. 1937; *El Juez*, 1926.

nos otorguemos el derecho de juzgarlos, y encima en nombre de elevados principios. El derecho de pretender juzgar a los demás por su bien y para hacer el bien. En el fondo, para Rouault lo que está en juego no es tan solo el orden social, no es simplemente el escándalo de un código penal que solo acorrala a los miserables. Nunca tuvo problema en desfigurar en sus pinturas a abogados, políticos, *mánagers*, obispos, burgueses... Toda la apoteosis de la mundanidad que desemboca en la multiplicación de los *suburbios de los largos sufrimientos*, del *país de la sed y el miedo*. En definitiva, la mundanidad de quienes, en palabras del propio Rouault, «creen que tienen la alegría de vivir, pero solo si se tapan los oídos y cierran a menudo los ojos». En la raíz, lo que está en juego en la figura del juez —que en cierto grado somos todos y cada uno de nosotros—, más allá del sistema que representa, es el núcleo de un cristianismo vivido a fondo hasta el final: «no juzguéis para que no seáis juzgados»; «aquel de vosotros que esté sin pecado, que arroje la primera piedra».

La pintura de Rouault es una larga meditación sobre la encarnación. Lo que veía no era simplemente el dolor, el sufrimiento y la tristeza de los excluidos y de los miserables. Veía a Cristo en ellos y a ellos en Cristo. Sus cuadros se podían titular tanto *Suburbios* como *Cristo en los suburbios*, porque era el mismo *ver* que palpataba en ambos. Siempre veía a Cristo mezclado con la gente y en la gente, porque en los que sufren veía al mismo Cristo. Su mirada no mostraba a Cristo sufriendo *por* los demás o *con* los demás, sino sufriendo *en* los demás. Podemos autoengañarnos y decir que esta identificación de Cristo con la miseria humana la tenía más fácil porque le resultaba más cercana: habitaba en los barrios del extrarradio y había sido testigo de dos guerras mundiales. Que nosotros creamos que las guerras nos quedan lejos es una mentira plausible para la debilidad acomodada de nuestra mirada, y justifica nuestra ceguera ante tanto dolor vivido en soledad tanto lejos de nosotros como al lado de casa, invisibilizado por este mundo sin alma. Al fin y al cabo, se trata de nuestra ceguera ante lo que Rouault denominó «el difícil oficio de vivir sin amor y sin sueños». No se trata de vestirlo con doctrinas e ideologías; ya A. Suarés, al comentar los grabados de Rouault, nos recordó que el demonio es un teólogo, siempre pedante. Mientras escribo estas líneas me llega simbólicamente la noticia de la muerte de Viqui Molins, que siempre abrazaba a quienes vivían sin amor y sin sueños. Para Rouault, el arte era la confesión de lo que veía. Para todos y cada uno de nosotros, nuestra forma de vivir es la confesión de lo que vemos, de la mirada que habitamos. Simone Weil puso por escrito lo mismo que nos transmitió Viqui Molins con su vida:

La plenitud del amor al prójimo estriba simplemente en ser capaz de preguntar: «¿Cuál es tu tormento?». Es saber que el desdichado existe, no como una unidad más en una serie, no como ejemplar de una categoría social que porta la etiqueta *desdichado*, sino como hombre, semejante en todo a nosotros, que fue un día golpeado y marcado con

la inimitable marca de la desdicha. Para ello es suficiente, pero indispensable, saber dirigirle una cierta mirada.

Una cierta mirada. «Como cristiano en tiempos tan aciagos, solo creo en Jesús en la cruz», dijo Rouault. La cruz molesta y nos molesta. Nos gustan la vida y el mensaje de Jesús, pero a menudo, como los apóstoles, preferiríamos que se la ahorrara y nos la ahorrara. Algo que nunca han hecho los santos y místicos de todos los tiempos, por cierto. De hecho, mucha gente acomodada le criticó y le critica que pintara [crucifixiones](#) feas y sin grandeza. Y más aún que, a menudo, en sus cuadros el rostro de Cristo fuera casi idéntico al de algunos payasos, sin caer en la cuenta de la diferencia en su mirada, inmensamente triste la del payaso, en paz y recogimiento la de Jesús en la cruz. En Rouault, Jesús está en la cruz y no se nos permite envolverlo en el celofán de la teología. Ya lo hemos dicho: *ecce homo*, *ecce dolor*, y viceversa. Algo que llama la atención en sus crucifixiones es que no se suelen ver las manos y los pies de Jesús clavados en la cruz, como si quisiera situar al espectador más cerca del crucificado. Pero a mí me gusta pensar, también, que nos acerca a un crucificado que quiere abrazarnos, como el Cristo de la iglesia de las benedictinas de Sant Benet de Montserrat, que se eleva en un abrazo que nos reúne a todos.

Es por eso que no tiene sentido la crítica habitual de que Rouault se quedó en la cruz y no pintó la resurrección. ¿Y que son, sino, sus cuadros sobre Cristo en el [camino de Emaús](#) o en medio de los suburbios, o acompañando a mujeres y niños? ¿No es este el devenir de la resurrección en acto? ¿No vemos en esto el traer *el oficio de consolar* que, según S. Ignacio, es lo que caracteriza a Jesús resucitado? ¿No es, en muchas de sus crucifixiones, la desfiguración a la vez una transfiguración? Y, sobre todo, el color que ilumina a Jesús crucificado, que evoluciona hacia una luminosidad limpia y transparente y que nos recuerda que la lógica del color la decide la mirada del pintor; es en el color y no en la figura que nos gustaría ver dónde el pintor expresa lo que él ve. En sus crucifixiones, Rouault nos recuerda explícitamente un *pensamiento* de Pascal: «Jesús estará en agonía hasta el fin del mundo». Sin embargo, a menudo ignoramos lo que Pascal concluye inmediatamente después: «no hemos de dormir mientras tanto». Petición que resuena en el *Nada te turbe* que se canta en Taizé y que repetimos tan a menudo, donde el «solo Dios basta» es indisoluble del «no durmáis, no durmáis, pues que no hay paz en la tierra».

Acabemos. Todo el universo de Rouault se concentra en el estremecedor y maravilloso [Miserere](#). A menudo pienso que solo con este volumen de 58 grabados se pueden realizar todas las meditaciones y contemplaciones de la tercera semana de Ejercicios. Una colección hecha durante la I Guerra Mundial y que, por problemas con Vollard, no se publicó hasta después de la II Guerra. El autor reúne todo

su mundo y aparecen mezclados —otro motivo de escándalo— prostitutas, jueces, autoridades, pobres, marginados e imágenes de Cristo sufriente. Lejos de todo triunfalismo, la presencia de una humanidad herida, que espera compasión y desea salvación: «mañana será un buen día, dijo el náufrago», leemos en la plancha correspondiente. Me atrevo a decir que en el *Miserere* podemos encontrar un eco desarmado de los *desastres* de Goya. En cualquier caso, una de las planchas ilustra lo que probablemente sea el origen de muchos de nuestros males: «nos creemos reyes», dice. En las más diversas vertientes, añado: también la espiritualidad y el compromiso pueden convertirse en una manera de creernos reyes y en una máscara. Quizás por eso la plancha VIII nos pregunta directamente: «¿quién no se maquilla?» (¿o «no se disfraza», o «no lleva máscara»?). Y es que conviene no olvidar que el conjunto lleva por título *Miserere*, el salmo 51: «Ten piedad de mí, Dios mío...». Salmo que, personalmente, en este grabado me gusta vincular directamente con el 139: «Señor, has penetrado mis secretos y me conoces».

Si hacemos este vínculo, entonces quizás entenderemos que Rouault nos dirige continuamente una única pregunta: ¿irás algún día sin máscara?

Resonancia infinita

La maravillosa exposición de Morandi que nos regaló La Pedrera tenía por título *Resonancia infinita*. Difícilmente se puede titular mejor todo lo que Morandi puede llegar a suscitar en nosotros. Porque Morandi, en su aparente simplicidad, es una invitación a recorrer los caminos infinitos del alma. Y a hacerlo de forma recogida, atenta, contemplativa. No es descartable que algunas personas que se acerquen a Morandi por primera vez puedan tener una reacción similar a la que relata Siri Hustvedt, cuando recuerda lo que le sucedió visitando una exposición en Venecia: una pareja también la visitaba y, al entrar en una sala, el hombre exclamó: «¡más botellas!», y la mujer estalló: «¡ite lo dije!, ¡son todas iguales!»⁴.

¿Son todas iguales? ¿O somos nosotros los que nos estamos dejando formatear por el mismo patrón, ávidos de supuestas novedades que se multiplican frenéticamente? Porque nos estamos convirtiendo en consumidores compulsivos de estímulos, incapaces de detener nuestro deseo insaciable de cambios ficticios, con una mirada que se mueve a saltitos, incapaz de ver nada. Desde este punto de vista, Morandi puede convertirse en un antídoto contra nuestra prisa insaciable y nuestra pulsión depredadora; cada vez más tenemos una mirada que resbala sobre las cosas y las personas, y no las ve: nuestra mirada se está convirtiendo en un arma de indiferencia masiva, sobre todo y sobre todo el mundo. Por lo mismo, Morandi puede ayudarnos a algo que, a medida que pasa el tiempo, más difícil nos resulta: a apaciguar la mirada.

51

Morandi nos invita a —y nos pide— detenernos y, simplemente, mirar. No una mirada analítica, evaluadora, calculadora, sino una mirada que, por encima de todo, reconozca que los objetos son portadores de silencio y, por eso mismo, es necesario aprender a mirarlos de nuevo día a día. No se trata de ver nada nuevo, sino de ver de nuevo y más a fondo. Y, por este motivo, Morandi nos pide ejercitar una virtud olvidada: la paciencia. No en el sentido habitual de soportar las adversidades, sino en el sentido de perseverar cuando las cosas o las personas —la vida, al fin y al cabo— no se someten inmediatamente a nuestras demandas o a nuestras expectativas.

Porque ver algo en serio no es fácil. Si Malebranche decía que la atención es la oración natural del alma, si hablamos de entrenar y hacer crecer en nosotros una mirada atenta, podríamos decir de la atención lo mismo que se ha dicho de medi-

4 [Naturaleza muerta](#), 1948-1949; [Naturaleza muerta \(El jarrón azul\)](#), 1920; [Naturaleza muerta](#), 1951.

tar: que es sencillo, pero no es fácil. Porque, efectivamente, ante Morandi podemos exclamar, decepcionados: «¡más botellas! Total, si son todas iguales». Pero en lugar de largarnos rápidamente, hartos y aburridos, quizá Morandi nos está diciendo que no hay nada más interpellador en la vida que preguntarnos qué, cómo y dónde deberíamos mirar. Más aún: ¿seríamos capaces de mirar realmente lo que tenemos cada día delante —cosas y personas— con una mirada limpia, quizás como si fuera la primera vez que las vemos, sin limitarnos a ver la proyección de nuestros hábitos mentales? Emili Teixidor recordaba una conversación con una campesina de Cantonigròs que le dijo: «el dinero nos ha salido caro, porque hemos escogido ser más ricos, en vez de ser más personas».

Ser más personas. Para adentrarnos en este camino hace falta reaprender el significado de palabras que vamos olvidando progresivamente: *austeridad*, *simplicidad*, *contención*... Morandi es un testimonio y, al mismo tiempo, una invitación. El testimonio de una mirada atenta, y la invitación a aprender a recorrer el camino que nos conduce a ella. Siempre recordaré la conmoción que tuve en el Art Institute de Chicago cuando entré en la sala donde están seis de los cuadros de la serie que pintó Monet sobre pajaros. De repente se me hizo más patente que no existen *la* Mirada, *la* Iluminación, *la* Obra; que no me están esperando en ningún sitio de difícil acceso, como si solo hubiera una. Ante la tentación, desgraciadamente tan extendida, de pretender que las preguntas espirituales, teológicas y filosóficas se resuelven simplemente escribiendo determinadas palabras con mayúsculas (y, a veces, haciendo la comedia de enfatizarlo: *Esto* escrito con mayúscula, ¿eh?) entendí que *plenitud*, *todo*, *amor* o *justicia* se escriben en minúscula; que siempre las escribiremos en minúscula y que las mayúsculas son la expresión de un deseo insaciable que nos nutre y nos desborda. Entendí que todo, día a día, merece ser mirado en su singularidad minúscula; también dos pajaros. Son siempre los mismos y son cada día diferentes, y cada día merecen una mirada que reconozca su dignidad, la recoja y la transmita. No debe extrañarnos que nos cueste tanto ser hospitalarios, amables y agradecidos con las personas si no lo somos con los objetos que nos rodean (y viceversa). Si lo reducimos todo a su valor instrumental al final esta será la única mirada de la que seremos capaces. Ante la repetición de atardeceres en Instagram —todos similares— y la multiplicidad de *selfies* en las que todos aparecen sintomáticamente de espaldas a lo que se supone que han ido a ver, Morandi fija la mirada en objetos propios de la sencillez cotidiana. Frasquitos y botellitas, como ha querido calificarlo —y despreciarlo— alguien. Pero esta mirada sobre la cotidianidad no es repetitiva, es contemplativa. Es la disposición a ver qué revela de sí mismo —y qué revela de nosotros mismos— lo que cada día tenemos ante nosotros. Es decir, regresar a las cosas concretas llevando en el corazón el anuncio del Apocalipsis: «yo hago que todo sea nuevo».

Quizás para ayudarnos, Morandi pone sus frasquitos y botellitas ante nosotros sin contexto, para que el espacio desconocido en el que se encuentran nos ayude

a ver que tienen vida propia. De esta forma, los frasquitos y botellitas pierden su dimensión instrumental, dejan de estar a nuestra disposición. De hecho, juegan al escondite con nosotros: se cubren entre sí y nos recuerdan que no podemos llegar a verlos nunca del todo. Algo aparentemente tan sencillo como estos frascos y botellas ponen de manifiesto el hecho de que nos gusta hablar desde una supuesta visión de conjunto, que no es otra cosa que absolutizar pretenciosamente nuestra parcialidad. ¿Cómo podemos pretender tener una visión global del mundo y de nosotros mismos si no la podemos tener ni siquiera de cuatro frasquitos? No estamos llamados a dominar el mundo (ni intelectualmente, ni políticamente, ni militarmente, ni religiosamente, ni culturalmente): estamos llamados a crecer hacia la sobriedad en la vida y en la mirada, mostrando y compartiendo con sencillez nuestra perspectiva de las cosas. Y así, poco a poco, podemos ir descubriendo que lo que llamamos *realidad* no son objetos, sino presencias. Y que las personas, cada uno de nosotros, somos presencias y no objetos.

53 Visitar el estudio de Morandi en Bolonia, saturado por una abigarrada acumulación de jarrones y botellas, ayuda a darse cuenta de que la ordenación de los objetos que pinta no es casual ni arbitraria. Se ha dicho con acierto que sus pinturas tienen una dimensión arquitectónica, que la ordenación de sus botellas sugiere la visión de edificios. Y esto es así porque Morandi nos dice que la realidad no es solamente para utilizarla, sino, por encima de todo, para habitarla: esta es la esencia de las cosas. Curiosamente, nosotros calificamos en general este tipo de pinturas como *naturaleza muerta*, y en inglés lo denominan *still life* ('vida quieta'). En este sentido, en el Evangelio se nos habla de la transfiguración como un acontecer que se nos da y que no podemos provocar ni controlar. Similarmente podríamos decir que en el paso de ver muerte o vida (quieta) en toda realidad se juega la calidad y el don de nuestra mirada transfigurada. Ya lo dijo Vitali: en Morandi, «el tema solo es el punto de partida, no el de llegada; la excusa necesaria para la transfiguración». Transfiguración nuestra a través de los objetos, transfiguración de los objetos a través de nuestra mirada.

Claro que ahora podríamos aducir que en sus cuadros no hay personas. ¿Seguro? ¿Y quién los está mirando, pues? ¿No será más bien que debemos darnos cuenta de que no somos el centro del mundo, sino que formamos parte de él, que estamos entreverados en él y que la calidad de nuestra vida es directamente proporcional a la calidad de la mirada con la que nos relacionamos con todo —itodo!— lo que nos rodea? Por eso es tan importante que Morandi nos invite a explorar la riqueza, la calidad y la belleza de los objetos normales y corrientes, y nos invite a ver tanto su verdad como la verdad que se manifiesta en ellos. Porque si nos entrenamos con los frascos y botellas podremos alcanzar cada vez más la visión de la verdad que se muestra diáfananamente (no ocultamente) en la vida cotidiana. En toda vida cotidiana. No es descartable, pues, que quien desprecie a Morandi por



repetitivo en el fondo esté proyectando su desprecio por lo que algunos llaman, casi despectivamente, la vida normal y corriente.

Porque de la vida ordinaria no podemos escapar, aunque quisiéramos. Este día a día aparentemente banal es el espacio para entrenar una mirada atenta que se vaya convirtiendo en la oración natural del alma para, al final, dejarnos penetrar poco a poco por la diaphanidad de las cosas. Es como el *koan* n. 7 del *Mumonkan*, en el que un monje le pide a Jōshū que lo instruya y el maestro, por toda respuesta, le pregunta si ya ha desayunado; el monje le contesta perplejo que sí, y el maestro le dice sencillamente: «pues entonces ve a lavar el plato». Solo jarras y botellas, de nuevo. Lavar platos, trabajar, comer, circular, beber, trabajar... No se trata de misterios o profundidades sublimes, no hay más allá ni otro lugar donde encontrar la vida verdadera; no hacen falta esoterismos ni personalidades excéntricas para vivir despiertos. Jarras y botellas: la vida ordinaria es el camino. Por eso, Jesús nos anuncia: «felicidades los limpios de corazón, porque verán a Dios».

Si podemos liberar de nuestra indiferencia la relación que tenemos con los frasquitos y las botellitas, significa que es posible liberarlo todo. Que es posible convertirse a la limpieza de corazón en todas nuestras relaciones. Ahora bien: es sencillo, pero no es fácil. Y no lo es porque, como esa pareja que se encontró Huvsted, solo vemos botellas, así, en general. Mientras que Morandi, en cada cuadro, ve *esta* jarra, *esta* botella, en su singularidad, que es la única manera de ver. Dichosos los limpios de corazón. Por eso santa Teresa, en *Camino de perfección*, nos dice: «No os pido que penséis en Él, ni saquéis muchos conceptos, ni que hagáis grandes y delicadas consideraciones en vuestro entendimiento; no quiero más que le miréis». Nada más. No mirar desde las teorías, teologías o doctrinas: mirar y mirarlo. Si no es desde esta limpieza de corazón no se entiende el famoso —y a menudo manipulado— recordatorio en el *Libro de las Fundaciones*: «entended que, si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y exterior». Es sencillo («no quiero más que le miréis»), pero no es fácil, porque hemos decidido que se trata de buscar momentos sublimes de recogimiento y silencio exterior, y hemos decidido que hay actividades y momentos que son solo un peso inevitable e irrelevante de transición hacia donde nos gustaría estar: «entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y exterior» (apostilla, por cierto, que siempre se olvida). Curiosamente, Dogén Zenjí, algunos siglos antes, en sus *Instrucciones al cocinero* recuerda que «los antiguos maestros decían que los cocineros se arremangaban los brazos al tiempo que también buscaban la Vía». Dicho de otro modo: los grandes ejercicios espirituales de nuestros retiros no deben hacernos olvidar los pequeños ejercicios espirituales de nuestro cada día (y viceversa). Por eso, el aviso evangélico del «Velad» es una invitación a estar despiertos en todo momento, sin convertir a Dios en un personaje de nuestros ejercicios de ventriloquia.

Aparte de su extraordinaria competencia con los grabados, Morandi pintaba también [paisajes](#)⁵. A veces le bastaba un trazo o algo de color para mostrarnos lo que había que ver, sintonizando en este punto con la mejor tradición oriental. Pero, de nuevo, no eran paisajes espectaculares, y menos aún con pretensión de adornar. Se limitaba a pintar, sencillamente, lo que veía desde la ventana de casa: una ventana pequeña desde la que tenía lo que muchos consideraríamos poca visión. Estos eran sus paisajes, y los que lo acompañaban en sus estancias en Grizzana: eso es todo. De nuevo, un mensaje de fondo: en lo que vemos cada día ya está todo presente, porque en todo (y no solo en entornos selectos) late una resonancia infinita.

En comparación con otros pintores, viajó poco y no se movió demasiado de su pequeño estudio-dormitorio boloñés y de sus estancias en Grizzana. Pero viajó para ver a los pintores que le interesaban, como su viaje a Roma para ver el redescubierto Caravaggio. Y estudió a fondo, con los limitados recursos de la época, a los maestros antiguos: uno puede encontrar en sus cuadros resonancias de algunas cajas y recipientes presentes en los estantes de las grandes pinturas de Giotto, y siempre se recuerda su frase sobre unas delicadas florecillas que aparecen debajo, en un rincón del grandioso *La Inmaculada Concepción* de El Greco: «sí pudiera comprender qué representan estas flores. Ningún pintor moderno ha pintado unas flores como estas. Tal vez solo Renoir». Y era legendaria la atención con la que visitaba los museos; se detenía largos ratos en detalles que a todo el mundo le parecían insignificantes. Lo atestigua M. Cancogni:

55

Para los amigos resulta muy entretenido ir con él a visitar un museo o una exposición. Se detienen frente a un Tintoretto. Mientras los demás hablan de la obra, aduciendo mil argumentos serios y objetivos, él mueve la cabeza en silencio, tuerce la boca hacia abajo a la vez que agita la cabeza con benevolencia... Y luego: «Sí, sí, hay algo —refunfuña—. Ese blanco de ahí arriba, por ejemplo». Y con el dedo señala un punto, poco más que una pincelada, donde efectivamente el color parece iluminarse. Todo lo demás es noche.

En su simplicidad, en su mirada depurada y en sus formas, que destilaban lo esencial (fuera cual fuese el motivo iconográfico), Morandi no era precisamente un simplón que pintaba solo frasquitos y botellitas. Digámoslo, pues, provocativamente: Morandi no se repite. Somos nosotros, hijos de una época que no soporta la monotonía, los que no toleramos la repetición. Ya resulta curioso que critiquemos a Morandi por repetirse y que lo hagamos precisamente nosotros, mientras vamos deslizando el dedo en nuestra cuenta de Instagram. Siempre estamos preguntando por la última novedad, nosotros que, sin embargo, tenemos pánico a preguntar-

5 Otro ejemplo: [En las afueras de un pueblo](#), 1941.



nos si en el último mes hemos vivido 30 días o 30 veces el mismo día. Lo que hace Morandi es invitarnos a dejar espacio a un silencio interior que nos permita contemplar y ver todo lo que tenemos delante. Todo lo que la vida nos pone delante. En su infinita diversidad de matices de color y luminosidad. En su infinita diversidad de matices de dolor y sufrimiento. En su infinita impermanencia. De ahí su obsesión por ordenar de manera diferente sus objetos y la mirada contemplativa e indagadora que depositaba en ellos, como nos muestran algunas fotos. Porque, como se ha dicho, en su pintura ha transcurrido toda una eternidad de plácida contemplación. Y esto nos recuerda que no podemos dar nunca por terminado el camino para ver mejor la vida que nos vincula a todos, personas y objetos.

Merece la pena mirar lentamente, contemplativamente, pausadamente, a Morandi. Y descubrir que en su pintura se refleja lo que ya dijo Heráclito: «no llegarías a encontrar, en tu camino, los límites del alma».

Silence is so accurate

Rothko dijo de su pintura que, si en ella queríamos encontrar experiencias sagradas, las encontraríamos; y que si queríamos encontrar experiencias profanas, también las encontraríamos. Él no elegía, y le parecía bien. Pero, ¿de qué nos habla cuando dice que está bien? ¿Qué es lo que está bien? ¿Cuál es la alquimia que une la mirada del contemplador y la experiencia del pintor a través de sus cuadros —los cuadros de alguien que dijo que un cuadro no es la imagen de una experiencia, sino una experiencia en sí misma—?



N. 14, Rothko, 1960

Rothko es conocido sobre todo por los cuadros que hizo en la tercera etapa de su producción. Aquellos cuadros que, a primera vista, diríamos que consisten simplemente en rectángulos de color flotando sobre color. Aquellos cuadros que, como he oído comentar tantas veces mientras contemplaba alguno, no representan nada. Unos rectángulos que progresivamente se fueron simplificando, hasta llegar a la luminosa oscuridad de [sus últimas creaciones](#). Rothko muestra como pocos que una cosa es pintar bien y otra, transmitir y expresar algo. Y, una vez más, ¿qué sería pintar bien sin transmitir y expresar nada? Cuando se sustituye la experiencia vivida por las etiquetas, resulta fácil decir que era un pintor abstracto, si no fuera que él mismo dejó dicho que no se consideraba abstracto y que no le interesaba la relación color-forma, sino las emociones humanas más elementales. Porque —nos avisó— si solo nos atraen las relaciones de los colores, se nos escapa lo decisivo. Rothko, tan preocupado por la educación en algunos de sus escritos, nos invita —si nos confrontamos a fondo con su pintura— a una gran exploración de aprendizaje. Nos invita a educar la mirada. A hacerla más fina, más sutil, más atenta, más profunda. Nos invita a una mirada que no separe a quien mira de lo que es mirado. Rothko nos invita a más vida y a mejor vida. A hacer de su pintura una experiencia personal de indagación vital.



N. 2 (Granates Rojos), Rothko, 1962

Vivimos ametrallados por imágenes, impactos que se agotan en sí mismos y que nos agotan a nosotros. Y la multiplicidad de pantallas no ha hecho más que llevarnos a un punto de no retorno por saturación: hoy, la ansiedad aparece cuando

se nos pide una atención no dispersa, pues vivimos en una creciente y paradójica impotencia para atender tan solo a una cosa. Por eso, solo el arte *abstracto* puede acompañarnos hasta el umbral del silencio, porque al suspender la sobreestimulación, se suspende la voracidad en la que nos vamos consumiendo. Lo que Rothko nos pregunta es: ¿qué vemos cuando parece que no hay nada que ver?, ¿qué articula nuestra vida más allá y más acá de nuestra dispersión cotidiana? No somos el centro del mundo (de *nuestro* mundo), formamos parte de él y tenemos que aprender a mirarlo si lo queremos habitar.

¿Qué tipo de mirada, qué tipo de atención, requiere y nos pide Rothko? La misma que requiere y nos pide toda realidad, con la diferencia de que él nos lo exige con tanta fuerza que esta nos acompaña más allá de su pintura. Rothko pintaba grandes telas e insistía en que no estuvieran a demasiada altura del suelo, justamente para conseguir que mirar sus cuadros requiriera entrar en ellos, para que no tuviésemos la fantasía de dominarlos con la mirada. Y, por la misma razón, no tienen marco: Rothko quería diluir la creencia de que podemos delimitar la realidad antes de adentrarnos en ella. Es así como lo que parecen simplemente colores van mostrando todas sus modulaciones a medida que la percepción deviene receptiva y no dominadora. Tal vez por eso, a diferencia de sus etapas anteriores, sus cuadros no llevan por título más que los colores y/o la fecha. Como si quisiera proponer un proceso depurativo de nuestra tendencia a añadir, y a añadir, y a añadir... Como si nos dijera: «Estate directamente atento solo a lo que hay aquí; no hace falta que añadas nada más, ni siquiera un nombre». Es un mirar en el presente y desde el presente, no desde el pasado acumulado que disuelve lo que estamos viviendo en nuestras proyecciones heredadas. Como tantos exploradores, percibió con claridad en qué mundo nos estábamos adentrando y qué tipo de riesgos corríamos:

Estamos en una época de inmensa abundancia, actividad y consumo. [...] Pero sé que muchos de los que se ven conducidos a este tipo de vida buscan desesperadamente aquellas bolsas de silencio donde arraigar y crecer. Todos debemos esperar que las encuentren.

Rothko no se consideraba abstracto porque decía que no le interesaban las relaciones de formas y color. Probablemente, mucha gente consideraría una provocación su comentario: «nunca me interesó el arte abstracto; siempre he pintado de forma realista». Pensaba que era la luz y no el color la calidad verdaderamente trascendente (por eso, era obsesivamente minucioso en lo que atañe a cómo



N. 2 (Azul, rojo y verde), Rothko, 1953

debían estar iluminados sus cuadros). En este punto, curiosamente, convergía con un pintor aparentemente tan diferente como Hopper, que al final de su vida que todo lo que había intentado era pintar la luz sobre una pared. La luz que lo ilumina todo y a la que no podemos ver. A pesar de que en función del material que usaba a veces pintaba muy rápidamente, su pintura iba precedida y/o seguida de estados casi meditativos, como testimonian algunas de las fotos que le hicieron en el estudio. A diferencia de Pollock (cuya pintura transmite equilibradamente una actividad frenética), podríamos decir que Rothko pintaba con pre-meditación, y quizá por eso engendra en quien lo contempla una post-meditación. Así, se posibilita la alquimia que conecta pre-meditación con post-meditación, ambas condensadas en la mirada que el cuadro —como la realidad, toda realidad— suscita. Él mismo lo dijo: «la gente que llora ante mis cuadros tiene la misma experiencia religiosa que yo tuve cuando los pinté».

Sus cuadros son, al mismo tiempo, una exploración y una expresión de la complejidad humana, de lo más plenamente humano en cada uno de nosotros, pero también de lo que anuncia la humanidad posible —y tan a menudo frustrada— en cada uno de nosotros. Como ha dicho Amador Vega, «el zen, la mística y la abstracción moderna en el arte son el resultado de discursos cruzados que intentan escapar de toda disciplina y limitaciones culturales». Cuidado: cruzados no significa que sean lo mismo sino que activan en nosotros una indagación, un recogimiento y una acogida más allá de toda representación. En este sentido, Rothko creía que la pintura abstracta es lo que expresa más plenamente el anhelo

religioso y la angustia de la condición humana. Ambos. A la vez. Por eso, consideraba una ofensa irritante toda aproximación a la pintura como decoración, y en sus últimos años, a veces, no vendía un cuadro sin una conversación previa y bastante a fondo con la persona que lo quería comprar. Su opción por las formas planas se sustentaba en la convicción de que estas destruyen la ilusión y expresan la verdad. Destrucción y expresión que el pintor alcanza pulverizando la identidad conocida —pretendidamente conocida— de las cosas. Así, se entiende que considerara los rectángulos objetos y no acciones o campos de color; un vehículo para expresar emociones, y no abstracciones sin contenido. A fin de cuentas, se trata de que la experiencia —y la vida!— no quede sepultada por la imagen. Quizás adentrándonos en Rothko podríamos vislumbrar un poco más aquello hacia lo que nos conduce la insólita e ineludible oración del Maestro Eckhart: «ruego a Dios que me libre de Dios». Y lo podríamos vislumbrar precisamente porque Rothko nos avisó de que



N. 22. Rothko, 1950

«cuando una persona es un místico, debe esforzarse en hacerlo todo concreto». La trascendencia es siempre concreta. No hay trascendencia sin concreción.

No hay trascendencia sin concreción, ciertamente. Pero, paradójicamente, en esta concreción desaparecen tanto el objeto como el yo que mira y que quiere apropiárselo: la concreción acontece en el acto de mirar, único e irrepetible. Por eso, la pintura ya no representa nada. Nada que pueda darnos la seguridad de saber qué miramos y de qué hablamos; es solo la experiencia de mirar. Se trata de que creer y confiar en que sean reales y que estén rebosantes de realidad, pero sin objeto a nuestro alcance. Por decirlo de alguna manera, aquí, habitar la mirada remite a la presencia de un Dios desnudo de todo atributo, sin las imágenes que te haces de Él y que te sirven de apoyo. Se trata de mirar la realidad, toda realidad, en ausencia de representaciones sensibles y sin imágenes que al final pueden acabar referidas a sí mismas. Kandinsky dijo en *Lo espiritual en el arte*:

El artista debe ser ciego a las formas reconocidas o no reconocidas, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo. Sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y su oído debe prestar siempre atención a la necesidad interior. [...] Éste es el único camino para expresar la necesidad mística. [...] En el arte, la teoría nunca va delante arrastrando tras de sí la práctica, sino que ocurre lo contrario.

60

Quizás Rothko lo llamaría «experiencia» en lugar de «necesidad», pero ahora da igual. Porque de lo que se trata es de poner de manifiesto que la teoría (o la teología, o la doctrina, o...) nunca pueden ir por delante de la práctica y, menos aún, sustituirla. Quizás este es uno de los puntos del cruce entre el zen, la mística y la abstracción moderna en el arte que apuntaba Amador Vega.

De hecho, cuando alguien le mencionaba a Rothko la belleza sensual de sus cuadros, él subrayaba la espiritualidad; a quien veía reflejadas dimensiones espirituales, él subrayaba la materialidad presente en ellos. Como si dar nombre fuera reducir o recortar la experiencia. Nos conviene, pues, recordar de nuevo su intencionalidad en lo que atañe a la medida de los cuadros: se trata de estar dentro de la experiencia sin que te puedas imponer sobre ella. A menudo, la distancia justa para contemplar uno de sus cuadros impide verlo en su totalidad. Así podemos formar parte de ellos y no ser simplemente espectadores: solo podemos expresar y captar su profundidad si entramos en ellos a fondo. Frente a un cuadro de estas características tú no te impones, pero el cuadro tampoco te expulsa —a diferencia de tantos cuadros de pequeño formato, en los que tú quedas fuera; o de los cuadros figurativos de gran formato, que te alejan y te hacen tomar distancia—.

Rothko educa y apacigua la mirada al invitarte a entrar dentro del cuadro. De esta forma, rompe el dualismo separador entre sujeto y objeto en el que vivimos cotidianamente: el ojo se convierte en un elemento de la totalidad de la experiencia y,

en este proceso, el yo deja paulatinamente de tener importancia a medida que la mirada se purifica y gana en acogida y sutilidad. En la pintura de Rothko se nos revela la humanidad. *Ecce homo*. He aquí, pues, el hombre: este curioso animal capaz de decir *yo* (y no solo de decirlo, sino —sobre todo— de creérselo). Siempre hemos pensado que la expresión «ser un descreído» hace referencia a Dios, y ya empieza a ser hora de que nos planteemos que *de lo que se trata es de ser descreído del yo*, la única cosa en la que no dejamos nunca de creer (no es casual que de una persona orgullosa y pretenciosa digamos que es una *creída*, alguien que exagera sobre sí mismo; en definitiva, lo que hacemos habitualmente). Démosle, pues, otra vez la palabra a Rothko:

Toda persona que desee pronunciarse sobre el mundo debe implicarse en la expresión de sí mismo, pero sin desnudar al yo de voluntad, inteligencia, civilización. [...] La verdad debe desnudarse a sí misma del yo, que puede ser muy decepcionante.

En este simultáneo *sin-desnudar* y *desnudarse* referido al yo se juega quizás la calidad de nuestra vida. Y de esta forma nos vamos conociendo mejor, sobre todo si no dejamos nunca de tener presente la consideración del mismo Rothko: «conocerse a sí mismo es válido si el yo puede quedar apartado del proceso». Y, entonces, si es así, ¿qué es lo que conocemos?

61

Tuve la gran suerte de visitar la [Rothko Chapel](#), en Houston, y poder estar en ella casi ocho horas: tres horas y media una tarde, y cuatro horas al día siguiente por



Capilla Rothko, Rothko, 1971

la mañana. Esta capilla fue un encargo para la Universidad católica de S. Thomas, pero Rothko decidió plantear un espacio ecuménico, sin representaciones (vaya, lo que nosotros llamaríamos «representaciones»). Rothko, que siempre deseó que sus pinturas fueran expuestas en espacios adecuados y con la luz adecuada —sin quedar nunca totalmente satisfecho—, creó en su estudio una estructura de la medida exacta de la capilla para acercarse adecuadamente a lo que quería legar.

Cuando el visitante se acerca a la capilla, después de pasear por un parque acompañado por el amable piar de unos pájaros, bordea un [monolito](#) en memoria de M. L. King. Para entrar en la capilla debe pasar por una puerta estrecha —tal vez de resonancias evangélicas— y por un corto pasillo en penumbra donde tiene a su disposición textos fundamentales de diversas tradiciones religiosas. Como si le dijeran que todos —y cualquiera, pero también cada uno de ellos— lo pueden acompañar en el viaje que emprende y, al mismo tiempo, que si quiere entrar de verdad en el espacio sagrado que le espera llegará un momento en que los deberá dejar en la entrada.

Así, el visitante entra en un espacio octogonal en el que hay [catorce grandes cuadros](#), nueve de los cuales forman tres trípticos. En un primer momento, condicionado otra vez por sus presupuestos, puede quedar sorprendido y, tal vez, un poco decepcionado: diría que los cuadros son oscuros, planos, sin el enigmático estallido al que puede estar acostumbrado cuando imagina un Rothko. Y es que, por primera vez, Rothko hizo algunas pinturas monocromas. La capilla queda iluminada



Obelisc Trencat, Newman, 1963

por una abertura cenital, por donde se cuela la luz que, momento a momento, el día te ofrece. Pero...

Pero este primer instante de sorpresa se convierte a la vez en el primer aprendizaje: encuentras algo cuando no prejuizas lo que debes encontrar. Son las pinturas las que crean el espacio, y el visitante descubre lentamente que pertenece a un espacio que lo acoge y lo envuelve. Que no es él quien visita, sino que es él quien es visitado. Un espacio sin mensajes, sin puntos de referencia que le permitan focalizar la atención; mire donde mire, la puede focalizar en todas partes. Poco a poco, sorprendentemente, aquellas pinturas que parecían oscuras se van llenando de matices, y cada latido de luz, cada nube que pasa (aunque el visitante no pueda verlas, sino tan solo adivinarlas), va dando vida a cada uno los cuadros: lo que parecía oscuro estalla de vida cuando el visitante olvida la prisa —al fin y al cabo, no tiene que ir a ninguna parte— y va ajustando la mirada. Solo ve bien cuando descubre que de lo que se trata es de no estar sobreexcitado de estímulos, y que la aparente falta de contrastes es una invitación a transformar la mirada y a hacerla más transparente. Y cuando esto ocurre, el palpito y la vitalidad de lo que lo rodea son cada vez más inconmensurables.

A diferencia de cualquier otra capilla, en esta no hay ningún punto de referencia. Y no solo por el hecho de que no haya ninguna figura identificable con ninguna confesión, sino porque, mires donde mires, puedes estar bien centrado: no hay referencia porque la referencia está en todas partes, en cualquier dirección. Y eso



Interior Capella Rothko, Rothko, 1971

transforma lo que al principio era una inquietud en una gran liberación: no es que el visitante no sepa dónde mirar para encontrar la supuesta referencia sagrada, sino que la puede encontrar en todas partes, mire donde mire. Por eso, probablemente Rothko creó un espacio que no puede ser controlado ni dominado, ni siquiera —y sobre todo— con la mirada. Un espacio donde ningún ángulo destaca sobre los demás. Porque lo que es sagrado es el espacio iluminado, en todos y cada uno de sus matices. Allí es donde por fin el visitante puede entender un poco mejor el mensaje paulino: «en Él vivimos, nos movemos y somos». El visitante se encuentra verdaderamente en un espacio sagrado justamente porque no lo puede dominar ni controlar con la mirada: pertenece al espacio, pero el espacio no le pertenece. Mire donde mire le queda algo decisivo fuera de su campo de visión. Mire donde mire, su visión es siempre parcial. Mire donde mire, por tanto, se ha de esforzar para ver bien lo que tiene delante, y no puede pretender verlo todo a la vez. No hay que mirar en una dirección para ver bien lo que hay que ver, sino que hay que aceptar que, se mire donde se mire, se puede despertar una mirada más limpia y matizada. Y, al final, verlo todo en un punto. En resumidas cuentas, el visitante entiende por qué solo ves bien cuando no hay nada que ver: porque este Rothko no ofrece imágenes que te permitan escapar y caer en la tentación de pensar, razonar sobre ellas y —sobre todo— consolarte con consideraciones pretendidamente espirituales. Simplemente aprendiendo a estar en silencio, te conduce a captar que «conocerse a sí mismo es válido si el yo puede quedar apartado del proceso».

Finalmente, el visitante, apaciguado, se despide con agradecimiento de este espacio, símbolo viviente del ámbito de todos los ámbitos. Solo le queda la añoranza de no poderlo vivir y apreciar de noche, cuando quién sabe cuál es la misteriosa claridad que se debe colar por cenit de la capilla (si se evita la tentación de la luz eléctrica, que Rothko no quería de ninguna de las maneras). Y, otra vez, sin saber por qué, el visitante conecta extrañamente con Hopper, y recuerda al Hopper que se preguntaba, al final de su vida, cómo debe ser una habitación cuando nadie la ve.

La salida de la Rothko Chapel es un estallido de luz. Y es bueno encontrarse de nuevo confrontado con el monolito en homenaje a M. L. King. Porque el visitante puede tener la tentación de olvidar que el espacio sagrado, todo espacio sagrado, te conecta íntimamente de una manera u otra con el *he tenido un sueño*, con todos los grandes sueños de la humanidad. Porque entrar en una capilla es entrar cada vez más a fondo en el reconocimiento mutuo del derecho a vivir humanamente y humanizadamente.

Y, quizá por ello, al visitante le llegan como un eco las palabras de Rothko: «silence is so accurate».

Retorno a Chillida-Leku

Hay que volver una y otra vez a Chillida-Leku. Como volvemos a los olores de la infancia, a los besos de la persona amada, a la oscura luminosidad de la propia intimidad, a la nostalgia del futuro. Hay que volver a Chillida-Leku, donde es posible ver con las manos y tocar con los ojos. Hay que volver a ese espacio abierto, como una ermita vacía y sin paredes, donde es posible ensanchar la mirada y recoger el espíritu. Ese espacio donde llega un momento en el que los robles devienen esculturas y las esculturas palpitan, llenas de vida. Donde el ocre del acero y la palidez impura del alabastro se funden con la turgencia del verde. En este museo —si es que podemos seguir llamándolo museo— la obra es el todo y, a la vez, cada pieza crea misteriosamente su propio espacio, como cada visitante crea su propio itinerario: al fin y al cabo, lo que hace vivir a cada escultura es el itinerario de quien se acerca a ella respetuosamente, y se mueve a su alrededor, y penetra en ella.

65

Contemplamos esculturas de 20 toneladas que maravillan por su levedad, sólidamente asentadas y ligeras a la vez. Ya lo dijo Chillida: «parece una contradicción terrible la lucha contra la gravedad desde el peso». Pero esta lucha es la materia de la que está hecha la vida. Nuestra vida. De ahí sus reiteradas, casi obsesivas —y a la vez singulares—, ingravidas *gravitaciones*. No escapamos del peso y de lo que nos pesa, pero no dejamos de aspirar a luchar contra la gravedad, una lucha que no hay más que aceptar plenamente, totalmente, más allá de ella misma. Lo duro, lo pesado, lo rígido puede transmutarse (sin dejar de serlo) en lo flexible, lo grácil, lo ligero. Chillida es un arquitecto del vacío y nos recuerda constantemente que la arquitectura es una respuesta y la escultura una pregunta. Creador de espacios no funcionales, ellos son la morada del espíritu. Crear un espacio es crear y aceptar un límite y habitarlo, y no flotar en la indeterminación («el límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo»). Un espacio no dominado por lo funcional, no modulado por la avidez de lo utilizable sino configurado por una dialéctica entre materia y espíritu, mediante la cual penetrar en la escultura es acceder al lugar donde habita el espíritu. Y entonces empezamos a aprehender algo que Chillida repite a menudo: «lo profundo es el aire».

Chillida dirá: «me mido a diario para ver si he crecido, no para conocer mi estatura». Desconcertantes, incómodas palabras para unos tiempos en los que solo nos preocupamos de medir lo que producimos o lo que nos permite compararnos con

los demás, y nos olvidamos de ver si hemos crecido. ¿Quién se ocupa hoy de ver, radicalmente, auténticamente, si ha crecido? Chillida se remite a menudo a una afirmación de Kierkegaard: no se trata sino de buscar el lugar desde el que hay que ver. Es difícil encontrar una aproximación más precisa a nuestro destino como humanos: adentrarse en una mirada atenta, receptiva, capaz de *ver*. La acción humana (algo muy diferente de la actividad y, más aún, del activismo) se nutre del proceso de encontrar y construir nuestro lugar en el mundo, el lugar desde el que hay que *ver* y, por lo mismo, actuar. La mirada atenta y la acción transformadora son los dos nombres de un único espacio habitado, donde mora lo humano. De la misma manera que el papa Francisco repetía que la realidad es superior a la idea, Chillida repite una y otra vez que prefiere el *conocer* al *conocimiento*, algo que chirría en unos tiempos en los que incluso tenemos la petulancia de calificar a la sociedad emergente como «sociedad del conocimiento». Allí donde sobrea-bunda el *conocimiento* (y los conocimientos), ¿dónde queda el *conocer*? Porque *conocer es*, por encima de todo, indagar, pero apostando la vida en la indagación. Confrontémonos con un comentario de Chillida, indigerible para los tiempos y las costumbres de hoy: «se pregunta cuando no se sabe; no hay pregunta honrada cuando se sabe la respuesta». En medio del ruido de tanta pregunta que no es más que retórica, esgrima, disimulo o agresión, se yergue la interpelación de Chillida: no hay pregunta honrada cuando se sabe la respuesta. ¿Podemos tolerar semejante reto? ¿Estamos dispuestos a afrontarlo? Me temo que nuestras inercias nos llevan a renunciar cada día bien a preguntar, bien a la honradez...

Llegados a este punto, no me resisto a reproducir una larga cita de Chillida, que debería repartirse a todo estudiante el día que inicia cualquier curso, y que debería leerse en voz alta en la clausura de cualquier programa de formación. Abróchense los cinturones, que ahí va:

Yo dibujaba bastante bien. Dominaba el oficio. Almacenaba dibujos en mi cuarto. Un día, mirando aquello me dije: el arte no puede ser esto, no puede ser un problema tan fácil. No sabía cómo resolver el dilema, aunque yo notaba que mi mano iba demasiado rápida. En cinco minutos hacía dos dibujos. Pensé que eso no era bueno y, desde luego, que no era arte. Pensé que tenía que frenar esa facilidad y se me ocurrió dibujar con la mano izquierda para que mi inteligencia y mi sensibilidad no fueran por detrás de mi mano. Quería invertir el proceso. Quise que mi mano fuera un instrumento al servicio de todo lo demás. Nunca me ha gustado la facilidad, y esa es una norma que está en toda mi vida y que se ve en los materiales con los que trabajo, en las formas que elijo.

Aprender a dibujar con la izquierda para poder ir más despacio, para esquivar la facilidad. Y, sobre todo, para que la inteligencia y la sensibilidad no vayan por detrás de la mano, para que la mano sea un instrumento al servicio de todo lo demás. Esa *mano derecha* a la que no hay que renunciar pero a la que tampoco hay que

someterse es la gran metáfora de nuestro tiempo, llámese tecnología, recursos naturales, mercados, gestión, liderazgo... ¿Están al servicio de la inteligencia y la sensibilidad o, por el contrario, las han abducido y arrinconado en la acelerada facilidad con la que se reproducen? ¿Cuál sería el nombre —personal, profesional, organizativo, social— de esa *mano izquierda* con la que hemos de reaprender a dibujar si queremos actuar al servicio de la inteligencia y la sensibilidad? ¿Cómo hacer que la realidad sea superior a la idea, y no al revés? No en balde fue el mismo Chillida quien dijo: «El asombro ante lo desconocido fue mi maestro. / Escuchando su inmensidad / he tratado de mirar, no sé si he visto».

Por eso nos conviene volver a Chillida-Leku. Allí, [Buscando la luz](#) se yergue solemne y sutil, como una invitación amable y discreta, en una especie de punto central inexistente de Chillida-Leku. Cuando descendes hacia ella por la suave ondulación del cerro se antoja maciza, densa, sólida, consistente. Cuando te acercas a ella subiendo por la ligera pendiente no hay más que vacío y un espacio matricial que te acoge y te impulsa hacia el infinito. Un límite que es todo él apertura. *Buscando la luz*, una condensación de lo que es la condición humana, en la que tal vez podemos escuchar, como un eco, la voz de A. Machado: «así voy yo, borracho melancólico, / guitarrista lunático, poeta, / y pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla». *Buscando la luz*: materia y vacío condensados, indisociables; ofrecidos, percibidos y recibidos como dos aproximaciones a una única realidad. *Buscando la luz*: otra vez la lucha contra la gravedad desde el peso, como invitación a un itinerario vital. Podríamos decir que la escultura de Chillida busca crear espacios donde more la luz. Este espacio no es la inmensidad de los grandes paisajes, sino el espacio interior de la escultura, el espacio interior de cada uno de nosotros. Como nos recuerda Arno Gimber,

la luz tiene una fuerza trascendental, y donde mejor puede entenderse esta idea en la obra de Chillida es quizás en los canales de luz del proyecto *Montaña Tindaya*, en esta cavidad vacía en una montaña que en sí ya es un espacio mítico, un espacio sagrado. La intención del artista fue sacar 125.000 metros cúbicos de piedra y llenar la cavidad, como dijo Chillida, con vacío (y luz), para conseguir una mística de la luz y, de esta forma, un espacio habitado por la divinidad.

De lo que se trata es de indagar los límites de la materia y, a la vez, de aceptarlos. Pero habitar un espacio —el propio espacio— es transformar la indagación y aceptación en apertura y disponibilidad, es flexibilizar la rigidez y la dureza del acero hasta convertirlas en un abrazo, es [peinar el viento](#), es una perpetua indagación del horizonte. Es hacer del límite un [Elogio del horizonte](#), una obra contenida y desbordante, que no puedes dominar ni controlar con la mirada; debes aceptar que sea ella la que te abraza y la que te invita no solo a contemplar el horizonte, sino a hacer de la mirada atenta un elogio de todo lo que la llena.



El peine del viento, Chillida, 1997

Y es que si existe una característica propia de nuestra época es su patológica intolerancia ante los límites. Una intolerancia que con frecuencia se confunde con la emancipación. Soportamos los límites, normalmente porque no nos queda más remedio, pero no los aceptamos. Sean del tipo que sean. Por eso, querer elogiar el horizonte también es querer elogiar los límites en todas sus dimensiones. Ciertamente, el horizonte es el lugar en el que habita la promesa y el lugar que acoge nuestro anhelo de ir más allá, de no conformarnos, de ser curiosos, de aspirar a más y mejor vida. Jaume Plensa supo ver que «el arte no puede ser un fin en sí mismo; debe ser consecuencia de tu forma de vida, de tu crecimiento como persona. Y Chillida poseía esa cualidad». Crecer como persona: esta es la clave desde la que contemplar la obra de Chillida. Crecer como persona puede pedirnos —y a menudo pide— ir más allá del horizonte que nos rodea, quizá buscando nuevos ámbitos de vida. Crecer como persona y elogiar el horizonte es repetir día y noche, como una oración, los versos de Joan Vinyoli: «Però de cop s'illuminen les nits / amb paraules com flames, / torna la veu, la veu, nocturna sempre, del mar / cridant-me sols, cridant-me». Pero en este crecer y en esta búsqueda solo sabemos a ciencia cierta una cosa: que allá donde lleguemos seguirá habiendo un horizonte. Por eso, elogiar el horizonte es elogiar, al mismo tiempo, la certeza de los límites en los que siempre vivimos y viviremos, y el impulso a ir más allá. De ahí la maravillosa ambivalencia de esa certeza: siempre habrá horizonte.

Elogiar el horizonte es también elogiar nuestro ámbito de vida, lo que nos es dado en cada momento, en su realidad y en su promesa. Porque elogiar el horizonte es



Elogio del horizonte. Chillida. 1990

aceptar en plenitud y sin lamentaciones los límites que nos configuran. Podemos anhelar y, tal vez, alcanzar un ámbito de vida nuevo y distinto. Pero elogiar el horizonte significa elogiar —sí, elogiar, que significa aceptar— que nunca viviremos en el ámbito de todos los ámbitos, y en este sentido este elogio es también la expresión de la herida incurable de nuestro deseo.

Por eso fue justamente Nietzsche quien hizo preguntar al loco que anunciaba la muerte de Dios —y que nos decía a todos nosotros que éramos sus asesinos—: «¿quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte?». De la grandeza asombrosa y lacerante de la pregunta aún sin respuesta de Nietzsche hemos pasado a la banalidad trivial de las esponjas contemporáneas, pero la pregunta sigue presente. Porque sin horizonte, en todas sus acepciones, no solo no veremos más allá de nuestras narices, sino que tropezaremos con todo lo que se nos ponga por delante.

No es casual que entrar en el *Elogio del horizonte* nos lleve a la contemplación del mar. Porque contemplar el horizonte del mar nos hace caer en la cuenta de la realidad de nuestra vida: creemos que siempre vemos el mismo horizonte y que todos lo vemos siempre igual. Pero en la playa y en los acantilados, por poner un ejemplo, somos nosotros quienes determinamos qué vemos como horizonte: la línea del horizonte siempre está a la altura de nuestros ojos, siempre está al nivel de nuestra mirada y se corresponde con ella. Por eso ya nos avisó Gadamer de que el horizonte también se desplaza simbólicamente con nosotros: «un horizonte no es una frontera rígida sino algo que se desplaza con uno mismo y que invita a seguir



entrando en él». Todos vivimos en el marco de un horizonte, continuamente reelaborado. Y, por tanto, comprender un mensaje que nos llega y, sobre todo, comprender a alguien es avanzar hacia una cierta fusión de los horizontes respectivos, sin pretender alcanzar ni una verdad que exista fuera de nuestra conversación y que sea independiente de ella, ni pretender la sustitución del horizonte de uno por el horizonte del otro. En este sentido, quizás podríamos decir que amar no es otra cosa que cuidar de la fusión de horizontes de quienes se aman.

De ahí la importancia de la conversación, y de la conversación espiritual. Porque esta no remite a la defensa de mi horizonte de comprensión ni pretende convertirlo en una frontera o en una muralla, sino que se dirige hacia la apertura, la disponibilidad y la libertad que han de permitir una cierta fusión de horizontes. En la conversación espiritual, ninguno de los involucrados propone su horizonte como definitivo o como imposición, sino que se abre a ver las cosas de otra manera. No es en vano que nuestro lenguaje ordinario esté lleno de expresiones que identifican *ver* y *comprender*: «(no) lo vemos igual»; «yo lo veo de otra manera»; «no lo veo claro»; «no lo acabo de ver»; «ahora sí que lo veo», etc. Habitar la mirada es habitar un horizonte de comprensión. Habitar la mirada es habitar la conversación que elabora, a veces de forma imperceptible, una fusión de horizontes, que puede tomar la forma de una conversión, de un nuevo ámbito de vida. De hecho, no es casual que, en el Evangelio, Jesús le espete a Pedro el peor de los insultos («Satanás») aduciendo que «no ves las cosas como Dios, sino como los hombres». Es el reconocimiento del horizonte lo que nos permite ver y comprender. Es el reconocimiento del horizonte lo que nos permite habitar la mirada. Sin horizontes y sin disponernos a una conversación que mantenga siempre vivo el proceso y el deseo de fusionar horizontes, nuestras vidas empezarán allí donde termina el *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago: «Por qué nos hemos quedado ciegos, No sé, quizás algún día llegaremos a saber la razón, Quieres que te diga lo que estoy pensando. Dime. Creo que no nos volvemos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven».

Al fin y al cabo, en este elogio del horizonte Chillida y Rothko quizás están más cerca de lo que podemos sospechar. ¿No podrían ser vistas muchas telas de Rothko como un elogio del horizonte? Horizonte deshilachado más que lineal, que a la vez nutre, sostiene y engendra. Un Rothko que pretendía, con las dimensiones de sus telas, que no las miráramos desde la distancia (que no convirtiéramos el mirar en un ejercicio de dominación), sino que entráramos en ellas: no se trata de ver la obra, sino de ver *desde* la obra. No se trata de ver el horizonte, se trata de ver *desde* el horizonte. No hay vida humana fuera de algún límite. Pero no hay vida humana auténtica que no se arraigue en algún elogio del horizonte y se nutra de él. Y eso abarca todas las dimensiones vitales, desde lo prosaico a lo sublime. Y, en último término, incluye también el compromiso de la acción (ya lo dijo el propio Chillida: «yo soy ciudadano del mundo, pero desde San Sebastián»).



¿Prosaico? ¿Sublime? ¿Podemos seguir jugando letalmente con estas contraposiciones? Chillida nos avisa:

He leído mucho sobre la mística, la alemana, la india, pero también la oriental y la cristiana en general. He de confesarle que pienso que mi trabajo tiene mucho que ver con este pensamiento. Lo que uno experimenta dentro, puede comunicarlo hacia fuera. Es de esto de lo que se ocupa la mística: de que dominemos las fuerzas contrapuestas que nos estiran hacia arriba y hacia abajo, que les demos forma, y que al hacerlo sobrepasemos los límites, los límites del espacio y del tiempo, los límites del momento que nadie puede medir.

La mística es convertirse en servidor de esa transformación creadora. Esa transmutación de la piedra, la madera y el acero sin que dejen de ser piedra, madera y acero: eso es la mística. Esa transmutación del carácter, el trabajo y las relaciones, sin que dejen de ser carácter, trabajo y relaciones: eso es la mística.

Porque al final... Al final dejemos hablar al propio Chillida: «En el extremo de lo agudo el silencio. Atravesar el espacio silenciosamente. Conseguir la vibración muda».

Notas y apuntes

Jaume Plensa: El silencio elocuente

Meses atrás, paseando por el Passeig de Gràcia de Barcelona, nos podíamos encontrar delante de La Pedrera con [Flora](#), una escultura de casi 8 metros que, sorprendentemente, estaba recogida, ensimismada, con los ojos cerrados. Como si nos invitara a no ver la abigarrada muchedumbre que colma el Paseo: icon todo lo que se puede ver y comprar! ¿Puede ser que incluso nos invitara a ignorarla y a ignorarlo? Nos equivocaríamos si lo entendiéramos así. Porque no nos invita a encerrarnos en nosotros mismos, sino a abrirnos a lo invisible. Y para ello, quizá hay que empezar por escapar de este combate que hoy libran todos contra todos para captar nuestra atención, este bien cada vez más escaso y, por lo tanto, máspreciado. No se trata de no ver lo que acontece; se trata de la capacidad de indagar en nosotros mismos. De ahí que me cueste entender que se vaya repitiendo como un hallazgo esta cómoda simplificación de contraponer una supuesta *mística de los ojos cerrados* con una supuesta *mística de los ojos abiertos*. A los que hilan tan fino les conviene no jugar tanto con las palabras y, ya puestos, no olvidar lo que recordaba Càmera que había dicho S. Ignacio: «de cien personas muy dadas a la oración, noventa serían ilusas»; y añadía: «aunque dudo si decía novena y nueve». Y es que, con los ojos abiertos o con los ojos cerrados, lo que se opone a la vida interior no es la vida exterior (y viceversa), sino la vida dispersa.

72

Cerrar los ojos es reconocer que necesitamos aprender a no dejarnos abducir por una búsqueda compulsiva de estímulos, a la que nos vemos cada vez más abocados. Y, sobre todo, cerrar los ojos es aprender a confiar. Ya nos lo dice la advertencia popular: «¡Vigila!, iten los ojos bien abiertos!». Bien abiertos, claro, porque siempre nos rodean peligros y amenazas. Cerrar los ojos para explorar mejor la vida es, pues, contracultural. Porque nos convoca a conectar con aquello que puede sostener nuestra confianza básica, más allá de peligros, amenazas y distopías. De ahí que *Flora* nos recordase la importancia del silencio: ese espacio donde aprender a abandonarnos y a soltar las cadenas y dependencias que no nos dejan vivir. Donde, en último término, confiar.

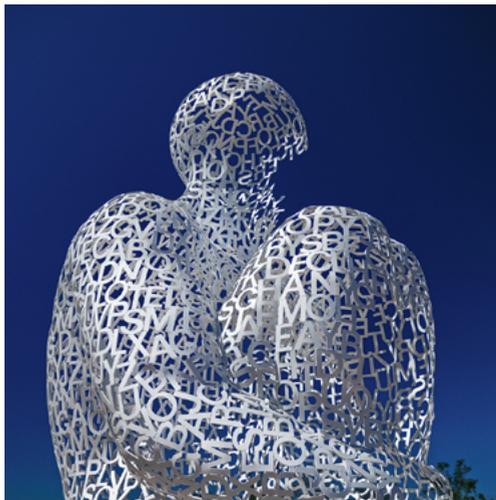
Adentrarnos en algunas obras de Jaume Plensa nos hace caer en la cuenta de que, paradójicamente, cuidar el silencio es el requisito para cuidar la palabra. Todas sus [esculturas construidas con letras](#) nos recuerdan que los humanos somos seres de palabra, que hemos de habitar el lenguaje. Un habitar en el que resuenan, de

nuevo, los versos de Machado: «y la ola humilde a nuestros labios vino / de unas pocas palabras verdaderas». Porque para cada uno de nosotros, la vida es descubrir cuáles son las propias palabras verdaderas. De ahí que las esculturas que nos ha legado, moldeadas con letras de varios alfabetos, permanezcan a nuestra disposición: podemos entrar físicamente en ellas, y así recordar que el lenguaje no es para usarlo sino para habitarlo. Estas formas humanas están hechas de los más diversos alfabetos —e incluso de notas musicales— para que no olvidemos que somos nosotros quienes tenemos que recrear letra a letra nuestras palabras verdaderas. Y, al mismo tiempo, que hay en nosotros un ámbito que puede ser expresado, pero que no puede ser dicho.

73

Porque de lo que se trata es de un silencio elocuente, no del mutismo. De un silencio desde el que cuidar la palabra, no de la palabrería que cubre el pánico a no saber qué decir. Ahora que están de moda las llamadas conversaciones con el ChatGPT y similares, se trata de que estos

espectaculares fuegos artificiales no nos hagan olvidar la pregunta que desean esconder: qué es verdaderamente una conversación, y qué es una conversación verdadera. Frente al mutismo y la palabrería, debemos volver al silencio elocuente y a las palabras verdaderas. Plensa nos recuerda, mediante algunas de sus esculturas, el poema de V. A. Estellés que dice que a los poetas no los han parido para dormir, sino para velar la larga noche de su pueblo. Cierto. Pero es que a todos nos han parido para velar nuestra propia —y compartida— larga noche. Y la luz nace y se nos da cuando más capaces somos de escucharnos y de escuchar. Cuando más capaces somos de escuchar la vida personal: la vida interior que ignoramos; o que no sabemos que tenemos y el alcance que tiene; o que ya hemos olvidado; o que no disponemos de palabras para expresar. Cuando somos más capaces de escuchar la vida de quienes nos rodean: con sus dolores y alegrías, sus frustraciones



El Alma del Ebro, Jaume Plensa, 2008



Constel·lacions, Jaume Plensa, 2022



y sus esperanzas, sus injusticias sufridas y sus luchas comprometidas. El silencio y la palabra verdaderos son lo que nos permite ganar libertad para no acabar engullidos por el tsunami de estímulos en el que vivimos. Al fin y al cabo, ya se nos ha dicho que la clave de nuestra vida es respirar normalmente, sea con los ojos abiertos o con los ojos cerrados.

Porque ya nos ha avisado Jaume Plensa: «Este es el juego. Indagar en lo más desconocido de nosotros mismos».

El instante decisivo, la mirada atenta

Discretamente, sin hacer ruido —como le corresponde—, la belleza se nos ha acercado y habita entre nosotros. Y lo hace por muchos y varios caminos; por ejemplo, a través de la fotografía de Toni Catany. Cuando os digan que hace fotografías, no os lo creáis. Lo que nos propone Catany es un viaje iniciático, que solo nos pide un mínimo de calma y de tiempo, recogimiento y —perdón— apagar el móvil. Si disponéis de todo ello, veréis cómo el mismo viaje os apacigua el alma y os revitaliza el espíritu.

74

Màrius Sampere ya nos dijo: «antes, pues, de cualquier aventura hay que preguntarse si vivimos por dentro o por fuera». Solo a través de las respuestas que nos han legado los que nos han precedido nos llega la interpelación: ¿vivimos por dentro o por fuera? Tal vez como Cartier-Bresson, Catany nos muestra que lo importante es captar el instante decisivo. El instante decisivo para el fotógrafo es, quizá, un instante vulgarísimo para la persona fotografiada; pero es que se trata de la mirada, no del aparato tecnológico. Porque el instante decisivo no hace referencia a nada espectacular, épico, grandilocuente, maravilloso. Hace referencia a la plenitud de la belleza presente en lo más efímero o humilde que ocurre en nuestra vida cotidiana. Toda la baratija que los vendedores de humo de hoy quieren vendernos bajo la trivialización retórica del ahora-y-aquí, en Catany se convierte en la pureza del acto de captar el momento presente. Por eso no necesita palabras: el instante decisivo, simplemente, ocurre en cualquier momento; lo que necesitamos es darnos cuenta, vivir el momento presente. Porque Catany nos hace entender que cada momento de nuestra vida, en lo más ordinario, simple, aparentemente anodino, puede revelar la luminosidad del instante decisivo. Ahora bien, para percibir y acoger la plenitud del instante decisivo nos es necesario haber educado la mirada, haber desarrollado una mirada atenta.

La mirada atenta nos permite maravillarnos con la belleza que estalla discretamente en [paredes aparentemente vulgares](#), [en macetas](#), [en flores medio marchitas...](#) La mirada atenta hace visible lo invisible. Invisible no porque no lo podamos ver,



sino, justamente, porque no lo vemos pese a tenerlo ante nuestras narices. Objetos que diríamos irrelevantes, despreciables, tal vez dignos de ir al vertedero, devienen profundamente vivos con la serena dignidad que les reconoce la mirada atenta. Como reconoce también la dignidad de las personas, en la humanidad compartida que revelan las fotografías de [gente cualquiera](#), con la que nos podríamos cruzar azarosamente por la calle. Gente que en nuestras estadísticas quizás forma parte de lo que Bauman ha denominado «vidas desperdiciadas» y que, bajo la mirada de Catany, nos interpelan con su propia mirada. Porque si es verdad lo que dijo Matu-rana (que no vemos las cosas como son, sino que vemos las cosas como somos), el diálogo con la mirada de Catany nos devuelve una pregunta insoslayable para cada uno de nosotros: ¿cómo soy, en verdad? Una pregunta que no es un examen ni anticipa una sentencia, sino que es una invitación a la autenticidad. La mirada atenta no es instrumental, ni manipuladora, ni busca la utilidad; es, en el mejor sentido de la palabra, contemplativa.

Contemplativa no significa pasiva, inerte; significa abierta, receptiva y, por tanto, creativa. Amorosa, al fin y al cabo. Catany construye amorosamente con lo que va encontrando una nueva realidad: [naturalezas muertas](#), bodegones... Y también ese maravilloso hallazgo que son los [altares profanos](#), donde nos revela, por si lo habíamos olvidado, que es posible una actitud reverente en lo cotidiano y hacia lo que es cotidiano; que tiene sentido una cierta ofrenda del día a día como espacio sagrado —inuestro propio espacio sagrado!— donde acontecen la belleza y el sentido, ambos percibidos por la mirada atenta.

75

Catany fue un gran viajero. Pero al ver lo que nos ha legado de sus viajes, el visitante que dialoga con Catany no puede dejar de recordar a Proust: «la auténtica exploración no es la que busca nuevos territorios, sino la que aprende a ver con nuevos ojos». Este es el verdadero viaje, sea a la India o al Amazonas, en la oficina o en la cocina de casa.

Eduardo Galeano cuenta la historia de un niño a quien su padre llevó a ver el mar, y dice que «fue tanta la inmensidad del mar, y tanto su fulgor, que el niño quedo mudo de hermosura. Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre: ¡Ayúdame a mirar!».

Quizá esta sea la más auténtica petición de toda oración: ¡ayúdame a mirar!

Bill Viola somos nosotros

Si es verdad que aprender a mirar es la enseñanza preliminar para toda espiritualidad, regalaos un rato con Bill Viola. Todo en su videoarte desquicia nuestros patrones y hábitos. Estamos acostumbrados a acudir a las exposiciones y a ser nosotros

los dueños del tiempo: decidir el ritmo y la velocidad de la visita. Viola nos rompe el patrón: es la obra la que nos marca el ritmo, y si no nos adaptamos con respeto y humildad, pasaremos adelante sin ver nada. En un mundo que nos bombardea a imágenes, Viola con su propuesta nos invita a dejar de ser receptores pasivos a ser acogedores pacientes. En un mundo alocado tenemos que aprender de nuevo a vivir en el tiempo y a vivir el tiempo. Y, en esto, Viola sobresale: al igual que todo pintor tiene una paleta de colores que debemos aprender a ver, él tiene una paleta de tiempo que debemos aprender a vivir. Porque la pregunta que nos dirige es: ¿cuánto hace que no vives íntimamente en tu presente?

Como no soportamos la lentitud, decimos que sus obras son lentas. Pero lo que no soportamos, en realidad, no es la lentitud, sino la dispersión de nuestra acelerada y cotidiana fuga hacia adelante, que es lo que nos revelan sus videos. Nos hemos acostumbrado a pasar el tiempo y pasar por el tiempo, pero no dejamos que el tiempo pase por nosotros. El tiempo en sus registros más primarios: el nacimiento y la muerte, por supuesto. Pero también las horas del día o las estaciones del año, y las transformaciones y transfiguraciones radicales a las que nos vamos enfrentando a lo largo de nuestra vida, sin darnos cuenta de ello porque ni siquiera prestamos atención a cómo se van produciendo. Por eso Viola es un maestro de la dilatación del instante. Porque los cambios se ven en la aceleración, pero la impermanencia se capta en la lentitud. En la mirada atenta. Gracias a esto, Viola nos ha podido dar la clave de uno de los Caravaggios más reproducidos, *Narciso*: «el problema de Narciso no radica en que se viera a sí mismo en el reflejo del agua, sino en que no vio el agua».



El quinteto de los asombrados, Viola, 2000

La mirada atenta. ¿Atenta a qué? A los registros primordiales de toda condición humana: las emociones básicas, las experiencias vitales constitutivas. A la propia humanidad irreplicable, en definitiva. Humanidad única y, a la vez, compartida: por eso, cualquier visita a la obra de Viola hermana a los desconocidos, que nos reunimos en una comunidad de silencio. En los videos de Viola no se oye una palabra, pero no se trata de un silencio mudo sino de un silencio máximamente elocuente, que se convierte en el aire que respiramos. Y, en eso, por cierto, liquida definitivamente —si alguna vez os lo habéis creído— el tópico estúpido que dice que la tecnología

deshumaniza o que es incompatible con el humanismo. Lo incompatible con el humanismo son la estupidez, la superficialidad y la irresponsabilidad, y no el camino por donde se canaliza. Ya lo dijo Jaume Plensa: «el material es una dirección, es un vehículo». En el caso de Viola, es precisamente la calidad tecnológica la que configura su interpelación sobre nuestra calidad humana.

Me atrevería a decir que se puede entender también la atención paciente y persistente en la obra de Viola como una iniciación a la meditación. Su obra silenciosa, que dilata el tiempo y se dilata en el tiempo, nos confronta con el propio silencio personal y nos recuerda que no hay palabra auténtica que no nazca del silencio. Nos hace recordar lo atribuido a Bodhidharma, cuando dijo que el zen es una transmisión fuera de toda doctrina, que apunta directamente al corazón humano, que se transmite de corazón a corazón y que nos hace vivir despiertos y atentos a la realidad. Podríamos decir —solo análogamente— que Viola apunta a una experiencia similar. Es sabido que conoce bien las diversas tradiciones místicas, y por eso su aportación nos resulta especialmente necesaria. Precisamente porque las conoce bien se abstiene de hacer lo que es tan habitual entre nosotros: proponer una especie de pastiche supuestamente espiritual, una macedonia de prácticas religiosas diversas, sincretismos de aficionado inculto, o espiritualidades que proponen una realización al servicio de la sumisión. Viola va directo a los registros humanos básicos, que son la infraestructura de toda espiritualidad sana y humanizadora y el espacio en el que todas se reencuentran. Él nos devuelve al silencio primordial, y deja en nuestras manos las diversas palabras que pueden brotar de él. Como un acupuntor sabio y experto, sus videos son agujas que van directas a los puntos donde se nos activa la regeneración y la sanación de nuestra vida, llamémosle también espiritual sin miedo. Regeneración y sanación que nacen en nosotros mismos y desde nosotros mismos siempre gracias a las relaciones con los demás. Con todos los demás que nos rodean y que hablan y viven desde su propia calidad humana, aunque no tengan ni idea de hacer videos.

77

Viola dijo: «Me he acabado dando cuenta de que el lugar más importante donde mi obra cobra vida no está en una galería de museo, ni en una sala de proyección, ni en un televisor, ni siquiera en la misma pantalla de vídeo, sino en la mente del espectador que la ha visto. De hecho, solo aquí es donde puede existir».

Y es que Bill Viola somos nosotros.

(Viola murió hace poco, con Alzheimer. A veces me pregunto qué veía cuando ya no sabía qué era lo que veía).

Despedida (con palabras de José M. Valverde)

Historia de la filosofía

Entro en el aula, empiezo a hablar a un ciento
de caras mal despiertas: por un rato
sobre sus vidas, rígido, desato,
cumpliendo mi deber, el frío viento

del Ser y de la Nada, de la Idea
y la Cosa; la horrible perspectiva
de vértigo que se ha hecho inofensiva,
espectáculo gris, vieja tarea.

Si alguno, casi inquieto, se remueve,
los más sueñan, o apuntan, o hacen ruido.
Pero basta: es la hora ya. De nueve

78

a diez, vieron el Ser, ese aguafiestas;
prosigan su vivir interrumpido:
yo vuelvo a mi silencio sin respuestas.

Preámbulos de la fe - 5

Pero no, no creemos, no podemos:
es demasiado hermoso, y ¿qué seríamos
entonces, y qué cuentas nos saldrían,
y cómo conservar la dignidad,
nuestro ser, con sus zancos, su sombrero,
su justicia y su mérito, sus juicios,
su rincón de reserva, su butaca?
Un alegre huracán nos barrería,
una marea hirviente de placer.
Y hasta el dolor que tanto atesoramos,
como vales que un día han de pagarse,
¿qué sería, si el pobre y dichoso
van a acabar lo mismo en ese estruendo?



Y además, si así fuera, ¿no soy digno de que Dios me hable a mí, en vez de dejarlo en esa larga historia polvorienta de hombres y pueblos raros, a lo lejos, con personajes sucios, retumbantes por los siglos antiguos, entre niebla? Así somos, y así es El que nos reta a la partida: así es llamarse suyo: no tener nada, andar por el desierto cuarenta años, y al fin morir sin verle, sin saber si perdimos nuestra vida, si hemos ido alejándonos acaso de aquel Dios que, de niños, nos tocaba y nos daba la mano y los juguetes. Así somos, y así nos manda sólo un ambiguo rumor de boca en boca, de lejanas palabras, en alientos viciados pero en caras que han sufrido, que bajan por los siglos el recado de poner el oído en el latir de los demás, del mundo tibio y ciego como un gran animal que no nos siente. Pero cuando, en los ojos doloridos de millones de hermanos con fatiga, y en el clamor de tardes y horizontes y olas y estrellas y árboles y pájaros, creamos presentir tal vez El Nombre, hay que cerrar los ojos, no buscarlo ni querer ser los mismos: solamente dejarnos en lo oscuro y el olvido, vivir firmes, tocar gentes y cosas como si fueran Él, y al otro lado del vivir, mientras tanto, en el anverso del tapiz, donde todo es raro, ajeno, al quedarnos vacíos de nosotros vamos resucitando sin saber.



Últimos títulos

22. *Conflictos olvidados*. Varios Autores
23. A los sesenta años del Vaticano II. Víctor Codina
24. La conversación espiritual. Josep M. Lozano
25. Gustavo Gutiérrez en cinco artículos. Gustavo Gutiérrez
26. Empecemos por meditar. Josep F. Mària
27. Aplicación de sentidos. Josep M. Lozano

La **Colección Virtual** es una recopilación de materiales publicados exclusivamente en la web. Aquí encontrarás cuadernos que por su extensión o por su formato y estilo diferentes no hemos editado en papel, pero que pensamos tienen el mismo rigor, sentido y calidad que los Cuadernos CJ. Deseamos que circulen por la red, y para ello contamos contigo.

Encontrarás los cuadernos de esta colección en:
www.cristianismeijusticia.net/es/coleccion-virtual



COLECCIÓN
VIRTUAL

Cristianisme i Justícia

Roger de Llúria, 13, 08010 Barcelona
933 172 338 • info@fespinal.com
www.cristianismeijusticia.net

