

# Sobre la Esencia de la Obra de Arte

Por Romano Guardini

## INTRODUCCION

Para el común de los católicos latinoamericanos pasa inadvertida la obra de los grandes pensadores del catolicismo actual. No sólo por la poca atracción que el tema ejerce en la mediocridad del rasero intelectual, sino porque lo que conocen a través de los grandes medios publicitarios es lo que, por escandaloso, se le entrega a los lectores o a los oyentes para sembrar el desconcierto. Así ha ocurrido con los teólogos venidos a sociólogos, cuya labor no ha tenido más consecuencia que la dolorosa de que por su culpa los hombres se alejan cada vez más del Cristo que les han pretendido descubrir.

Por fortuna, hay hechos estimulantes. Si entre nosotros es llevado a la picota del ridículo por ciertos intelectuales omnisapientes quien se ocupe de estos temas, en países de cultura superior el contraste es alentador. En las universidades alemanas en que Romano Guardini enseñaba teología, no era suficiente una sala espaciosa para contener el auditorio: tal el interés que sus exposiciones despertaban. Y cuando, en 1965, se le celebró su octogenario, varias universidades europeas participaron en cursos de homenaje al insigne pensador.

Guardini fue el testimonio viviente de cuanto hay de vivo en el mensaje dos veces milenario del Evangelio. Desde su iniciación, muestra la riqueza inagotable de la ya desdeñada liturgia católica. No pone en duda la presencia real en la Eucaristía: aportó sus conocimientos escriturísticos para demostrarla. No prescindió de la devoción a la Virgen como contraprestación de acercamiento: quien lo leyó se colma de razones para seguir ese camino que inevitablemente conduce a Cristo, es decir, a Dios! Lejos de negar la autenticidad del Magnificat, el cán-

---

NOTA. — A finales de 1968 falleció este ilustre pensador católico, cuya amplia bibliografía es testimonio maravilloso de la categoría intelectual del escritor alemán. En su memoria reproducimos un ensayo suyo hondo y actual, con una nota introductoria de Alfredo Naranjo Villegas sobre la faena ortodoxa de Guardini.

tico sublime le sirve de argumento para demostrar la calidad intelectual de la Madre del Mesías. Y en una época en que se pretende justificar todo exceso demagógico con citas fragmentarias del Evangelio, Guardini reivindicó al Cristo calumniado, lo rescató de las barricadas y señaló la equidistancia en que se levantó la cruz!

Consciente de su dignidad de hombre, no se plegó al nazismo. Tuvo que abandonar su cátedra universitaria, pero de su retiro obligado surgieron, al romperse el silencio, páginas de incomparable y noble adoctrinamiento. Igual que todos los sacerdotes católicos de Alemania, también Guardini condenó en páginas de severidad impresionante el genocidio del pueblo judío.

Tal vez nadie como él haya captado con más profundidad el drama de la agonía del mundo moderno. Fue la obsesión de sus últimos años. Y quien lo lee a la luz de las explosiones atómicas, comprende la limitación del poder aparentemente ilimitado. El hombre llegó a sentirse dueño y señor del universo, hasta el punto de que ya cree que puede prescindir de Dios. Y cuando ha alcanzado casi la perfección de los medios de destrucción, se ve sorprendido por la imposibilidad de usarlos totalmente, so pena de auto-eliminarse. La máquina no ha podido reemplazar al hombre en las selvas del Viet Nam. Cuando la técnica ha alcanzado los más altos grados de eficiencia, dos terceras partes de la humanidad conocen abismos de miseria que no se compaginan con esa eficiencia. El divorcio entre técnica y moral produce tales resultados. Lo mismo en las naciones capitalistas que en las del bloque comunista, el denominador común es el descontento. Y la juventud, saturada de prédicas de desdén a toda norma moral, se va a las barricadas a gritar su angustia de no tener ya nada en que creer! Y a Dios lo están reencontrando primero los pueblos en que el ateísmo es imposición estatal!

Romano Guardini estuvo en la primera línea de una batalla que, por extraña trasposición de circunstancias, estamos librando los laicos católicos. Los sacerdotes de antaño, los que respetaban jerarquías y desconocían la envidia, se silencian. El pueblo sólo oye las voces de los que, o no reconocen autoridad, o han logrado que ésta carezca de criterio definido. La obra admirable de los viejos curas es lo que ha permitido la supervivencia de la fe de nuestros pueblos. Y sin embargo nos vemos luchando contra gentes que, sinceras en su convicción marxista, la esconden con cuidado para mayor eficacia de su campaña demoleadora. Y luchamos contra otros que, no convencidos aún, son los seducidos por los cenáculos intelectuales que dispensan diplomas de genialidad a quienes estén dispuestos a quebrantar la disciplina, a sembrar la duda, a cohonestar lo que, con pretexto de desmitificación, no es más que el desmantelamiento de cuanto constituyó la fuerza incontrastable de la Iglesia católica.

No importa la inoportunidad del oportunismo. Llegaron a hacer proselitismo marxista cuando el marxismo hizo crisis. Cuando Rusia arrojó definitivamente su máscara, y mostró el rostro desnudo de su imperialismo implacable. Cuando, frente a la apostasía de pueblos que perdieron todo contacto con un clero antaño glorioso, se conocen fotografías en que los checos (después de veinte años de represión co-

munista!) oran a Dios por el éxito de la conferencia de Cierna. Cuando la imagen del Crucificado, llevada por jóvenes melenudos, preside en Praga el funeral por las víctimas del "pacifismo" soviético! Cuando el pueblo polaco, contra cuyo clero no colaboracionista, arrojaron lodo de infamia ciertos clérigos progresistas de París y de Lovaina, da testimonio heroico de su fe en la conmemoración del milenio del cristianismo en su país!

La tumba que se ha cerrado en Munich sobre el cadáver de Romano Guardini, abre ahora todo lo que se escribirá sobre su obra. Fue una síntesis de claridad latina y de profundidad germana. Fue, con la de Pablo VI, la más alentadora voz que tuvo el catolicismo en estos años de claudicación. El solo nombre de Romano Guardini salvaba a los teólogos de una generalización condenatoria, cuando la teología, por culpa de muchos de ellos, llegó a ser sinónimo de acomodación. Algunos volverán, porque Dios acecha en todos los caminos. Pero es dudoso que puedan reparar el mal que causaron. Cómo quisiéramos para ellos, en su hora postrera, la medida colmada que ya recibió Romano Guardini, Hombre, Sacerdote, Cristiano, Maestro y Guía!

Alfredo Naranjo Villegas

## SOBRE LA ESENCIA DE LA OBRA DE ARTE

Traducción de José María Valverde

**La pregunta.** — El título de esta conferencia podría despertar sospechas, pues es evidentemente imposible analizar en tan breve tiempo una estructura de tan múltiples estratos como es la obra de arte. Por eso hay que declarar ya desde el principio que se trata sobre todo de expresar una pregunta que surge en cuantos hayan tratado durante algún tiempo con obras de arte, y que no deja de surgir de nuevo aunque uno llegue a tener familiaridad con ellas; esto es, la pregunta de qué es esa cosa extraña, tan irreal y a la vez tan operante; tan sacada fuera de la vida habitual, y sin embargo, tan capaz de tocar tan profundamente lo más íntimo; tan superflua ante todos los criterios prácticos, y sin embargo tan imprescindible para todo aquél en cuya vida ha penetrado por una vez. Ahora bien, por lo que toca a la respuesta, sólo puede consistir en un esbozo de respuesta; y con eso, vamos a comenzar con la cuestión sin mayores preámbulos.

**Encuentro y configuración.** — Un hombre con dotes artísticas —o digamos más exactamente: con dotes pictóricas— encuentra un objeto de la realidad exterior: un árbol, un animal, una figura humana. Se siente tocado —tocado por la propiedad especial de sus líneas, colores y movimientos, que no sólo son algo, sino que también dicen algo; por la capacidad que tiene esa forma para revelar esencia—. Su interioridad se pone en un peculiar movimiento. Se hace abierta y receptiva; pero a la vez despierta, tensa y dispuesta a la actividad. Esta situación puede tener diversos grados de potencia, desde la vibración fugaz hasta el arrebató apasionadamente subyugado; siempre posee la do-

ble propiedad de la receptibilidad y la actividad. Es lo que indica Goethe cuando exhorta al artista a que "haga de sí mismo un órgano"; un órgano para la esencialidad de las cosas y sucesos, tal como se expresan en sus formas.

En esa situación, el artista echa mano de lo que está ahí fuera. No como un técnico, para ponerlo al servicio de un objetivo práctico, sino para producirlo de nuevo.

Pero ¿cómo? Siguiendo su forma; produciendo, con el material apropiado a sus dotes —en nuestro caso, pues, superficies y colores— una figura de aspecto semejante al objeto de fuera. "Semejante", claro está, dentro de los límites impuestos por la naturaleza del material aludido; por ejemplo, el lienzo no ofrece a la configuración más que una superficie, mientras que el árbol auténtico está como cuerpo en el espacio. "Semejante", además, dentro de la especial intención estilística determinada por la época; por ejemplo, un pintor del Renacimiento ve el objeto de otro modo que un pintor del arte abstracto actual. En esa acción hay un triunfo del artista sobre la Naturaleza: se hace creador. Aunque hay "mundo", lo hay como obra suya. Pero esa creatividad no es arbitraria, sino que se encuentra bajo una misión: sirve a la existencia. Lo primero es fácil de entender, no así lo otro. ¿En qué medida puede servir a la existencia la labor creativa del artista?

Dijimos ya que las formas de la cosa —y "forma" se refiere a todo lo que puede captarse sensorialmente: línea y superficie, estructura y función, actitud y acción— expresan la esencia del objeto, lo significativo, lo auténtico, lo válido que hay en él. En la cosa, esa expresión todavía es indeterminada e imperfecta; pero el artista se siente impulsado a llevarla adelante. Ve emerger de las formas la esencia, y se pone a la disposición de esta para que se pueda patentizar más plenamente. No como un científico, con conceptos y teorías, sino sensorialmente, en contacto con lo que ve, oye y palpa. Llevado por las formas y a la vez dominándolas, las simplifica, las condensa, las ordena, y hace cuanto sea preciso para elevar su potencia expresiva, haciendo evidente su autenticidad.

Es lo que los antiguos llaman la "mímesis", la "imitación de la Naturaleza". La expresión no es muy feliz; involuntariamente se piensa en el realismo y el "verismo" o "naturalismo". Pero quizá ha de entenderse de modo más profundo; más o menos, según sugiere la palabra misma, partiendo de la relación en que está el actor con la figura creada por el poeta. Entonces significa ese acto en que el artista pone a disposición de lo esencial, para darle cuerpo, su capacidad de ver y producir formas, su viva naturaleza configuradora: tal como lo hace la Naturaleza es la cosa misma, pero mejor que la Naturaleza, tanto más, cuanto que el hombre, merced a su espíritu, está por encima de la Naturaleza.

Pero el pintor, al captar la esencia de la cosa, se capta también a sí mismo.

Igualmente, no de modo teórico, como, por ejemplo, un psicólogo investiga su propia interioridad, sino viviendo de manera inmediata. Al percibir el contacto esencial de la cosa, algo despierta en su propio ser.

Eso se hace más evidente en la literatura. Pensemos, por ejemplo, en la poesía de Mörike "La hermosa haya", cómo, ante ese noble árbol, el poeta percibe las posibilidades de forma clara, llena de vida, que residen en él mismo, pero quedando cubiertas por la lamentable vulgaridad de su modo cotidiano de manifestarse. Eso, en efecto, es lo que significa en general "encuentro", a diferencia del mero "ir a parar ahí": Vemos una cosa, percibimos su modo peculiar de ser, su grandeza, su hermosura, su menesterosidad, y así sucesivamente; y en seguida, como un eco vivo, algo responde a ello en nosotros mismos, algo se pone alerta, se levanta, se despliega. Incluso se puede decir del hombre que es el ser capaz de responder con su ser interior a las cosas del mundo, realizándose a sí mismo precisamente en ello. Cuanto más importante es el hombre, más fuerte, más rica, más honda, más sutil es su capacidad de encuentro y de respuesta, llegando "a encontrarse a sí mismo". Ahora, en el artista, ese proceso de la respuesta tiene una fuerza especial. Hemos visto que no capta la cosa simplemente tal como está delante, sino contemplando su esencia desde su presencia; asimismo, en ese encuentro emerge también su propio ser, algo de lo que él es, no en lo meramente cotidiano, sino en lo más íntimo. Eso no tiene nada que ver con el mirarse en el espejo —no necesariamente, por más que pueda haber vanidad en cada cual—, sino que es exactamente un despertar del núcleo esencial igual que en la cosa, pero ahora en él mismo. Por eso también sería falso hablar aquí de subjetivismo —una vez más, considerado como algo básico, por más que haya aquí una posible experiencia de sí mismo—, sino que se trata de lo que es auténticamente el hombre en cuestión, por su creación y vocación, y, por tanto, también de lo que ha de llegar a ser en el transcurso de la realización de sí mismo.

Tanto la esencia de la cosa como la del artista mismo, se identifican de modo vivo, abriéndose paso hacia la expresión. La sensación de sí mismo que tiene el artista confluye con su modo de ver la cosa; la estructura de sentido de la cosa se percibe desde la emoción de la percepción de sí mismo; y ambas cosas ocurren de tal modo que se convierten en forma, en obra.

En épocas diversas y en personalidades diversas, en cada ocasión dada, es diverso aquello mediante lo cual se resuelve la tendencia a la obra. El interés de algunos artistas se refiere a lo sustancial del objeto, a las formas en sus relaciones y poderes; así, por lo general, en la Antigüedad; el interés de otros va a la atmósfera entre las formas, la luz, la tonalidad anímica; así en los impresionistas. Algunos artistas buscan la construcción del objeto, la arquitectura del grupo o de la acción, como en un Andrea del Sarto; otros, la fuerza fluyente, la corriente de los movimientos, la dinámica del acontecer: pensemos en los frescos de Miguel Ángel. El arte clásico egipcio quería representar lo típico, el fondo permanente en la diversidad del mundo; por ejemplo, ¿con qué grandeza elaboró la figura del soberano! Otros artistas modernos se sienten subyugados por lo característico, lo individual, lo irrepetible: nombremos ante todo al mayor, Rembrandt. Hasta la Primera Guerra Mundial, el arte arranca de lo que está dado en la Naturaleza, para elaborarlo con referencia a la expresión y transparencia de lo e-

sencial. Entonces comienza algo nuevo: los artistas buscan las formas elementales que están en la base de las figuras de la Naturaleza, para expresar con ellas lo elemental de la vida, surgiendo así lo que llamamos el arte abstracto.

Diverso es también el proceso de sentirse tocado, de la búsqueda y del trabajo mismo. Con eso, rozamos uno de los más interesantes capítulos de la psicología y la biografía: la historia de cada obra de arte, por sí sola, en el artista, y, junto con ella, la historia que experimenta el mismo artista en su labor creativa. Así, hay artistas en quienes la impresión se transforma inmediatamente en obra. Por ejemplo, los geniales dibujos de Daumier parecen brotar inmediatamente del encuentro con su objeto. Otros artistas sienten el contacto, y entonces comienza un largo proceso. La forma va creciendo, va configurándose de una fase a otra, absorbe en sí elementos que proceden de otras experiencias, y prolonga motivos de obras anteriores; hay un lento devenir en lucha, que se expresa en intentos una vez y otra rechazados, hasta que por fin llega a darse lo auténtico. Así ocurre en un Hans von Marées. También aquí la diversidad es grande. Lo que a uno le ayuda, a otro le molesta. Cada cual tiene su manera, peculiar hasta en las pequeñas técnicas con que se excita, bien sea el café, que ayudó a un Balzac a su labor creativa tan incomparablemente rica, o la costumbre suicida de un Hugo Wolf, que por la noche leía una poesía antes de dormirse, y por la mañana ya la tenía en su mente convertida en canción. Así habría mucho que decir todavía.

**Las imágenes.** — Lo que se ha expuesto hasta ahora, se veía inmediatamente en la obra de arte misma; aunque para ello, como para todo lo que se nos presenta, hay que tener ojos que puedan y quieran ver. Pero hay también otros elementos que no se presentan de modo tan patente, pero que no por eso son menos operantes. De ellos forma parte lo que vamos a llamar “las imágenes”. Con más exactitud deberíamos decir: los elementos primitivos del mundo de las imágenes, o las imágenes elementales; pero quedémonos con esa palabra más sencilla.

Ante todo, cada forma tiene un sentido inmediato. Tomemos la del hilo. El hilo se puede aplicar directamente a lo práctico, por ejemplo, tenderlo de un punto a otro, o atar con él una cosa a otra. Se le puede investigar científicamente, comprendiendo las leyes que determinan su resultado, por ejemplo, la de la elasticidad. Se puede considerar su importancia económica, por ejemplo, desde el punto de vista de la producción textil, y otras cosas análogas. Pero su forma contiene todavía un estrato más profundo: se hace evidente cuando se habla del “hilo de la vida”. Ese modo de hablar constituye un residuo de una relación más amplia, esto es, el mito de las Parcas. Este mito ve la vida bajo la imagen de un hilo que las Parcas hilan, desarrollan y por fin cortan. Según eso, la vida aparece como algo empezado y continuado por poderes desconocidos; algo en que nunca se ve más que lo que es, y no lo que viene; que puede estar liso, pero también tener nudos y enredarse; que es débil, amenazado de ruptura, y sin embargo, soporta muchas tensiones; que en definitiva, lo concluyen los mismos po-

deres que lo comenzaron. Con esa imagen se interpreta la existencia. Su extensión inabarcable y su enredo se concentran en una forma delimitada, poniéndose, por decirlo así, en la mano del hombre. Su oscuridad se enciende en un claro elemento de sentido, sencillo y sin embargo lleno de significado por todas partes. Lo que encierra, no son conceptos científicos, sino el sentir vivo; por eso ahí se abre la existencia ante quien tenga un sentir despierto. Tiene en su mano un medio para orientarse, no con la actuación práctica, como en la técnica o la ciencia, sino espiritualmente, con referencia a su sentido y orientación. Adquiere algo de lo que se llama "sabiduría".

Esa imagen puede ser tomada en un mito, por ejemplo, en el recién aludido de las Parcas, que están sentadas en la fuente Urd, en el origen del devenir, hilando el destino de los hombres. No coincide con el mito, sino que existe antes de éste, colocado en la esencia de las cosas y en lo hondo del ánimo. Pero el mito lo desarrolla desde los presupuestos peculiares de un pueblo, dándole claridad y poder. Y como esa imagen es un elemento primitivo de la existencia, resiste la caída del pensamiento mítico, y permanece en buena medida operante en la vida, aunque más velado, más confuso, más débil. Así, puede desaparecer la creencia en las tejedoras del destino; la imagen del hilo, por el contrario, es indestructible, y no se puede prescindir de ella para el entendimiento propio de la vida.

Semejantes imágenes, hay otras todavía. Por ejemplo, la de la balanza en equilibrio, el horizonte, la franja entre lo impenetrable de arriba y lo de abajo, ese dominio reservado al hombre. O la semiesfera, la bóveda del cielo, esa inmensidad abarcadora, ordenada por poderes estelares; e, inversamente, el hueco abierto de las manos, que se tienden receptivamente. O la imagen del camino, que hace que se pueda andar; que haya partida y llegada, y en medio amenace el peligro del extravío.

El dominio en que comienzan a aparecer las imágenes con fuerza de obligación parece ser el de la visión: su primera forma es el oráculo del vidente; su primera circunstancia, el culto y el mito. Luego la fuerza de la visión desaparece poco a poco; en su lugar aparece la fantasía religiosa. El oráculo del vidente se superficializa en doctrina vital y en axiomas. El culto pierde su poder objetivo y se hace edificación. El mito se disuelve transformándose en leyendas, cuentos y usos populares. Pero la imagen, como forma de una sabiduría que habla por sí misma, permanece aun cuando sea desvalorizada por el modo racionalista de pensar.

También muestra luego la psicología que las imágenes viven en la profundidad del inconsciente. Desde ahí, influyen constantemente en la conciencia, ejercen influjo en el pensamiento involuntario y la ocurrencia creativa. Guían la comprensión y constituyen una buena parte de lo que se llama conciencia vital y que orienta la toma de posición ante cosas y hechos.

Así, la vida humana está penetrada por todas partes por el influjo de tales imágenes. Nosotros, hombres de la Edad Moderna, ya no tenemos conciencia de ello; pero algunas veces se abre paso con fulgor algo de la antigua significación: por ejemplo, cuando alguien da a al-

guien un anillo, o le invita a caminar juntos un trecho de camino, en un instante cargado de experiencia vital. Entonces ambos perciben un significado que no viene del sentido externo del acontecimiento, sino de más hondo.

De modo más inmediato aparecen las imágenes en la vida del niño. Este vive en ceremonia. Realiza acciones con una gravedad que los mayores no comprenden al principio. En el juego del niño se ve que las imágenes pueden elevarse y desarrollarse de modo más libre que en la vida de los mayores... Pero aquí tampoco faltan del todo. Por todas partes cobran influjo, cuando hay rito y ceremonial. Así, pues, sobre todo en el culto eclesiástico, en la liturgia. Esta se apoya en tres elementos: la palabra, la cosa y la acción. En la cosa litúrgica —por ejemplo, el escalón, el cirio, el lienzo— y en la acción litúrgica —marchar, estar de pie, arrodillarse, mover las manos en diversos ademanes, de súplica o de ofrecimiento— aparecen las imágenes y contribuyen al efecto purificador, libertador, iluminador, que resulta de la liturgia.

Estas imágenes también están cargadas de sentido para el arte. La situación en que se encuentra el artista creativo está emparentada con la del niño, y también con la del vidente. No está regida por el entendimiento crítico ni la voluntad utilitaria, que ponen juntamente la vida en tensión y la dirigen, sino que en ella la vida está a la vez excitada y liberada, alerta y a la vez entregada, abierta a la vez hacia fuera, a la cosa, y hacia dentro, al propio interior, con esa peculiar vigilancia que rodea de cuidado el proceso creativo sin hacerle violencia. En esa situación pueden emerger también las imágenes, no pensadas y queridas conscientemente, sino entretejidas con lo que precisamente allí se configura.

Esas imágenes dan una significación especial a las formas que surgen. Por ejemplo, cuando en la imagen de un paisaje abierto se delimitan mutuamente un alto cielo y una tierra llana, entre los cuales aparece la línea del horizonte, en equilibrio contrapesado, haciéndose perceptible el reducido dominio del hombre, limitado por las inaccesibilidades de la altura y la profundidad. O cuando por la horizontal del mar y la costa se atraviesa la vertical de una figura humana, erigida, derecha, animosa, decidida a la acción, pronta al destino, la línea del "Yo". Así, a través de la primera figura, surgen elementos primitivos, haciendo perceptible lo enorme del mundo exterior y la profundidad de lo interior.

Nuestra conciencia no lo sabe, pero sí nuestro subconsciente, donde todavía está viva la época primitiva. La obra de arte toca ahí y pone en vibración la imagen. De este modo, la representación artística adquiere una importancia que va mucho más allá de su sentido externo. Por ejemplo, si una poesía describe el camino de la vida de un hombre, tras el relato de este destino humano resuena la antigua revelación del símbolo del camino, interpretando la existencia y dominando el caos. El oído consciente oye sólo aquello, y se siente iluminado, elevado, gozoso; pero el inconsciente percibe la sabiduría primitiva, y se siente reforzado en la lucha jamás concluida contra el caos. Incluso elementos puramente formales, como, por ejemplo, el círculo en cuanto forma de composición de un cuadro, o la repetición rítmica co-

mo división de un canto, llevan en sí esas formas primitivas, y de ellas proviene una buena parte del poder que ejercen esas obras sobre nuestro ánimo.

**La totalidad de la existencia.** — Una auténtica obra de arte no es, como toda presencia percibida inmediatamente, un mero fragmento de lo que hay, sino una totalidad. Por ejemplo, la silla que tengo delante se encuentra en una relación que se prolonga por todos sus lados. Tan pronto como la tomo con la cámara fotográfica, se hace nitidamente evidente el carácter de corte y fragmento. Pero si la ve Vincent van Gogh, ya en la primera visión se inicia un proceso peculiar: la silla se convierte en centro en torno al cual se congrega todo lo demás del espacio; y a la vez, lo conforma de tal modo que sus partes se ordenan en su propia existencia en torno a ese centro. De ese modo, lo que se muestra en el cuadro aparece como un todo.

Esta conformación puede tener caracteres muy diversos en cada caso. La composición puede ser evidente, como una figura geométrica, o, por completo, azarosa en apariencia. Puede residir en las masas de los cuerpos que se muestran en el cuadro o más bien en la atmósfera; en los movimientos representados o más bien en la tonalidad. Siempre se trata de ese proceso por el cual se reúnen en una unidad llena de vida las presencias que están por lo demás entretejidas en la conexión general de la realidad.

Ahí se hace perceptible algo que queda mucho más allá del objeto representado, esto es, la totalidad de la existencia en general. Esa totalidad no me la encuentro jamás inmediatamente ante mis ojos. Pues yo mismo soy solamente una parte diminuta de un conjunto inabarcable; y lo mismo todo objeto con que me encuentro; y mi vida no pasa nunca de ser una relación entre fragmento y fragmento. Pero aquí, en el proceso de la conformación artística, ocurre algo peculiar: esa unidad que surge de la cosa que se capta, y de la persona que la capta, tiene un poderío evocador. En torno a ella se hace presente la totalidad de la existencia: el todo de las cosas, la Naturaleza, y el todo de la vida humana, la Historia, ambas cosas vivas en una sola.

No como lo intentan esos artistas programáticos, es decir, esos malos artistas, al dar visiones de conjunto, enciclopedias de la existencia, sino por el modo como se transforma la presencia aislada en proceso de conformación. Tiene lugar por el "cómo", no por el "qué" de la obra. A una imagen gigantesca en que se representaran estaciones del año y edades de la vida, agricultura e industria, épocas de la Historia y personalidades conductoras, le faltaría la fuerza de la presencia: la silla de Van Gogh, en su miserable suelo de baldosas, tiene esa fuerza. En torno a ella resuena la tonalidad del todo.

Así surge "mundo" en cada obra de arte. En las diversas artes, ese "mundo" tiene en cada caso un carácter diferente; pero según su esencia última es el mismo en todas las artes —frente a los restantes modos como llega a haber mundo: ciencia, política, educación humana—El mundo musical es diverso que el pictórico o el arquitectónico. El dato primario de una sinfonía son tiempo y tono, y en ellos, los temas musicales y su relación mutua. El de una pintura son las su-

perfiles, las líneas y los colores. El de una catedral son el espacio y la masa, y, desarrollándose en ellos, la relación que ve el arquitecto entre el culto cristiano y determinadas formas de construcción. Estos terrenos artísticos son hondamente diversos entre sí, pero en definitiva quieren lo mismo: dar a la unidad de la esencia del mundo y del hombre una expresión que en realidad no tiene, haciendo resonar en ella la totalidad de la existencia.

**Finalidad y sentido.** — Forma parte de la obra de arte el tener sentido, pero no el tener finalidad. No existe con miras a una utilidad técnica o a una ventaja económica ni a una instrucción o mejora didáctico-pedagógica, sino en obsequio a la conformación patentizadora. No se propone nada, sino que “significa”; no “quiere” nada, sino que “es”.

Naturalmente, la obra concreta, con bastante frecuencia, sirve además para finalidades. Los edificios, por ejemplo, están ahí para que en ellos vivan personas, o se realicen acciones de la vida pública o actos religiosos. Hay obras poéticas que están estrechamente unidas con el culto o con las relaciones sociales. Los monumentos recuerdan algo pretérito —originalmente, garantizaban la pervivencia de los muertos—, y así sucesivamente, hasta las diversas formas del arte aplicado, que, en efecto, entran en todos sentidos en la industria utilitaria. Todo eso es evidente. Sólo que un edificio cumple las exigencias prácticas de la necesidad de habitar aunque no sea hermoso, y un monumento recuerda a los príncipes que murieron aun cuando no tenga cualidades artísticas.

Aquí se podría replicar que también forma parte de las exigencias de la habitación esa sensación de estar envuelto y de sentirse penetrado que sólo proviene de los espacios bien conformados y de las instalaciones de conjunto convincentes; del mismo modo que el difunto ha de ser ensalzado y honrado por el monumento, y eso sólo ocurre cuando la obra es bella. Pero con tales exigencias ya se está en el terreno del arte propiamente dicho, y se hace patente así su determinación de objetivos. En realidad, se trata aquí de un entrecruzamiento de sentidos, como pasa también en otros casos, por ejemplo, en la ciencia. La ciencia es conocimiento metódicamente perfecto, que no tiene en sí otros objetivos que queden fuera de ella misma, sino que sólo se busca por amor a la verdad. Claro está que también se la necesita para alcanzar algo: toda la técnica descansa en conocimiento aplicado. Sin embargo, tan pronto como se ha entendido por una vez qué es la verdad, se sabe que sólo tiene en sí misma su sentido esencial. . . . Igualmente ocurre con el arte. En la obra concreta pueden enlazarse los puntos de vista de la configuración con las más diversas intenciones de la utilidad práctica: una reflexión pura y exacta mostrará siempre que la radical altura de sentido de la obra de arte no queda abolida por eso. En definitiva, la obra se crea para que exista y revele.

Pero así se hace tanto más importante la cuestión de qué significa para el hombre la obra de arte como tal.

Hemos visto cómo el artista, observando y configurando, lleva la esencia del objeto a más pura patencia. En esa misma patentización hace también evidente su propio ser, y por tanto, el ser humano en ge-

neral. Y ambos elementos, de tal modo que no sólo tienen lugar a la vez, sino lo uno en lo otro; en la mirada, valorización y percepción del hombre, la cosa adquiere una nueva plenitud de sentido; y recíprocamente, en la cosa llega el hombre a la conciencia y desarrollo de sí mismo. Pero al ocurrir esto, resuena en la obra la totalidad de la existencia, y la azarosa forma parcial se convierte en símbolo del todo.

Como el proceso de la formación tiene lugar en materia real —color, piedra, sonido, lenguaje— su resultado se hace obra objetiva, y perdura. Al percibirlo quien no es creador, puede participar en el proceso de que ha surgido. El artista, “nacido para ver, puesto para contemplar”, como afirma Goethe en su “Fausto”, ha logrado así algo que no le atañe sólo a él personalmente, sino al hombre en general. Esto queda conservado en la obra y puede ser entendido, percibido e imitado por otros.

Por todo esto, la obra de arte tiene otro carácter que el que puede ser propio de una cosa cualquiera, por grande, útil o preciosa que sea. No está ahí por sí misma, sino hecha por el hombre, y por tanto, no pertenece sólo al “primer” mundo, que está dado de antemano, la Naturaleza, sino al “segundo”, que surge del encuentro del hombre con la Naturaleza. Pero entre los productos de ese segundo mundo, que es deber del hombre formar, tiene una posición especial, aunque condicionada y limitada de mil maneras; tiene un acabamiento y una totalidad que la capacitan para ser símbolo de la existencia en general, del Todo.

Toda obra de arte auténtica, aun la más pequeña, lleva adherido el mundo; un ámbito conformado, lleno de contenidos de sentido, en que se puede penetrar mirando, oyendo, moviéndose. Ese ámbito está estructurado de otro modo que el de la realidad inmediata. No sólo es más justo, más hermoso, más profundo, más vivo que el de la vida diaria, sino que tiene una cualidad propia: la cosa y el hombre están abiertos en él. En el ámbito de la existencia diaria el hombre y la cosa están atados y velados. Lo que se puede percibir de ellos, expresa su ser, pero también lo oculta. Toda relación va de una cerrazón a otra, a través de lejanía y extrañeza. El acto de intuición y representación del artista ha llevado el ser a expresión más plena. Lo interior está también “fuera”, es presencia y puede verse: lo exterior ahora está también “dentro”, se siente y se percibe y puede asumirse en la propia experiencia. Pero precisamente por este proceso se ha hecho poderosa la unidad, presente y perceptible la totalidad. Ahora está superada la separación. En el ámbito de la obra están cerca las cosas entre sí y el hombre respecto a las cosas, de un modo diverso al del mundo inmediato. Por eso el contemplador, al entrar en ese mundo y percatarse de él, puede vivir él mismo en la totalidad.

Lo que aquí se requiere al captar la obra de arte no es sólo ver u oír, como ante los demás objetos que nos rodean; ni aun un disfrute y satisfacción, como ante alguna cosa placentera. La obra de arte, más bien, abre un espacio en que el hombre puede entrar, respirar, moverse y tratar con las cosas y personas que se han hecho patentes. Pero para eso tiene que esforzarse; y aquí, en un momento determinado,

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

Pero en su ámbito, el que contempla percibe también que ocurre algo con él. Llega a otra situación. Se afloja la cerrazón que rodea su ser; más o menos, en cada ocasión, según la profundidad con que penetra, según la viveza con que la comprenda, la proximidad en que se sitúe respecto a ella. Se hace él mismo más evidente; no reflexionando teóricamente, sino en el sentido de una iluminación inmediata. Se aligera el peso de todo lo que hay en uno que no ha sido penetrado al vivir. Se da uno cuenta más hondamente de la posibilidad de hacerse él mismo auténtico, puro, pleno y configurado.

**Lo ético y la belleza.** — Unas breves palabras sobre qué relación hay entre la obra de arte y lo moral.

La estética de la Antigüedad dijo que mediante la tragedia el espectador experimenta una "katharsis", una purificación. Al vivir la representación del destino trágico, su propio interior queda sacudido y purificado, y, en cierto sentido, puede empezar una vida nueva. Lo que dijo Aristóteles del drama de gran estilo, se aplica, según su modo y medida, a toda obra auténtica, y ahí queda radicada la significación ética del arte. Pone en un determinado movimiento la interioridad del contemplador: la purifica, la ordena y la aclara. Eso puede ocurrir también mediante el contenido como tal, si se presenta algo grande, sublimador, puro. Pero esto no sería nada peculiar de la obra de arte; su aportación entonces consistiría meramente en hacer todavía más impresionante, mediante la conformación, el contenido que ya por sí fuera éticamente operante. Pero más allá de esto hay un efecto peculiar, propio sólo de la obra de arte, y que radica en el hecho de la conformación en cuanto tal. Es tanto mayor cuanto de modo más auténtico, más puro y más poderoso se haya cumplido ese proceso de que hablabamos antes.

El hombre está ocupado procurando llegar a ser esa imagen que se le presenta como su deber, por situación y coyuntura. Si tropieza con una obra que ha llegado a madurez y claridad, entonces influye en su disposición interior para llegar a esa imagen, fortalece su voluntad de transformación y le promete cumplimiento. De ahí procede la peculiar confianza que la auténtica obra de arte comunica a quien es receptivo, y que no tiene nada que ver con el aleccionamiento teórico o el empeño. Es una sensación inmediata de poder empezar de nuevo,

y el deseo de hacerlo de modo adecuado. Ciertamente, aquí es también el lugar para hablar de algo que a menudo se nombra de modo barato, y por lo regular prematuramente: esto es, de la belleza. Sin decir nada exhaustivo, por supuesto; intentarlo sería algo tan estéril como querer decir qué es la verdad. Mejor dicho, quizá más estéril, pues la belleza es algo definitivo, que presupone tanto la verdad como el bien. Por tanto, debemos limitarnos a muy poco.

La belleza no es una ornamentación superpuesta que se añade cuando todo lo demás está hecho, sino que radica en lo interior. La filosofía medieval ha enseñado que es el "esplendor de la verdad". Con ello no se trata de remitir la belleza a cosas de entendimiento, sino decir que es la señal de una plenitud y acierto interior; algo refulgente que irrumpe cuando un ser ha llegado a ser como debe. La idea es convincente, y vale también para la obra de arte. De todos modos, se debe examinar con mayor exactitud qué se entiende por la palabra "belleza". Por lo general, se piensa en lo gracioso, en lo encantador, en lo espléndido; a no ser que en realidad sólo se aluda a alguna excitación sensorial. La belleza es algo que abarca mucho más. Aparece cuando la esencia de la cosa y de la persona alcanzan su clara expresión. Tan pronto como ha aparecido en la presencia, haciéndose abierta y manifiesta, la obra refulge. Entonces queda superado el peso del dato primitivo, del mero contenido tanto como del mero material. Todo es vivo y ligero, todo es "forma", tanto si se trata de una escultura griega de la época clásica, que entusiasma inmediatamente por su gracia, como si es una obra de Grunewald, en que nada es "bello" en el sentido habitual, pero en que todo habla, hasta la línea más pequeña y el último elemento de color.

El realismo de la Edad Moderna enseña que se trata de captar la realidad tal como se presente, indiferentemente de como pueda ser de corriente o de repelente. En contraposición a él, y sin embargo, desde la misma actitud básica, el expresionismo dice que para el artista sólo se trata de manifestar lo que experimenta, y que para eso ha de utilizar los fenómenos del mundo circundante, hasta la suprema violencia. Bajo la influencia de este modo de ver y otros análogos, se ha despreciado las artes que son "bellas" en un sentido inmediato de armonía. También por el lado del nuevo arte abstracto se puede oír juicios de menosprecio sobre una ánfora griega o una Madona de Rafael, o un *adagio* de Beethoven. Pero son modas. En realidad hay obras en que aparecen de modo peculiar lo encantador, lo leve, lo libre, lo gozoso, lo elevado y lo espléndido. Pueden volverse superficiales, y entonces la belleza es mera apariencia. Pueden también —y no es raro que ocurra— malentenderse por referencia a tal belleza superficial. Así se puede afirmar que Rafael, a pesar de las innumerables reproducciones —o precisamente por ellas— es un artista casi desconocido. Primero hay que descubrirselo a uno mismo, entonces se sentirá uno entusiasmado ante una perfección última, como cuando se oye una sinfonía de Mozart o cuando se tiene entre las manos un ánfora griega de la época clásica. Querer negar esa belleza no es mejor que el sentimentalismo que se combate. Obras como las mencionadas pertenecen a las grandes cimas, y lo que es grande hay que dejar que lo sea.

**La realación con la realidad.** — Finalmente, también es parte esencial de la obra de arte que no esté en la realidad con su auténtica peculiaridad. Lo real en ella son los colores, los sonidos que se oyen, los materiales de que está construido el edificio; pero todo eso no es lo auténtico. Ello consiste en esa relación mutua, antes aludida, de esencia de la persona y esencia de la cosa, apareciendo en la patencia de la expresión. Lo auténtico de la obra no se encuentra en el dominio de la realidad, sino en el de la representación ciertamente, para pasar desde ahí a lo real, esto es, a los materiales, objetivándose así. No por eso se ha de decir que sólo lo material sea real; el espíritu lo es también e incluso lo es en más alto grado que la materia. Un acto de conocimiento es más real que un cristal o un árbol; pero no es real su contenido: aquello que, al conocer, tengo interiormente en mi presencia. Esto está representado, pensado, lo cual quiere decir: es irreal. De modo análogo ocurre con la obra de arte. Su manera de ser es irreal, no por espiritual, sino por ser contenido de representación.

El friso del Partenón, por ejemplo, representa la procesión que iba a la Acrópolis en la fiesta de las Panateneas, para ofrecer allí el solemne sacrificio en el templo de Atenea. ¿Qué hay en él de real? La piedra en que está esculpido, pero no las formas en sí. Estas no se encuentran en el mismo ámbito y espacio que las del Museo, en tal o cual lugar, iluminado de tal o cual manera, sino que estuvieron una vez en la imaginación de su creador y luego están en la imaginación de quien se ponga ante ellas. A la pregunta de dónde han estado después que murió el artista, y dónde se quedan cuando el visitante deja de pensar en ellas, sólo se puede responder: Entonces ya no están "ahí" ellas mismas en absoluto, sino sólo su posibilidad. Suena extraño, pero así es. Las figuras representadas por la obra del escultor: los adolescentes que llevan los animales del sacrificio, las muchachas que presentan las vestiduras de la diosa, los jinetes en los hermosos caballos, potentes y de nobles movimientos; todos ellos viven, respiran, siguen marchando, mientras lo que permanece como palpable y "real" son sólo piedras cuya superficie ha recibido un determinado modelado. Estas siguen estando ahí siempre; hasta un animal corriendo por su camino tropieza con ellas. Pero las figuras sólo comienzan a levantarse en el espíritu del observador que las mira.

Tampoco es real lo auténticamente peculiar de una catedral. Son reales las piedras, las vigas, las relaciones estáticas. Pero lo que pensaba propiamente el arquitecto era otra cosa: un espacio con una forma determinada, lleno de vida, vida él mismo, una entidad espacial con pulso y aliento. Columnas que son fuerzas que se elevan; arcos como impulsos en constante realización; cubiertas como cavidades que rematan la obra de cerramiento; y, expresándose en todo esto, una determinada manifestación de lo que se llama "casa de Dios entre los hombres". Pero eso solamente empieza a surgir cuando un hombre receptivo entra en la catedral, y parándose y marchando, mirando y respirando, con ojos, frente y pecho, con la sensibilidad de su entera figura, capta en torno aquel mudo crecer constante, aquel surgir y pensar, aquel formarse y abovedarse, aquel cubrir y desvelar, aquel festejar y exultar. ¡Pero todo eso, sin embargo, no es real!

Lo "real" que hay en la obra de arte, las superficies y masas, los colores y materiales, los sonidos con sus leyes armónicas; todo eso tiene carácter de indicación por la cual el artista se pone de acuerdo con el contemplador sobre lo que realmente pretende. Esto se encuentra en ese espacio irreal que el hombre logra abrir mediante su mirada e imaginación, y desde el cual se pone en tensión hacia la realidad. Naturalmente, no se puede separar de lo real exterior, sino que está unido a ello, forma con ello esa unidad característica que precisamente se llama "obra de arte". Está configurado con referencia a eso real, más aún, está visto de antemano con referencia a ello. El escultor no ve "la procesión de las Panateneas" exactamente como podría pintarla un pintor, o dibujarla un artista gráfico, o describirla un narrador; sino que de antemano ve de modo escultórico las personas y caballos y toros de la procesión; más exactamente, con referencia a las posibilidades de expresión del mármol, en la luz de Atenas, en determinado lugar del Partenón. A pesar de eso, lo auténtico y peculiar queda tras la realidad empírica, en el ámbito de la imaginación. Y ahí debe adelantarse el contemplador, guiado por la indicación de lo visible. Debe convocar esa autenticidad, elevarla a la visión interior y hacer que llegue a ser viva mediante el espíritu y el corazón.

Pero eso lo logra en cuanto que se esfuerza —y ya eso lo desconocen muchos, que sea necesario esforzarse, concentrarse, penetrar, aprender y ejercitarse, porque ven en la obra de arte sólo una cosa para horas de ocio, una "diversión", mientras que, por el contrario, pertenece al orden de las cosas altas, que presentan exigencias para poderse comunicar—. El Partenón, en su especie, es tan difícil de comprender, y requiere tan grande esfuerzo como la filosofía de Platón. Pero, prescindiendo de esto, el contemplador logra llamar a su presencia lo auténtico de la obra de arte en la medida en que le está concedido, exactamente en esa medida. Las esculturas del Partenón podrían estar por la calle, descubiertas ante la mirada de cualquiera; quedarían guardadas en su propia esplendor. De su fulgor, cada transeúnte vería lo que estuviera concedido a sus ojos. Aquí tiene vigencia una estricta ordenación, que a menudo se percibe dolorosamente y que sin embargo es una bendición. Es bueno que las cosas importantes no sean cosas de todos; pero hay que darse cuenta de que esta ordenación no está determinada por ningún privilegio de posesión o de situación social, sino por las dotes de la mirada, por la energía del espíritu, por la viveza del corazón. Uno que haya crecido con todas las posibilidades de la educación puede ser ciego para la auténtica obra de arte; otro a quien la dificultad de la vida no le haya dado ocio ni incitación, puede percibirla del modo más sensible.

Esa posibilidad que la obra de arte concede al hombre para pasar desde la realidad en que está y vive, a la esfera no-real de la representación, da lugar a uno de los dones más preciosos que puede otorgar: su paz.

La realidad excita, choca con la voluntad, incita a reaccionar. Aquí, por el contrario, las formas son de una plenitud inagotable y de profundísima vida, pero sólo representadas. Estremecen, producen anhelo, dan felicidad, sin entrar en la lucha de la existencia real. En cuan-

to el contemplador no confunde la obra de arte con la realidad, que se puede tener y usar, y por la que se puede estar amenazado y trastornado, sino que la reconoce como forma que patentiza un sentido elevándose en lo no-real, todo exhala una paz singular, que sólo aquí se hace accesible.

**La promesa.** — A pesar de esto, la obra de arte toma parte en la realidad. Surge del anhelo de esa existencia perfecta que no existe, pero que el hombre, a pesar de todos los desengaños, piensa que debe llegar a existir; donde lo que es haya alcanzado su plena verdad y la realidad se haya sometido a lo esencial; donde las cosas estén en la interioridad del corazón que se ha abierto, y el corazón hable a través de la liberada diversidad de las cosas.

El árbol en el lienzo no es como el que hay fuera en el campo. No está en absoluto "ahí", sino que está en el ámbito de la representación, visto, sentido, lleno del misterio de la existencia. El pintor lo ha configurado mirándolo, y ha expresado su imagen en el conjunto exterior de las líneas y colores del lienzo, de tal modo que puede emerger también en la imaginación del que considera ese conjunto. Pero el árbol no queda sellado en su irrealidad, sino que despierta la esperanza de que el mundo, tal como debería ser si hubiera de existir realmente, alguna vez aparecerá de hecho. Así, el arte adelanta un esbozo de algo que todavía no existe. No puede decir cómo será; pero da una garantía misteriosamente consoladora de que vendrá. Detrás de cada obra de arte se abre, no se sabe cómo. Algo surge. No se sabe qué es, ni dónde, pero si siente la promesa en lo más íntimo.

La obra sólo recibe de Dios su auténtico sentido. La Revelación habla de que el nuevo mundo surgirá de la ruina y el Juicio. Eso no es posible por parte del mundo natural mismo. Por sí, queda sellado en esa cerrazón de que se habla al principio del **Evangelio de San Juan**. Ciertamente, en el mundo está la gran riqueza de lo posible: logros, acciones, superaciones, elevaciones vitales de toda especie, grandes, hermosas y verdaderamente dignas de la lucha; pero todas estas cosas corren dentro de esa primera puesta en marcha que se llama precisamente "vida". Y ésta, sin embargo, no es todavía aquello auténtico que busca lo más íntimo de nosotros y en cuya realización consiste "el" porvenir. Sabemos que las cosas no son como han de ser, pero no podemos sacarlas de ellas mismas por ninguna ciencia ni técnica. Nunca concederemos que seamos sólo lo que somos ahora. "El hombre supera al hombre por algo infinito", ha dicho Pascal; pero no puede tampoco lograrse a sí mismo, con ninguna fuerza de la Naturaleza ni de la cultura. Constantemente lo intenta, en la línea del trabajo y el desarrollo, de la lucha y la conquista, pero no lo consigue. La existencia no da por sí misma aquello de que se trata. Eso, el auténtico porvenir, debe realmente "venir" a nosotros, desde Dios; como "el nuevo cielo y la nueva tierra", en que se hace patente el ser de las cosas; como el "hombre nuevo" que está formado a imagen de Cristo. Esto es existencia nueva, donde todo está abierto; donde las cosas están en el ámbito cordial del hombre y el hombre hace confluír su esencia a las cosas. De ese nuevo ser habla el arte; a menudo sin saber de qué habla.

De todo ello proviene su carácter religioso. Tal como aquí nos referimos a él, no procede de contenidos directamente religiosos de la obra concreta. Los hay, naturalmente, y habría mucho que decir de qué significa que un mensaje religioso no se manifieste con palabras sino con la forma artística. Pero aquí se trata de otra cosa: de ese carácter religioso que reside en la estructura de la obra de arte en cuanto tal, en su alusión hacia el porvenir; ese "porvenir" definitivo que ya no puede ser fundado por parte del mundo. Toda obra de arte auténtica es, por su esencia, "escatológica", y refiere el mundo, más allá de sí mismo, hacia algo venidero.

Por eso toda auténtica relación con la obra de arte desemboca en algo religioso. Las precedentes consideraciones han señalado que no hago justicia a la obra de arte si la "disfruto", sino que tengo que compartir el encuentro del hombre creador con la cosa. Entro en el espacio que ahí se establece, y vivo en ese mundo más puro que surge. Al mirar, soy invadido por él. En sí mismo, se convoca "lo mejor", liberándose de la sujeción y opresión en que lo mantiene la existencia cotidiana. Pero precisamente ahí presiento lo que soy propiamente, y siento la promesa de que alguna vez podré alcanzarlo. Mejor dicho, algún día, en el porvenir último, cuando venga al mundo su autenticidad absoluta, también mi autenticidad me saldrá al paso y se hará mía.