

Asimetría emocional. Sobre la experiencia estética del arte religioso en el sujeto creyente y no-creyente

M^a Jesús Godoy Domínguez¹
godoydom@us.es

Resumen

Este trabajo explora la posibilidad de semejanza entre la experiencia estética religiosa tradicional del arte sacro y la secular de la sociedad moderna occidental. Llega así a la conclusión de que, en lugar de similitud, existe una gran diferencia asociada al distinto vínculo emocional que se establece con la obra en cada caso: una profunda *empatía* en la experiencia religiosa frente a una *simpatía* superficial en la secular.

Palabras clave

Experiencia estética, arte sagrado, empatía, simpatía

Abstract

This paper analyzes the possible similarity between traditional religious aesthetic experience of sacred art and the secular one of modern Western society. So, it concludes that, rather than similarity, there is a great difference, related to the different emotional link established with the artwork in each case: a deep *empathy* in religious aesthetic experience against a superficial *sympathy* in the secular one.

Keywords

Aesthtetic experience, sacred art, empathy, sympathy

I.

Por el proceso de ascendencia ilustrada y corte racionalista que sentó las bases de la modernidad hace dos siglos y medio, la cultura occidental ha devenido una cultura

eminentemente secular. Fruto de ese binomio entre modernidad y laicismo que sustenta desde entonces nuestra cultura, el retroceso de la religión y la pérdida consiguiente de los antiguos referentes generales de sentido han sido considerados signo de progreso, o del paso de una sociedad primitiva y supersticiosa, a otra superior y desarrollada y, por ende, de un estado inicial de sujeción a otro posterior de libertad, como ha escrito Mark Taylor².

Sin embargo, ese giro cultural que parece haber favorecido la madurez del ser humano, que le ha permitido alcanzar un pensamiento más lúcido y plural, le ha llevado también a una vida, no ya desencantada, según el conocido diagnóstico de Max Weber³, sino empobrecida y engañosa, como se constata sobre todo en el terreno afectivo, que es el que abordaremos aquí desde un enfoque estético-filosófico y, por eso, con relación al arte; pero el arte, no en general, sino el específicamente religioso, cristiano además, pues así es como fue nuestra cultura hasta la irrupción en ella de los supuestos laicistas modernos. Nos proponemos analizar así en qué medida y de qué manera el proceso de secularización mencionado ha llegado a repercutir en la experiencia estética del arte destinado originariamente a ensalzar la grandeza divina; hasta qué punto la ha alterado, desnaturalizado y falseado afectivamente; o por sintentizar el problema y darle un cariz interrogativo: ¿es asimilable sin más la experiencia profana actual del arte sacro a la religiosa de antaño?

La cuestión cobra pleno sentido a la luz de los planteamientos de hace unos años de David Pugmire, por un lado, y Alex Neill y Aaron Ridley, por otro. Aunque desde razonamientos distintos, sus respectivos trabajos –los dos acerca de la recepción secular de la música religiosa– llegaban a la misma conclusión: no hay diferencias sustanciales entre la apreciación del arte sacro que hace un sujeto creyente y un no-creyente, porque la capacidad de complacer la interioridad subjetiva es idéntica en las dos, al

igual que la de suscitar “sentimientos devocionales”, como dice Pugmire⁴, que en el no-creyente no tendrían en principio por qué darse al no haber nada para él que venerar, ningún *más allá*. Aun así, el sujeto a-religioso acaba desarrollando la experiencia del religioso y su juicio sobre la obra es similar al de este otro sujeto, que valora, acudiendo al ejemplo de la *Misa en sí menor* de Bach utilizado en ambos estudios, no que Dios sea grande, sino que lo sea del modo en que lo hacen ser las trompetas y sopranos de la pieza musical, según matizan Neill y Ridley⁵. Y así como el creyente no puede evaluar únicamente el trasfondo teológico, sino articulado y concretado éste en ese modo sensible, tampoco el no-creyente puede limitar su pronunciamiento a la forma artística. En ella, estarán presentes así, si no “sentimientos devocionales” propiamente dichos, sí “emociones de última instancia”, como las llama Pugmire⁶, que siendo comunes a todos los hombres e igualándolos por tanto –dígase amor, júbilo, pena, tristeza, serenidad- van más allá de la vida corriente y de lo que ésta es capaz de ofrecer; también entonces en el no-creyente, en quien el respeto, la reverencia, la solemnidad, inspirados sin duda por la música de Bach, anidan como en el creyente y engrandecen su persona. En definitiva, que gracias a esas emociones de ascendencia cultural, pero independientes en todo caso de un credo concreto, apostilla de nuevo Pugmire⁷, el receptor es arrancado de su mundo cotidiano, del carácter nihilista y escéptico que define a éste por efecto del laicismo moderno, y crece a nivel interior.

El problema radica, según han puesto de manifiesto recientemente David Eford y Daniel Gustafsson⁸, en el argumento esgrimido en cada estudio para sostener la analogía entre ambas formas de experiencia. En el caso de Pugmire, se arguye que el no-creyente se imagina a sí mismo siendo creyente y eso le permite responder a la música como si lo fuera, o sea, dejando aflorar en su

persona auténticos "sentimientos devocionales". En el caso de Neill y Ridley, se defiende que el acercamiento a la obra es como el de las obras en general de ficción, de manera que el no-creyente, imaginando otra vez que aquello en lo que cree el creyente es cierto, actúa frente al mensaje religioso *como si* éste fuera de verdad, al igual que el lector de Ana Karenina –siguiendo el ejemplo de los autores- imagina que este personaje de novela existió realmente y responde entonces *como si* asistiera al relato del suicidio de una mujer de carne y hueso. Es la imaginación, pues, lo que permite homologar ambos tipos de experiencia tanto en Pugmire como en Neill y Ridley, lo cual es completamente erróneo, subraya el nuevo estudio, que explica que para el cristiano estar ante una obra de arte que enaltece o rinde tributo a Dios es estar ante Dios mismo debido a su carácter icónico, algo que por mucho empeño que ponga el no-cristiano en imaginar, nunca llegará a saber lo que es, pues es preciso sentirlo en propia piel, como sólo sabe hacer el cristiano.

II.

En el presente trabajo, suscribimos esta discrepancia con las tesis de Pugmire, y Neill y Ridley, respectivamente, aunque creemos también que esa objeción no ha sabido ver lo que acontece realmente en la experiencia secular desde el punto de vista afectivo, según la descripción ofrecida de ella por esos tres autores. Lo que sigue es así el intento de demostrar las diferencias emocionales que separan esta experiencia de su modalidad religiosa, valiéndonos para ello de los principales estudios sobre el fenómeno del sentimiento en los últimos años.

Lo primero que hay que señalar al respecto, acogiéndonos a lo establecido por Wilhelm Worringer a inicios del siglo XX, en su análisis pionero del hecho artístico desde la óptica afectiva⁹, es que la obra de arte occidental se caracterizó desde tiempos remotos, desde el arte clásico concretamente, y hasta la llegada de las

vanguardias, por la búsqueda de la implicación emocional del receptor que el propio Worringer llamaría proyección sentimental o *Einfühlung* por influencia de la estética post-romántica precedente¹⁰. Mediante la existencia de un motivo figurativo en ella, la obra desplegaba así un mecanismo de aproximación al destinatario que hacía que éste, reconociéndolo de manera inmediata, conectara afectivamente con ella y se sintiera integrado en su interior. Ese modelo centrípeto, de atracción e inclusión del espectador y su subjetividad en la representación artística, mutaría después a centrífugo con las vanguardias –con la primera abstracción pictórica sobre todo- y su idea de que los sentimientos cotidianos ahogan la experiencia estética genuina y su preferencia, pues, por un receptor reflexivo, consciente y crítico, distanciado en definitiva y excluido de la composición.

Considerando que el arte que aquí nos ocupa es el arte sacro, ajeno en todo caso a las circunstancias modernas, no hay duda de que es un arte que, aunque más abstracto que las artes plásticas de Worringer, puesto que es además musical¹¹, ha funcionado y funciona con una clara dimensión implicativa en cuanto a la recepción estética¹², de manera que es este modelo de relación con el destinatario el que está en juego y el que nos interesa. Ahora bien, al igual que hemos acudido a Worringer para la explicación preliminar del mismo, hay que reconocer también la limitación de sus tesis a la hora de profundizar en el factor emocional sobre el que descansa y que según las últimas investigaciones comprende tres variantes distintas¹³. Que sea una u otra depende del grado de intensidad afectiva y, por ende, de penetración del receptor en la obra, según si en ese sentimiento hay sólo *proyección*, como dijera Worringer, o también *introyección*, es decir, si todo se reduce a un sentimiento de ida, a reconocer algo propio o familiar en lo extraño y ajeno y a quedarse así en el umbral afectivo, como ocurre en la simpatía, o si existe además un

sentimiento de vuelta y su incorporación a la propia persona, como en la empatía o *Einfühlung* de Worringer y toda la estética post-romántica, y en la identificación. Veamos cada una de esas variantes al hilo del esclarecimiento emocional de la experiencia estética a-religiosa del arte cristiano en Pugmire, y Neill y Ridley, que es lo que se echa en falta, hemos dicho, en la crítica de sus propuestas.

Tal y como plantean estos autores y aunque en ningún momento de sus trabajos lo definen con ese nombre, lo que se esconde en el fondo de la aproximación a la obra del no-creyente a la manera del creyente es una doble identificación emocional, primero con esa figura intermedia y, después y a través de ella, con la obra¹⁴. Ello supone que el no-cristiano, de acuerdo con lo que fijara Aristóteles para la experiencia del miedo en la tragedia, lo que hace en último extremo es *ocupar* el lugar del cristiano para afrontar así la composición artística como él lo haría. Dado que la pieza musical fue escrita en un primer momento para ese receptor piadoso, éste hace de receptor modelo; de ahí que, en tanto "audiencia primaria", en expresión de Neill y Ridley¹⁵, la recepción laica, a su vez recepción secundaria o recepción real, deba ajustarse a ella. Ocurre así algo parecido a lo que vemos en los cuadros de Caspar David Friedrich con un personaje de espaldas en medio de la obra, ocultando el paisaje de detrás: que el espectador de fuera ha de proyectarse en el de dentro, ha de *fundirse* con él, para poder ver lo que él ve sin ningún impedimento¹⁶; en nuestro caso, para sentir lo que él siente. O lo que ocurre en el sistema de representación de la perspectiva renacentista, construido a partir de un espectador ideal, o desde un sitio fijo, único y privilegiado, establecido de antemano –el llamado punto de vista-, que el espectador real tiene que ocupar para alcanzar la visión más clara y profunda de los objetos escenificados¹⁷. O ya puestos, lo que ocurre también hoy en el ámbito de los videojuegos, donde gracias a una

tecnología punta el jugador *se mete en la piel* del otro, *se hace uno* con ese otro –el doble o avatar-, y la existencia real es como si quedara en suspenso mientras dura esa coincidencia de identidades que permite interactuar en ese mundo paralelo.

Queda claro entonces que, *usurpando* el lugar del receptor modelo, el fervoroso, el receptor laico real ve, oye y percibe en definitiva como él; es arrastrado y atraído hacia la obra como el receptor primigenio. La cuestión está en dilucidar si, además de percibir, siente también lo que él y si sus respectivas experiencias por eso coinciden. Tras una larga disquisición argumentativa, tanto Pugmire como Neill y Ridley aseguran que sí –que asumiendo el papel del creyente, el que no lo es se integra emocionalmente en la obra como si lo fuera-; nosotros, por el contrario, sumándonos al veredicto –que no a la explicación- de Efirid y Gustafsson, creemos que no¹⁸. Pensamos, en ese sentido, que la identificación o el solapamiento más o menos consciente de identidades que aquí se produce¹⁹, opera como mero nexo formal, mera forma de relación y posicionamiento de una subjetividad respecto a otra, a los que luego se añade un sentimiento²⁰. Quiere decirse que la identificación, según intuición ya de Freud, es una cuestión aquí de pura y simple colocación, previa al sentimiento, que como tantas otras veces lo condiciona, como sucede a menudo con la simpatía y la empatía, que dependen de esa *apropiación* de identidad para darse. Y aquí es a donde queríamos llegar, porque la *asimetría* –en término de Noël Carroll²¹- entre las respuestas profana y religiosa a la música sacra –al arte sacro en general- consideramos que tiene que ver con el afecto despertado en cada caso a partir del *cruce* de identidades, del diferente sentimiento que viene a llenar el vínculo establecido ya por la identificación: así, mientras en el sujeto laico se trata estrictamente de simpatía²², lo que supone quedarse a las puertas del sentimiento y, de ese modo, conocer y enjuiciar la obra en

un nivel superficial, en el creyente se trata, en cambio, de empatía, existiendo así un adentramiento hasta las entrañas misma de la obra y un enjuiciamiento *serio* de ella, en calificativo de Neill y Ridley²³.

Para entender esta diferencia en toda su complejidad, nos será útil recuperar la desigualdad expuesta por Álex Neill en otro sitio –esa vez, además, en solitario- entre la simpatía y la empatía en la unión emocional con la ficción cinematográfica²⁴. Consistía en que, si bien en la simpatía *se siente algo por alguien* –sentimos preocupación *por* la protagonista de la película que nada alegremente en el mar mientras ignora que se acerca hacia ella un tiburón-, en la empatía *se siente con alguien* –sentimos impotencia *con* el acusado que sin haber cometido crimen alguno es condenado a la pena capital-. En el primer caso como vemos, personaje y público sienten cosas distintas y, en el segundo, lo mismo. Con ayuda ahora de la fenomenología, acabaremos de perfilar una y otra relación: en la simpatía, de menor alcance y potencia, lo que se aviva en nosotros es un sentimiento *originario* ante lo que vemos y comprendemos –en el ejemplo puesto, preocupación-, que no se ajusta al del otro en quien nos proyectamos –alegría, siguiendo el mismo ejemplo-²⁵; en la empatía, sin embargo, de mayor amplitud e intensidad, junto al sentimiento originario se despierta otro *no-originario* –impotencia- que coincide esta vez con el del personaje, porque es fruto del viaje que hacemos interiormente hasta él para aprehender –o introyectar- ese sentimiento y sentir así, con él, lo que él siente.

Trasladando todo ello al supuesto que venimos analizando, se obtiene que el no-cristiano, al identificarse con el cristiano para afrontar el arte sacro según su modelo, llega a sentir lástima, por ejemplo, *por* Cristo representado agonizando en la cruz –al igual que *por* el tenor apesadumbrado que entona un *miserere*-, porque *reconoce* lo que ve y le resulta *familiar* –dada la fuerte impronta,

aduce Pugmire, de la herencia religiosa pre-moderna aún en nuestros días²⁶-. Pero no llega a apropiarse, bajo ningún concepto, del dolor que ve padecer a Cristo al ser torturado hasta la muerte, ni del arrepentimiento que expresa el tenor al haber ofendido a Dios; no *participa* de esos sentimientos, como sí hace el cristiano, porque le faltan las creencias –el amor de Dios, la esperanza de la resurrección, el juicio final- de las que brotan tales sentimientos y necesarias para poder establecer ese tipo de sintonía afectiva con el otro. Lo explica muy bien Pugmire cuando asemeja la recepción del no-creyente a la de quien se alegra por el vencedor de las Olimpiadas cuando oye su himno nacional o se entristece por Napoleón al ser derrotado en Waterloo: siente alegría o tristeza de modo originario, pero ni orgullo ni frustración, que es lo que el ganador de los juegos olímpicos y el dirigente francés experimentan respectivamente y lo que experimenta a su vez el cristiano de modo no-originario o *por delegación*, compartiendo al fin y al cabo ese estado emocional.

III.

En esas condiciones, podemos afirmar que el individuo laico encara el arte sacro desde un pronunciado déficit emocional, comparada su experiencia con la del individuo religioso: la suya es una recepción *simpática*, de incipiente apertura afectiva al otro al decir de Hume²⁷, de adhesión a su posición y, por medio de ello, de conocimiento de sus deseos y sentimientos, que sin embargo no llega a reproducir dentro de sí; en cambio, la recepción de quien tiene fe es una recepción *empática*, de acceso al interior del otro y su conciencia, de invasión intencional de su intimidad para conocer y sobre todo tomar, desde ella, el dolor, la alegría o la tristeza allí contenidas. Esto hace que la vivencia a-religiosa de este tipo de arte sea irremediabilmente distanciada, o menos comprometida y más superficial –se vive desde fuera- que la del creyente,

quien al entregarse por entero y sentirse directamente concernido, lo afronta de manera más cercana y profunda – lo vive, claro, desde dentro-, explicándose así que el sujeto fervoroso sienta al final lo mismo que ve sentir y el que no lo es, sea incapaz de conseguirlo.

Por todo ello, creemos posible concluir que la experiencia estética del arte sacro en una sociedad moderna y secularizada como la nuestra es, hasta cierto punto, un *simulacro* de experiencia –dicho en términos de Baudrillard²⁸-, porque la experiencia real, la religiosa originaria, ha sido reemplazada por una réplica suya de signo laico que, haciéndose pasar por ella, resulta, en última instancia y aun sin pretenderlo, un engaño, cuando no, expresamente autoengaño; es también una experiencia *light* –dicho ahora en los de Enrique Rojas²⁹-, pues más que una experiencia consistente, se presenta como un sucedáneo de ella, una experiencia descafeinada, licuada o refinada, a la que se le han quitado sus impurezas –todo lo sobrante, los valores, creencias y sentimientos que no se ajustaban al racionalismo moderno- y, de paso, su esencia e identidad, deviniendo de ese modo pobre e incompleta; experiencia *líquida* –siguiendo a Zigmunt Bauman³⁰-, ya que los lazos emocionales que la sustentan son frágiles y precarios, están reñidos con la calidez interpersonal, al primar en ellos el contacto fugaz y epidérmico sobre la entrega firme y sincera, sobre el hecho de ponerse en la piel del otro para conocerlo de verdad; o una experiencia simplemente fallida, en tanto la adhesión a ese lugar frío y vacío que hay en definitiva detrás, el mero posicionamiento que la hace posible, no puede colmar, por mucho que quiera, las expectativas de integración en la obra como hizo en otro tiempo, tiempo pre-moderno y religioso, la antigua experiencia.

Notas

¹ Profesora del Departamento de Estética e Historia de la Filosofía de la Universidad de Sevilla.

² *After God*. Chicago: Chicago University Press, 2007, pp. 2 y 131.

³ *Ensayos sobre sociología de la religión*. Madrid: Taurus, 1987, tomo I, pp. 527-562.

⁴ Pugmire, David: “The secular reception of religious music”. *Philosophy* 1 (2006): 65-79. La cita es de la p. 65.

⁵ Neill, Alex y Aaron Ridley: “Religious music for godless ears”. *Mind* 119 (2010): 999-1023. Ver sobre todo p. 1007.

⁶ Pugmire, p. 71.

⁷ *Ibid.*, pp. 78-79.

⁸ “Experiencing Christian art”. *Religious Studies* 51(2015): 431-439.

⁹ *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

¹⁰ Sobre todo, de Theodor Lipps.

¹¹ La música ha sido siempre y es la más abstracta de todas las artes.

¹² Ahí está la música griega para corroborarlo, pues bajo la égida de la escuela pitagórica se pensaba que los sonidos tenían influencia directa en el alma humana, la cual vibraba con ellos de manera consonante.

¹³ Infante del Rosal, Fernando: “Desarmando la emoción. Simpatía, empatía e identificación como formas relacionales”, comunicación presentada en el VI Congreso de la Sociedad Académica de Filosofía (Universidad Carlos III de Madrid), 2013.

¹⁴ No por casualidad, hablan sendos trabajos de experimentar de una manera *vicaria*, que quiere decir por medio de un sustituto, identificado aquí con el creyente (Pugmire, p. 69; Neill y Ridley, p. 1004).

¹⁵ Neill y Ridley, pp. 1003 y 1012.

¹⁶ Arnaldo, Javier: *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Visor, 1990.

¹⁷ Panofsky, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1995.

¹⁸ Nos oponemos así a Noël Carroll, para quien la falta de coincidencia emocional es motivo ya de sobra para que no haya identificación. Ver su *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005, pp. 194-208.

¹⁹ Para Freud, del todo inconsciente. En *Psicología de las masas y análisis del yo*. Madrid: Alianza, 2008.

²⁰ Es la tesis principal de Infante del Rosal, a saber, que la identificación, como también la simpatía y la empatía, no son emociones como tales, sino formas de relación que subyacen a esas emociones, distintas, por tanto, de ellos.

²¹ Carroll, p. 198.

²² Entramos en confrontación directa así con David Pugmire, que habla de *empatía*, a la que añade, sin embargo, el adjetivo "contrafáctica" (p. 69), o sea, ficticia o imaginaria, al darse cuenta del sinsentido en el fondo de su propuesta. De hecho, él mismo habla un poco más adelante de que, imaginando cómo puede ser la experiencia del creyente, el no-creyente desarrolla el *sentimiento de simpatía*, un sentimiento que es real, en respuesta a lo que ha imaginado (ibíd).

²³ "Attending *seriously*" (p. 1011), "engage *seriously*" (p. 1012) son las palabras exactas (énfasis nuestro).

²⁴ "Empathy and (film) fiction", en Carroll, Noël y Choi, Jinhee (eds.), *Philosophy of film and motion pictures. An anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 247-259.

²⁵ De ahí la insistencia de Pugmire en que hay un sentimiento real, porque efectivamente es así.

²⁶ Pugmire, p. 65.

²⁷ Hume, David: *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Tecnos, 1988. II, II, p. 340, p. 470.

²⁸ Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1993.

²⁹ *El hombre light. Una vida sin valores*. Madrid: Temas de Hoy, 1992.

³⁰ *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.