

Alfonso López Quintás

EL PODER TRANSFIGURADOR DEL ARTE

Biblioteca del Educador
Puerto de Palos, S.A.
Buenos Aires 2006

ÍNDICE

Prólogo

Capítulo 1. La experiencia estética, fuente inagotable de formación humana

- I. La experiencia artística nos descubre la grandeza de la vida
 1. El cultivo del arte promueve la fidelidad a la vida
 2. La experiencia estética nos revela lo que es la creatividad
El descubrimiento de los ámbitos o realidades abiertas
Diversos tipos de ámbitos
 3. El arte nos enseña a convertir los objetos en ámbitos
 4. El arte nos insta a integrar los diversos modos de realidad
 5. La integración de los siete niveles y nuestra madurez personal
 6. A través de las imágenes el arte nos eleva al nivel de los ámbitos.
 7. Al potenciar la expresividad de los objetos *-nivel 1-* con la de los ámbitos *-nivel 2-* se pasa del lenguaje "prosaico" al lenguaje "poético".
 8. Al ver las realidades en toda su riqueza, con su diversidad de niveles, se descubre la posibilidad de vivir con ellas experiencias reversibles y crear modos de encuentro

II. El arte clarifica los modos de unidad que podemos crear con el entorno

1. La experiencia artística nos enseña el modo de obligarnos a una realidad y gozar, al mismo tiempo, de libertad interior, creativa
2. La experiencia artística nos hace sentir la importancia de las interrelaciones y del encuentro
3. La formación humana consiste en orientarse hacia el ideal de la unidad y solidaridad
4. La experiencia artística remite a modos de realidad muy elevados y nos transporta a un plano superior de realización personal
5. La experiencia artística presenta una notable afinidad con la experiencia ética, la metafísica y la religiosa

Capítulo 2. I. El arte sacro y la participación en lo perfecto

- ### II. El arte sacro hace presente lo divino
1. El origen de la creatividad artística
 2. El criterio o canon de belleza
 3. El icono o el arte de hacer presente lo divino
 4. La meta que se propuso Juan Pablo II
 5. La belleza que salva
 6. La belleza, punto de partida de una gran trilogía teológica

Capítulo 3. Coloquio sobre la experiencia artística y su poder transfigurador

La formación de los artistas

Los diferentes métodos de conocimiento

El espíritu del arte sacro

El arte sacro contemporáneo implica una cultura religiosa depurada

Toda innovación debe responder a una urgencia expresiva interna

Capítulo 4. El poder formativo de la música

I. La experiencia musical y su poder clarificador

1. La mentalidad relativista y subjetivista
 2. La tendencia a considerar el esquema "libertad-norma" como un dilema
 3. La música promueve la madurez de la inteligencia
 4. La música nos acostumbra a pensar, sentir y actuar de modo "relacional"
 5. La música nos enseña a sobrepasar las impresiones primeras, vibrar con el todo y captar la vinculación de palabra y silencio
- II. La experiencia musical promueve la vida creativa
1. El poder transfigurador de la música
 2. La belleza del arte musical nos descubre el sentido de la vida
 3. La flexibilidad de mente nos permite descubrir que podemos ser a la vez "autónomos" y "heterónomos", libres y atentos a normas
 4. La relación entre independencia y solidaridad se convierte en complementaria
La integración de independencia y solidaridad nos otorga equilibrio espiritual
 5. En la música podemos ganar intimidad sin fusionarnos
- III. La música, por ser un juego creador, clarifica cuestiones decisivas de la vida humana
1. La música revela el sentido de la categoría estética de la repetición
 2. La experiencia musical nos revela con precisión qué significa vivir históricamente
 3. El arte presenta una forma de racionalidad peculiar
 4. La música da relevancia singular a los textos
 5. La música suscita en nosotros sentimientos elevados y promueve la apertura a lo trascendente
 6. La experiencia interpretación musical es una escuela de vida
 7. La música nos hace más inteligentes
- Apéndices:
- I. Entrevista al autor sobre su libro
 - II. El testamento de Beethoven y la vida de éxtasis

*«Cuando se pregunta en libros sobre estética
si la belleza es objetiva o subjetiva,
se plantea la cuestión de modo
completamente equivocado (...),
ya que la belleza, incluso
cuando se la contempla sencillamente,
requiere la actividad creadora del sujeto.
La belleza no es objetividad, es siempre transfiguración».*
(Nicolás Berdiaeff:
Existentielle Dialektik des Göttlichen und Menschlichen,
Múnich 1951)

Prólogo

En una encuesta realizada entre 1.800.000 estudiantes franceses, casi todos reclaman «más cultura artística», «una cultura menos instrumental y técnica», «un saber que dé sentido al mundo»¹. Obviamente, estos jóvenes desean cultivar la experiencia artística de tal modo que se convierta en una vía de acceso al sentido más hondo de la vida. Un método para lograr esa forma de enseñanza lo sugiero en este trabajo.

En un momento de encrucijada como el presente, en el que parecen vacilar los cimientos de nuestro hogar espiritual, necesitamos referentes sólidos y eficaces que nos permitan orientar nuestras vidas de forma segura y entusiasmante. Debemos, por ello, movilizar nuestra imaginación creativa, a fin de abrir vías de formación sumamente eficaces.

Una de ellas es la experiencia estética, singularmente la artística. Por su propia estructura, no sólo por los contenidos que expresa, el arte alberga un poder formativo sobresaliente. Hoy día suele cultivarse con intensidad el arte, por ser atractivo a los sentidos e incitante para la

¹ Cf. R. Gómez Pérez: *Ni de Letras ni de Ciencias. Una educación humana* (Rialp, Madrid 1999) 78.

fantasía. Con frecuencia se lo considera como una «diversión gratificante y noble». Ciertamente, la experiencia artística nos libera del carácter a veces anodino de nuestra vida cotidiana, y tal liberación nos «di-vierte». es decir, nos distancia de lo consabido y rutinario. Pero la meta del arte no es divertir, en el sentido vulgar de pasar un rato agradable. Su propósito es instarnos a vivir procesos creativos sumamente valiosos, sumergirnos en ámbitos poderosamente expresivos que personas bien dotadas nos han legado para dar una alta calidad a nuestra vida personal. La audición de la *Novena Sinfonía* de Beethoven nos resulta sumamente atractiva, pero él no la compuso para divertirnos, sino para elevarnos a un nivel de altísima belleza, cuya fecundidad para nuestro desarrollo personal supera con mucho lo que suele decirse en los libros de estética².

Multitud de personas padecen una baja autoestima por sentirse incapaces de vivir creativamente. El arte de todos los tiempos, si lo vemos con la debida hondura, nos ayuda a prever a qué altura puede elevarse nuestra vida si advertimos que ésta no sólo se desarrolla entre objetos –o *realidades cerradas*– sino también, y sobre todo, entre *realidades abiertas*. Estas realidades abiertas suelo denominarlas «ámbitos de realidad» o, sencillamente, «ámbitos». Qué son los ámbitos, qué posibilidades nos ofrecen, qué horizontes nos abren... son cuestiones decisivas que la experiencia estética nos aclara de forma lúcida y aleccionadora. Mucho nos va en verlo con toda claridad.

Con razón ha declarado la UNESCO que «la calidad y la armonía de la vida dependerán en gran medida del modo en que se inculque a los jóvenes la creatividad y la capacidad de disfrute estético»³. Esta tarea formativa exige un método bien elaborado, que movilice una «mirada profunda»⁴ y nos enseñe el arte de pensar de forma ajustada a los diferentes niveles de realidad y a sus lógicas respectivas. Es el método que inspira las páginas siguientes, fiel reflejo de la investigación realizada ampliamente en otras obras: *Inteligencia creativa*⁵, *La experiencia estética y su poder formativo*⁶, *La ética o es transfiguración o no es nada*⁷.

² Lo expongo en el librito *La novena de Beethoven* (Rialp, Madrid, 2015). Recordemos que el magno sistema teológico de Hans Urs von Balthasar arranca de la experiencia estética que hace el bebé de la belleza que encierra la sonrisa de su madre. (Véase, sobre esto, mi obra *El enigma de la belleza*, Desclée de Brouwer, Bilbao 2016, págs. 61ss.). Benedicto XVI subraya, en varias obras, el poder que tiene la experiencia de la suma belleza de elevarnos al plano de la fe religiosa. Cómo ha de entenderse dicho poder para que no parezca un salto ilegítimo lo expongo en la obra *La mirada profunda y el silencio de Dios* (Publicaciones Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019) 383-416.

³ Cf. «Conferencia sobre políticas culturales» (Dirección General de Bellas Artes, Madrid 1970).

⁴ Una amplia exposición de este tipo de mirada puede verse en mi obra «El arte de leer creativamente», Stella Maris, Barcelona 2014, págs. 41-77.

⁵ Cf. o. c. (BAC, Madrid 42003),

⁶ Cf. o. c. (Universidad de Deusto, Bilbao 32010),

⁷ Cf. o. c. (BAC, Madrid, 2014).

Alfonso López Quintás
Madrid, abril 2005

Capítulo 1

La experiencia estética, fuente inagotable de formación humana

En la situación actual de confusión y desconcierto, ninguna tarea más urgente que descubrir métodos eficaces para instruir a las gentes en las cuestiones básicas de la ética. Esta instrucción ha de realizarse de tal forma que los destinatarios de la misma se sientan respetados en su libertad y dotados de las claves de orientación necesarias para orientarse debidamente en la vida. La formación verdadera consiste en disponer de poder de *discernimiento*, y éste sólo se alcanza si se conoce la lógica que rige internamente los diversos procesos humanos.

Actualmente, los jóvenes se resisten a aceptar doctrinas en virtud de la autoridad de quien las proclama. Sólo se muestran dispuestos a asumir aquello que son capaces de interiorizar y considerar como algo propio. De ahí su aversión a toda forma de enseñanza que proceda o parezca proceder de forma autoritaria, extrayendo conclusiones a partir de principios inmutables. Debido a ello, se ha propuesto como método ideal para formar en cuestiones éticas la lectura penetrante de obras literarias de calidad. A través de éstas no son profesores de ética quienes nos adoctrinan sobre el sentido de la vida, sino diversos autores orlados de prestigio y bien afirmados en una intensa y profunda experiencia.

«... Al buen profesor de ética –escribe José Luis López Aranguren– le es imprescindible un hondo conocimiento de la historia, de la moral y de las actitudes morales vivas. Ahora bien, éstas donde se revelan es en la literatura. El recurso a la mejor literatura, a más de poner al discípulo en contacto con las formas reales y vigentes de vida moral, presta a la enseñanza una fuerza plástica incomparable y, consiguientemente, una captación del interés del alumno. Naturalmente (...), este método de enseñanza no debe sacrificar el rigor a la amenidad, por lo cual las "figuras" literarias sólo cuando puedan ser fuente de auténtico conocimiento moral deben ser incorporadas a las lecciones»⁸.

La sugerencia es valiosa, pero apenas ha sido recogida por los estudiosos. A lo que se me alcanza, no hay todavía un esbozo de lo que puede ser un método bien aquilatado de enseñanza de la ética a través del análisis de grandes obras literarias. Por mi parte, he intentado colmar esta laguna en varios trabajos, inspirados en la idea de que toda obra literaria de calidad brota del encuentro del autor con una vertiente de la realidad, y todo encuentro es fuente de sentido y de luz.

⁸ Cf. *Ética* (Revista de Occidente, Madrid ³1965) 413-414.

Así vemos que *La náusea* –de Jean-Paul Sartre– se apoya en tres experiencias básicas. En la primera –la de la raíz– no hay encuentro, y la realidad se desdibuja y pierde sentido. En la segunda –la de la contemplación en bloque del jardín, que parece sonreír al protagonista– comienza a darse el encuentro, y el entorno se vuelve, con ello, expresivo. La tercera –la de la canción– revela la existencia de dos tipos de realidad: la contingente –el disco que puede deteriorarse o romperse– y la melodía, que perdura intacta y lozana como en su albor⁹.

Desde hace años he podido comprobar, en diversos centros culturales de España y del extranjero, que este método es fácilmente asimilable por los jóvenes y les facilita la perspectiva justa para abordar la lectura de obras literarias –e incluso, en cierta medida, de obras cinematográficas–, de tal forma que incluso las que parecen poco constructivas en el aspecto pedagógico se convierten en aleccionadoras, porque dejan al descubierto las consecuencias que acarrea la entrega a procesos de vértigo o fascinación, opuestos a los de éxtasis o creatividad¹⁰.

También la experiencia artística, debidamente comprendida y vivida, presenta un poder formativo sobresaliente. El gran filósofo, dramaturgo y músico francés, Gabriel Marcel, nos dejó un testimonio sorprendente acerca de su conversión religiosa:

«Tengo que anotar aquí la importancia excepcional de Juan Sebastián Bach. Las Pasiones y Cantatas: en el fondo, la vida cristiana me ha venido a través de esto. Los encuentros han tenido un papel capital en mi vida. He conocido seres en los cuales sentía tan viva la realidad de Cristo que ya no me era lícito dudar»¹¹. «Nadie duda de que la función espiritual de la música consiste, en el fondo, en devolver al hombre a sí mismo. Devolver al hombre a sí mismo es, en verdad, devolverlo a Dios»¹².

¿Cómo se explica esta eficacia pedagógica de la experiencia musical y, en general, de la experiencia artística: la arquitectónica, la pictórica, la escultórica...? Para contestar de forma radical a esta pregunta, debemos recordar algunas condiciones básicas del desarrollo humano y advertir que el conocimiento profundo de las mismas nos viene facilitado, en buena medida, por las experiencias artísticas, cuando descubrimos toda su riqueza interna.

⁹ Puede verse una amplia interpretación de toda la obra en mi libro *Literatura francesa del siglo XX: Sartre, Camus, Saint-Exupéry, Anouilh, Beckett* (Rialp, Madrid 2016) 97-167.

¹⁰ Este sugestivo tema lo desarrollo en las obras siguientes: *Cómo formarse en ética a través de la literatura* (Rialp, Madrid ³2008); *Literatura y formación ética*, Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid.

¹¹ Apud Ch. Moeller: *Literatura del siglo XX y cristianismo IV* (Gredos, Madrid 1960) 26.

¹² Cf. Jeanne Parain-Vial (ed.): *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel* (Aubier, Paris 1980) 58.

I. La experiencia artística nos descubre la grandeza de la vida

1. El cultivo del arte promueve la fidelidad a la vida

En un testamento redactado prematuramente, Beethoven hizo a sus hermanos la siguiente advertencia:

«... Recomendad a vuestros hijos la virtud; sólo ella puede hacer feliz, no el dinero, yo hablo por experiencia; ella fue la que a mí me levantó de la miseria; a ella, además de a mi arte, tengo que agradecerle no haber acabado con mi vida a través del suicidio»¹³.

¿Qué grandeza y poder transfigurador posee el arte para disuadir a Beethoven de poner fin a una vida desbordante de sufrimientos? El arte -en concreto, el arte musical- era para el genio de Bonn una forma privilegiada de participar en un reino de extraordinaria belleza y comunicarla en alguna medida a los hombres.

«A mí se me dado el privilegio -indicó en cierta ocasión- de vivir en un mundo de indecible belleza, y la tarea de mi vida consiste en transmitir algo de esa belleza a los hombres a través del lenguaje que mejor conozco: el musical».

El arte no es propiedad de los artistas; es un don, que han de acoger con agradecimiento y asumir en forma de diálogo. Las obras de arte no se "hacen" o "producen" -contra lo que a menudo se afirma actualmente-; se *crean*, como fruto de un encuentro. Beethoven solía pasear por el campo, antes de componer, a fin de inspirarse. El contacto con la naturaleza encendía su inspiración porque veía todos los seres como huellas del Creador y podía entender su mensaje profundo y dialogar con ellos. Esta unión fraternal con la naturaleza suscitaba en él una alegría desbordante y contagiosa, que todavía hoy nos emociona al oír la *Sinfonía Pastoral* y la *Sonata nº 15* (op. 28) para piano.

«Lo más bello que hay en el mundo -anotó en su diario- es un rayo de sol atravesando la copa de un árbol».

Esta concepción del arte como una actividad dialógica explica que Beethoven fuera muy consciente de que era un genio y reclamara para su persona un trato adecuado, y, al mismo tiempo, se mantuviera siempre enraizado en lo divino. Solía dar clases a jóvenes de la nobleza, y se cuenta que un noble le trató un día como a un criado distinguido. Beethoven no dudó en delatar su error:

¹³ Una traducción española completa del original alemán figura al final de esta obra.

«Señor conde –le dijo–, trátame con el debido respeto, porque nobles hay muchos y Beethoven sólo hay uno, y los condes se mueren y desaparecen, y mi música será cada día más apreciada».

A una mirada superficial pueden aparecer estas palabras como altaneras. Si conocemos de cerca a quien las pronunció, sabemos que no responden a una actitud de soberbia, sino de sobrecogimiento ante el don del que era depositario. La conciencia de ser un oficiante de la belleza dio ánimo a Beethoven para seguir componiendo –a pesar de hallarse alejado del mundo de los sonidos y no poder disfrutar de su encanto– y dedicar su inspiración más lograda a dos tareas excelsas: 1) crear un ámbito de júbilo para celebrar la solidaridad entre los hombres y entre éstos y el Creador; 2) hacerse portavoz de una humanidad que se convierte toda ella en un acto de súplica y adoración.

La primera tarea fue realizada en la *Novena Sinfonía*. Al comienzo del Cuarto Tiempo, la orquesta se desgarró en un chillido sobrecogedor, que todavía hoy nos sorprende. Los violoncelos y los contrabajos –como instrumentos cercanos, en su timbre, a la voz humana– manifiestan su desagrado. Ante tal protesta, la orquesta hace oír los primeros compases del primer tiempo. Los violoncelos y los contrabajos tampoco están de acuerdo. Lo mismo sucede cuando la orquesta recuerda el comienzo del segundo y el tercer tiempo. Entonces la orquesta sugiere el llamado “tema de la alegría”, pero que, en principio, es el tema de la *solidaridad*. Los violoncelos y los contrabajos se muestran complacidos, y, al unísono y en pianísimo, tocan –casi se diría que *cantan*– el tema completo. El resto de la orquesta se mantiene a la escucha. Al terminar el tema, varias familias de instrumentos entran en juego con los violoncelos y los contrabajos –que repiten el tema– y tejen un contrapunto hermosísimo, que nos hace pensar en la belleza de la vinculación interpersonal. Cuando concluye el tema, se agregan nuevos instrumentos para indicar que se incrementa la unidad entre los hombres, y, con la unidad, la belleza. Finalizado de nuevo el tema, la orquesta entera interpreta el tema de forma homofónica, es decir, mediante columnas sonoras intensamente expresivas. Se siguen unos momentos de exultación en la orquesta. Uno recibe la impresión de que el gozo que produce esta primera experiencia de unidad se hace desbordante y la orquesta parece desmadrarse de alegría. Pero la humanidad vuelve a las andadas, como de ordinario, y la orquesta, para indicarlo, repite el chirrido del comienzo. Ante esta recaída en la escisión, Beethoven quiere dejar bien claro el mensaje que había dejado entrever y acude –por primera vez en una sinfonía– a la voz humana. Un barítono exclama con voz potente:

«iOh Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!». (iOh amigos, estos tonos no, sino entonemos otros más agradables y alegres!).

Estos dos versos fueron escritos por el mismo Beethoven como preludeo a la *Oda a la Alegría* de Friedrich Schiller, que es cantada a

continuación y culmina en el pasaje sublime que concluye con estas palabras:

«Brüder, über'm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen». (Hermanos, por encima de la bóveda estrellada tiene que habitar un padre amoroso).

La segunda tarea halló cumplida realización en la *Misa solemne*. Ya en plena madurez, cuando se vio reducido a un despojo humano –completamente sordo, lo que supone una tragedia para un virtuoso de la música; casi ciego, arruinado económicamente y muy quebrantado en su salud–, Beethoven, aun teniendo un carácter fuerte, no se rebeló contra la Providencia; se retiró a una aldea de la frontera austrohúngara para componer, según propio testimonio, *"un himno de alabanza y agradecimiento al Supremo Hacedor"*. El fruto de este retiro fue una de las cimas del arte universal: la gran misa en re mayor.

Beethoven no vivió nunca el arte como pura diversión o como medio para ganar prestigio y bienes materiales. Su actividad artística fue, en todo momento, el vínculo viviente de su persona con la de los demás seres humanos y con el Ser Supremo:

«...Qué humillación –confiesa en su Testamento– cuando alguien estaba a mi lado y oía desde lejos una flauta y yo no oía nada; tales sucesos me llevaban casi a la desesperación, faltaba poco para que yo mismo acabase con mi vida. Sólo ella, el arte, me detuvo; ah, me parecía imposible dejar el mundo antes de producir todo aquello para lo que me sentía dotado, y así dilataba esta vida miserable (...)»¹⁴.

Miserable –lo explica él mismo a continuación– en cuanto al cúmulo de sufrimientos que la atenazaban, pero gloriosa –podemos agregar nosotros– por constituir un tejido de encuentros. El encuentro es una experiencia de "éxtasis" o creatividad, no de "vértigo" o fascinación. Si Beethoven hubiera sido un hombre entregado al vértigo –al afán de dominar lo que encandila los instintos para ponerlo al propio servicio–, no hubiera podido superar, en la hora del infortunio total, la tentación del suicidio, porque la estación término del proceso de vértigo es la destrucción¹⁵. Pero su vida estuvo consagrada al cultivo del arte y la virtud, es decir, al ejercicio de los modos más altos de creatividad o "éxtasis", pues la virtud es la "fuerza" –*virtus*, en latín– que nos permite cumplir las exigencias de la creatividad.

«¡Divinidad! Tú ves mi interior, lo conoces, tú sabes que en él habitan el amor a los hombres y la inclinación al bien. Oh hombres, si alguna vez leéis esto, pensad que habéis sido injustos conmigo, y el desgraciado se consuela

¹⁴ Véase el texto entero del testamento al final de este libro.

¹⁵ Una amplia y pormenorizada descripción de las experiencias de vértigo y éxtasis se halla en mi obra *Inteligencia creativa. El descubrimiento personal de los valores* (BAC, Madrid 42003); *Vértigo y éxtasis*, Rialp, Madrid 2006 y en Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

al encontrar a un semejante que, a pesar de todos los impedimentos de la naturaleza, hizo todo lo que le era posible para ser incluido en la lista de los verdaderos artistas y hombres»¹⁶.

2. La experiencia estética nos revela lo que es la creatividad

No sólo los grandes cultivadores de la experiencia estética sacan a ésta partido en orden a la configuración cabal de su personalidad. Todos podemos beneficiarnos, en no escasa medida, de las posibilidades que nos ofrece tal experiencia en orden a clarificar por dentro las leyes de nuestro desarrollo personal. Conocer estas leyes o constantes es decisivo para nuestra formación humana.

En otros trabajos expuse con cierta amplitud la función promotora que ejerce la música en la vida espiritual de los hombres sensibles, el papel que desempeñó en el proceso de conversión de numerosas personas, en la labor catequética y misionera, en la creación de ambientes religiosos sumamente emotivos y transfiguradores¹⁷. En las páginas siguientes quisiera mostrar que la experiencia estética, singularmente la artística, nos ayuda a descubrir las condiciones de nuestro desarrollo como personas.

Según la Biología actual más cualificada, el hombre es "un ser de encuentro", se constituye, desarrolla y perfecciona realizando encuentros con las realidades circundantes¹⁸. Estas realidades pueden ser nuestras compañeras de juego y de encuentro si las vemos como *ámbitos* o *realidades abiertas*, no sólo como *objetos* o *realidades cerradas*. Esta forma de ver exige de nosotros toda una conversión, un cambio de ideal; cambio del ideal egoísta de servirnos de los demás para nuestros fines al ideal generoso de crear formas elevadas de unidad con los demás.

Tal conversión nos libera del apego a las ganancias inmediatas y nos otorga libertad interior, la capacidad de elegir en cada momento, no en virtud de nuestras apetencias, sino del ideal de unidad y solidaridad al que hemos consagrado la vida.

Esta *vinculación* a un ideal valioso implica una *ob-ligación*, una atención a cauces y normas, las normas y cauces que marcan la vía hacia la meta propuesta. Esa atención es vivida en el *nivel 2* –el de la creatividad y el encuentro– y en el *nivel 3* –el de los grandes valores– como promotora de la forma más alta de libertad: la libertad creativa. Las normas que encauzan nuestra creatividad no se oponen a esta forma de

¹⁶ Cf. *Ibid.*

¹⁷ Cf. *Cuatro filósofos en busca de Dios* (Rialp, Madrid ⁴2003) 231-267; *La cultura y el sentido de la vida*, Rialp, Madrid, 2ª ed. remodelada, 2003 y en Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

¹⁸ Cf. Juan Rof Carballo: *El hombre como encuentro* (Alfaguara, Madrid 1973); *Violencia y ternura* (Prensa Española, Madrid ³1977). Manuel Cabada Castro: *La vigencia del amor* (San Pablo, Madrid 1994).

libertad; la promueven y enriquecen. Sólo se oponen a la libertad humana cuando se trata de la *libertad de maniobra*, propia del *nivel 1*¹⁹.

Estas precisiones son indispensables para comprender cómo desarrollamos nuestra libertad y nuestra capacidad creativa en relación al entorno. La creatividad humana es siempre *dual*, supone un sujeto dotado de *potencias* y un entorno capaz de otorgarle diversas *posibilidades*. Una persona puede estar muy bien dotada, pero a solas no puede ser creativa. Necesita recibir posibilidades *de fuera*, es decir, de realidades que en principio le son distintas, distantes, externas y extrañas y que se le hacen íntimas en cuanto asume las posibilidades que ellas le otorgan. El que interprete el esquema "dentro-fuera" como un dilema será incapaz de adivinar que es posible convertir lo distinto, distante, externo y extraño en íntimo sin dejar de ser distinto. Tal incapacidad lo imposibilita para asumir activamente las posibilidades que le vengán ofrecidas. Esa *asunción activa* es la creatividad.

El hombre desarrolla cabalmente su personalidad cuando sabe convertir en íntimas las realidades externas y ajenas, y funda con ellas un campo de libre juego, de entreveramiento fecundo. Esta fundación y aquella conversión sólo son posibles cuando descubrimos que nuestro entorno no se compone sólo de objetos sino de ámbitos o realidades abiertas, donantes de posibilidades. Ese descubrimiento nos viene facilitado en buena medida por la experiencia artística si la vemos con la debida hondura y penetración.

El descubrimiento de los ámbitos o realidades abiertas

A nuestro alrededor hay casas, tierras, rocas, realidades de diversos tipos. Aparecen ahí, enfrente de nosotros, como algo distinto de nuestro ser. *Estar enfrente* se dice en latín *ob-jacere*, verbo del que se deriva *ob-jicere*, cuyo participio es *ob-jectum*. A todas las realidades que están frente al hombre y pueden ser analizadas por éste sin comprometer su propio ser las llamamos *objetos*. Son realidades «objetivas». Estas realidades pueden ser medidas, pesadas, agarradas con la mano, situadas en el espacio, dominadas, manejadas. Los objetos y la actitud humana adecuada a los mismos constituyen el *nivel 1 de realidad y de conducta*.

Pero en el mundo existen realidades que son, en un aspecto, delimitables, asibles, pesables, dominables y manejables, y en otro no. Con una cinta métrica puedo medir fácilmente las dimensiones de una persona: el alto y el ancho. Pero lo que abarca en diversos aspectos –el ético, el afectivo, el profesional, el estético, el religioso... – no lo puedo delimitar. Ni ella misma podría decirme exactamente hasta dónde llega, por ejemplo, su influjo sobre los demás y el de los demás sobre ella. «¿Dónde termina el

¹⁹ Lo he mostrado ampliamente, por vía de descubrimiento, en la obra *Descubrir la grandeza de la vida* (Desclée de Brouwer, Bilbao ²2010).

que ama? ¿Dónde empieza el ser amado?», pregunta una mujer a su esposo en un drama de Gabriel Marcel²⁰. El amor es algo real, y lo mismo el influjo que ejercemos unos sobre otros, pero su realidad no es del mismo tipo que la de los objetos; tiene un alcance mayor y escapa en buena medida a la vista, al tacto, al cálculo preciso. Pero puede de alguna manera imaginarse. Estas realidades no-objetivas –en el sentido indicado– y la actitud a ellas debida pertenecen al *nivel 2*.

La persona humana se configura y desarrolla creando vínculos de diverso orden con multitud de realidades: la familia, la escuela, la Iglesia, el pueblo, el paisaje, la tradición, las amistades, las obras culturales, la vida profesional, los valores de todo orden, el Ser Supremo... Esos vínculos suelen implicar un influjo mutuo y dan lugar a *experiencias reversibles*. Esta trama de experiencias constituye un gran campo de juego, en el cual la persona va adquiriendo un modo de ser peculiar, una "personalidad" cada vez más definida, una especie de "segunda naturaleza"²¹. La persona humana no se reduce, pues, a objeto; constituye todo un *campo o ámbito de realidad*.

Esta condición de *ámbito* o realidad abierta no la presentan sólo las personas. También la ostentan muchas realidades de nuestro entorno. Un piano, como mueble, es un objeto. Como instrumento, presenta un rango superior. En cuanto mueble, se halla ahí frente a mí; puedo tocarlo, medir sus dimensiones, comprobar su peso, manejarlo a mi arbitrio, ponerlo en un sitio o en otro –*nivel 1*–. Como instrumento, sólo existe para mí si sé hacer juego con él, si soy capaz de asumir las posibilidades que me ofrece de crear formas sonoras. Al entrar en juego con el piano, éste deja de estar *fuera de mí*; se une conmigo en un mismo *campo de juego*, el campo de juego artístico que es la obra interpretada. Yo no puedo hacer con el piano lo que quiero; debo atenerme a su condición peculiar y a las características de la obra que toco en él –*nivel 2*–.

Esto es sumamente importante. Las realidades que no son meros objetos nos ofrecen posibilidades de juego, es decir, posibilidades para actuar de manera creativa, y, en cuanto nos las ofrecen, tienen cierta iniciativa y merecen un trato respetuoso. Si no las respetamos, las rebajamos de condición, las tomamos como meros objetos, y con ello nos

²⁰ «Tú mismo...él mismo. ¿Dónde empieza una personalidad? Eras tú, sin embargo. ¿No crees que cada uno de nosotros se prolonga en lo que suscita? (G. Marcel: *Le Quatour en fa dièse* [El cuarteto en fa sostenido], escena final, Plon, París 1925).

²¹ Esta *segunda naturaleza* recibió en la antigua Grecia el nombre de *êthos* (con *eta* o *e* larga), del que se deriva el sustantivo *Ética*. El mismo nombre con *e* breve o *epsilon* (*êthos*) significaba costumbre, hábito. Fue traducido en Roma con el término *mos*, cuyo genitivo es *moris*, que dio lugar al vocablo *Moral*. La ética, en sentido riguroso, no se reduce a un "Tratado de las costumbres"; implica el estudio de la segunda naturaleza que vamos adquiriendo al adoptar ciertas actitudes ante la vida, realizar determinados actos y adquirir los hábitos correlativos. Pero, como esa naturaleza o modo de ser la configuramos a base de repetir ciertos actos y adquirir los hábitos correspondientes, llegaron a considerarse como sinónimos la *Ética* y la *Moral*.

cerramos a las posibilidades que nos ofrecen y anulamos toda posibilidad de conocerlas.

Multitud de realidades de nuestro entorno presentan un aspecto de objetos, pero, vistas dinámicamente en el juego de la vida humana, se manifiestan también como ámbitos. Un barco puede ser pesado, medido, tocado, situado en el tiempo y en el espacio. Tiene las condiciones propias de los objetos (*nivel 1*). Pero, además de esto y en un nivel superior, ese barco concreto nos ofrece toda una serie de posibilidades: pasear, comer, dormir, pescar, navegar, combatir... Este tipo de realidades que no sólo se prestan a ser manejadas y dominadas sino que ofrecen posibilidades de acción a quien se relaciona con ellas en orden a realizar un proyecto que ha elaborado con su imaginación creadora debemos considerarlas también como "ámbitos de realidad" o sencillamente "ámbitos". Los ámbitos están delimitados como los objetos, pero se abren a otras realidades; pueden ser afectados por la acción de otros seres y ejercer, a su vez, influjo sobre ellos; *abarcen cierto campo a pesar de su delimitación -nivel 2-*.

Un ejemplar de un libro, por ser material, pesa, está circunscrito a unos límites, es susceptible de manejo, puede deteriorarse *-nivel 1-*. Pero, en cuanto obra literaria, nos abre a diversos horizontes de vida, plasma procesos, expresa sentimientos, incentiva la imaginación, transmite conocimientos... En una palabra: es fuente de posibilidades y origen de iniciativas. Constituye todo un ámbito de realidad *-nivel 2-*.

En síntesis, denomino «ámbitos» o «realidades abiertas» a tres tipos de realidades:

1º) Las personas, seres que no están delimitados como los "objetos". Por ser corpórea, una persona tiene unas dimensiones determinadas, pero, al estar dotada de espíritu -y, por tanto, de inteligencia, voluntad, memoria, sentimiento, capacidad creativa...- desborda la delimitación espaciotemporal y abarca cierto campo: tiene iniciativa para crear relaciones, asumir las posibilidades que le ofrece el pasado, proyectar el futuro...

2º) Realidades que no son ni personas ni objetos; pensemos en un instrumento musical. Éste ofrece al intérprete ciertas posibilidades de sonar y puede establecer con él una relación reversible de mutuo influjo y enriquecimiento. Esta relación mutua, bidireccional, implica un modo de unidad superior a la unidad tangencial que tiene con el piano el que se limita a acariciar sus materiales.

3º) Los campos de relación que se fundan entre los ámbitos cuando se entreveran y dan lugar a un *encuentro*. Al unirse entre sí, las realidades "ambientales" dan lugar a ámbitos de mayor envergadura. Dos esposos se comprometen en matrimonio y crean un *hogar*, un campo de juego, de encuentro, de mutua ayuda y perfeccionamiento personal. Este hogar es,

en todo rigor, un ámbito de realidad. Los ámbitos de realidad no son *producto* de una labor fabril, sino *fruto* de un ensamblamiento de dos o más realidades que son *centros de iniciativa* y operan con *libertad* o, al menos, con cierta *capacidad de reacción*. (Todo pianista siente que cada piano responde a su acción sobre él de una forma peculiar, de modo que se establece entre ambos una corriente de mutuo influjo, una experiencia *reversible* o *de doble dirección*).

Al ser *fruto* de un encuentro, estos ámbitos no son objetos de los que se pueda *disponer*. Son realidades que piden un trato *respetuoso*, aunque no *igualitario*. El pianista no puede tratar el piano como un objeto, un mero medio para realizar algo. Debe considerarlo como el *medio en el cual* tiene lugar el entreveramiento entre el autor de la partitura y el intérprete.

El conocimiento de los "ámbitos" es decisivo para precisar los diferentes modos de unidad que puede crear el hombre con los diversos seres de su entorno. Tal precisión es, a su vez, indispensable para elaborar una "filosofía dialógica", ya que el diálogo implica una forma eminente de unidad que ha de ser creada en cada caso.

Lo antedicho nos permite ver a una nueva luz mil y una realidades de la vida cotidiana. Citemos algunas para ampliar nuestro campo de visión y comprender seguidamente la gran función formativa del arte.

Diversos tipos de ámbitos

El *lugar en que se vive* es una realidad objetiva (*nivel 1*). El *hogar que es fundado por dos esposos* constituye un ámbito, un campo de juego cargado de virtualidades y posibilidades (*nivel 2*).

El lenguaje, visto como *medio para comunicarse*, parece reducirse a un mero "útil", algo manejable al modo de los objetos. Si acertamos a verlo como un campo de significación y de luz que abre al hombre indefinidas posibilidades de comprensión y expresión, nos aparece como un "ámbito". A ello se alude cuando se indica que "las palabras son moradas"²².

De modo análogo, las diversas formas de juego y de trabajo son ámbitos, campos de posibilidades de acción cargada de sentido. Consiguientemente, los "papeles" que el hombre puede desempeñar en su juego vital son *ámbitos*: un camarero, un rey, un campesino, un marino, un acróbata circense...

Algo semejante cabe decir de las figuras que expresan "acontecimientos", sucesos que implican un mundo complejo –debido a la confluencia de distintas realidades o aspectos de la realidad– y abren campos nuevos de posibilidades. Piénsese, por ejemplo, en el "encuentro

²² Cf. Michel Quesnel: *Saint-Exupéry ou la vérité de la poésie* (Plon, Paris 1965).

de Jacob y Rebeca", "la muerte de Julio César", la "Última Cena", "la Crucifixión", "Napoleón atravesando los Alpes"...

Han de ser vistos, asimismo, como ámbitos las realidades y los sucesos que suponen un campo de interacción: el brotar de la primavera, el declinar del otoño, un campo de olivos, un grupo de saltimbanquis, una barca pesquera o de recreo, un naufragio, una pareja de amantes, un sembrador, unas manos orantes, un anciano que medita junto a un cirio que arde...

Los sucesos que tejen la trama de la vida social significan un entreveramiento de realidades que abre diversas posibilidades a la acción humana. Basta analizar lo que implica *dictar sentencia, hacer una promesa, inaugurar una red vial, consagrar un templo*... Un edificio se convierte en templo cuando en él se encuentran por primera vez los creyentes que lo han edificado y el dios al que adoran. Tales sucesos han de ser considerados como *ámbitos*.

Algo afín acontece con las obras culturales. Cada una de ellas viene a ser un punto de confluencia de diversas realidades y ofrece al hombre un elenco de posibilidades bien definidas. Ahondemos en lo que implica una casa, una calle, una plaza, una ciudad, un puente, un monumento, unas botas de campesina, un camino, un jardín... Cada una de estas realidades culturales es una encrucijada. En ella se entreveran y vibran diversos seres. Por ejemplo, una plaza ha de ser vista, no como un mero vacío entre las casas aglomeradas, sino como *el lugar de confluencia de diversas calles y el punto de encuentro de quienes habitan en ellas*. Originalmente, una plaza era un lugar de encuentro, no de mero tránsito y huída, como sucede hoy. Ello explica que la plaza, como realidad cultural, ocupe un lugar destacado en el mundo de la pintura de artistas tan notables como Canaletto y Guardi. Un camino no se reduce a una forma sinuosa que se abre paso entre la fronda de un bosque. Es un lugar de comunicación, un vínculo entre pueblos y personas. Por eso desborda simbolismo, y fue plasmado en grandes obras pictóricas²³.

En su breve y densa obra *El origen de la obra de arte*²⁴, Heidegger muestra de forma penetrante que en el cuadro de Vincent van Gogh *Botas de campesina* se hace presente la humedad de la tierra, la dureza del trabajo en el campo, la fatiga de los pasos laboriosos..., toda una trama de realidades y circunstancias. Esta obra de arte no representa una mera

²³ Un análisis amplio de todos estos temas se halla en mi *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura* (Rialp, Madrid ³1998) 183-281.

²⁴ Cf. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege* (V. Klostermann, Frankfurt/M. 1957) 21ss.. Versión española: *El origen de la obra de arte*, en *Caminos del bosque* (Alianza Editorial, Madrid 1998) 23-41. Sobre el carácter relacional de la interpretación que realiza Heidegger de un templo griego y del cuadro de Van Gogh *Las botas de campesina*, puede verse mi obra *La experiencia estética y su poder formativo* (Universidad de Deusto, Bilbao ²2004) 91ss.

figura; da cuerpo sensible a un *mundo peculiar*, un ámbito formado por un tejido de realidades y relaciones, y lo plasma en una *imagen*.

Cuando el ser humano adopta en la vida una actitud creativa, está convirtiendo constantemente los *objetos* y los *meros espacios* en *ámbitos*. Toma una simple tabla cuadrada. Es un objeto (*nivel 1*). Pinta en ella cuadros blancos y negros, sitúa sobre ellos unas figuras de ajedrez y la convierte en un *tablero*, es decir, en un *campo de juego* o ámbito. Los niños, con su fresca imaginación, son maestros en el arte de transformar los objetos en ámbitos: un palo de escoba se convierte en caballo; una muñeca, en un niño al que cuidar.

3. El arte nos enseña a convertir los objetos en ámbitos

Si tenemos una mirada penetrante, el arte y la literatura de calidad nos descubren una verdad decisiva: *el auténtico entorno del hombre no está formado por objetos yuxtapuestos sino por ámbitos entretejidos*²⁵. José Ortega y Gasset acuñó una frase que hizo fortuna -"Yo soy yo y mi circunstancia"- a fin de subrayar el carácter relacional de la vida humana. El hombre se realiza en constante interacción con cuanto lo rodea, porque es un "ser de encuentro". Nada más cierto. Pero falta por determinar el punto crucial: *cómo han de ser las realidades que el hombre trata para poder encontrarse con ellas en sentido riguroso*. El encuentro significa un entreveramiento fecundo, un intercambio de posibilidades. Este intercambio y ese entreveramiento sólo son posibles entre ámbitos o realidades abiertas, no entre objetos, que son realidades cerradas.

Las grandes obras literarias nos lanzan la mirada en todo momento hacia los acontecimientos que constituyen la trama de la vida humana, vista con hondura. No se reducen a narrar simples *hechos*. Si seguimos emocionándonos hoy con la *Antígona* de Sófocles, no es porque entre una joven y un gobernante griegos haya habido en la antigüedad un conflicto grave que determinó la muerte del más débil, sino porque entraron en colisión dos *ámbitos de vida*: el de la *piedad* y el de la *ley*, es decir: el de la ley del corazón y el de la ley escrita. Tales ámbitos forman parte de nuestra vida actual y pueden dar lugar a colisiones dramáticas.

También el arte intensifica nuestra mirada para que no se detenga en la vertiente *objetiva* de los seres (*nivel 1*), antes penetre en su condición de ámbitos (*nivel 2*). Cuando el genial pintor alemán Alberto Durero grabó dos manos humanas plegadas la una sobre la otra, no quiso únicamente representar la figura de dos manos yuxtapuestas; deseó plasmar un "ámbito de súplica".

²⁵ Amplias precisiones sobre esta forma privilegiada de mirar pueden verse en mi obra, ya citada, *El arte de leer creativamente*.



Al ver una pintura o una escultura que representan a una madre que acoge a un niño, no vemos solamente una figura de mujer y una figura de un niño; contemplamos un "ámbito de maternidad". Esta mirada penetrante otorga a nuestra inteligencia un alto grado de madurez, en cuanto la insta a sobrepasar las apariencias, vincular realidades de diverso rango, penetrar en el sentido profundo de cuanto vemos y sentimos.

Vas a Toledo y admiras en la sacristía de la catedral el cuadro de El Greco *El expolio*.



Adviertes que el rojo escarlata de la túnica de Jesús destaca su figura y la hace adelantarse. Ese efecto saliente es moderado por el azul del manto de María, que contempla asustada el agujero que un sayón está abriendo en la cruz. Pero no te quedas en los pormenores de la composición del cuadro. Pasas más allá. Descubres que el artista no sitúa las figuras en un *espacio físico*; crea un *ámbito espiritual de odio* en torno a Jesús, y a Éste lo destaca para hacer resaltar su increíble soberanía de espíritu que le permite distanciarse de sus intereses particulares y mirar extáticamente hacia lo alto en actitud indulgente. Todo el temple de Jesús ante la pasión quedó plasmado de forma inigualable en esta obra, a la que El Greco amaba tan intensamente que retomó el tema varias veces. ¿Quién podría afirmar que ese mundo asfixiante de odio, por una parte, y esa vida rebotante de libertad interior, por otra, son *meras ficciones artísticas*? Son ámbitos reales, dotados de un modo de racionalidad propia y de una forma de rigor específico. Pero este rigor, esta racionalidad y esa realidad sólo pueden captarlos quienes tengan poder de penetración para leer el lenguaje pictórico. Aprender a leer los diferentes lenguajes es presupuesto indispensable para pensar con rigor.

Algo afín acontece con el lenguaje arquitectónico. Un templo es el lugar en el que se entrecruzan la *tierra* en que se asienta el edificio y de la que surgieron los materiales necesarios, el *espacio* en que se alza la construcción, los *creyentes* que decidieron realizarla y el *Dios* al que adoran. Justo en el momento en que la comunidad creyente, reunida en ese lugar, establece una relación orante con la divinidad, el *edificio* se convierte en *templo*. Éste es una realidad *relacional*, un *campo de juego* creador, un *lugar de encuentro* de los hombres con Dios, un ámbito.

Un trozo de pan puede ser considerado como un *objeto* porque es medible, pesable, manejable, situable a distancia del sujeto... Si lo contemplamos de forma relacional, veremos el pan vinculado a los frutos de la tierra con que es elaborado, por ejemplo el trigo. Pero el trigo no es un simple objeto, ni un producto de un proceso fabril, sino el *fruto de una confluencia múltiple de elementos*. El campesino recibe de sus mayores unas semillas, las deposita confiadamente en la madre tierra y espera paciente a que el océano lance al aire vapor de agua, y los vientos lo transporten, y, convertido en lluvia, empape la tierra y sirva de enlace a las sustancias minerales y las semillas, hasta que venga el padre sol –fuente de toda energía– a dorar la mies... El pan acaba mostrándose como una *realidad relacional que abarca un campo inmenso, tan amplio como el universo*. Más que un objeto, es un campo de realidad, un ámbito. Más que un producto, es un fruto.

Cuando en la Eucaristía es ofrecido por el sacerdote al Creador, vemos aunados en ese gesto oblativo todos los seres con los que el hombre

puede relacionarse: la tierra y el espacio, los hombres y la divinidad²⁶. Por eso el pan adquiere un gran poder *simbólico*, por ejemplo cuando expresa en una comida de hermandad la amistad de un anfitrión y sus huéspedes. El padre de familia parte, reparte y comparte el pan de la amistad para indicar que, así como éste es fruto de una confluencia fecunda de diversos seres, las personas que lo toman en común para alimentarse dejan patente su unión mutua. Lo mismo cabe decir del vino.

Repase el lector la serie de realidades y acontecimientos de la vida humana a los que he considerado como ámbitos y verá que afluyen a su memoria cientos de obras literarias y artísticas que los han tomado como tema central. Podemos afirmar sin temor que tales temas han entrado por la puerta grande en la historia del arte y la literatura por ser *ámbitos* y no meros *objetos*²⁷.

4. El arte nos insta a integrar los diversos modos de realidad

¿Por qué son tan expresivas las manos en los cuadros de El Greco? Porque una mano, al moverse expresivamente, *integra* diversos modos de realidad: el físico, el fisiológico, el psicológico, el simbólico, el sociológico, el espiritual... Te doy la mano para saludarte, y en ese gesto cotidiano late toda la riqueza que implican esos modos de realidad cuando se conjugan para dar lugar a un encuentro. Un saludo no se reduce a dos manos que se aprietan; implica dos personas que se interrelacionan.

Algo afín ocurre en el arte. Toda obra artística cualificada nos muestra siete modos o niveles de realidad entrelazados:

1. Los materiales expresivos *tomados aisladamente*.
2. Dichos materiales *vinculados entre sí y dotados, por ello, de una expresividad nueva*.
3. Esos materiales *estructurados* mediante una forma que los ensambla en un conjunto lleno de sentido y expresividad.

²⁶ Esta concepción *relacional* de ciertas realidades la destacó Martin Heidegger en su doctrina acerca de "Los cuatro" (*Das Geviert*). Véanse, sobre ello, mis obras *Cinco grandes tareas del pensamiento actual* (Gredos, Madrid 1977) 43-80; *La experiencia estética y su poder formativo*, o. c., 91 ss.; *Inteligencia creativa*, o. c., 285-311.

²⁷ El concepto de ámbito lo explico ampliamente en las obras *Estética de la creatividad* o. c., *Inteligencia creativa*, o. c., y *La tolerancia y la manipulación* (Rialp, Madrid 2001) 40-43. Los ámbitos como tema primordial del arte es objeto de estudio en mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, o. c., 37ss., 221-222, 315 ss., 328 ss. La diferencia entre *figura* e *imagen* la analizo en *Cómo formarse en ética a través de la literatura* (Rialp, Madrid 1998, 3ª ed.) 67-73.

4. Los *ámbitos* expresados a través de las formas de cada obra. Una *Anunciación* expresa el ámbito de interrelación redentora de Dios y el hombre, de la entrega de María a la obra salvífica de su Hijo, de la esperanza de salvación. Una "Última cena" suele plasmar, ante todo, el misterio eucarístico, como presencia amorosa de Jesús entre los creyentes, pero puede centrarse también en la conmoción psicológica de los apóstoles al enterarse de que uno de ellos iba a traicionar al Maestro. Lo primero sucede de ordinario en el arte bizantino y románico; lo segundo en el Renacimiento (singularmente, en Leonardo da Vinci).
5. El *mundo* que se plasma en cada obra de arte. En *La última cena* de Leonardo da Vinci se plasman varios ámbitos de vida, sobre todo la ansiedad de los apóstoles por saber quién iba a ser el traidor. A través de todos ellos se nos revela todo un estilo de vida, una actitud ante la vida de fe, todo un "mundo" cultural y religioso, el propio del Renacimiento.

En *La Pasión según San Mateo* de J. S. Bach se expresan diversos *ámbitos* –la atmósfera sombría de la noche del prendimiento y el juicio, la conmoción de los creyentes, el arrepentimiento de San Pedro...–, y, a través de todos ellos, se encarna el *mundo* del barroco alemán y el pietismo religioso. Este "mundo" es un *ámbito* de mayor amplitud que los ámbitos concretos antedichos. Por eso constituye un modo de realidad peculiar.

6. El *entorno vital de la obra*, el contexto para el que fue creada y al que pertenece por su condición relacional. La *Asunta* del gran Tiziano fue pintada para la iglesia Dei Frari en Venecia. Al recorrer la amplia nave, nos vemos atraídos por el inmenso cuadro que ejerce la función de retablo principal. En un museo estaría mejor cuidado e iluminado, pero no sería tan expresivo como en este privilegiado lugar.

De modo afín, la *Pasión según San Mateo* de Bach adquiere todo su sentido y su alcance cuando es interpretada como parte de la liturgia del Viernes Santo.

7. La *emotividad* suscitada por este conjunto expresivo. Hoy tiende a depreciarse la relación de las obras musicales con el sentimiento humano. Pero no está justificada esta tendencia a amputar la vertiente emotiva de nuestro ser. Los sentimientos humanos constructivos son fruto de nuestra reacción ante lo valioso. Lo anodino nos deja fríos, apáticos. Los sentimientos más altos son suscitados por la vibración de nuestra persona entera ante lo muy relevante. El sentimiento de sobrecogimiento brota ante la contemplación de lo sublime. Vemos, pues, que los sentimientos presentan un poder *cognoscitivo*, por cuanto nos ayudan a distinguir

lo que enriquece y lo que empobrece, lo que construye y lo que destruye, lo noble y lo rastrero. De ahí la necesidad de promover una auténtica *cultura del corazón*.

5. La integración de los siete niveles y nuestra madurez personal

Estos siete modos o niveles de realidad no se hallan en las obras artísticas meramente yuxtapuestos sino *integrados, estructurados, intervencidos de forma expresiva*. Se necesitan mutuamente, y cada uno acrecienta la expresividad peculiar de los demás. Por eso el contemplador debe prestarles una atención conjunta, y sentir cómo se enriquecen al integrarse en la obra. La plenitud de la experiencia artística se vive cuando, al oír por ejemplo las obras antedichas de Bach, se ve cómo el *mundo barroco y el pietista* cobran un cuerpo expresivo en los diferentes *ámbitos* de la Pasión del Señor, tal como son expresados por determinadas *formas musicales* merced a la fuerza expresiva de los *materiales sonoros, vinculados entre sí*.

A este modo de integrar *de arriba abajo* los siete niveles de realidad de la obra, debe unirse un modo inverso de contemplarlos *de abajo arriba*. Cada materia expresiva –sonidos, colores, materiales de todo orden... – se adapta mejor a un tipo de forma que otra²⁸, podríamos decir que pide una determinada forma, y cada forma, a su vez, se presta mejor para expresar tal o cual ámbito y suscitar tales o cuales sentimientos...²⁹

Acostumbrarnos a integrar diversos modos de realidad –cuerpo y espíritu, potencias y posibilidades, pulsiones instintivas e ideales, personas y comunidad...– es decisivo para nuestra formación. No sólo debemos ver estos aspectos de nuestra vida *conjuntamente, relacionamente*; hemos de reparar en que, vistos así, ostentan un modo de ser más elevado.

Algo semejante sucede, en la música, con las melodías. Contra lo que pueda parecer a primera vista, no se reducen a una serie de notas yuxtapuestas. Presentan un carácter peculiar, un sentido propio. No pueden existir sin las notas, ciertamente, pero son independientes de ellas, en el sentido de que poseen una calidad especial, una expresividad propia. Si conservamos las notas, pero alteramos un tanto el orden en el que se suceden, cambia del todo el alma de la melodía. Percibir, al mismo tiempo, realidades que son distintas, pero colaboran a formar un conjunto expresivo significa *saber integrar*.

Además de procurarnos un altísimo gozo espiritual, esta contemplación global de los siete niveles de realidad nos ayuda a pensar de forma madura, es decir, con *largo alcance, comprensión o amplitud* y

²⁸ En este sentido solía decir M. Merleau-Ponty que «la materia está pregnante de la forma».

²⁹ Los temas expuestos anteriormente son explanados en mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, o. c., 233-279.

*profundidad*³⁰. El ejercicio de esta forma de inteligencia abierta y profunda, capaz de integrar modos de realidad complementarios, es decisiva para nuestra formación.

Percibir una realidad o una acción y descubrir en ellas un valor no es difícil, sobre todo cuando tal valor implica agrado para quien lo asume. Descubrir los valores que entrañan varias realidades o acciones, establecer entre ellos una jerarquía según su rango y conceder la primacía a los más elevados implica una dificultad mayor, entre otras razones porque supone sacrificio. Desde hace al menos dos siglos se afirma profusamente que todo sacrificio implica una *represión*, y ésta bloquea insalvablemente el desarrollo de nuestra personalidad. Se olvida que la represión acontece cuando renunciamos a algo que juzgamos valioso y nos quedamos en vacío. Si prescindimos de un valor para conseguir otro superior, no nos reprimimos, no bloqueamos el desarrollo normal de nuestro ser; nos realizamos como personas.

Una ley o constante de la vida humana establece que *para lograr un valor determinado debemos renunciar a valores inferiores*. La unión fusional con la madre supone un valor para el ser humano en estado fetal. Tras el alumbramiento, el bebé se halla desvalido y siente la urgencia de fundar con la madre un modo de relación en el que pueda hallarse acogido. Esta relación primera ostenta, asimismo, un gran valor para el niño. Sin embargo, por ley de vida el niño debe renunciar paulatinamente al carácter casi fusional de esa vinculación con la madre y establecer con ella un nexo que vincule la independencia y la unidad. Esta relación de "amistad" entraña un valor más alto que los modos anteriores de unión, y ha debido ser logrado a través de una serie de renunciaciones y superaciones. Al contemplar la altura alcanzada en la vida mediante la fundación de una estrecha unión personal con la madre, ¿podrá considerar alguien tales sacrificios como *represivos*? La experiencia estética nos dispone para contestar a esta pregunta de modo certero.

La técnica contemporánea nos abre un horizonte de nuevas experiencias estéticas, sumamente valiosas e instructivas. Una de ellas es el despegar de un avión potente. Ponte al lado de una pista de despegue. Contempla el volumen del avión; asómbrate al pensar en el número elevado de toneladas que pesa. Posiblemente piensas que tan ingente mole quedará abatida sobre el asfalto. Pero, en cuanto rugen los motores, la inmensa aeronave se carga de energía, vibra, se apresta a lanzarse velozmente por la pista. Arranca y gana inmediatamente una gran velocidad. Va ceñida al suelo y al cauce de la pista. Al cabo de breves minutos debe renunciar a la seguridad de ésta y alzar el vuelo. De no hacerlo, se estrellará inevitablemente contra el primer obstáculo del terreno. La magnífica libertad de volar debe ganarla a costa de una

³⁰ Este tema es expuesto en el punto 3 del capítulo 3.

renuncia. La pista es necesaria; correr por ella durante unos minutos resulta indispensable, pero no puede considerarse como una meta.

Intente el lector aplicar esta experiencia a diversas cuestiones de la vida ética, y descubrirá su extrema fecundidad. Un joven se ve dotado de energía sexual y tiende a ponerla en juego. Advierte en tal ejercicio un valor, pues le proporciona agrado, saciedad y cierta sensación de poderío. Tal descubrimiento puede *encandilarlo*, en el doble sentido de llamarle la atención y enceguecerlo. Tal enceguecimiento se produce cuando el joven considera dicho valor como una meta en vez de tomarlo como una pista de despegue, un detector de un valor más alto que debe conseguir a su través. Las energías instintivas piden, de por sí, ser complementadas por las energías que proceden del ideal que orienta e impulsa la propia vida. El ideal ajustado al ser personal del hombre consiste en fundar modos elevados de unidad, es decir, formas de encuentro personal. Poner en juego las energías sexuales para quedarse en ellas significa negarse a despegar hacia un modo de vida auténticamente libre y, por tanto, verdaderamente personal³¹.

6. A través de las imágenes, el arte nos eleva al nivel de los ámbitos

Al integrar diversos modos de realidad, surgen las *imágenes*, como base ineludible de la expresividad artística. Toda *imagen* es bifronte; integra al menos dos modos de realidad: la realidad que se expresa y la realidad que le sirve de medio expresivo. La *figura* representa un solo nivel –el sensible– y carece, por tanto, de relieve, de hondura. Una fotografía no artística de carnet presenta los rasgos de un rostro y permite distinguirlo de otros; nos muestra su mera *figura* (*nivel 1*). Un *retrato artístico* ofrece una *imagen* de la persona entera, de su carácter y su proceso biográfico. No sólo es fiel a la *figura externa* del retratado; expresa su *modo de ser* a través del gesto y el porte. Ahonda en la realidad de la persona, en cuanto tal (*nivel 2*). Al contemplar los autoretratos de Rembrandt, Van Gogh y Goya, entramos en relación de presencia con todo el dramatismo de sus biografías. No sólo captamos sus rasgos corpóreos; tenemos acceso a su personalidad, que se nos presenta con un verismo impresionante. Esa *patentización luminosa* de lo que es una persona constituye su *verdad*. La imagen, bien contemplada, nos revela la verdad de las cosas y las personas.

Esta revelación acontece en el campo expresivo de los modos de realidad sensibles, objetivos. Tal expresividad queda realizada por los ámbitos que se nos revelan en ella de forma *espléndida*, es decir, *luminosa*. No es justo, por ello, afirmar que un material expresivo –un sonido, un

³¹ Sobre estos sugestivos temas pueden verse mis obras *El amor humano* (Edibesa, Madrid 2017, 4ª ed.); *La formación para el amor* (San Pablo, Madrid 1995); *El secreto de una vida lograda* (Palabra, Madrid 2004, 2ª ed.); *El descubrimiento del amor auténtico* (BAC, Madrid 2012).

color... – presenta su máxima potencia expresiva cuando se presencia *en solitario*, sin relación con algún contenido perteneciente a un nivel de realidad superior. La adquiere cuando da cuerpo sensible a algún ámbito –o realidad abierta– cargado de sentido para el hombre. Recordemos cómo el rojo escarlata –con su carácter caliente– adquiere en la túnica de Jesús de *El expolio* (El Greco) un alto grado de capacidad expresiva, al adelantar la imagen del Salvador –eminente realidad abierta– y realzarla frente al ámbito de odio creado por la actitud hostil de los judíos. Para mantener el debido equilibrio entre los distintos elementos del cuadro, ese realce es atemperado por el azul del manto de María, que ostenta, así, todo el encanto peculiar de los colores fríos.

7. Al potenciar la expresividad de los objetos –nivel 1– con la de los ámbitos –nivel 2–, se pasa del lenguaje “prosaico” al lenguaje “poético”.

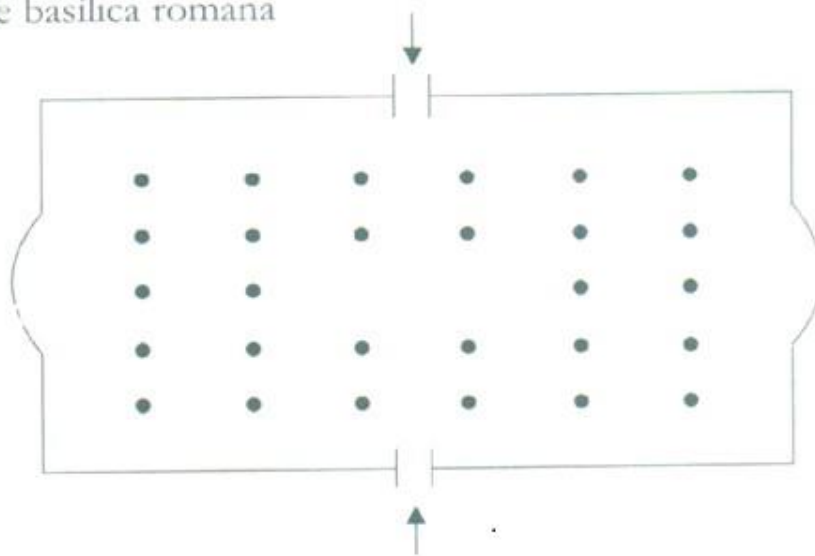
El lenguaje poético musical. Oigamos una sencilla melodía gregoriana, por ejemplo el *Sanctus* de la *Misa X en cuarto tono*. Se trata de cuatro notas que se balancean en el ámbito con fiado que se crea entre la tónica y la dominante. Dan, por ello, una impresión de serenidad y sencillez, al tiempo que prestan apoyo sonoro a un texto litúrgico que resalta la gloria del "Señor Dios de los ejércitos". Este mesurado equilibrio espiritual resulta extraordinariamente expresivo. Crea un *ámbito de medida y reverencia* ante el misterio de la grandeza divina. Este poder *creador de ámbitos* le confiere un elevado valor "poético". Pero éste es acrecentado por el hecho de que en esas sencillas frases musicales late el mundo cultural y religioso de la sinagoga hebrea, la técnica griega de los *modos musicales*, el clima comunitario de la vida monástica cristiana. Esta impresionante carga expresiva eleva esa breve y sencilla melodía a una altura de *sublimidad*. La categoría de lo *sublime* tiene un carácter más bien *cualitativo* que *cuantitativo*. Lo sublime impresiona más bien por su fecundidad para nuestra vida que por su poder de abrumarnos con su grandeza.

El lenguaje poético arquitectónico. Entremos en la iglesia paleocristiana de Santa Sabina, en Roma. ¿Qué sentido tienen las dos filas de columnas que flanquean la nave? Por tratarse de una obra de arte, es necesario descubrir los distintos modos de realidad que la integran. A primera vista, parece que esas columnas tienen la función de sostener las cargas del techo (*nivel 1*). Pero no es así. Los cristianos encomendaron la función sustentante a los muros, y atribuyeron a las columnas un papel *decorativo y rítmico*. Al obtener del emperador Constantino libertad de culto (año 313) y verse en la urgencia de construir templos para celebrar las reuniones propias de una comunidad religiosa, los primeros cristianos alteraron las condiciones de las salas nobles romanas, denominadas *basílicas*, a fin de darles el carácter *dinámico* que corresponde a la condición de *peregrino* propia de quienes creen en la vida celeste (*nivel 2*). Cegaron las dos puertas laterales, suprimieron uno de los ábsides, abrieron

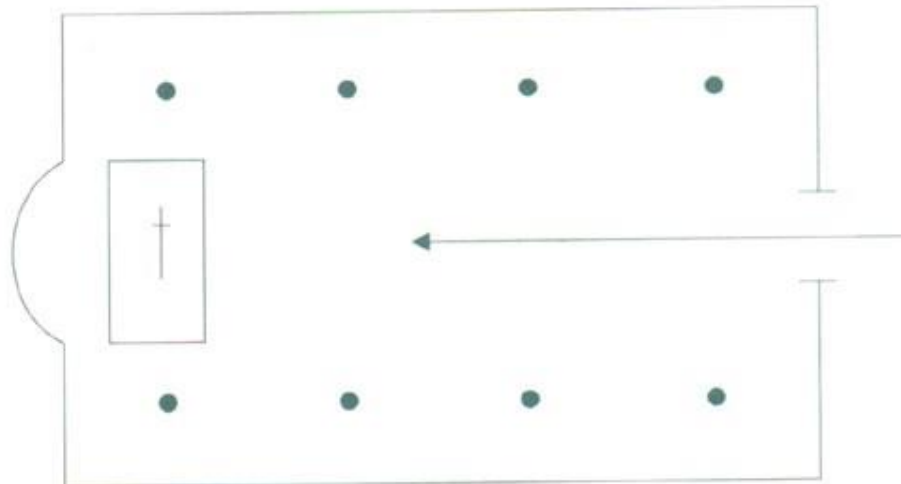
en su lugar una puerta y colocaron el altar frente al ábside de la parte opuesta. Desde la puerta hasta el altar se generó, así, una directriz horizontal que lanza la mirada de los fieles hacia el lugar del sacrificio. Esta marcha es ritmada por la serie de columnas que se alzan a lo largo de la sala rectangular. Ese ritmo es *decidido*, por cuanto la directriz horizontal prevalece sobre la vertical, pero es a la vez *moderado*, ya que la directriz horizontal no está demasiado marcada, como sucede en el estilo bizantino.

Al tiempo que vemos los elementos materiales que componen el edificio (*nivel 1*), vivimos *el ámbito dinámico de acceso comunitario al altar del sacrificio (nivel 2)*, donde confluyen la mirada y la atención de los creyentes. Ese ámbito de marcha comunitaria, esperanzada y ferviente, hacia la vida sobrenatural lo descubre nuestra imaginación creadora en el *edificio (nivel 1) visto como templo (nivel 2)*. Y, merced a ese descubrimiento, sentimos la emoción *poética* que suscita en nuestro ánimo el hecho de superar el plano de los objetos y movernos en un plano de ámbitos. Este espacio arquitectónico es un ámbito expresivo sumamente elocuente. Constituye una forma de *lenguaje poético*.

Diseño de basílica romana



Diseño de iglesia paleocristiana



El lenguaje escultórico. El gran escultor francés Auguste Rodin plasmó en una pequeña obra dos manos humanas –una de mujer, otra de varón– que se van al encuentro y están a punto de formar un *espacio de acogimiento*, que implica un *espacio físico* de unión (*nivel 1*) y un *espacio lúdico* de amparo (*nivel 2*). Cuanto significa la relación humana de encuentro vibra en estas dos manos bronceíneas que se acercan con voluntad de comunicación y amparo. Al considerar el autor esta obra como una “catedral”, otorgó a las dos figuras una dimensión simbólica singular.



Para darle alcance, imaginémosnos la construcción de una catedral gótica. Diversas columnas se alzan hacia lo alto, se bifurcan, se entretajan en la bóveda y forman una trama de nervaduras. Éstas contrarrestan las cargas del techo y las orientan hacia las columnas y los arbotantes, que ofrecen su colaboración desde el exterior. Al realizar esta función, ineludible para el sostenimiento del edificio, esos elementos –columnas, nervios, bóveda...– forman un *espacio físico* unitario, acogedor y bello. Está compuesto de múltiples elementos, pero todos se aúnan en una misma tarea, al estar impulsados por el ideal de fundar un ámbito de unidad. Contemplado este proceso en bloque, nos asombra la fuerza configuradora de la unidad, que sostiene este imponente entramado de fuerzas y volúmenes.



Al reunirse en este edificio los fieles, como comunidad religiosa, y establecer una relación expresa –mediante la oración– con su Dios, crean un *campo de juego espiritual* y transforman el *espacio físico* en *espacio lúdico* o campo de encuentro. El creyente que vive orientado hacia el ideal religioso capta simultáneamente estas dos vertientes del espacio –la física y la lúdica–, por la profunda razón de que *vive simbólicamente*, es decir, experimenta en cada momento el paso transfigurador de la realidad natural a la sobrenatural.

Tal ascenso queda patente cuando el espacio físico creado por el ensamblamiento de los elementos materiales es transfigurado por la luz solar que se tamiza a través de las vidrieras y da cuerpo sensible al *ámbito espiritual* que forman los fieles al unirse en la iglesia bajo el impulso de un mismo espíritu, el Espíritu por esencia transfigurador. Los frutos de todo encuentro –luminosidad, alegría, entusiasmo, felicidad, amparo, júbilo festivo...– se dan de modo eminente en ese *ámbito de altísima unidad* que se forma entre los creyentes y el Creador al que se unen en un acto conjunto de adoración.

Notemos que la *armonía arquitectónica* florece aquí en un género de *encuentro desbordante de sentido y de belleza*. Siempre la unidad, el orden y la armonía colaboran en el surgir de la belleza, que los pensadores medievales definían certeramente como “el esplendor del orden, de la forma, de la realidad”. Al observar, en la convulsa situación de entreguerras, que la humanidad se alejaba peligrosamente de la unidad, Antoine de Saint-Exupéry movilizó sus mejores facultades para construir en el corazón del hombre una *catedral literaria*, un lugar viviente de amparo y plenitud humana. «Ciudadela, yo te construiré en el corazón del hombre»³². Si logramos penetrar en el sentido de la trama de imágenes y símbolos que tejen esta singular *Ciudadela*, veremos que la clave de bóveda que todo lo sostiene es la voluntad de promover diversos modos de encuentro, vistos en todo su alcance. Si esta vocación al encuentro se desvanece, se desmorona el conjunto, y cada uno de los elementos pierde su sentido cabal.

La clave de bóveda es un punto de confluencia en el que vibra la tensión de cada elemento hacia la unidad. Visto desde la clave de bóveda, cada elemento es un nudo de relaciones. Ésta es justamente la idea que se tiene de cada ser cuando se lo ve a la luz del ideal de la unidad. De aquí se desprende que la armonía –el ensamblamiento bien proporcionado y mesurado de las partes integrantes de una obra– lo sostiene todo y lo embellece³³.

Volvamos a la obra de Rodin. Dos manos derechas –de un hombre y una mujer– que se dirigen hacia lo alto y se van al encuentro presentan diversos sentidos. Pero, si la obra en que figuran se denomina *La Catedral*, representan la búsqueda de la clave de bóveda del pequeño gran edificio que es el *hogar*. Una catedral es el lugar de encuentro por excelencia de los fieles de una diócesis. Considerar como una catedral la unión de un hombre y una mujer –simbolizados por su mano derecha– supone concebir el amor conyugal como un ámbito que afecta a las raíces mismas de la realidad humana, por cuando procede del encuentro de dos personas y otorga la existencia a nuevas vidas. De ahí que se halle en extrema vecindad con la energía creadora del Ser Supremo y adquiera un cierto carácter sacro.

Esta obra de Rodin es simbólica y sugerente porque *plasma un ámbito de encuentro* y remite a la meta última de la vida humana, meta que consiste en fundar los modos más elevados de unidad con las realidades del entorno.

Queda patente que las obras de arte, por integrar dos modos de

³² Cf. *Citadelle* (Gallimard, Paris 1948) 23; *Ciudadela* (Círculo de lectores, Barcelona 1992) 24.

³³ Esta idea resplandece, asimismo, en las composiciones musicales. Sucede de modo especial en la *Novena Sinfonía* de Beethoven, obra que, vista desde esta perspectiva, muestra una hondura sobrecogedora. Véanse mis libros *La Novena Sinfonía de Beethoven* (Rialp, Madrid, 2015) y *Poder formativo de la música. Estética musical* (Rivera editores, Valencia 2010, 2ª ed.) 294-303 y en Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

realidad, tienen un largo alcance; no se reducen a una bella superficie halagadora para la sensibilidad.

8. Al ver las realidades en toda su riqueza, con su diversidad de niveles, se descubre la posibilidad de vivir con ellas experiencias reversibles y crear modos de encuentro

Oigo una obra musical; asumo activamente las posibilidades creativas que me ofrece y vuelvo a re-crearla personalmente, como si fuera el autor de la misma. Esta es una experiencia *reversible*. Yo configuro la obra, pero lo hago en cuanto me dejo configurar por ella. No la domino; la configuro. No me dejo *dominar* por ella, sino *configurar*. En el plano de la relación creativa (*nivel 2*) no se da forma alguna de dominio, pues para dominar una realidad hay que rebajarla a condición de *objeto*, realidad que no nos ofrece posibilidades para actuar con sentido, carece de poder de iniciativa, está cerrada en sí misma (*nivel 1*).

Esta misma experiencia puedo vivirla en el campo de la expresión literaria poética. Empiezo a leer un poema desconocido. En ese momento, el poema es una realidad distinta de mí, y distante, externa, extraña, ajena. Lo aprendo de memoria, me recojo y lo recito de forma creativa, cambiando el ritmo, el *tempo*, el fraseo, los acentos, hasta que mi sensibilidad estima que la obra está perfectamente configurada y ofrece lo mejor de sí misma. En ese instante, siento que el poema se ha convertido en una especie de *voz interior* que impulsa mi actividad. Aun siendo distinto de mí, el poema ha dejado de ser distante, externo, extraño y ajeno para convertirse en *íntimo*, pues no hay nada más íntimo a una persona que lo que constituye el principio interno de su actividad creativa. Entre el poema y yo se ha establecido una forma entrañable de unidad. Una realidad valiosa se ha tornado íntima sin dejar de ser distinta.

Al percatarnos de esta transformación, damos un paso de gigante en nuestro proceso de crecimiento personal, pues hemos aprendido con ello lo que significa *participar*, asumir activamente unas posibilidades que nos permiten actuar de forma creativa. La creatividad humana se basa en la capacidad de *asumir activamente* ciertas posibilidades merced a las cuales damos origen a algo valioso.

Si descubrimos por dentro lo que significa la *creatividad* y la *participación*, nos preparamos para comprender las distintas formas de unidad que podemos instaurar con las realidades de nuestro entorno. Esas formas de unidad desarrollan nuestra personalidad en todas sus vertientes: biológica, afectiva, estética, ética, religiosa... Como hemos visto, el hombre es un "ser de encuentro", y se desarrolla *creando* diversas formas de encuentro (*nivel 2*)³⁴. Pero a solas no podemos ser creativos. Sin una forma estrecha de unión con realidades de nuestro entorno no podemos

³⁴ Sobre este tema pueden verse amplias precisiones en mi obra *Inteligencia creativa*, o. c., 131-217.

crecer como personas. Nada más fecundo que descubrir tales modos de unidad, precisar su interna articulación, mostrar que son posibles. *En esta difícil y decisiva tarea nos presta la experiencia artística una ayuda extraordinaria.*

Toda experiencia artística auténtica nos pone en *presencia* de realidades que son más que objetos, ostentan poder de iniciativa, nos ofrecen posibilidades y acogen las que nosotros les otorgamos. Al establecer esta relación de *presencia activa* con estas realidades "ambientales", vivimos experiencias "reversibles", bidireccionales, que dan lugar a diversas formas de encuentro, en las cuales superamos la escisión entre lo *interior* y lo *exterior*, el *dentro* y el *fuera* (*nivel 2*). Descubrir por propia cuenta lo que son e implican este género de experiencias valiosas supone un gran avance en nuestro desarrollo como personas.

Tal descubrimiento se realiza de modo especialmente intenso en la actividad musical, la teatral, la declamatoria y la coreográfica. Al interpretar una obra, la convertimos en una voz interior, la hacemos íntima, la consideramos como el impulso de nuestro obrar, participamos en ella. Tal *participación creativa* nos vincula a dicha realidad con un modo valioso de unidad, el más alto y efectivo –la *unidad de presencialidad*–, y pone con ello en marcha nuestra vida personal³⁵.

Reparemos en que la forma de unión que podemos establecer con las realidades del entorno es tanto más elevada cuanto mayor rango tienen dichas realidades. De ahí que una de las tareas más fecundas del proceso formativo consista en aprender a distinguir los diversos modos de realidad, otorgarles su rango y valor propios, y jerarquizarlos, es decir, conceder primacía a los más altos sobre los más bajos. Tal jerarquización sólo es posible cuando se adopta una actitud de "desinterés". Si me dejo llevar del afán de obtener ganancias inmediatas, me quedo preso en las realidades vistas como *objetos*; no me elevo a la consideración de las mismas como *ámbitos* o realidades abiertas. Y, al reducirlas de esa forma, no puedo encontrarme con ellas y bloqueo mi desarrollo personal.

Por ser interesado, tiendo a dominar las realidades de mi entorno, no a respetarlas y colaborar con ellas de forma creativa. Pienso que yo estoy aquí y las otras realidades se hallan *ahí, frente a mí*, como algo *distinto, distante, externo y extraño* a mi ser. En consecuencia, temo que, si me entrego a tales realidades confiadamente, me pierdo y *alieno*. Tal temor me

³⁵ En esta línea escribe Gabriel Marcel:

«... El misterio musical es el misterio mismo de la presencia. Y aquí debemos referirnos a lo que hay de más íntimo en el comercio entre los seres. En el sentido espiritual de la palabra, la presencia no se reduce al hecho de estar ahí. La presencia no es algo dado; yo diría, más bien, que es algo revelado; y es otra vez la filosofía bergsoniana la que viene en nuestra ayuda. Un ser nos es presente cuando se abre a nosotros; y esto no implica en modo alguno que esté situado en el espacio junto a nosotros». (Cf. J. Parain-Vial [Ed.]: *L'esthétique de Gabriel Marcel* [Aubier, París 1980] 57).

hace pensar que sólo puedo realizarme cabalmente si me recluyo en mi soledad egoísta y me afirmo dominando y poseyendo.

Dominar y poseer sólo son posibles respecto a objetos (*nivel 1*). Y los objetos se hallan inevitablemente fuera del hombre; no pueden nunca llegar a serle íntimos. He ahí por qué profunda razón la actitud posesiva y dominadora nos induce a estimar que los esquemas *aquí-allí, dentro-fuera, interior-exterior, independencia-vinculación, libertad-norma, autonomía-heteronomía, autoafirmación-solidaridad* son siempre dilemas. No alcanzamos a descubrir la clave decisiva de la formación humana: que la actividad creativa convierte tales esquemas en "contrastes", pares de conceptos que se contraponen y complementan entre sí. Esta deficiencia mantiene a millones de personas, sobre todo jóvenes, alejadas de la actividad creativa y, por tanto, de la plenitud personal³⁶.

En esta encrucijada, la experiencia estética nos presta una ayuda sumamente eficaz: pone ante nuestros ojos de forma nítida, a veces sobrecogedora, la posibilidad de vincular fecundamente la libertad y la norma o cauce, la autoafirmación o independencia y la solidaridad, la autonomía y la heteronomía...

II. El arte clarifica los modos de unidad que podemos crear con el entorno

1. La experiencia artística nos enseña el modo de ob-ligarnos a una realidad y gozar, al mismo tiempo, de libertad interior, creativa

En toda experiencia artística auténtica *asumimos activamente* las posibilidades que nos ofrece una obra, de modo semejante a lo que sucede –según hemos visto– con un poema. Si deseo interpretar una obra musical, tomo la partitura de la misma como cauce y norma de mi actividad, me ajusto a ella fielmente de buen grado porque es ella quien me facilita las claves para configurar mi acción creativa. Me *ligo estrechamente* (es decir, me "ob-ligo"³⁷) a esa realidad distinta y externa a mí en la seguridad de que tal vinculación no me enajena o aliena, no me resta identidad personal ni amengua mi capacidad creativa, sino, al contrario, las acrecienta. Cuanto más fiel sea a las exigencias de la partitura, como expresión viva de las posibilidades creativas que me ofrece la obra, más libremente y con mayor soltura me moveré por las avenidas de ésta. La fidelidad y la libertad se potencian mutuamente. Al unir mis potencias a las posibilidades que me ofrece la obra, creo con ella un *campo de libre juego*, de entreveramiento fecundo. Esta profunda unidad operativa se instaura, también, en la experiencia de contemplación artística.

³⁶ Amplias precisiones sobre esto pueden verse en mi obra *Inteligencia creativa*, o. c., 219-265.

³⁷ Recordemos que, en latín, los prefijos *ob* y *per* refuerzan la significación del sustantivo al que afectan.

Al actuar de modo creativo, el esquema "libertad-normas" deja de constituir para nosotros un *dilema* para formar un *contraste*. Los términos de un dilema se oponen; los de un contraste se complementan. Es signo de madurez intelectual saber distinguir los dilemas de los contrastes. Viceversa, según Gustavo Thibon, "uno de los signos de la mediocridad de espíritu es ver contradicciones allí donde sólo hay contrastes"³⁸.

Cierto día, en clase, me dijo una joven: "Profesor, no le dé vueltas. En la vida hay que escoger: o somos libres o aceptamos cauces. Gozar de libertad y estar sumiso a algo que nos coarta desde fuera son aspectos de la vida opuestos. No tenemos más remedio que optar: o lo uno o lo otro. Y yo, por supuesto, escojo la libertad". Obviamente, esta joven no veía la forma de integrar la *libertad* y la *aceptación de normas o cauces*. Saber integrar aspectos diversos de la vida es un arte que debemos aprender. Si alguien lo desconoce, tiende a dar por supuesto que los aspectos *contrastados* de la existencia *se oponen insalvablemente entre sí*. Le parece incuestionable que una cosa es ser libre y otra muy distinta, incluso opuesta, es aceptar normas y cauces. Por eso lo más urgente es mostrarle que tal integración se da, *de hecho*, en diversas vertientes de nuestra vida, singularmente en la estética.

Para ello dibujé en el encerado los pentagramas correspondientes al tema principal del cuarto tiempo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, y procuré que los alumnos se percataran de su carácter ordenado, geoméricamente configurado, atenido a normas de la época sobre la composición de melodías.

Estas características se advierten a simple vista, aún no conociendo la técnica musical. Tenemos 24 compases: cuatro y cuatro, cuatro y cuatro, cuatro y cuatro. Los cuatro primeros forman una *pregunta*, los cuatro siguientes configuran la *respuesta*. Pregunta y respuesta, a su vez, actúan

³⁸ Cf. *El pan de cada día* (Rialp, Madrid 1952) 63. Sobre la fecundidad de los "contrastos", bien entendidos, Cf. Romano Guardini: *El contraste* (BAC, Madrid 1996). Versión original: *Der Gegensatz* (M. Grünewald, Maguncia 1985).

de pregunta respecto a los ocho compases siguientes. Todo se halla perfectamente estructurado y reglado conforme a unas normas prefijadas.

A continuación, les hice oír una buena interpretación orquestal de este pasaje, y les pregunté qué impresión les había producido. La contestación fue unánime: una impresión de *inmensa libertad, espontaneidad creadora, soltura expresiva*. Para que confirmaran la primera impresión de libertad expresiva, amplié la audición a las variaciones del mismo tema, en las cuales diversos instrumentos se unen a la melodía inicial y tejen un contrapunto admirable en el que no se sabe qué admirar más: si el dinamismo del tema inicial o la gracilidad con que se vinculan a él y se entretejen los diversos grupos de instrumentos. Tras las dos variaciones, la orquesta se aúna para entonar el tema con toda la decisión y rotundidad del estilo homofónico.

La conclusión de esta breve experiencia fue clara y aleccionadora: «¿Ven ustedes? –dije a los alumnos–. En la Estética se vinculan de modo eficiente la atencencia a normas y la libertad, el orden y la gracia, la delimitación precisa, casi rígida, y la soltura interna. No se puede dar por hecho que el concepto de libertad y el de norma se oponen siempre y forman un *dilema*, que obliga a optar por uno u otro de ellos». Se oponen en el *nivel 1*, ciertamente; pero en los niveles 2 y 3 sucede todo lo contrario: se potencian y enriquecen.

Comprobar esto dispone el ánimo para ser cautos en el campo de la Ética y no ver *dilemas* donde no hay sino *contrastos*³⁹. Recordemos lo que dice Manuel Kant de la paloma. Con una sencilla imagen, el gran filósofo nos dio una clave certera para configurar nuestra vida. Figúrense –vino a decirnos con una sencilla imagen– que una paloma, fatigada de tanto batir las alas contra el aire, renegara de la existencia de éste y deseara prescindir de él. Al querer una libertad absoluta, sin traba ni resistencia alguna, quedaría sometida a la fuerza bruta de la gravedad y caería desplomada al suelo. De modo semejante, el que se empeñe en "liberar" sus pulsiones instintivas de todo cauce o norma –que se opone a la absoluta *libertad de maniobra*– queda sometido a la fuerza de gravitación que arrastra al vértigo. Este arrastre seductor exalta el ánimo al principio, pero bloquea el dinamismo personal y provoca una desoladora decepción.

Esta decepción es la que sentiría, si pudiera pensar, el pez que fue sacado del agua por un mono que quiso "liberarlo" de perecer ahogado⁴⁰. El agua es el "elemento" en que se mueve el pez, su lugar natural de despliegue. En él se oxigena y vive plácidamente. El "elemento" propio del ser personal es un entorno de realidades valiosas a las que se siente

³⁹ «Uno de los signos cardinales de la mediocridad de espíritu es ver contradicciones allí donde solo hay contrastes» (Gustave Thibon: *El pan de cada día* (Rialp, Madrid ²1952) 63.

⁴⁰ Cf. A. de Mello: *El canto del pájaro* (Sal Terrae, Santander 1987) 21.

vinculado y obligado. Desvincularse de ellas por afán de ser plenamente libre significa asfixiarse espiritualmente.

2. La experiencia artística nos hace sentir la importancia de las interrelaciones y del encuentro

Toda experiencia artística auténtica constituye una relación de encuentro: dos realidades –el sujeto contemplador y la obra contemplada– se ofrecen mutuamente posibilidades –posibilidades de comprensión y de re-creación de un mundo expresivo, respectivamente–; las acogen activamente y fundan un *campo de juego* común. En ese *campo de acogimiento* surge la belleza, que no es un fenómeno *relativista*, sino *relacional*. La belleza del Partenón no se halla en ese edificio que se alza majestuoso en la explanada de la Acrópolis de Atenas, ni reside en la interioridad de la persona que lo contempla. *Surge* al entreverarse las proporciones armónicas de tal edificio con la sensibilidad estética del contemplador. Éste no crea tal belleza, ni se limita a recibirla como un objeto del todo hecho; colabora a que se alumbre. Es un polo indispensable para que haga eclosión la luz de la belleza, pero no es el dueño de ésta.

La música es radicalmente un *tejido de relaciones*. Empieza a existir cuando dos sonidos se interrelacionan expresivamente y forman un *intervalo*. Cabe, por ello, decir, que la música no se elabora a base de notas sino de intervalos, es decir, del impulso que nos lleva de una nota a otra. Así surge el ritmo, y del ritmo brotan las melodías, y de varias melodías yuxtapuestas se origina la armonía. Al admirar una obra musical, celebramos la fecundidad de las relaciones, que dan lugar a modos diversos de encuentro⁴¹.

Una obra musical de calidad aún y articula, como hemos indicado, siete modos o niveles de realidad. Si un intérprete o un contemplador de la obra es capaz de captarlos globalmente, de forma sinóptica, se *encuentra*, en sentido riguroso, con ella. En el seno del encuentro, la sensibilidad y la corporeidad adquieren toda su capacidad de expresión y de captación. Los gestos corpóreos *expresan* actitudes religiosas; la sensibilidad *capta* la existencia de vida religiosa. En ciertos actos litúrgicos y en determinadas imágenes –escribe Romano Guardini– «se ve y se oye lo religioso»⁴². Los iconos, tan venerados sobre todo en la Iglesia ortodoxa, no sólo *representan* ciertas realidades religiosas; las hacen *presentes*. Por eso, antes de los oficios litúrgicos, se los expone en la puerta de la iglesia para que los fieles los vean y los toquen; y se los rodea de luz y de incienso,

⁴¹ Una amplia exposición de este tema se halla en mi obra *Poder formativo de la música. Estética musical* (Rivera editores, Valencia 2010) 213ss. y en Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

⁴² Cf. *Los sentidos y el conocimiento religioso* (Cristiandad, Madrid 1965); Versión original: *Die Sinne und die religiöse Erkenntnis* (Werkbund, Würzburg ³1975).

para simbolizar el *ámbito luminoso que instauro la presencia de lo divino*⁴³. Al familiarizarnos con los fenómenos expresivos –y sus distintos niveles o modos de realidad vinculados entre sí–, la experiencia artística nos facilita la comprensión de un hecho decisivo en nuestra vida: el encuentro sólo se da entre realidades que integran dos o más modos de realidad.

Por ejemplo, te doy la mano para saludarte. Nuestras manos se estrechan, pero en su fuerza expresiva vibra toda nuestra persona, con los diferentes modos de realidad que implica. Somos seres complejos, no sólo corpóreos. Si vivimos de forma expresiva, otorgando a cada gesto sensible todo su valor afectivo, convertimos el hecho fisiológico de apretarse las manos en un *saludo*, gesto que implica una relación personal, con sus dos vertientes: la corpórea y la espiritual.

3. La formación humana consiste en orientarse hacia el ideal de la unidad y solidaridad

El ser humano se orienta hacia la madurez personal cuando encamina su vida hacia el ideal que responde a las exigencias más hondas de su propia realidad. De ahí que la tarea crucial de la actividad formativa consista en averiguar cuál es el ideal propio de un ser personal y conferir a la voluntad la decisión necesaria para asumirlo en la propia existencia y realizarlo.

Esta doble tarea sólo es posible si nos percatamos de que el afán de dominio nos impide ser creativos; aumenta nuestras posesiones, nuestra capacidad de mando, nuestra área de influencias, el número de gratificaciones que podemos disfrutar, pero nos aleja de toda acción rigurosamente creadora e impide nuestro desarrollo personal. En cambio, la decisión de fundar generosamente modos elevados de unidad con las realidades circundantes nos pone en la vía de nuestra plenitud personal.

Para realizar este giro del ideal de dominio al ideal de *colaboración solidaria* es indispensable convencerse de que en él se juega nuestro ser de personas, pues ser persona y actuar creativamente se implican. Es, por ello, sumamente fecundo para la formación comprobar por propia experiencia que la actividad creativa implica "desinterés", por cuanto se da entre realidades que no intentan dominarse mutuamente sino potenciar sus posibilidades y dar lugar a una nueva realidad valiosa.

Tal comprobación se lleva a cabo de modo luminoso en la experiencia de interpretación musical. Rehagámosla y advertiremos, sorprendidos, que nuestros esquemas mentales y nuestras coordenadas espirituales se trasmutan, nos elevamos a un nivel de actuación más alto, más fecundo y

⁴³ Cf. Paul Evdokimov: *Teología de la belleza. El arte del icono* (Publicaciones Claretianas, Madrid 1991). Versión original: *Théologie de la beauté. L'art de l'icône* (Desclée de Brouwer, Paris 1972). Henri J.M. Nouwen: *La belleza del Señor. Rezar con los iconos* (Narcea, Madrid 1998).

libre. Tomo la partitura de una obra que desconozco y la pongo en el atril del piano. La partitura se halla *cerca* de mí. La obra musical está todavía *lejos*; es para mí algo distinto, distante, externo y extraño. Sin embargo, a través de los signos de la partitura se me revela de alguna manera, aunque sea borrosa, me manifiesta su riqueza de formas y me invita o apela a que le otorgue un cuerpo sonoro sobre el piano, es decir, que la traiga a la existencia. Esa petición, por parte de la obra, a que yo asuma su valor y lo realice impulsa mi capacidad pianística, y empiezo a ensayar. En este ensayo acontece algo muy notable: *voy buscando una realidad que todavía desconozco en virtud del impulso que me viene de ella misma*. Parece una paradoja, pero nos revela una verdad muy fecunda. Siempre que, en el *nivel 2* –el de la creatividad y el encuentro– vamos en busca de algo, actuamos con la fuerza que procede de un valor entrevisto que nos hace presentir una gran riqueza. Sentimos confianza en él y tenemos esperanza de poder asumirlo y enriquecernos.

Movido por tal esperanza, voy recreando tanteantemente sobre el teclado las formas de la obra que adivino a través de la partitura. Lo hago con timidez, sin soltura, caminando entre la niebla. Poco a poco, las formas se van precisando más y más, conectando unas con otras, formando frases y configurando los diversos tiempos. Esta configuración se la otorgo yo, pero es de las formas, que poseen una fuerza expresiva propia. En realidad, *configuro la obra en cuanto me dejo configurar por ella*. Avanzo en la interpretación de la misma al dejarme iluminar por la luz que ella desprende. Al interpretar cada pasaje, la obra misma me indica si su fuerza expresiva está ya patente, plenamente operante, o si mi forma de tocar no ha descubierto aún su plenitud de sentido. Profundizo una y otra vez en cada pormenor, hasta que mi sensibilidad me advierte que cada forma musical está poniendo en juego toda su expresividad. En ese momento tiendo a decir que "domino" la obra, me muevo con libertad absoluta por sus avenidas, resuelvo con éxito sus dificultades técnicas, la revelo plenamente a los oyentes. Pero he de volver sobre mis pasos y reconocer que el verbo *dominar* es aquí impropio. No puedo decir que domino la obra cuando es ella la que está inspirando mi acción, modelándola, rigiéndola, determinando cuándo es ajustada o equivocada. En rigor, una obra que ha de ser *re-creada* no puede ser dominada. Gravémoslo bien: *En los procesos de creatividad nadie domina a nadie; todos se potencian mutuamente al intercambiar posibilidades de acción*.

En este momento de plena configuración mutua, se invierten las relaciones de *inmediatez* y *distancia* que se daban al principio entre el pianista, la partitura y la obra. Al convertirse ésta en principio modelador e impulsor de la actividad del intérprete, deja de ser distante, externa y extraña a éste, aún siendo distinta, para tornársele íntima. De esa forma, el intérprete no obedece ya a una realidad exterior –la partitura–; es inspirado por una realidad que ha hecho suya, y lo es plenamente en el sentido profundo de que la vive como propia, se deja modelar por ella, y ella a su vez necesita de su actividad para existir *en acto*, no sólo

virtualmente. Por todo ello, la fidelidad del intérprete a la obra no implica una entrega del mismo a una instancia externa, extraña, impositiva, sino la voluntad de realizar un diálogo creador con una realidad que es al principio externa y extraña pero está deseando convertirse en íntima.

Hacerse íntima una obra significa que *se hace presente*. Los elementos que moviliza el pianista para interpretarla constituyen el *medio* en el cual la obra se revela. Y se revela de forma *inmediata*, como lo hace una persona cuando sonríe. La técnica que posee el pianista es puesta en juego, pero no se hace ver. La partitura sigue ahí orientando la actividad del intérprete, pero éste ya no la mira, porque es la obra misma la que canta en su interior, la que constituye su fuerza configuradora de formas. Podemos decir que todos los elementos que hacen posible la interpretación de la obra entran en *estado de transparencia*. Siguen ahí, operantes, pero en un discreto segundo plano. No imponen su presencia. Son el *medio* en el cual la obra y el intérprete entran en relación de presencia, se comunican, se enriquecen, se actualizan; la una como obra, el otro como pianista.

«Entre la esencia musical de la pieza tal como está indicada en la partitura –escribe el gran fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty– y la música que suena efectivamente alrededor del órgano se establece una relación tan directa que el cuerpo del organista y el instrumento no son más que el lugar de paso de esta relación»⁴⁴.

Esta trasmutación que se opera en los elementos que sirven de mediadores en una actividad creativa encierra el mayor interés para la formación humana. Pone de relieve el hecho decisivo de que para alcanzar un desarrollo perfecto en cualquier orden de actividad debemos tener bien a la vista la meta a conseguir –el ideal a realizar– y poner a pleno rendimiento –sin idolatrarlos– todos los medios que hayamos de movilizar para ello. Tales medios han de convertirse en algo translúcido, leve, lugar viviente de la presencia del ideal alcanzado.

Piense el lector en la fecundidad de esta conversión no sólo en la vida estética sino también en la ética y la religiosa. El saber teórico, el poder técnico, los recursos económicos, las potencias sensibles... desempeñan un papel ineludible en distintas actividades humanas. Si queremos que el papel que juegan sea fecundo y no perturbador, no debemos tomar como una meta el halago que produce la sensibilidad, el confort, la holgura económica, y fusionarnos con él fascinadamente. Hemos de estimarlo sobre todo por ser un *detector de valores más altos*.

⁴⁴ Cf. *Phénoménologie de la perception* (Gallimard, Paris 1945) 170.

4. La experiencia artística remite a modos de realidad muy elevados y nos transporta a un plano superior de realización personal

El arte auténtico no sólo quiere *producir* obras, suscitar experiencias conmovedoras, expresar contenidos de uno u otro orden; intenta ponernos en presencia de formas *excelentes* de realidad y de existencia personal. Por eso el arte verdadero es, por esencia, *transformante* y *consolador*.

- «*Incluso cuando haya de expresar la fealdad –escribe el gran esteta y director de orquesta Ernst Ansermet–, es necesario que el arte sea de por sí tan bello que tal fealdad sea como transfigurada en él, porque la belleza implica una virtud que libera nuestro espíritu, sea cual fuere la expresión que encarne, y aunque no exprese nada que pueda traducirse explícitamente en palabras*»⁴⁵.

- «*La función del arte –advierte Thierry Maulnier– no es expresar –por poderosamente que lo haga – la condición humana, sino trascenderla*»⁴⁶.

- «*En realidad –advierte G. Marcel–, la música nos pone en relación con el mundo de las realidades espirituales más profundas. Sin recurso a las ideas, por el solo juego de los ritmos y sonidos, nos sitúa directamente en la armonía, y no es temerario llegar a decir que la música nos permite, más que todo otro arte, participar con todo el alma en esa "paz" que supera todo entendimiento y que es el fondo mismo del ser*»⁴⁷.

El arte abre horizontes amplios, nos enseña a ver como *ámbitos* ciertos *objetos* de la vida cotidiana. Por eso nos *transporta* a una región donde reina la belleza y se crean relaciones "desinteresadas", generosas. Al hacerlo, comenzamos a *habitar*, en sentido transitivo⁴⁸. "Habitar la casa" significa crear en ella un ámbito de interrelación amorosa, años luz superior

⁴⁵ Cf. F. Martin y J. Cl. Piguet: *Entretiens sur la musique* (Á la Baconnière, Neuchâtel, 1967) 123.

⁴⁶ G. Marcel, Th. Maulnier, E. Ansermet: *Coloquios sobre arte contemporáneo* (Guadarrama, Madrid 1958) 166.

⁴⁷ *Homo viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance* (Aubier, París 1963) 341-343.

Adviértase la semejanza de esta idea de Marcel sobre el poder formativo de la música y la postura de Platón. «Hay que buscar, en cambio, a aquellos artistas cuyas dotes naturales les guían al encuentro de todo lo bello y agraciado; de este modo los jóvenes vivirán como en un lugar sano, donde no desperdiciarán ni uno sólo de los efluvios de belleza que, procedentes de todas partes, lleguen a sus ojos y oídos, como si se les aportara de parajes saludables un aura vivificadora que les indujera insensiblemente desde su niñez a imitar, amar y obrar de acuerdo con las ideas de belleza. ¿No es así?». Glaucón, el joven discípulo, asiente, indicando que «no habría mejor educación que ésta». Platón continúa: «¿Y la primacía de la educación musical no se debe, Glaucón, a que nada hay más apto que el ritmo y la armonía para introducirse en lo más recóndito del alma y aferrarse tenazmente allí, aportando consigo la gracia y dotando de ella a la persona rectamente educada, pero no a quien no lo esté?». Y concluye con esta afirmación: «...Es preciso que la música encuentre su fin en el amor a la belleza» (Cf. *La república* 401, c, d, e; 403 c).

⁴⁸ Sobre este sugestivo tema puede verse mi obra *El enigma de la belleza*, Desclée de Brouwer, Bilbao 2015, págs. 81-91.

al mero "habitar en la casa". Habitar implica "crear lazos"⁴⁹. El arte hace surgir constantemente ámbitos donde habitar. Estas fecundas tramas de ámbitos constituyen nuestro verdadero entorno, nuestro *hogar espiritual*. En ese sentido puede decirse que "la belleza salvará al mundo" (Fedor Dostoievsky), pues un *hombre sin hogar* es un ser perdido para la vida auténtica, que es la *vida de comunidad*. Recordemos que la belleza a que alude el gran escritor ruso⁵⁰ es la belleza que irradia la figura de Jesucristo, lugar viviente de revelación del Dios "en el que vivimos, nos movemos y existimos" (San Pablo)⁵¹.

Al descubrir las distintas relaciones y los diferentes modos de unidad que pueden darse entre las diversas realidades y entre los elementos que las integran, nos ponemos en disposición de fundar una doctrina ética extraordinariamente lúcida y sólida. La Ética estudia las fases del desarrollo cabal del ser humano, y este desarrollo se realiza mediante la creación de modos diversos de encuentro, que suponen otras tantas formas específicas de relación y de unidad. Si conocemos por dentro cómo se crean estos modos de unidad y de relación, asistimos a la génesis de nuestra vida ética, de nuestro proceso de crecimiento como personas⁵². Este conocimiento genético constituye la base de toda auténtica formación humana.

Lo antedicho nos permite adivinar la profunda razón por la que afirma Gabriel Marcel que no se puede disociar la reflexión filosófica y el análisis del arte:

«Si hay en mí una convicción bien enraizada es que (...) el pensamiento filosófico no puede, bajo riesgo de perder toda su eficacia, disociarse de una reflexión sobre la obra de arte, considerada por lo demás no como una cosa o un objeto, sino según su proceso de elaboración y también según su función, o mejor, según su destino en una economía espiritual que es cada vez más difícil de dominar o de interpretar en su casi insondable complejidad. Pero, justamente, la obra de arte –y, por mi parte, yo pienso particularmente en el melos– está ahí para facilitarnos un acceso inmediato, una simplicidad que se halla más allá de esta complejidad misma»⁵³.

⁴⁹ Cf. Antoine de Saint-Exupéry: *El Principito* (Alianza Editorial, Madrid ²1972) 82; *Le petit Prince* (Harbrace Paperbound Library, Nueva York 1943) 80; *Piloto de guerra* (Edit. Sudamericana, Buenos Aires 1958) 185; *Pilote de guerre* (Gallimard, Paris 1942) 179. Sobre estos sugestivos temas pueden verse mis obras: *Cómo formarse en ética a través de la literatura* (Rialp, Madrid 1994) 203; *El triángulo hermenéutico* (Publicaciones Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2015) 467-497.

⁵⁰ Cf. *El idiota* III, cap. V.

⁵¹ Cf. *Hechos de los apóstoles*, 17, 28.

⁵² Las fases de ese proceso se nos revelan, con toda la riqueza que encierran, cuando realizamos doce descubrimientos, polarizados en torno al descubrimiento del encuentro y del ideal de la unidad. Lo hemos visto detenidamente en las obras *Descubrir la grandeza de la vida* (Desclée de Brouwer, Bilbao ²2010) 36-133, y *La ética o es transfiguración o no es nada* (BAC, Madrid, 2014).

⁵³ Cf. J. Parain-Vial (ed.) : *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel* (Aubier, Paris 1980) 82.

5. La experiencia artística presenta una notable afinidad con la experiencia ética, la metafísica y la religiosa

Figurémonos que, a través del lenguaje, accedo –siquiera de forma elemental- a una realidad estética. Alguien me habla, por ejemplo, de la maravilla de los preludios de Bach, y siento ansia de conocerlos. Si sé tocar el piano o el clave, empiezo a configurar sus formas sobre el teclado de modo tanteante. ¿Quién me da energía para realizar este esfuerzo de dar vida a una obra que se me muestra de forma borrosa cuando leo por primera vez la partitura? Es la obra misma, cuya grandeza vislumbro por lo que alguien me ha dicho y por lo que ahora entreveo en la partitura. Nos ponemos en marcha hacia un ser que nos apela porque de alguna manera ya estamos instalados en él. Cuando leemos una partitura, adivinamos la obra musical que late bajo la fronda de las notas. Esa presencia inicial es más pobre que la que obtenemos cuando configuramos la obra a perfección, pero sin la fuerza que ella nos confiere desde el principio no habiéramos podido vivir el proceso re-creador de la obra. Esta forma de presencia primaria, tan potente como imprecisa, pide ser perfeccionada, y hace posible, a su vez, tal perfeccionamiento.

Cuando vemos las obras de arte de modo *genético*, siguiendo su proceso generador, descubrimos una enigmática afinidad entre la experiencia estética, la ética, la metafísica y la religiosa. Al descubrir tal afinidad, tocamos fondo en el enigma de nuestra compleja existencia, abierta a tan amplios e ilusionantes horizontes. En dichas experiencias buscamos una realidad en virtud de la energía que ella misma irradia y nos otorga.

- Algo semejante sucede en la experiencia ética. Cuando oímos hablar de un valor por primera vez, nos sentimos atraídos por su interna riqueza. «Debemos ser buenos con los pobres y los ancianos», me decía mi madre cuando era pequeño, con el fin de acercarme al área de irradiación del valor de la *piedad*. Ese primer conocimiento de tal valor me llevó a realizar algún que otro acto de bondad con los menesterosos, y poco a poco fui sintiendo que, al asumir la *piedad* como un principio de vida, se convertía el *valor* en *virtud*, en actitud moral, en forma de vida ética. Con ello interioricé el valor de la *piedad* y lo fui conociendo por dentro más y más. Este mayor conocimiento de su riqueza y fecundidad me llevó a asumirlo más comprometidamente... *El conocimiento, el amor y el compromiso se potencian entre sí cuando se trata de realidades que pertenecen a un plano superior al de los objetos y nos invitan a una vida creativa.*
- Me preocupo, en clase de Metafísica, por estudiar las cuestiones relativas al ser, al sentido de la existencia, a su origen y su meta. Ese estudio lo inicié y continué un día y otro porque desde siempre estoy inmerso en el ser, soy un ser, me veo rodeado activamente de seres que constituyen la trama de mi vida. El hecho de existir y participar de la existencia me estimula y dinamiza para analizar a fondo todas las

implicaciones que tiene mi vida, la vida de los demás, los diversos seres, incluso los más diminutos. Me preocupo del ser porque soy un ser; voy buscando el conocimiento profundo del ser pues debo mi vida a otros seres y la desarrollo en vinculación con ellos.

También en la experiencia *metafísica* se da la vinculación mutua del *buscar* y el *hallar* cuando adoptamos una actitud creativa, no cuando sólo intentamos dominar y manejar objetos:

«... Podemos establecer como un axioma –escribe K.T. Gallagher, exponiendo a Marcel– que, en el dominio de la metafísica, el fin es el comienzo. La idea de una partícula absolutamente nueva de conocimiento –algo "por completo inesperado"– sólo se puede aplicar al dominio de los hechos, no a la verdad filosófica. Aquí, todo lo que podamos conocer es ya en cierto modo conocido. No podemos llegar a ello partiendo de una experiencia que no lo contenga de alguna manera. Como la metafísica no es la búsqueda de un objeto particular dentro de la experiencia sino de las últimas implicaciones de la experiencia misma, la definición de fin está implícita en la experiencia con la que comenzamos (...). Si podemos alcanzar lo trascendente, ya está inmanente en nuestra propia experiencia»⁵⁴.

En la misma línea de pensamiento relacional y circular advierte Maurice Blondel:

«No buscaríamos el ser si no lo tuviéramos ya o no lo fuéramos en alguna medida»⁵⁵. «Hay una experiencia inicial –indica Lavelle– que está implicada en todas las otras y que da a cada una de ellas su gravedad y su hondura: es la experiencia de la presencia del ser. Reconocer esta presencia es reconocer al mismo tiempo la participación mía al ser»⁵⁶.

- En un nivel todavía más elevado, buscamos a Dios porque de alguna manera ya estamos en Él, y Él viene a nuestro encuentro y nos invita a una relación de amistad, a un compromiso de alianza. Si asumimos activamente esta posibilidad que Dios nos ofrece, tiene lugar el encuentro. Sin nuestra actitud de apertura y acogimiento, Dios no se nos revela. En buena medida, la revelación de Dios depende de nosotros, pero nosotros no somos dueños de esa revelación. En general, podemos decir que todo lo valioso se nos manifiesta cuando lo acogemos con amor, pero su valor no depende de nuestro arbitrio. En definitiva, su existencia es para nosotros un don, no un producto de nuestra imaginación creadora

En su comentario a las primeras frases de las *Confesiones* de San Agustín, Romano Guardini subraya el carácter "circular" de nuestro conocimiento de Dios:

⁵⁴ Cf. *La filosofía de Gabriel Marcel* (Razón y Fe, Madrid 1968) 26.

⁵⁵ *L'Être et les êtres* (Alcan, París 1935) 12.

⁵⁶ *La présence totale* (Aubier, París 1934) 25.

«Para que el oyente preste oídos atentos a la predicación y distinga las palabras del mensaje revelado de las de la vida cotidiana, debe estar abierto; más todavía, debe ir a la búsqueda. Este buscar arranca del ansia que tiene el corazón humano por lograr la meta para la que está creado. Más todavía; en el "Misterio de Jesús" pascaliano, el Señor le dice al hombre que medita: "No me hubieras buscado si no me hubieras encontrado". "Para buscar al Dios vivo, el hombre debe estar ya tocado por su gracia; de ese modo, el buscar e invocar es ya un conocer y reconocer, aunque esto no suceda con palabras expresas. ¿No llega con ello la serie de pensamientos a su punto de partida? ¿No se ha convertido la cadena en un círculo? Esto es lo que ha sucedido realmente: ha quedado al descubierto el círculo de la existencia en el cual un elemento lleva consigo al otro (...). El razonamiento circular es siempre un signo de error, excepto en un caso: allí donde tiene lugar el comienzo de algo vivo, y la existencia abre los ojos y se acepta a sí misma»⁵⁷.

Si queremos comprender a fondo esta sugestiva afinidad de las principales experiencias humanas, debemos vivir personalmente al menos una de ellas y descubrir cómo la meta buscada se encuentra ya operante desde el principio en el espíritu de quien se apresta a buscarla. En la experiencia artística resalta esta "circularidad" de modo brillante, y ello la convierte en una fuente inagotable de formación humana. Si, con una mirada penetrante, ahondamos en su articulación interna, ampliamos insospechadamente nuestro horizonte espiritual y acrecentamos la riqueza de nuestra personalidad. Ello nos permite valorar en su justa medida la magnitud de la pérdida que sufrimos al quedar presos en las sensaciones inmediatas, sin trascender hacia planos de la realidad más exigentes y difíciles de captar en toda su envergadura.

⁵⁷ *Anfang. Eine Auslegung der ersten fünf Kapitel von Augustins Bekenntnissen* (Kösel, Munich 1953) 26-27.

Capítulo 2

I

El arte sacro y la participación en lo perfecto

Por sus características, el arte sacro puede contribuir notablemente a nuestra formación si lo comprendemos con hondura. Para ganar en concreción, analicemos los recursos formativos que encierra el arte sacro contemporáneo.

El estilo propio del arte sacro actual responde a diversos influjos, entre los que destaca la vuelta a los orígenes de la piedad cristiana. El mundo sencillo y profundo de unos fieles que se reúnen para fundar comunidad y crear un clima de oración es plasmado arquitectónicamente en las nuevas iglesias. De ahí que su meta no consista tanto en lograr formas bellas o espacios grandiosos cuanto en ofrecer a la comunidad creyente ámbitos que sean la manifestación luminosa de su vida en unidad y en fe.

El arte sacro auténtico brota en el encuentro del hombre con la grandeza de lo sobrenatural; es inspirado por el sentimiento de asombro ante la sublimidad de lo divino; responde a una plenitud de vida, no al depauperamiento provocado por actitudes reduccionistas alicortas⁵⁸. La conmoción moral y religiosa provocada por la hecatombe de la primera guerra mundial suscitó en amplias zonas del cristianismo la vuelta a los orígenes y a la esencia de la piedad cristiana: se ahondó en el espíritu de la liturgia, en el sentido profundo de las formas de piedad popular, en la quintaesencia de la mística cristiana...⁵⁹.

Varios arquitectos eminentes, entre los que sobresalen Dominikus Böhm y Rudolf Schwarz, supieron expresar el resultado de esta investigación en formas arquitectónicas nuevas, tan sencillas como innovadoras. En ellas resaltan las características siguientes:

1ª) Esencialismo. Se prescinde de elementos accesorios para resaltar lo esencial de la experiencia religiosa. Para ello se economizan al máximo los medios expresivos y se satura de sentido a los que se movilizan. En una iglesia donde nada sobra resalta la expresividad de la luz, los materiales, las formas, los símbolos...Todo adquiere relieve al

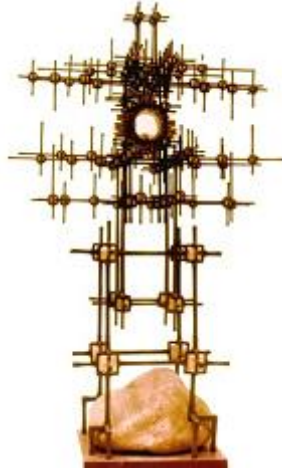
⁵⁸ Cf. Juan Plazaola: *El arte sacro actual* (BAC, Madrid 1965); *Futuro del arte sacro* (Mensajero, Bilbao 1973). J. Ratzinger: *El espíritu de la liturgia. Una introducción* (Cristiandad, Madrid 2002) 137-183.

⁵⁹ Poco después de publicar *El espíritu de la liturgia (Vom Geist der Liturgie)*, Herder, Friburgo 1918), que cautivó al público alemán por su lúcida visión de los gestos simbólicos, Romano Guardini se apresuró a escribir un *Vía crucis (Der Kreuzweg unseres Herrn und Heilandes)* [(M. Grünewald, Maguncia 1919)] y *El Rosario de Nuestra Señora (Der Rosenkranz unserer lieben Frau)* [Werkbund, Würzburg 1940]), para mostrar la fecundidad espiritual de estas formas de devoción popular. Versión española de ambas obras: *El Rosario de Nuestra Señora* (Desclée de Brouwer, Bilbao 2008); *Viacrucis de nuestro Señor y Salvador* (Desclée de Brouwer, Bilbao 2012).

hallarse inserto en un *espacio de irradiación*, que viene a ser como el *campo de silencio* que arropa a las palabras auténticas. La sobriedad de este estilo no significa en modo alguno un *despojo*, sino la instauración de *ámbitos de recogimiento y elevación*. El gran Le Corbusier definió sencillamente su capilla de Ronchamp, hito decisivo del arte sacro contemporáneo, como "una casa para rezar".



2ª) Sinceridad. El espíritu de retorno a lo originario llevó a valorar los materiales por su capacidad expresiva, no por la cuantía de su coste. De ahí que se los exponga desnudos, sin disfraz, para que muestren luminosamente su modo de ser. Este amor a la *verdad* de cada material permitió superar la división de los materiales en "nobles" e "innobles" en función de su valor económico, y a considerar como "noble" todo material que se halle bien trabajado y ostente una peculiar expresividad. Desde que Jose Luis Coomonte forjó en su fragua madrileña una custodia de hierro, a la que adornó con incrustaciones de cantos rodados de río, y obtuvo la medalla de oro en el Congreso Mundial de Arte Sacro de Salzburgo en 1950, todo material es considerado como *noble* si muestra una intensa expresividad. Este cambio del *módulo económico de valoración* por el *módulo de la expresividad* supone un ascenso sorprendente a un plano de mayor autenticidad humana.



3ª) Riqueza espiritual. Conviene sobremanera destacar que la sobriedad estilística y la economía de medios encierran valor estético y religioso cuando no responde a mediocridad y pusilanimidad por parte del artista, sino al deseo de conceder a las realidades religiosas todo su relieve, su sentido, su capacidad de atracción. El buen artista se define por su poder de transfigurar lo sensible, cargar las formas de sentido, expresar lo trascendente en lo inmanente, saturar los materiales de contenido espiritual. A medida que ganan en experiencia artística y espiritual, los espíritus verdaderamente creativos adquieren un poder especial para saturar los medios sensibles de poder expresivo. Por eso, en sus años de madurez, nos ofrecen obras de gran sencillez que revelan mundos de profundidad insondable. Recuérdense las últimas composiciones para órgano de Bach, las composiciones del Mozart de la madurez y los últimos cuartetos para cuerda de Beethoven. Este incremento de la capacidad expresiva de los materiales sensibles sólo es posible cuando el artista vive en conexión íntima con las realidades profundas que se expresan en dichos materiales.

4ª) Expresión sensible de lo metasensible. Así transfigurados, los materiales sensibles son capaces de dar expresión viva a las realidades religiosas, precisamente por ser "misteriosas". El "misterio" no ha de ser entendido como una realidad *oculta*, sino como una realidad extraordinariamente valiosa que se revela claramente como lo que es: algo *inaccesible* a un tipo de conocimiento que quiere dominarlo racionalmente desde fuera, sin compromiso alguno personal, y *accesible* –en buena medida– a quien lo acoge con voluntad de asumir activamente las posibilidades que ofrece. Hoy día se tiende, por fortuna, a ver el *misterio* más bien como una *f fuente de riqueza* para quien lo asume en su vida que como una *realidad enigmática y lejana*.

La razón última de la existencia del arte sacro y su perenne fecundidad a través de los siglos radica en el hecho de que el misterio del Dios escondido cobró forma concreta en la figura humana de Jesucristo. La iniciativa en esa encarnación correspondió a Dios Padre. Así, en el arte

sacro es el valor del misterio el que tiene la primera y la última palabra. Esa primacía debe sentirse claramente a lo largo de todo el proceso de creación artística y del acto posterior de contemplación. Para ello debe el artista sacro proceder con humildad y convertir los medios expresivos que moviliza en sencillos *vehículos de la presencia del misterio*. Cuando es total la entrega del artista a esa misión reveladora de lo sacro, sus medios expresivos se vuelven *transparentes* a las realidades sobrenaturales que en ellos hacen acto de *presencia*.

El arte sacro bien logrado nos enseña el difícil arte de conjugar la *potencia creadora* con la *escucha reverente de la palabra revelada*, e integrar, de este modo, la afirmación de la propia autonomía y la aceptación gozosa de la heteronomía, el respeto y amor a la materia y la adhesión incondicional a las exigencias de la vida en el espíritu.

II

El arte sacro hace presente lo divino

Los alumnos de Historia de la Música se hallan en una sala fría y sórdida del Conservatorio Nacional de un país centroeuropeo. La adustez del ambiente es correlativa a la profunda depresión que sufren las gentes debido a la fulminante derrota y a la consiguiente ocupación militar. Estamos en el horror de 1943. El profesor les hace oír y les comenta varias obras polifónicas del italiano Giovanni Perluigi da Palestrina y el español Tomás Luis de Victoria. La transformación está hecha.

*"Ya no hay paredes feas y frías -comenta un testigo presencial-, sino el despertar de un mundo desconocido que no tiene límites ni en el espacio ni en el tiempo". "El arte de los polifonistas del siglo XVI, en esto muy próximo aún al canto gregoriano, es un arte perfectamente objetivo, inspirado, en el total sentido de la palabra. La personalidad del compositor está como borrada y parece únicamente transmitirnos una voz que viene de muy lejos, de muy arriba. Sin duda por esto tuve como una revelación aquel año..."*⁶⁰

El arte sacro auténtico viene de lo alto y nos eleva a lo alto. Esta idea es la que inspira de parte a parte la *Carta a los artistas* de Juan Pablo II. En rigor, no está dirigida a todos los que se consagran a la creación artística sino a quienes configuran su vida e impulsan su actividad profesional con la energía y la luz que les otorga la fe en Dios Padre, revelado en Jesucristo.

⁶⁰ Este testimonio anónimo se halla en el relato "A la sombra de Saint-Benoit-sur-Loire", editado en la obra *Testimonios de la fe. Relatos de conversiones*, Rialp, Madrid 1953, p. 277.

1. El origen de la creatividad artística

Comienza Juan Pablo II su escrito invitando a los artistas a ver su labor de artífices asociada estrechamente a la altísima tarea creadora de Dios. Pone, así, ante sus ojos desde el principio la gran dignidad que se les ha concedido y la grave responsabilidad que ella implica, pues, como solía decir Goethe, "no se camina gratuitamente bajo palmas".

"Dios ha llamado al hombre a la existencia, transmitiéndole la tarea de ser artífice. En la creación artística el hombre se revela, más que nunca, imagen de Dios y lleva a cabo esta tarea, ante todo, plasmando la estupenda materia de la propia humanidad y, después, ejerciendo un dominio creativo sobre el universo que le rodea" (nº 1). "Quien percibe en sí mismo esta especie de destello divino que es la vocación artística -de poeta, escritor, pintor, arquitecto, músico, actor, etc.- advierte al mismo tiempo la obligación de no malgastar ese talento, sino de desarrollarlo para ponerlo al servicio del prójimo y de toda la Humanidad" (nº 3).

Este desarrollo ha de llevarse a cabo en dos aspectos: 1) la configuración justa de la propia personalidad, que ha de constituir, por su armonía y su belleza, una auténtica obra de arte; 2) el cultivo de la experiencia estética en todas sus facetas: creación de formas artísticas, contemplación de obras de arte, consideración estética del paisaje e incluso de la vida humana, vista como realidad que ha de configurarse bajo el impulso de una idea rectora.

2. El criterio o canon de belleza

Frente a la tendencia actual a dejar de lado el cultivo de la belleza y dedicarse en exclusiva a "crear obras", entendidas reductivamente como un objeto real que simplemente está ahí⁶¹, Juan Pablo II destaca que la reflexión sobre el arte tiene como objeto primario el tema de la belleza, y se apresura a poner ésta en relación profunda con la bondad.

"El artista vive una relación peculiar con la belleza. En un sentido muy real puede decirse que la belleza es la vocación a la que el Creador le llama con el don del talento artístico". "La belleza es, en cierto sentido, la expresión visible del bien, así como el bien es la condición metafísica de la belleza"(nº 3).

En este punto, el Papa sigue la tendencia griega a vincular íntimamente la belleza y la bondad. Pero el canon de la belleza-bondad ("kalokagathía") no lo sitúa básicamente en la armonía, al modo griego, sino en la expresividad, la plasmación sensible de realidades que se remontan hasta el Ser Infinito.

⁶¹ En el Congreso Mundial de Estética celebrado en Montreal (Canadá) el año 1984, una artista francesa defendió en una ponencia que las obras de arte no necesitan ser más que un mero objeto existente, un "il-y-a", algo que "hay", sencillamente. La cuestión del sentido de tales realidades, de su expresividad y su relación con otras realidades, sobre todo con el sujeto contemplador... las dejó de lado. Naturalmente, me vi en la obligación de manifestar que tal posición se cruza en perpendicular con cuanto, por fortuna, defienden actualmente la Ciencia, la Metafísica y la Teoría de la Creatividad.

«Toda forma auténtica de arte es, a su modo, una vía de acceso a la realidad más profunda del hombre y del mundo. Por ello, constituye un acercamiento muy válido al horizonte de la fe, donde la vicisitud humana encuentra su interpretación completa. Éste es el motivo por el que la plenitud evangélica de la verdad suscitó desde el principio el interés de los artistas, particularmente sensibles a todas las manifestaciones de la íntima belleza de la realidad» (nº 6).

«El arte que el cristianismo encontró en sus comienzos era el fruto maduro del mundo clásico, manifestaba sus cánones estéticos y, al mismo tiempo, transmitía sus valores. La fe imponía a los cristianos, tanto en el campo de la vida y del pensamiento como en el del arte, un discernimiento que no permitía una recepción automática de este patrimonio⁶². Así, el arte de inspiración cristiana comenzó de forma silenciosa, estrechamente vinculado a la necesidad de los creyentes de buscar signos con los que expresar, basándose en la Escritura, los misterios de la fe y de disponer al mismo tiempo de un código simbólico, gracias al cual poder reconocerse e identificarse, especialmente en /os tiempos difíciles de persecución. ¿Quién no recuerda aquellos símbolos que fueron también los primeros inicios de un arte pictórico o plástico? El pez, los panes o el pastor evocaban el misterio, llegando a ser, casi insensiblemente, los esbozos de un nuevo arte» (nº 7).

Todo símbolo remite a una realidad metasensible que se expresa en él. Los símbolos cristianos remiten al misterio religioso, en definitiva a la realidad personal de Dios Padre que se nos reveló en la figura humano-divina de Jesucristo. En ella resplandece la capacidad de lo sensible corpóreo de ser medio en el cual se nos hace presente la persona excelsa del Hijo de Dios. El arte sacro se convierte, así, en el apogeo de lo sensible corpóreo, es decir, en su transfiguración. La meta de los artistas cristianos será convertir la materia y las formas sensibles en lugar viviente de revelación de lo sagrado.

«La auténtica intuición artística va más allá de lo que perciben /os sentidos y, penetrando la realidad, intenta interpretar su misterio escondido. Dicha intuición brota de lo más íntimo del alma humana, allí donde la aspiración a dar sentido a la propia vida se ve acompañada por la percepción fugaz de la belleza y de la unidad misteriosa de las cosas» (nº 6).

3. El icono o el arte de hacer presente lo divino

Esta elevación de las figuras corpóreas, convertidas en "imágenes" de lo sacro, se da de modo eminente en el arte oriental del icono, en el que no sólo se *representan* ciertas realidades sagradas sino que se las hace *presentes*. Esa presencia otorga a las imágenes una dimensión altísima. Por eso es fuente inagotable de inspiración. La inspiración es como una voz de lo alto que da profundidad a cuanto se expresa artísticamente. Toda imagen sacra, fruto de tal inspiración, adquiere una dimensión trascendente, se abre a un horizonte ilimitado. Esa fuerza expresiva que dinamiza las figuras y les da el poder

⁶² Recuérdese lo dicho anteriormente sobre la transformación de las salas denominadas "basílicas" que realizaron los primeros cristianos para dar a sus iglesias la directriz horizontal que impulsa la marcha de los fieles hacia el altar, conforme al espíritu de peregrinos que se dirigen a su verdadera patria.

simbólico propio de las *imágenes* vuelve transparentes los medios sensibles y les otorga un carácter *mediacional*. Un elemento expresivo sensible es *mediatizador* cuando se interpone entre el sujeto contemplador y la realidad contemplada. Es *mediacional* cuando constituye el lugar viviente de *presencialización* de la realidad expresada (nº 5).

Los símbolos presentan una condición relacional. Se hallan en la línea de todo el universo -que se asienta en energías estructuradas, interrelacionadas⁶³- y, singularmente, del mundo personal, que se configura merced a la relación de encuentro. El pensamiento relacional dialógico está en la base del Personalismo que cultivó de modo penetrante Max Scheler y que ahondó la corriente iniciada por Ferdinand Ebner y Martín Buber, dos pensadores inspirados en la Religión de la alianza y el amor⁶⁴. En esta línea de pensamiento trabajó desde joven Juan Pablo II, cuyo lema intelectual y espiritual viene dado, de hecho, por la famosa sentencia de San Ireneo: "El hombre es la gloria de Dios". Desde su primera encíclica dejó patente que "el hombre en la plena verdad de su existencia [...] es el primer camino que la Iglesia debe recorrer en el cumplimiento de su misión"⁶⁵.

Esta mentalidad abierta, que integra lo humano y lo divino en una relación de contemplación y amor, cobró una expresión admirable en la Capilla *Redemptoris Mater* de Juan Pablo II, consagrada en el Vaticano en el año 2000. Lo expresó brillantemente el autor de la misma, el Padre esloveno Marco Ivan Rupnik, que contó con la colaboración del artista ruso Alexander Komoukhov y el asesoramiento del Padre Tomas Spidlic, teólogo moravo. Adviértase cómo vincula en su exposición el pensamiento relacional, la integración de los diversos niveles de realidad -materia, cuerpo, persona, vida en comunión-, y la condición dinámica de la vida del espíritu⁶⁶.

«La materia tiene un sentido propio y [...] éste, cuando emerge, se expresa como vida, como dinamismo, como vitalidad. No como una vitalidad desordenada, un vitalismo pagano, orgiástico [...], una vitalidad pasional, instintiva, sino como una vitalidad que es ritmo, orientación, sentido, camino de la gloria, canto». «Por este motivo, uno de los elementos fundamentales del arte de esta Capilla es el movimiento. La vida de la materia se percibe sobre todo en el movimiento. El movimiento dibuja la orientación, la meta hacia la que se tiende. Y me parece que se puede ver también entre bastidores un movimiento material de las piedras que converge hacia el encuentro con las personas. [...] Toda la materia converge en la figura personal, para ser

⁶³ "La materia -escribe el físico atómico canadiense Henri Prat- no es más que energía 'dotada de forma', informada; es energía que ha adquirido una estructura". (Cf. *L'espace multidimensionnel*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1971, p. 15).

⁶⁴ Sobre la contribución pionera de Ebner puede verse mi obra *El poder del diálogo y del encuentro*, BAC, Madrid ²1997.

⁶⁵ *Redemptor hominis*, nº 14 a.

⁶⁶ Recuérdese cómo El Greco -de tradición ortodoxa griega- imprime un dinamismo especial a las figuras que componen escenas celestes. Ejemplo eminente de ello es la parte superior de su obra *El entierro del Conde de Orgaz*.

penetrada por el Espíritu como cuerpo humano. Cuando la materia de lo creado es asumida en el cuerpo, sufre un salto de cualidad. El cuerpo no es simplemente materia. [...] El cuerpo es portador del espíritu y tiene una orientación, un movimiento hacia el Espíritu. [...]. En las paredes vemos, por tanto, estos grandes movimientos de materia que confluyen en las personas, mientras que las personas, a su vez, hacen un gesto de orientación radical hacia Cristo. [...]. Lo creado vive su verdad cuando es el espacio de amor entre las personas. Y la materia se siente realizada cuando es don entre las personas».

«En esta Capilla me he inspirado en este estilo, en este ritmo, para proponer nuevamente un ambiente de vida para el hombre. Estos espacios rítmicos en que la materia, aunque pesada, con frecuencia se eleva en impulsos casi musicales, son un ámbito real, verdadero y palpable, de la belleza en la que vive el hombre salvado. La Iglesia es esta belleza en la que es colocado el hombre generado por el bautismo»⁶⁷.

Si bien se miran, los grandes estilos arquitectónicos cristianos, occidentales y orientales, intentan subrayar el dinamismo que vincula a los fieles entre sí y los orienta hacia Quien es la meta de su vida. En las iglesias orientales, el juego de las bóvedas orienta todos los espacios hacia lo alto. En cierta ocasión, un grupo de amigos del arte sacro entonamos un himno griego en la pequeña iglesia bizantina que se conserva entre las ruinas del ágora ateniense. Quedamos sobrecogidos al notar que nuestro canto ascendía, en oleadas sucesivas, hacia lo más alto del templo. Comprendimos entonces lo que significa exactamente pedir, con el salmista: "Suba mi oración, como incienso, hasta Ti, Señor".

Este tipo de comprensión se logra a través de una forma de experiencia comprometida, abierta con sencillez al asombro que produce lo valioso, respetuosa con la verdad de todos los seres. Este amor a la verdad de la vida humana y la vida sobrenatural es uno de los elementos inspiradores de la Capilla *Redemptoris Mater*:

«Ha sido un deseo mío que la Capilla hiciera ver una inteligencia contemplativa, no posesiva, no de dominio, a pesar de tanto movimiento y tanta fuerza. Una inteligencia liberada del cientifismo ideológico que con frecuencia domina también, del mismo modo que lo creado, el pensamiento de los hombres. Ante la mirada contemplativa se desvela el mundo. Ver a Dios es encontrar el Rostro, no una energía impersonal, amorfa, sino un Rostro, precisamente, porque el amor siempre tiene un rostro. [...] Para conseguir que surgiera este espacio litúrgico de la transfiguración del mundo y de la historia en la convergencia hacia Cristo de todos los personajes representados, las figuras se concentran en la mirada. Y la mirada es el rostro, y el rostro es la expresión personal, es la victoria de la comunión. Así, en las paredes, hay todo un relato de miradas, y los ojos son extremadamente importantes. [...] La

⁶⁷ La Capilla "Redemptoris mater" del Papa Juan Pablo II, Monte Carmelo, Burgos 2002, págs. 179-180.

mirada (después de la encarnación) es la verdadera fuerza expresiva del Espíritu y de la vida espiritual»⁶⁸.

El arte relacional de Rupnik, inspirado en buena medida en los escritos personalistas de Juan Pablo II, quiere expresar la fuerza unificadora de la belleza, vinculada radicalmente a la bondad y la unidad, y entendida como esa "tercera fuerza" de la que habla un autor oriental admirado por Rupnik: Vladimir Soloviev. Es una "fuerza" que entra en el mundo sin pedir un espacio para ella, sino envolviendo la realidad con una aureola de encanto, traspasándola de luz y dotándola de vida.

«La belleza envuelve su contenido de manera que éste se presente con encanto y ejerza una atracción. Si uno se deja atraer y se va tras ese encanto, se le desvelan los misterios, muchas realidades: las paredes, las piedras, los colores, los ojos, los gestos, todo se hace camino para la verdadera vida. [...] El principio estético, entendido de esta manera, tiene como coordinada base la relacionalidad y, por tanto, actúa según la libre adhesión. La persona que se deja fascinar por la belleza es invitada a salir de su mundo individual y a entrar en relación con el otro, pero permanece libre de aceptarlo o no. La belleza suscita el amor, y el amor es, para nosotros los cristianos, el principio cognitivo verdadero y justo que abre las puertas del conocimiento»⁶⁹.

El artista que diseña y realiza los mosaicos no impone su propia voluntad y sus propios proyectos; acepta la capacidad expresiva de los materiales y el poder expresante de las realidades religiosas; les deja espacio para que puedan revelar su verdadero ser.

4. La meta que se propuso Juan Pablo II

Al estar imbuido de esta idea trascendente del arte, Juan Pablo II se dirige a los artistas para instarlos a superar la tendencia a la horizontalidad superficial y a no abdicar de la profundidad inherente a toda creación artística valiosa.

«La mía es una invitación a redescubrir la profundidad de la dimensión espiritual y religiosa que ha caracterizado el arte de todos los tiempos, en sus más nobles formas expresivas". "La alianza establecida desde siempre entre el Evangelio y el arte [...] implica la invitación a adentrarse con intuición creativa en el misterio del Dios encarnado y, al mismo tiempo, en el misterio del hombre» (nº 14).

«En la perspectiva del tercer Milenio, quisiera que todos los artistas reciban abundantemente el don de las inspiraciones creativas, de las que surge toda auténtica obra de arte» (nº 15).

⁶⁸ o. c., págs. 180-181.

⁶⁹ o. c., p. 183.

Esta inspiración la recibe el artista a través de una "iluminación interior", que moviliza las energías de la mente y el corazón cuando se compromete incondicionalmente con el bien y con lo bello y hace de algún modo la experiencia del Absoluto que lo trasciende. Al adentrarse en esa "patria del alma" que es la vida religiosa, el artista se pone en "estado de gracia" y es capaz de dar forma sensible a las realidades misteriosas cuya grandeza logra entrever (nº 13).

Consciente de que "la Humanidad de todos los tiempos -también la de hoy- espera ser iluminada sobre el propio rumbo y el propio destino"(nº 14), a fin de que el caos sea superado por el mundo del espíritu, Juan Pablo II concluye su Carta deseando que el trabajo de los artistas "contribuya a la consolidación de una auténtica belleza que, casi como un destello del Espíritu de Dios, transfigure la materia, abriendo las almas al sentido de lo eterno" (nº 16)⁷⁰.

5. La belleza que salva

Ahora podemos vislumbrar el alcance de la afirmación de Dostoievski: "*La belleza salvará al mundo*". Se refiere a la belleza redentora de Cristo. Es conveniente meditar hasta el fondo esta sentencia porque, ante las múltiples calamidades que afligen a las gentes, puede considerarse como un esteticismo frívolo dedicar tiempo a contemplar realidades bellas. Esta objeción es difícilmente rebatible si reducimos la experiencia de la belleza a un mero dejarse mecer por el agrado de las proporciones armoniosas, el encanto del color y el sonido, la atracción seductora de ritmos electrizantes. En cambio, no tiene sentido tal reparo cuando advertimos que, al entrar en contacto directo con la belleza, nos sentimos atraídos hacia lo más valioso. Esta atracción no es una mera efusividad sentimental; es la instalación personal en una región elevada.

Beethoven confesó en cierta ocasión que a él se le había concedido vivir en una región de belleza inigualable, y la tarea de su vida consistía en transmitir a los hombres ese tesoro a través del lenguaje musical. Cuando oímos los primeros compases del *Agnus Dei* de su *Missa Solemnis*, nuestro oído se complace en la delicia de ciertos timbres y armonías. Pero estos sonidos no nos embriagan con su encanto; nos remiten a un mundo superior, nos instan a trascenderlos -sin abandonarlos- y unirnos a la inquietante súplica por la paz, sobrecogernos ante el temor a la guerra y vibrar con el grito angustioso de la soprano ante el redoble amenazador de los tambores lejanos. Cuando solistas, coro y orquesta se convierten en una gran súplica por la paz (*Miserere, miserere; dona nobis pacem*), nos vemos transportados al reino de la bondad y la esperanza.

⁷⁰ En un momento dramático para Polonia, Adam Michiewicz escribió una frase que Juan Pablo II subraya en su Carta: "Surge del caos el mundo del espíritu".

Este poder elevador del arte musical lo experimentó vivamente un genio de la dirección orquestal: Leopoldo Stokowski:

«Es imposible describir esto con palabras; sin embargo, todos hemos sentido el haber sido llevados mediante el mágico poder de la música lejos de este mundo, hacia estados de emoción de irresistible poder y misterio, completamente desconectados de nuestra vida real, a veces temerosos, otras con una visión extática de la belleza, en una tierra de ensueño que jamás olvidaremos»⁷¹.

No pocas personas se vieron, en un momento dado, inundadas de belleza, inmersas en un mundo de perfección que las lanzó decididamente hacia lo alto. *Lo alto* significa aquí exactamente el reino de los grandes valores, que constituyen, en todo rigor, el hogar del espíritu. Me refiero a la bondad, la justicia, la verdad, la unidad, la belleza. Estos valores eximios son reales, pero no al modo como lo son los entes concretos que tenemos a mano en la vida diaria. Son "la tercera potencia" de que habla Soloviev: la que hace que existan actitudes y acciones buenas, justas, verdaderas, bellas, generadoras de unidad. Cuando me siento *obligado* en mi interior a la bondad y pienso que debo incondicionalmente hacer el bien y evitar el mal, me hallo en esa región de los valores radicales. Y lo mismo cabe decir de los otros cuatro valores.

Pero ¿por qué he de ser incondicionalmente bueno y justo con alguien que ha lesionado mi honor arbitrariamente, sólo por ensañarse con quien juzgaba desvalido? Todo mi ser se revela ante tal injusticia, pero una voz interior me dice -como sucedió a Sócrates- que debo practicar el bien en toda circunstancia. Para fundamentar esta opción radical, no hay otra vía que elevarse de nivel y recordar que todos los seres humanos procedemos de un Ser Perfecto, el bueno y justo por excelencia, que nos creó a su imagen y semejanza y nos dotó, con ello, de una dignidad inquebrantable. Esta dignidad es la que inspiró el gran precepto del Señor de que vivamos en unidad y nos amemos unos a otros.

El descubrimiento de estos dos niveles de vida (el *nivel 3* y el *nivel 4*, que hacen posible una vida humana auténticamente creativa, *nivel 2*) nos permite comprender en alguna forma cómo, al encontramos en presencia de la belleza -con su inmensa fuerza de atracción-, nos sentimos trasladados al reino de lo divino, lo incondicionalmente bueno, justo, amable y bello.

El Cardenal Josef Ratzinger -hoy Benedicto XVI-, en el Encuentro de Rimini de agosto 2002, confesó lo siguiente:

«El encuentro con lo hermoso puede convertirse en la herida de la flecha que lastima el corazón y de esta manera abre nuestros ojos. Por eso, más tarde, a causa de esta experiencia, conformamos el criterio para el juicio y así podemos evaluar correctamente los argumentos. Para mí, fue una experiencia inolvidable el concierto de Bach que Leonard Bernstein dirigió en Munich tras la muerte

⁷¹ *Música para todos nosotros*, Espasa-Calpe, Madrid ⁵1954, p. 234.

súbita de Karl Richter. Yo estaba sentado al lado del obispo luterano Hanselmann. Cuando la última nota de una de las grandes cantatas del Cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig se disipó en el aire, nos miramos espontáneamente y nos dijimos: Todo aquel que ha escuchado esto sabe que la fe es verdad. La música fue tan extraordinaria, fuerte y real, que nos dimos cuenta, no tanto por deducción, sino por el impacto en nuestros corazones, que ella no ha podido originarse de la nada, antes pudo llegar a la existencia gracias al poder de la Verdad que se tornó real en la inspiración del compositor. ¿No es también evidente algo así cuando nos permitimos ser impactados por el icono de la Trinidad de Rublev?»⁷²

Al atardecer de un día de Navidad, el gran diplomático y poeta Paul Claudel acudió a la Catedral de Nôtre Dame, a la hora del rezo de Vísperas. Lo hizo sin intención religiosa alguna, sólo por inmergirse en el grato ambiente que crea la música sacra navideña. Estuvo de pie, apoyado en la última columna de la derecha, mirando hacia el coro. De éste salían chorros de música bellísima que llenaban las naves de una intensa alegría. Cuando, al final, sonó el canto navideño *Adeste fideles*, que invita a las gentes a reunirse en torno al Niño recién nacido, el agnóstico poeta se sintió transportado a un reino admirable de belleza y de bondad, tan acogedor que no dudó en tomarlo como su hogar; tan real y poderoso que no pudo sino adentrarse en él. Comprendió enseguida que muchos aspectos de su vida necesitarían retoques y ajustes, pero el gran paso estaba dado. No se trató de una decisión precipitada, tomada sobre la ola de una efervescencia sentimental. Claudel no sólo oyó unos cantos bellos; se vio sumergido en el mundo de la belleza, elevado por ella al *nivel 3*, en el que se gestan las opciones radicales a favor de los grandes valores. Al vivir una de tales opciones, se sintió transportado al *nivel 4*, en el que se fundamenta esa "religación" incondicional a la belleza. Sin saber cómo, fue súbitamente introducido en un mundo nuevo, lleno de inmensas posibilidades, que tendría que ir asumiendo poco a poco, con el ritmo lento de los procesos de maduración espiritual.

En estos procesos de elevación a lo divino juegan un papel decisivo el asombro y la admiración suscitados por lo altamente valioso. En un momento de su vida, Jorge Federico Haendel, el gran compositor barroco, veía como cegada la fuente de su inspiración. Una tarde se puso a callejear por el viejo Londres, y, de repente, advirtió que, en una casa, una joven tocaba el piano y cantaba una canción relativa a la historia de Israel y a la vida, muerte y resurrección del Señor. Haendel se transfiguró. Volvió a casa, y durante 22 días estuvo, como en trance, consagrado febrilmente a la composición del oratorio *El Mesías*. "Me pareció estar en el Cielo", confesó posteriormente. Esta transfiguración espiritual, cuyo fruto nos complacemos en admirar una vez y otra a través de interpretaciones logradísimas, fue debida al hecho de entrar en contacto con la plenitud de vida que expresaba una sencilla canción. En ella había energía sobrada para inspirar una composición admirable.

⁷² "El sentimiento de las cosas, la contemplación de la Belleza", en *Huellas*, septiembre 2002.

6. La belleza, punto de partida de una gran trilogía teológica

La fuerza transformadora de la belleza constituye el punto de partida para el largo y fecundo itinerario teológico de una mente poderosa: Hans Urs von Balthasar.

Ante el niño pequeño aparecen unos seres que lo acogen, y, al hacerlo, se le manifiestan claramente, luminosamente, y esa "claritas" o luminosidad los hace aparecer a sus ojos como "bellos". Recordemos que la belleza es el "esplendor" que acompaña a la verdad, es decir, a la autopatentización de cada realidad. Al manifestarse los familiares como acogedores, se presentan como buenos. Y, al revelarse como buenos, se muestran en toda su riqueza, y, por tanto, en su plena verdad. La luminosidad de esta verdad es la base de la belleza.

En la realidad buena, bella, verdadera... de sus familiares se encuentra el niño con la realidad, con el ser. La Metafísica -el estudio profundo del ser o la realidad⁷³- arranca de una Antropología que piensa con hondura lo que experimenta el ser humano desde que nace. Los llamados "trascendentales" son la forma en que el ser se revela de modo concreto en cuatro facetas: unidad, verdad, bondad, belleza.

Esta revelación luminosa de la riqueza del ser a través de un encuentro de dos o más personas concretas constituye una apelación por parte de un valor, y suscita en quien la percibe un movimiento de respuesta amorosa y de entrega confiada y sobrecogida.

La gran trilogía teológica de Urs von Balthasar se inspira en esta idea viva, concreta y enriquecedora de los universales, vistos de forma analógica en el ser finito y en el Ser Supremo. En la Primera Parte (la "Estética"), Dios se aparece, manifiesta y revela con gloria, magnificencia, luminosidad y, consiguientemente, belleza⁷⁴. Se revela para darse al hombre y establecer alianza con él, a fin de luchar por el bien. Esta lucha se analiza en la Segunda Parte, la "Teodramática". El Dios que se revela es Palabra eterna y puede hacerse comprensible al hombre, que es respuesta a la llamada divina y tiene, por ello, carácter "verbal". Es el tema de la Tercera Parte o "Teo-lógica".

El teólogo suizo comienza su admirable andadura teológica por la Estética porque "el hombre de hoy, positivista, cegado para la Teología y la Filosofía, necesita aprender a ver de nuevo el resplandor del Dios glorioso y sublime en Cristo". Los seres humanos debemos dejarnos impactar por el resplandor de Cristo, es decir, por su belleza, su verdad y su bondad. Dios no se reveló primariamente como maestro ("verdad"), ni como redentor

⁷³ Es sabido que Xavier Zubiri configuró su pensamiento maduro sobre la distinción de estos dos vocablos: ser y realidad. Para los efectos de este trabajo podemos, sin embargo, tomarlos como sinónimos.

⁷⁴ Es muy significativo que los siete volúmenes que abarca esta Primera Parte lleven por título *Gloria* (en alemán: *Herrlichkeit*). La edición española fue realizado por la Editorial Encuentro, Madrid, a partir de 1986.

("bondad"), sino como manifestador de la *gloria* de su amor trinitario ("belleza"). El mundo fue creado para gloria de Dios. *Gloria* significa *manifestación espléndida*, en el doble sentido de luminosa y magnífica.

Urs von Balthasar configuró un estilo de pensar filosófico y teológico que, en buena medida, ya habían iniciado los seguidores del pensamiento fenomenológico, el existencial y el dialógico (Max Scheler, Martin Buber, Ferdinand Ebner, Franz Rosenzweig, Jean Lacroix, Emmanuel Mounier, Romano Guardini, Gustav Siewert, August Brunner...). Este estilo abierto y comprensivo de pensar lo aplicó a una tarea titánica: lograr desde nuestra situación intelectual y espiritual una comprensión coherente y persuasiva de la fe cristiana.

Von Balthasar destacó más de una vez su sorpresa ante el hecho de que un mundo tan "materialista y utilitarista" como el actual haya puesto las bases filosóficas para descubrir la condición eminentemente creativa del hombre y su capacidad de asumir la capacidad de trascender que implica su condición espiritual, ya que "en el yo se halla lo que es mayor que el yo, porque es lo absoluto y no puede designarse como lo otro", porque le es "más íntimo que su propia intimidad" (San Agustín).

Capítulo 3

Coloquio sobre la experiencia artística y su poder transfigurador

«A thing of beauty is a joy for ever»
(Una realidad bella es una alegría inextinguible).
John Keats: *Eudimion* (Bosch, Barcelona 1977) 66.

Poco antes de morir, el gran violoncelista, director de orquesta y compositor Pablo Casals indicó que «la humanidad todavía no sabe de verdad lo que significa el hecho de que exista la música». Lo que quiso sugerir con esta frase podemos vislumbrarlo si pensamos a fondo las reflexiones que hemos hecho sobre el poder formativo del arte y la afinidad sorprendente que existe entre la articulación interna de la experiencia estética y las tres grandes experiencias restantes: la ética, la metafísica y la religiosa. Cuando se aborda la cuestión de la capacidad formativa del arte, suelen destacarse las lecciones que se desprenden de los *contenidos* expresados en ciertas obras artísticas relevantes. Esto encierra, obviamente, un valor. Pero, según quedó patente en los análisis realizados, el arte, *por su interna contextura*, puede ayudarnos no poco a dirigir certeramente nuestra vida por el camino del pleno desarrollo.

Crecer, desarrollarse es ley de vida. Crecen el vegetal y el animal, pero no lo saben, ni lo quieren; obedecen a leyes reguladas por su especie. El ser humano sabe que tiene que crecer, y debe saber cómo ha de hacerlo para desarrollarse cabalmente y no destruirse. Ello le exige conocer de cerca las leyes del desarrollo personal. Entre ellas resalta la siguiente: *Si hemos de crecer como personas, necesitamos encontrarnos con otras realidades*. Pero el encuentro, rigurosamente entendido, no se reduce a mera vecindad; implica un entreveramiento fecundo de dos o más realidades capaces de enriquecerse mutuamente.

¿Cómo han de ser estas realidades? ¿Puede uno encontrarse con cualquier modo de realidad? ¿Qué tipo de unión significa el encuentro? Estas y otras cuestiones decisivas para nuestro logro como personas podemos clarificarlas a fondo si vemos y vivimos con la debida hondura y penetración la experiencia estética en una u otra modalidad.

La formación de los artistas

Antonio Puerta: Quisiera hacerle una pregunta sobre lo que usted ha dicho acerca del poder formativo del arte. ¿Qué aspectos cree que deberían tratarse en la formación de los artistas, de la gente que se dedica al arte y lleva algún tiempo en este quehacer? ¿Qué habría que ofrecerles para su formación, teniendo en cuenta lo que usted ha dicho?

Alfonso López Quintás: Todo artista, igual que todo literato, necesita una formación humana lo más completa posible. No pocos artistas, literatos y gentes de teatro se contentan con "tener oficio", por así decir. En ciertos países se puede sostener con actores y actrices conversaciones de muy alto nivel, lo mismo sobre el *Fausto* de Goethe que sobre *La Divina Comedia* del Dante. En otras naciones, esos profesionales apenas saben decir nada profundo incluso del autor cuya obra están representando. Me quedé sorprendido un día cuando advertí que un compositor afamado y profesor de Historia de la Música desconocía que existe un libro con cartas de Mozart sumamente interesantes para comprender su figura. En ellas resalta la fresca vitalidad de este genio, su chispa y su gracia, a veces un tanto infantil para nuestro gusto actual. Cuando le hice ver mi sorpresa, me indicó que lo suyo es, sobre todo, interpretar y componer. Obviamente, esta persona reducía al máximo el horizonte intelectual y espiritual de su actividad artística.

A mi entender, un artista necesita vivir y conocer de cerca lo que es la vida humana, cuáles son las leyes de desarrollo de la persona en todos sus niveles: amoroso, profesional, religioso... Si un arquitecto, un músico, un pintor o un escultor quieren cultivar el arte sacro, han de preocuparse por conocer la vida religiosa e incluso vivirla por dentro. Esta vida y ese conocimiento son fuentes ineludibles de inspiración. Todo arte auténtico tiene por cometido elevarnos a cotas muy altas de vida espiritual, tanto en el aspecto humanista como en el religioso. Es una de sus características básicas. Sólo cuando vive profundamente la vida y lleva "vida interior", puede un artista crear obras que hagan vibrar a las personas sensibles. ¿Podría Cervantes haber escrito *El Quijote* si no hubiera vivido y sufrido intensamente la vida humana y, en concreto, la española, con sus dos vertientes: la quijotesca y la sanchopancesca? Indudablemente no. Si un arquitecto quiere diseñar un templo, debe esforzarse en comprender lo que significan los sacramentos y la función que ejercen en la vida de la comunidad cristiana. El artista debe estar abierto a todas las realidades de su entorno y verlas como fuentes de posibilidades, no como meros "objetos", por la razón profunda de que el arte no se limita a "producir o reproducir objetos"; tiende a "plasmear ámbitos de realidad", realidades que son "fuente de posibilidades para el ser humano". Si Alberto Durero no hubiera vivido una vez y otra el ámbito de súplica que forman dos manos humanas plegadas la una sobre la otra, no hubiera grabado las sugestivas "Manos orantes".

Los diferentes métodos de conocimiento

Luis Aymá: Usted suele subrayar que en la vida nos encontramos con modos de realidad muy distintos y, para conocerlos, debemos adoptar métodos de conocimiento adecuados a los mismos. ¿Podría explicarnos un poco esta idea?

Alfonso López Quintás. A lo largo de una entrevista, una periodista le preguntó al gran científico español Severo Ochoa, Premio Nobel de Biología, si era creyente. El contestó: «*Mucho me gustaría serlo, pues ello me daría la esperanza de reencontrarme con mi mujer, que era muy creyente. Pero yo no puedo creer, porque soy incapaz de aceptar algo que no pueda ser demostrado científicamente*»⁷⁵. Es lástima que no le hayan explicado a Ochoa, de joven, que hay modos distintos de conocer, pues existen modos diferentes de realidad. El conocimiento *poético* es diferente del conocimiento *prosaico*, y ambos son distintos del conocimiento *científico*. Todos son absolutamente legítimos cuando son auténticos, es decir, cuando se ajustan a las exigencias de la vertiente de la realidad que consideran como su objeto propio. Si la ciencia tuvo tanto éxito fue precisamente porque supo acotar una vertiente de la realidad, la *cuantificable*. Todas las demás las deja de lado por principio. El conocimiento de las mismas es perseguido por otros caminos, es decir, con otros métodos.

La existencia de Dios no puede ser demostrada científicamente, y constituye una ingenuidad peligrosa querer sacar conclusiones de carácter religioso a base de los datos que nos facilita actualmente la ciencia. Mal favor le hacemos a la cuestión de la existencia de Dios si queremos resolverla con razonamientos propios del conocimiento científico. Debemos aplicar un método apropiado al tipo de realidad que muestra el Ser Supremo. Esto no indica que el conocimiento del universo que nos facilita la ciencia no pueda ayudarnos de alguna forma en la búsqueda del Creador. Lo que debe quedar muy claro es que tal búsqueda debe realizarse con el método adecuado.

Es necesario insistir en este punto, que no suele ser debidamente clarificado en los centros escolares. El arte nos enseña a distinguir modos diversos de realidad. Y a ellos hemos de acceder por "caminos" distintos. Camino se dice en griego "hodós", de donde procede el término "método". Todo método es en sí legítimo en cuanto abre una vía para llegar a una vertiente determinada de la realidad.

El espíritu del arte sacro

Luis Aymá: Se dice que la forma arquitectónica basilical que utilizaron los primeros cristianos para construir sus templos en Roma era la más adecuada desde el punto de vista religioso. Pero flota en el aire la pregunta de si es la forma perfecta. Porque, de serlo, no se explicaría bien que ahora se introduzca a menudo la planta centralizada para conseguir que los fieles se hallen más agrupados en torno al altar. Esto me lleva a la conclusión de que no se puede dar primacía a un modelo de planta determinado. Voy a poner un ejemplo. ¿Es más sacro el espacio rococó de la basílica de San Miguel, en Madrid, o el espacio de una planta centralizada de Miguel Fisac o las que configuró Ignacio Vicens, que no tienen un tipo de centralización al

⁷⁵ Cf. Pilar Urbano: "La solidaridad mundial: una revolución pendiente", en *Época* 142 (1987).

estilo del Barroco? Yo creo que hay que aceptar todas las formas. Si no, los vaivenes que sufre la liturgia a lo largo de los años pueden destruir una iglesia. Al final, se llega a la conclusión de que todo es válido, o casi todo.

Alfonso López Quintás: Es ineludible que toda iglesia encarna la tensión de trascendencia que inspira la vida de sus constructores. La trascendencia religiosa se la puede vivir de formas distintas. Los paleocristianos y los románicos vivían intensamente la trascendencia como algo que está *más allá* de nosotros, pero nos afecta *en lo más vivo*. Las realidades trascendentes las vivimos ya en esta vida, pero constituyen el objeto primordial de la vida futura, hacia la que nos encaminamos como peregrinos. Recordemos que el estilo románico floreció, sobre todo, en torno al *Camino de Santiago*; es "El Arte del Camino". Este peregrinar hacia la vida sobrenatural se plasma en la prevalencia de la directriz horizontal sobre la vertical. El arte bizantino subraya todavía más las líneas horizontales, para acelerar el paso de los fieles hacia el altar, lugar por excelencia de presencialización de lo sacro.

Al visitar las iglesias de estilo rococó –que a personas identificadas con el espíritu románico causan cierto malestar debido a su supuesta teatralidad–, debemos ajustar nuestra forma de mirar a la idea que sus constructores tenían de lo que significa la vida cristiana. También la trascendencia está en ellas presente a través de los chorros de luz blanca que inundan la sala y de la multitud de curvaturas que generan un espectacular dinamismo. Entramos en la famosa *Iglesia de los Catorce Santos* de Baviera. La planta está concebida como una trama de figuras elípticas. Sabemos que la elipse, por constar de dos centros, es una figura muy dinámica, pues cada centro remite al otro incesantemente. Si te adentras en esta iglesia sin conocer la mentalidad rococó, te desconciertas. No encuentras, al principio, un centro que ordene el espacio. Te ves literalmente *descentrado*. Los constructores quisieron dinamizar el espacio y sugerir a los fieles el carácter eminentemente activo de la vida del espíritu. Si sabemos "leer" este tipo de espacio, ganamos un peculiar dinamismo interior. ¿De dónde viene este afán dinamizador, que lo pone todo en movimiento mediante el juego de líneas ondulantes? Parece que todos los elementos del templo –bancos, barandilla del coro, púlpito, vestidos de los santos... – se hallan agitados por una corriente invisible de aire.

Para penetrar en el sentido de tal movimiento, estudiemos los iconos griegos, y veremos que representan lo divino como un conjunto de realidades móviles, entrelazadas entre sí. El Greco, genial pintor inspirado en la tradición icónica oriental, nos dejó un ejemplo imperecedero en la parte superior de *El entierro del Conde de Orgaz*. En griego, *viento* se dice "pneuma". Vida "pneumática" es vida espiritual. Pensemos en el *viento* de Pentecostés, el *Espíritu* que pone en marcha la vida de amor e interrelación entre las personas, y entre éstas y Dios. En la obra de El Greco, la parte inferior es *estática*: en ella resalta el hieratismo no sólo del

conde muerto, sino el de los santos que sostienen su cadáver y el de los caballeros castellanos que contemplan la escena. El clérigo vestido de sobrepelliz dirige nuestra mirada hacia el plano superior, en el que se representa una escena celeste en la que todas las figuras se dirigen amorosamente hacia el punto de confluencia que es la Trinidad.

Si aplicamos esta idea de la vida celeste al estilo rococó, comprendemos su sentido profundo y nos reconciamos con él. Sus creadores no quisieron dar albergue a un conjunto de peregrinos que se dirigen conjuntamente hacia la otra vida, sino a una comunidad de creyentes que se hallan en gracia de Dios, viven en su interior la vida misma del Cielo –consistente en amar y ver a Dios– y quieren celebrar, unidos, la gran fiesta del paraíso. Una sala rococó es una sala *festiva*. De ahí su profusión de luz, sus formas leves y graciosas, su tendencia a expresar vitalidad desbordante. ¿Tiene sentido calificar esta concepción de la vida litúrgica de *teatral* en sentido peyorativo? ¿Contradice nuestra vida piadosa de cristianos? En modo alguno. Según la teología, la vida en gracia es la misma vida que tendremos en el Paraíso, con la diferencia de que aquí la podemos perder porque todavía no hemos sellado, en la muerte, nuestra decisión de conservar la amistad con Dios o perderla. Pero esencialmente es la misma vida.

De aquí se infiere que las diferentes plantas de las iglesias pueden ser adecuadas al ejercicio de la vida cristiana, a condición de que la experiencia de lo trascendente religioso quede debidamente plasmada en el espacio interior de dichos templos. Si un tipo de planta aleja nuestra mirada del altar del sacrificio y nos distrae con elementos secundarios, resulta poco adecuada a los fines religiosos. Se comprende que el ensayo de colocar el altar en medio de una sala redonda no haya tenido éxito, porque los fieles se veían inevitablemente unos a otros y no lograban concentrarse en el misterio. Por eso se han preferido las formas semicirculares.

En el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial encontramos otra manera de representar la trascendencia. La majestad de Dios –y, derivadamente, la del monarca– resalta en la cúpula. Debajo de ella no debía situarse nadie. El presbiterio, con el altar del sacrificio, se destaca notoriamente respecto al plano en que debían colocarse los fieles laicos. Era un lugar reservado a los reyes y a los clérigos celebrantes. En la nave central, ocupaban sus asientos los nobles, y al final de la nave, en el sotocoro, se apiñaba el pueblo. Se trata de una concepción de la vida distinta a la actual, pues hoy se tiende a subrayar la igualdad de todos los fieles ante Dios. Actualmente, los sacerdotes prefieren estar más cerca de los creyentes y ofician la Misa sobre una sencilla tarima, que realza un poco su figura pero no la aleja.

Debemos contemplar los distintos estilos arquitectónicos con sentido histórico y ver su génesis en cada momento y situación. Hoy día, los

arquitectos y los artistas plásticos tienen grandes posibilidades de ser creativos en la configuración del arte sacro. El movimiento de arte sacro contemporáneo surgió –como sabemos– de un retorno a los orígenes de la piedad cristiana. Teólogos y liturgistas, como Romano Guardini y los monjes benedictinos de María Laach (Alemania), destacaron que lo decisivo en la liturgia es vivir con sencillez la oración comunitaria, que alcanza un grado de expresión intensa en el canto religioso, como bien subrayó San Agustín: “*El que canta ora dos veces*”. Lo fundamental en los primeros tiempos del cristianismo fue disponer de lugares donde reunirse para orar y cantar en comunidad. Vivir “eclesialmente” es vivir “comunitariamente”. La gran tarea de los constructores de templos no ha de consistir ahora en recrear los grandes estilos tradicionales sino en crear ámbitos de recogimiento y oración, “casas para rezar”, en expresión de Le Corbusier. En esos ámbitos, la comunidad debe sentirse unida entre sí y religada al Señor, que se hace presente de modo especial en el altar del sacrificio.

En la segunda mitad del siglo XX, buen número de arquitectos lograron crear espacios muy acogedores, en los cuales se destacan de forma expresiva los lugares que marcan el proceso del creyente hacia Dios: el baptisterio, la sala de la celebración comunitaria, las capillas de la penitencia y del Santísimo, el presbiterio... Éste suele estar bañado por una luz tamizada que deja entrever el sentido del misterio que se realiza en el altar y subraya la fuerza clarificadora de la palabra que se proclama desde el ambón.

Estos ámbitos sacros se caracterizan por su *esencialismo* y su *sencillez*. Ningún elemento debe distraer la atención de lo verdaderamente esencial, sino incrementarla. La unión de lo esencial y lo sencillo evita que la parquedad de elementos decorativos y escultóricos sea vista por los fieles como un *despojo*. Para conseguir este equilibrio, se requiere un conocimiento profundo de la quintaesencia de la actividad litúrgica y de la piedad cristiana popular. No conviene prescindir por principio de toda imagen, sobre todo en países inclinados a lo concreto, lo visual y tangible.

Esa sencillez quintaesenciada llevó a valorar sobremanera la expresividad de los materiales, y a concederle primacía sobre la valía económica de los mismos. De ahí se derivó la tendencia a considerar como *nobles* todos los materiales que se hallen bien trabajados y sean expresivos. Merced a esta alta estima de los materiales, se los suele dejar a la vista, con toda sinceridad, sin alterar su auténtica condición. Así, la madera sencilla aparece como tal, no se la oculta pintándola –por ejemplo– de mármol.

La capilla de Ronchamp, con sus encofrados vistos, da una impresión a la vez de pobreza económica y de riqueza espiritual. Crea un ambiente propicio a la meditación y la oración. La Basílica Hispanoamericana de la Merced, en Madrid, no fue recubierta de mármol, contra el diseño inicial, porque el material tosco que ahora se halla a la vista responde mejor a la

mentalidad austera que inspira el arte sacro contemporáneo. Si tal austeridad va unida con una gran calidad artística y una profunda inspiración religiosa, sirve para crear una atmósfera de sobriedad y esencialidad tales que nos invitan a despojar la vida de fruslerías y consagrarla a lo único válido, que es lo trascendente.

Esta orientación estética permite a los arquitectos convertir un sótano inhabitable en una espléndida capilla para estudiantes universitarios, como sucedió en el "Colegio Mayor Pablo VI" de Madrid. La calidad de los materiales, el juego de la luz, la belleza de las formas... se conjugan para crear un espacio recogido y acogedor, en el que resaltan los elementos esenciales del culto: el altar del sacrificio y el lugar de proclamación de la palabra. No hay formas clásicas que admirar, pero sí un ámbito de convivencia religiosa en el que sentirse invitado a trascender los límites de lo inmediato finito.

En estos espacios sacros no se intenta impresionar al creyente con grandes formas, al modo de los estilos tradicionales. Pero se saca amplio partido a los descubrimientos estéticos de la tradición arquitectónica: la metafísica de la luz que encarnó el gótico, el dinamismo que imprimió el barroco a los materiales, la alegría de vivir que plasmó el rococó... El arte sacro actual concede a los creadores de espacios una gran libertad de acción, pero les exige, para lograr un nivel de excelencia, un amplio repertorio de conocimientos, una aguda sensibilidad y un poder creador sobresaliente.

Joaquín Planell: Yo tenía mis dudas acerca de si el arte abstracto, con su descomposición de la figura, podía servir a un arte que se construye sobre una visión del mundo ligada a la creación de Dios y a la bondad de lo que ha creado y, por consiguiente, al respeto de la figura existente. Eso es un problema que a mí me queda irresuelto..., debido a esa dimensión de profanación de la realidad existente que puede existir, por ejemplo, en el cubismo.

Alfonso López Quintás: Pienso que debemos proceder con mucho cuidado, pues en los últimos tiempos se han cometido ya demasiadas imprudencias. El artista que desea crear arte sacro *para el culto* ha de tener en cuenta que el templo no es un museo. Recordemos el libro de Romano Guardini *Imagen de culto e imagen de devoción*⁷⁶. Una obra puede ser muy válida para exhibir en un museo y no ser apta para el culto. La prudencia pastoral debe jugar aquí un papel decisivo.

De modo semejante, si se me ocurren unas ideas brillantes pero preveo que van a desconcertar al pueblo al que van dirigidas, por prudencia pastoral debo reservarlas para un público especializado, capaz de

⁷⁶ Cf. o. c. (Cristiandad, Madrid 1981). Versión original: *Kultbild und Andachtsbild* (Werkbund, Würzburg 1952).

entenderlas e incluso matizarlas. Se habla mucho de la atención a los pobres, pero a menudo se procede inconsideradamente con los carentes de cultura y sensibilidad artística a la hora de crear obras para el culto. Conocí a varias personas que dieron la vida, literalmente, por defender a los menesterosos, pero no tenían inconveniente alguno en difundir ideas arriesgadas que la gente poco preparada iba a malinterpretar.

«¿No ves que muchos lectores se están desconcertando con lo que escribes y eso perjudica a su vida religiosa?», le advertí a una de ellas. «Pues, si son necios, yo no tengo la culpa», me respondió. «Pero, si estás dando la vida por los que no tienen pan –agregué, por mi parte–, debes ser misericordioso con quienes carecen de cultura suficiente para entender tus ideas y tus propuestas...».

Hemos de ser considerados con las personas que no disponen de la misma sensibilidad artística que nosotros y necesitan apoyar sus creencias y sus prácticas religiosas en un soporte icónico adecuado. Está bien elevar un tanto el nivel de exigencia, para que el pueblo perfeccione poco a poco su mentalidad y su sensibilidad. Pero debemos hacerlo de tal forma que una persona de mediana formación consiga en poco tiempo captar el valor expresivo de los materiales y las formas que se le presentan. Exponer al culto unas imágenes de apóstoles que, para expresar su disponibilidad religiosa, aparecen despojadas de vísceras, perdiendo así toda forma propiamente humana, no parece adecuado. Lo justo sería expresar esa tensión misionera interior a través de una perfecta forma corpórea. Para ello debe el artista *transfigurar* la materia, no anularla. El cuerpo ha de servir para hacer patente, de forma bella y sugestiva, la consagración del apóstol a su tarea sobrenatural. Todo material expresivo y bien trabajado puede vehicular el ascenso del hombre a la trascendencia. Saber modelar los materiales de tal modo que expresen lo metasensible es la tarea fundamental de los artistas.

Al advertir mi perplejidad ante la figura de un apóstol reducida a cabeza y piernas, su autor me explicó que un apóstol no tiene en realidad sino voz para predicar y piernas para correr en busca de las ovejas perdidas. «Eso –le indiqué yo– habrá que expresarlo a través de una materia transfigurada. Una buena representación artística debe ser fiel, en alguna manera, a las formas naturales, de modo que, al verlas, capte uno el sentido profundo que tal obra quiere comunicar. El secreto del buen arte no consiste en prescindir de la materia, sino en cargarla de sentido hasta los bordes»

El arte sacro contemporáneo implica una cultura religiosa depurada



Laura de la Calle. Mi pregunta es muy sencilla, pero muy importante para mi trabajo personal. Las iglesias desnudas a las que antes se aludió son muy apropiadas para meditar siempre que se tenga cierta cultura religiosa. La simplicidad ayuda a rezar y meditar si se cuenta con una formación religiosa adecuada. En una época tan descristianizada como la actual, en la que se siente la necesidad de recristianizar países tradicionalmente católicos, ¿no tendría sentido volver otra vez a las imágenes?

Alfonso López Quintás. Retomo lo dicho antes sobre la prudencia pastoral. Una persona dotada de formación religiosa y de cierta sensibilidad puede sentir la tentación de introducir en la liturgia elementos muy significativos en sí mismos pero difícilmente comprensibles por el pueblo actual. Soy un enamorado del canto gregoriano y me encanta dirigirlo con coros un tanto expertos, pero, si fuera párroco, no me empeñaría en que el pueblo cantara piezas gregorianas del período de mayor florecimiento, porque su estilo es muy refinado y resulta prácticamente inaccesible a grupos poco avezados. Me reduciría a algunas de las piezas más sencillas de los siglos de la decadencia de este estilo artístico, siglos que van del XII al XIV. La prudencia pastoral me insta a considerar que el pueblo llano necesita cantos populares que pueda entonar con libertad interior debido a su ritmo sencillo, la accesibilidad de su lenguaje, el carácter cordial del mensaje transmitido a su través. En las iglesias debemos dar alimento espiritual a las distintas capas del pueblo.

Respecto a la falta de imágenes, debemos notar que el desierto puede resultar muy expresivo, incluso *hierofánico* –revelador de lo sagrado–, para quien sea sensible a la peculiar elocuencia del silencio. Se necesita una disposición de ánimo especial para sentirse elevado en el desierto. Habrá sin duda multitud de personas que se sientan en él abatidas. Un ámbito sacro reducido a lo esencial en cuanto a imágenes y decoración, pero lleno de expresividad merced a la calidad de los materiales y al juego sabiamente conjugado de la luz, resulta muy sugerente para una persona cultivada en el aspecto estético y religioso. Por razones pastorales,

conviene elevar poco a poco el ánimo del pueblo fiel y acostumbrarlo a formas de piedad cada vez más depuradas, pero tal cambio ha de hacerse con un ritmo adecuado a la capacidad de adaptación de las distintas capas del pueblo.

Joaquín Planell: Estoy de acuerdo en que las iglesias deben estar construidas para los fieles que se reúnen y rezan en ella, acogidos a su propia tradición estética y religiosa. Pero no debemos privar a la Iglesia de la capacidad de incorporar al arte sacro los movimientos estéticos que suscita la cultura de cada momento. Esto entraña una *catequesis artística* en la Iglesia. Así como todos admitimos que se requiere una *catequesis musical* para que el pueblo de Dios cante como es debido, de igual modo es necesaria una catequesis pictórica, arquitectónica y escultórica que explique a los fieles cómo el arte moderno expresa también, a su manera, su voluntad de trascendencia y de ponerse al servicio de lo sacro. A partir del siglo XX no es la anécdota quien sustenta la dinámica del arte: son elementos más conceptuales, más abstractos, o más expresivos y expresionistas. Frente a una vivencia de la religión muy anecdótica, hoy día el hombre tiene una vivencia más existencial y ontológica del arte en general y de su propia religión. El hombre antiguo no se planteaba el concepto de la unidad de su ser. Su ser estaba fundamentado por toda una metafísica que le decía: *eres uno*. El hombre moderno, crea o no crea en Dios, tiene serias dudas acerca de esa unidad, de esa voluntad de proyecto único. Se siente fragmentado, pulsional, caótico... Hay que explicar que una de las funciones de la Religión y de la Iglesia es volver a dar unidad al ser moderno en todos los niveles. Salvo en muy contados ámbitos filosóficos, el hombre actual es un ser roto y desgarrado. Si la Iglesia no asume esa función unificadora y se limita a cultivar el arte adaptado al culto, cierra las puertas a una voluntad de incorporación a lo sagrado que viene de las experiencias del arte moderno. El arte moderno no es igual que el de hace cien años; ni mejor ni peor. Es diferente, porque responde a una realidad del hombre totalmente diversa. Esa realidad debe tenerla muy presente la Iglesia.

Dicho esto, insisto en que el artista no puede perder de vista lo que , para mí, serían los tres polos del arte sacro: el movimiento de su propio yo, el movimiento de Dios revelándose y el movimiento del pueblo que está adherido a una tradición.



José Antonio Millán. Veo aquí perfiladas dos actitudes distintas, aunque en ocasiones estén interrelacionadas. Por un lado, la preocupación de prudencia pastoral, que subraya López Quintás, según la cual el arte sirve para rezar, y, por otra parte, la de otro grupo de personas que rechazan la mediatización que esto podría suponer para su propio trabajo.

Joaquín Planell: No se ha rechazado la mediatización, sino el sentirse como no acogidos, que es diferente.

Javier del Prado: Esta cuestión es sumamente compleja y ambigua. Al oír a López Quintás, pensaba en el hecho del desnudo. Sé que algunos desnudos son, en sí mismos, extraordinariamente bellos. Pero, en ciertos casos, puede no ser prudente mirarlos. Esto no anula su belleza ni su universalidad; pertenece al ámbito del gobierno de cada uno sobre sí mismo. Desde el punto de vista estético o del universal "belleza", si algo es bello es bueno, y yo me opondré a que, en virtud de razones de otro tipo –por ejemplo, éticas o políticas–, se argumente en contra de la radical bondad de algo si tiene belleza. Si el artista ha sido tocado por una realidad sagrada y la ha expresado bien, ésta será comprendida siempre por todo el mundo porque es nuclearmente verdadera. Lo que sirve para rezar y lo que no sirve es absolutamente imposible de definir. Pertenece de tal modo a la subjetividad y singularidad de cada persona que es una afirmación vacía. Y la contraria es igualmente vacía. *Todo sirve para rezar y nada sirve para rezar*, salvo realidades manifiestamente contrarias a Dios, que también pueden ser reorientadas para rezar. No sé bien qué se quiere decir cuando se afirma que una iglesia sirve para rezar. Me parece que se trata de gustos privados, que pueden ser muy legítimos, pero no son universalizables.

Joaquín Planell: Respecto a la sugerencia de Javier del Prado debo notar lo siguiente. La prudencia no es cobardía ni fijación de reglas formalistas, ni proyecciones de cómo hay que hacer las cosas subjetivas; es *orden*. Parte de ese orden es la hermenéutica. Hace falta una *catequesis hermenéutica*, una formación artística profunda en los seminarios y en los responsables de las parroquias, para que la Iglesia pueda acoger a todo el mundo, y por tanto al artista, que hoy está en todas partes. Esa voluntad de acogida se halla en el fundamento del Cristianismo, que es acoger y comprender. Pero eso hay que encaminarlo. Y ahí está la prudencia. Pero la prudencia es trabajo. Es introducir el sector hermenéutico, la interpretación, la comunicación a fondo en el tema del arte.

Toda innovación debe responder a una urgencia expresiva

Alfonso López Quintás. En el fondo, estoy a favor de toda innovación que se realice por una necesidad interna de expresarse. Mozart, por ejemplo, fue un gran revolucionario en cuanto a las formas, pero sus innovaciones procedían siempre de dentro afuera. Asumía la tradición fervientemente. No rechazaba a Bach, Haendel o Haydn; los admiraba profundamente. Si revolucionaba las formas, era porque tenía tanto que decir que el cauce

establecido le resultaba estrecho. Lo mismo cabe decir de Beethoven, Wagner, Debussy... No alteraban las formas por el afán de hacer revolución. Resultaban revolucionarios porque su tensión expresiva reclamaba cauces mucho más amplios. Este es el concepto positivo y fecundo de revolución.

Lo que resulta dañino para el arte en general y, singularmente, para el arte sacro es ejercer función de revolucionario para hacerse valer como tal ante la sociedad. No raras veces se tropieza hoy con artistas de todo género que, al configurar una obra, están pensando en el puesto que van a ocupar en la Historia del Arte. Esta preocupación por adquirir una figura singular los lleva a ser *artificiosos*.

Si la revolución que un artista lleva a cabo no viene exigida por una necesidad interior de expresar algo valioso, el lenguaje empleado en sus obras no será entendido por el pueblo, aunque se movilicen todos los medios imaginables para rodear de un halo de prestigio ese tipo de producciones. Se dice, con frecuencia, que el pueblo necesita cierto tiempo para comprender los lenguajes novedosos. Si tales lenguajes resultan artificiosos, pues no responden a una necesidad expresiva de contenidos universalmente válidos, son *crípticos*, no tienen capacidad de darse a comprender. Carece de sentido decir que con el tiempo todo llega a comprenderse, incluso lo más *nuevo* en sentido de *extravagante*. Nueva y novedosa era para los vieneses la *Novena Sinfonía* de Beethoven, y en el estreno –celebrado el 7 de mayo de 1824– se rompieron las manos aplaudiendo. Al oír, en el Segundo Tiempo, los extraños golpes de timbal en solitario, se cuenta que el público se puso en pie para aplaudir. Sin duda se dijeron: «*Esto desborda, actualmente, nuestra comprensión, pero es magnífico*–. Cuando una obra asume los mejores logros de la tradición y los desborda por necesidad expresiva, de modo que presenta una alta calidad, se hace comprender rápidamente. Puede resultar extraña en sentido de tierra no hollada, logro imprevisto, riqueza insospechada..., pero pronto el pueblo la acoge y hace suya, porque *el ser humano es coterráneo de lo valioso*, tiene un sexto sentido para captar dónde alienta lo bello.

He hecho en mi vida reiteradas experiencias de habitar ámbitos sacros acordes a las directrices más avanzadas. Fue un tipo de habitar *transitivo*. No sólo *habitaba en* la iglesia; procuraba *habitar la iglesia*, crear en ella los vínculos de fraternidad, de súplica y alabanza que constituyen un templo, visto en sentido riguroso. Cuando un templo ha sido construido en virtud del espíritu que inspiró el movimiento de arte sacro actual –retorno a la piedad litúrgica, renovación del espíritu de los primeros cristianos, afán de autenticidad religiosa... –, los fieles, tras el primer movimiento de sorpresa, nos acomodamos rápida y gustosamente al nuevo canon estético que se nos presenta.

La Iglesia no sólo ha admitido y acogido los nuevos movimientos de arte sacro; los ha fomentado decididamente. Piénsese en la multitud de

documentos eclesiásticos que realzan la importancia extraordinaria del arte sacro bien entendido, y en la labor que realizaron algunas órdenes religiosas –los benedictinos y los dominicos, singularmente– en cuanto al encargo de nuevas obras, la publicación de revistas especializadas, la investigación del sentido de esta orientación artística y de sus posibilidades de aplicación litúrgica. No puede, en verdad, tacharse a la Iglesia de retrógrada en cuestión de arte. En todo tiempo fue, más bien, avanzada, pero siempre procuró que las innovaciones se acomodasen a las necesidades pastorales. En ocasiones, son los mismos arquitectos los que buscan tal acomodación. La iglesia del Padre Damián, en Madrid, exhibe obras de grandes artistas contemporáneos. Pero su arquitecto, Rodolfo García Pablos, recorrió los campos de Huesca hasta que encontró un Cristo del siglo XV, adecuado para figurar en el altar mayor como objeto de culto. Según confesión propia, no había encontrado una imagen contemporánea que fuera, además de “imagen de museo”, una “imagen de culto”, según la distinción realizada por Romano Guardini.

A veces se afirma que el hombre de hoy se halla interiormente desgarrado, descentrado, aislado, radicalmente inseguro, y el arte sacro debe expresar esa condición desvalida. Lo cierto es que no todas las personas que frecuentan las iglesias se hallan en tal situación, pero incluso las que sufren ese desgarramiento interior no suelen ir al templo con la intención de ver reflejado su desamparo espiritual, sino, más bien, de encontrar un clima de serenidad, armonía y equilibrio. Más de un creyente, buen conocedor de la música actual, me hizo esta confesión: «*Cuando me retiro a una iglesia, busco un ámbito de recogimiento, y, si se ofrece música, deseo oír obras que me seren en el ánimo y me eleven*».

Si analizamos a fondo la esencia del arte, su razón de ser y su cometido, descubrimos que «el arte o es consolador o no es arte»⁷⁷. El arte está llamado por su propia naturaleza a consolar nuestro ánimo en cuanto lo eleva, porque lo abre a horizontes nuevos y valiosos, transfigura las realidades y las situaciones y supera su posible sordidez. Para Juan Sebastián Bach, hombre dotado de una sensibilidad religiosa extraordinaria, nada podía haber en el mundo más deleznable que la actitud de las personas hostiles a Jesús. Sin embargo, las intervenciones de la llamada “turba” –los grupos opuestos al Señor– en las dos *Pasiones* aparecen rodeadas de un halo de belleza que las redime de todo envilecimiento. El arte auténtico realiza el prodigio de introducirnos en un mundo superior, desbordante de esa belleza en cuyo ámbito tuvo Beethoven –según propio testimonio– el privilegio de vivir.

⁷⁷ Cf. Denis Huisman: *L'esthétique* (PUF, Paris 1971) 76-78.

Capítulo 4

El poder formativo de la música

«La música es, en cierta medida, la patria del alma»
 (G. Marcel: *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel*
 [Aubier, Paris, 1980] 133)

La música nos muestra una capacidad formativa extraordinaria cuando ahondamos en su sentido más profundo y la vivimos de modo creativo. El intérprete y el oyente han de *recibir activamente* las posibilidades que cada obra les ofrece. Esa forma de *recepción activa de posibilidades* es la quintaesencia de la creatividad. La música promociona de modo especial la capacidad creativa de quienes la cultivan por cuanto –a una con la danza y el teatro, artes "temporales"– tiene que ser re-creada una y otra vez para gozar de existencia *real*, no sólo *virtual*. Por esta profunda razón insta a que se la asuma de modo activo. Todo valor pide ser realizado. El valor propio de la música acrecienta esta solicitud de modo especialmente enérgico.

Por hallarnos en el área cultural de Occidente y ser pedagógicamente recomendable, limitaremos nuestro análisis a la música *tonal*. Abordar otras formas de composición exigiría un espacio del que aquí no dispongo. A modo de orientación, indicaré algunos aspectos de la música que pueden jugar un papel formativo relevante por cuanto colaboran a profundizar en los temas clave que surgen a lo largo del *proceso formativo*⁷⁸.

I

La experiencia musical y su poder clarificador

Para orientar de modo eficiente la tarea formativa, debemos tener ante la vista un hecho decisivo: Los niños y los jóvenes se ven con frecuencia incapacitados para crecer como personas porque no saben cómo armonizar ciertos conceptos y actitudes. Ya que crecer es ley de vida, al no poder hacerlo se sienten mal, y tal malestar provoca mil desazones y conflictos.

Urge mostrar a niños y jóvenes una forma concreta y fecunda de armonizar los aspectos de su vida que les parecen contradictorios. Para ello debemos proceder por vía de elevación. Si un joven piensa que las *normas*

⁷⁸ Este proceso lo describo con cierta amplitud en las obras *Descubrir la grandeza de la vida* (Desclée de Brouwer, Bilbao 2010) y *La ética o es transfiguración o no es nada* (BAC, Madrid, 2014).

se oponen a la *libertad* –cuya conquista y salvaguardia le preocupan sobremanera–, no debemos reprocharle que piense de esa forma e insistir en que las normas deben ser aceptadas bajo pena de reducir la libertad a libertinaje y hacer imposible el orden en la vida personal y social. Estas observaciones pueden ser ciertas, pero apenas ayudan a los jóvenes a conseguir la luz necesaria para clarificar su mente y su vida. No pocas veces entenderán nuestra reacción como una suerte de ataque personal y se pondrán en guardia frente a nosotros o adoptarán, incluso, una actitud abiertamente hostil. Cualquier género de crítica hemos de hacerla con espíritu de *búsqueda en común de la verdad*, no de descalificación del adversario ideológico⁷⁹. Lo decisivo, por ello, es superar los malentendidos y prejuicios que bloquean el desarrollo de la personalidad.

Veamos algunas de las posiciones intelectuales y actitudes éticas que frenan el desarrollo de la personalidad de niños y jóvenes, o lo anulan incluso del todo, y la ayuda que puede prestarles la experiencia musical para superarlas.

1. La mentalidad relativista y subjetivista

El hecho de que haya diversidad de opiniones sobre un mismo tema lleva a pensar con frecuencia que los juicios de valor dependen exclusivamente de las personas que los emiten. Se aplica a todo tipo de conocimiento lo que suele decirse de los gustos: que son propios de cada persona y no cabe discutir acerca de ellos. De aquí se deriva la peligrosa idea de que no existe una verdad absoluta, inmutable, ni una moral que tenga vigencia para los hombres de todas las épocas.

Debemos superar esta posición *relativista* cultivando el estilo de pensar *relacional*. Sin mi actuación como observador sensible a la armonía, no surge la belleza del Apolo del Belvedere, pero no por ello soy dueño de tal belleza. Platón solía decir que el artista genera obras “en la belleza”, no crea la belleza. Para descubrir la importancia del pensamiento relacional y adaptar la mente al mismo nos presta la experiencia estética –sobre todo, la musical– una ayuda decisiva.

- La música comienza cuando se *interrelacionan* dos elementos sonoros y dan lugar a un *intervalo*. Los fundamentos de la música son *relacionales*. En principio fue el ritmo; el ritmo dio lugar a la melodía; varias melodías superpuestas permitieron inventar la armonía. Cada uno de los timbres de los distintos instrumentos cobran su valor pleno al contrastarse y vincularse unos a otros.
- El alumno debe descubrir tempranamente la importancia y la fecundidad de la relación. Ocasión para hacérselo ver es el hecho

⁷⁹ Esa búsqueda es la base de la *tolerancia*. Véase, sobre ello, mi obra *La tolerancia y la manipulación* (Rialp, Madrid 2001) 19-40.

básico de que la música –como solía decir en sus cursos Leonard Bernstein– no está compuesta de *notas* sino de *intervalos*.

- Con intervalos se forma la tonalidad, que viene a ser como un *hogar expresivo*, configurado mediante el influjo de dos ejes fundamentales –la “tónica” y la “dominante” –, que son semejantes a los dos polos de una elipse o al padre y la madre en una familia. El alumno debe acostumbrar el oído a captar y sentir la vida que surge cuando la tónica y la dominante juegan su juego expresivo. El gran director de orquesta e investigador del fenómeno musical, Ernst Ansermet, destaca que la música contemporánea, al perder el apoyo de la dominante, quedó descentrada⁸⁰.
- Cada estilo musical es fruto de la confluencia de diversos elementos en un determinado tiempo y lugar, y, una vez lograda la perfección, colabora a formar otros estilos. Si quiero comprender a fondo una pieza gregoriana –aunque sea tan breve como un *sanctus*–, debo aunar en mi imaginación la riqueza cultural y la hondura religiosa de la sinagoga hebrea, la técnica musical griega, el monacato cristiano. El gregoriano, a partir del siglo XII, colaboró a formar el estilo trovadoresco y la polifonía sacra y profana o madrigalesca. Esta polifonía, a su vez, fue uno de los siete elementos –al menos– que confluieron para dar vida, en el siglo XVII, a la floración espléndida del barroco, y así sucesivamente.

2. La tendencia a considerar el esquema “libertad-norma” como un dilema

Para vivir de forma creativa, necesitamos asumir las posibilidades que nos ofrece el entorno. Entre tales posibilidades figuran las normas que son fecundas y vienen propuestas por alguien que está dotado de “autoridad”, de poder promotor⁸¹. Si asumimos activamente las normas que nos vienen sugeridas desde fuera, éstas no sólo no anulan nuestra capacidad de ser libres sino la incrementan y llevan a plenitud. Tales normas entran a formar parte de nuestra actividad creativa.

Si sólo prestamos atención a los modos inferiores de libertad y de normas (es decir, a la *libertad de maniobra* y a las normas impuestas coactivamente desde fuera de nosotros por alguien que tiene *mando*, pero no *autoridad* verdadera), no lograremos verlos como complementarios. Eso sucede en el *nivel 1*. En cambio, la *libertad creativa* (o libertad interior) y

⁸⁰ Cf. “L’expérience musicale et le monde d’aujourd’hui”, en *Écrits sur la musique* (À la Baconnière, Neuchâtel 1971) 39-69. Versión española: “La experiencia musical y el mundo de hoy”, en *Coloquios sobre arte contemporáneo* (Guadarrama, Madrid 1958) 77-119.

⁸¹ Recordemos que *autoridad* procede del verbo latino *augere* (promocionar, incrementar), del que se deriva *auctor* y *auctoritas*. Tiene autoridad sobre alguien el que acierta a promoverlo en algún aspecto.

las normas juiciosas, fecundas, se complementan entre sí. Ello resalta en la interpretación musical y en la declamación de textos literarios (*nivel 2*).

El tema básico del Cuarto Tiempo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven está compuesto según las normas vigentes en la época del autor. El efecto que nos produce dicho tema, cuando lo oímos a los violoncelos y contrabajos al unísono y luego a otras familias instrumentales que se les unen en un magnífico juego contrapuntístico, es de una libertad absoluta. Nos parece estar ante un surtidor que mana espontánea e incesantemente. Vemos aquí unidas *la fidelidad a una norma y la espontaneidad creativa*.

3. La música promueve la madurez de la inteligencia

Lo que se nos ofrece inmediatamente como agradable es un valor, pero no el valor único ni el supremo. Creerlo marca el comienzo de *la subversión de valores*. Para evitar tan grave error, debemos ejercitar las tres condiciones de la inteligencia madura: ***largo alcance, comprensión, profundidad***; es decir, hemos de 1) trascender lo inmediato, 2) pensar a la vez diversas realidades y acontecimientos o diferentes aspectos de los mismos, 3) descubrir el sentido de todo ello.

- Si paso más allá de lo inmediato y atiendo a valores superiores (la salud, por ejemplo, es superior al agrado que causa un alimento), supero el defecto denominado *miopía espiritual*.
- Si contemplo, al mismo tiempo, los diferentes aspectos que constituyen una realidad o un acontecimiento, supero el defecto de la *unilateralidad o parcialidad*. Este fallo se produce a menudo en los debates. Recuérdese, por ejemplo, cómo los partidarios de una ley prodivorcista sólo suelen admitir que se introduzca en la discusión el tema de los matrimonios rotos, no el del efecto que puede producir el divorcio sobre los hijos.
- Si me preocupo de descubrir el sentido de cuanto contemplo, supero el fallo de la *superficialidad*.

La experiencia artística nos ofrece diversas posibilidades para poner en forma este tipo de inteligencia madura. Veámoslo respecto a sus tres condiciones básicas:

a) *Largo alcance*. En todo ejercicio musical nos sentimos instados a trascender los materiales sonoros. Oímos las cinco notas siguientes: si b, re, fa, fa, fa, entonadas con un ritmo ágil⁸². No nos quedamos presos en cada sonido aislado, pues advertimos que, al ensamblarse los cinco entre sí, dan lugar a un *tema musical*. Por su carácter brioso, lo consideramos como "tema masculino".

⁸² Aludo al primer tema del Primer Tiempo de la *Quinta Sinfonía* de Franz Schubert.

A musical score for piano, consisting of four staves. The top staff is a single melodic line with various note values and rests. The second and third staves are accompaniment, featuring chords and rhythmic patterns. The bottom staff is a bass line with fewer notes. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is present at the beginning of the second, third, and fourth staves.

Con esta simple experiencia nos habituamos a pasar más allá de los valores inmediatos. "Trascendemos" los sonidos, sin dejarlos de lado. Captamos, a la vez, cada uno de los sonidos y el ámbito expresivo que forman. Pero tampoco prendemos la atención en este ámbito; lo conectamos enseguida con otro de carácter más melódico y sosegado, que se denomina "tema femenino".

A musical score for piano, consisting of four staves. The top staff is a single melodic line with various note values and rests. The second and third staves are accompaniment, featuring chords and rhythmic patterns. The bottom staff is a bass line with fewer notes. The dynamic marking 'p' (piano) is present at the beginning of the second, third, and fourth staves.

Los dos -expuestos y desarrollados- dan lugar a la estructura de la forma musical que llamamos "sonata". Una vez más acabamos de sobrepasar lo que tenemos ante la vista. Del ámbito que son los temas musicales hemos pasado al ámbito expresivo de alcance superior que es una forma musical. Este ejercicio de "trascendencia" es decisivo en la formación humana.

Un paso adelante en esta dirección lo damos al situar una sonata en el marco de un estilo determinado, lo cual implica relacionar unas sonatas con otras, ver semejanzas y diferencias y observar que éstas se deben a su pertenencia a estilos distintos. Uno de ellos es el llamado "clasicismo vienés". La sonata, con sus dos temas sucesivos, dialogantes, presenta

afinidad con la tendencia de la sociedad vienesa a sostener, con espíritu cortesano, formas de diálogo serenas y respetuosas. A medida que se impone en Europa el espíritu romántico, la sonata amplía sus formas, resalta la unidad de los tres tiempos, gana libertad en cuanto al modo de armonizar y modular.

Observemos cómo hemos ido incrementando nuestra capacidad de audición. Hemos pasado de lo más inmediato –los sonidos tomados en sí, aisladamente– a conjuntos de sonidos que también se ofrecen inmediatamente pero sólo a quienes poseen habilidad para captarlos: los temas o células temáticas, la estructura musical denominada *sonata*, las sonatas propias del estilo clásico vienes, las inspiradas en el espíritu romántico...

Es importante para nuestra formación habituarnos a descubrir todo lo que expresan unos sonidos musicales, de modo que se amplíe nuestra capacidad de percepción más y más, y logremos formar una trama de conocimientos interconexos. Con ello superamos el grave defecto que es la incapacidad de penetrar en el trasfondo de lo que se presenta inmediatamente a nuestra percepción.

b) Comprensión o amplitud. Al ser el intervalo –y no las notas aisladas– la base de la música, toda nota cobra sentido musical al entrar en relación con otras. Al vivir la música, se ejercita uno automáticamente en la capacidad de atender, al mismo tiempo, a diversas realidades: una nota y otra, el ámbito expresivo que forman, la vinculación de éste con otros... No sólo paso más allá –es decir: *trasciendo*– lo que se me ofrece de modo inmediato; capto más realidades al mismo tiempo.

c) Profundidad. Al mismo tiempo que la música, por su interna expresividad, me lanza hacia delante y hacia los lados, me insta a captar el *sentido* de los conjuntos expresivos que se forman merced a la interrelación de las notas. Cada tema musical tiene un sentido propio, que se enriquece sobremanera al unirse al de otros temas y formar los conjuntos expresivos que denominamos *formas musicales*.

Los genios de la música lograron crear obras de gran aliento que nos instan a potenciar al máximo las tres condiciones de la inteligencia. Pensemos en las Misas, Cantatas y Óperas de Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Mendelsohn, Fauré, Tchaikowski, Elgar, Penderewski...

4. La música nos acostumbra a pensar, sentir y actuar de modo "relacional"

Un sonido a solas no tiene valor musical. Lo adquiere al entrar en relación con otro. A solas, el *do* y el *sol* no presentan interés estético. En cambio, el intervalo *do-sol* resulta decisivo. Tomados individualmente, los sonidos que integran la escala muestran un *significado*: responden a un

determinado número de vibraciones y se hallan en una altura determinada. Pero carecen de *sentido* musical. Este pende de su relación mutua. Vinculados entre sí, forman un *hogar expresivo*, rebosante de posibilidades. Este hogar se configura en torno a dos ejes básicos. Sabemos que, en el hogar familiar, los ejes que impulsan y ordenan el movimiento de quienes lo componen son el padre y la madre. El padre impulsa; la madre acoge y aúna. En el hogar musical, los ejes vienen dados por la *tónica* y la *dominante* (*do* y *sol*, *re* y *la*, por ejemplo⁸³). Cuando una melodía se teje en torno a ellos, muestra una especial serenidad, un espíritu confiado. Si se aleja, adquiere cierto carácter inquietante. Como modelo de sosiego en el dolor y en la exultación pensemos en el Requiem gregoriano y en el Sanctus de la Misa en IV tono.

Los cuatro elementos básicos de la música –ritmo, melodía, armonía y timbre– poseen valor musical merced a la relación mutua de diversos elementos expresivos. El ritmo, por ejemplo, nace de una repetición de sonidos, pero tal repetición sólo encierra valor estético cuando no es puramente *mecánica*, sino que funda un *ámbito expresivo*. Las cuatro notas del *tema masculino* del primer tiempo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven unen su poder expresivo para crear un *ámbito de apelación*, una especie de llamada o aldabonazo. Ese carácter de *ámbito* (o "fuente de posibilidades") les permite a estas notas unirse a otras y formar frases musicales. Esta intervencionalidad de elementos expresivos da lugar a las diferentes partes de las formas musicales (*exposición, desarrollo, repetición...*). De este modo relacional se "componen" las obras. Es magnífico descubrir cómo de una célula musical brevísima se deriva una obra extensa. La *Appassionata* de Beethoven arranca de las tres notas iniciales (*do, lab, fa*) y se nutre constantemente de ellas.

Encierra el mayor interés formativo que el alumno, al interpretar música o sencillamente oírla, sienta su carácter relacional y el inmenso poder expresivo que genera la interrelación de sus diversos elementos. Estará, con ello, afirmando en su interior una idea decisiva en la vida humana: *las formas de unión valiosas encierran una fecundidad insospechada*. Recuérdese la frase de M. Buber: "El que dice *tú* a otro no tiene nada, no posee nada. Pero está en relación"⁸⁴. El alumno que, a través de su experiencia musical, haya adquirido una idea muy positiva de

⁸³ Sobre la importancia de la "quinta" o "dominante" y su relación con el sentimiento musical, entendido en todo su alcance, véase la luminosa conferencia pronunciada en las "Conversaciones de Ginebra" por el gran director de orquesta y esteta musical Ernest Ansermet: "La experiencia musical y el mundo de hoy". Cf. Cassou y otros: *Coloquios sobre arte contemporáneo* (Guadarrama, Madrid 1958) 77-139 (Cf. *Écrits sur la musique* [A la Baconnière, Neuchâtel 1971] 39-71). Una amplia y profunda exposición de su pensamiento se halla en la obra *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, 2 vols. (À la Baconnière, Neuchâtel 1981). El libro de E. Schadel, profesor de la Universidad de Bamberg (Alemania), *Musik als Trinitätssymbol. Einführung in die harmonikale metaphysik* (Peter Lang, Frankfurt 1995) ofrece una solidísima explicación del carácter *relacional* de la música. Su lectura confirma, e incluso amplía en diversos aspectos, lo que afirmo en este apartado sobre el poder formativo de la experiencia musical.

⁸⁴ Cf. *Ich und Du*, en *Schriften über das dialogische Prinzip*, o. c., 8; *Yo y tú*, o. c., 10.

la relación se percata de que *estar en relación* –o mejor: *estar creando relaciones*– presenta un valor muy superior al hecho de tener y poseer realidades objetivas.

La música es relacional por esencia y consiste en entreverar ámbitos expresivos. De ahí su capacidad para fomentar en el hombre la *vida espiritual*, que es vida de *interrelación creativa*⁸⁵. Nada ilógico que la práctica de la música haya ido ligada desde antiguo a todo género de celebraciones humanas, entre las que descuellan los ritos religiosos⁸⁶.

5. La música nos enseña a sobrepasar las impresiones primeras, vibrar con el todo y captar la vinculación de palabra y silencio

Merced a su carácter relacional, en la música todo vibra con todo: un tema con otro, una frase con otra, un tiempo con otro. Mozart reveló a su padre Leopoldo que, al terminar de componer una obra, la veía "toda de golpe". Esta visión sinóptica constituía para él un "banquete", según propia expresión⁸⁷. Hay que conseguir que el alumno sienta vibrar toda una obra en el acorde inicial. Piénsese en el de la sonata "Patética" de Beethoven. Ese acorde sombrío en *do menor* nos revela *toda la obra*, aunque no *la obra toda*. Entramos en relación de *presencia* con ella, nos *encontramos* desde el primer momento. Pero luego debemos captar el valor expresivo de cada uno de los temas y vincularlos entre sí. Conviene para ello que el alumno se haga cargo de los temas principales antes de oír la obra, a fin de que pueda seguir con nitidez la marcha de cada uno de ellos, sus transformaciones y desarrollos, sus luchas con los demás, sus entreveramientos... Esta forma "holista" de oír las obras que anuda las partes entre sí y con el todo e interpreta cada pormenor con el impulso que procede del conjunto es posibilitada por el lenguaje musical mismo, que, merced a su condición relacional, lleva en sí el poder y la necesidad de crear vínculos.

De aquí se deriva que el lenguaje musical de calidad sea *silencioso*. El silencio auténtico no es la mera falta de sonidos, sino la capacidad de atender simultáneamente a diversos aspectos de la realidad. El silencio es un *campo de resonancia*. Dices una palabra, y en ella vibran diversas realidades que van unidas con la realidad aludida directamente. Es cierto que los sonidos musicales emergen del silencio, entendido ahora como

⁸⁵ Por eso va vinculada radicalmente a la palabra, como supo destacar genialmente F. Ebner. Cf. *El poder del diálogo y el encuentro* (BAC, Madrid 1997) 3-96. Sobre la relación entre vida espiritual, vida interior, vida reflexiva y vida religiosa, cf. *El encuentro y la plenitud de vida espiritual* (Publicaciones Claretianas, Madrid 1990) 245-266 y en Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

⁸⁶ Algunos testimonios muy expresivos del papel promotor de vida espiritual que desempeña la música sacra pueden verse en mi obra *Cuatro filósofos en busca de Dios* (Rialp, Madrid 1990) 175-195 y en Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

⁸⁷ Cf. "Auszüge aus Mozartbriefen", en *Das Musikleben* (Maguncia, I. 1948). Sobre el carácter relacional de la belleza, véase mi obra *El triángulo hermenéutico. Introducción a una teoría de los ámbitos* (Editora Nacional, Madrid 1971) 185-223 y en Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

ausencia de ruido. Piden que se haga silencio. No resaltan sino en un ámbito de silencio y recogimiento, visto como cese de la agitación extrovertida. Pero encierra todavía un valor educativo mayor subrayar que el sonido musical debe ser *en sí mismo* silencioso, lo mismo que sucede con las palabras auténticas. Cuando tocas una melodía o un acorde, o los oyes, debes hacerlo desde el recogimiento necesario para sentirlos vibrar con otros acordes y otras melodías. Cada pormenor de una obra cobra su auténtico *sentido* cuando se lo ve inserto activamente en el conjunto⁸⁸.

II. La experiencia musical promociona la vida creativa

1. El poder transfigurador de la música

Nuestra vida tiene sentido cuando se mueve a la vez en dos niveles: el de las sensaciones *-nivel 1-* y el de la creatividad *-nivel 2-*. La entrega a la actividad creativa transfigura nuestra existencia. El esteta francés Denis Huisman relata que, durante una audición del *Sexto Concierto de Brandenburgo* de Bach, se adentró en la obra tan íntimamente que se sustrajo a las condiciones exteriores de la existencia:

«Oigo el Sexto concierto de Brandenburgo: la polifonía de las violas solistas no me impide contemplar las tapicerías rasgadas, estas viejas colgaduras de la sala del conservatorio. Pero de golpe, en un instante ya nada existe. Ni sala. Ni público. Nada más que la sola presencia del sonido que es la presencia misma de Bach. Yo no estoy solo. Es un diálogo que me ha sustraído a las condiciones exteriores de la existencia. ¿Que se ha hecho de la sala? Ya no existe para mí porque todo lo material ha huido. Y la percepción visual de los ejecutantes, la sensación auditiva de los instrumentos se han trocado, por una transformación radical, en un sentimiento que me transporta más allá de mí mismo: el éxtasis (...).» «De un lado se siente una alegría extática, que no es sino extremo contentamiento, y, de otro, hay una especie de raptó o desgarramiento respecto a las condiciones temporales de la vida. Pero estos dos sentidos no hacen más que uno». «La alegría es el más puro de los consuelos; porque el arte o es consolador o no es arte»⁸⁹.

Analicemos cuidadosamente cómo se opera la transformación estética a que alude Huisman. Mientras estamos en la sala sin adentrarnos en una obra musical, tenemos con cuanto nos rodea una relación *lineal*, no *reversible* o recíproca. Yo estoy aquí, y ahí, frente a mí, fuera de mí, se hallan las cortinas, los instrumentos musicales, las lámparas, las demás personas, a las que no me une en este momento otro vínculo que el

⁸⁸ Sobre los diversos modos de palabra y silencio, y la relación de complementariedad que media entre la palabra auténtica y el silencio auténtico, Cf. *Estética de la creatividad*, o. c., 331-357; *Inteligencia creativa* (BAC, Madrid 2003) 209.

⁸⁹ Cf. *L'esthétique* (PUF, Paris, 1971) 76-78.

puramente circunstancial de hallarnos en un mismo recinto, esperando un mismo acontecimiento. Lo veo todo como *desde fuera, desde la lejanía*, y cada realidad aparece crudamente tal como es, sin transfiguración alguna.

Pero empieza la audición de una obra valiosa, y establezco con ella una *relación reversible*: la asumo como propia, la vivo, la vuelvo a crear interiormente, me encuentro con ella. Al fundarse el *campo de juego* que es todo encuentro, la obra deja de estar *fuera* de mí, *frente* a mí, pues se halla entreverada conmigo. Este entreveramiento o entrelazamiento creativo es un suceso de gran riqueza que pertenece a un nivel de la realidad más valioso que las sillas, las cortinas, los instrumentos e incluso las otras personas, vistas aquí sencillamente como "público", como realidades que forman un conjunto de espectadores de los que me veo físicamente rodeado. De ahí mi impresión de que todo ello desaparece. No es que desaparezca de la vida real; sigue ahí intacto. Lo trasciendo en cuanto me elevo a un nivel superior de experiencia. Es la experiencia de *éxtasis* o *encuentro*, que supone un salto de un plano de realidad o de actividad a otro superior. Este salto no implica un *rapto* en sentido de *arrebato*. Yo no soy arrebatado a ese nivel de experiencia elevada como la pluma es arrebatada por el viento, la barca por la riada o el hombre hedonista por algún tipo de vértigo. Me alzo a dicho nivel de forma lúcida y libre, gozosa y entusiasta. Suscitar este tipo de elevación transfiguradora es la función primaria del arte, la más noble y fecunda.

Este análisis de una experiencia estética nos da luz para descubrir y comprender otros tipos de *transporte espiritual* que pueden darse en nuestra vida. La experiencia ética y la religiosa, vividas con autenticidad, nos permiten, a menudo, transfigurar la dura realidad cotidiana y colmarla de sentido. Sería de gran provecho para nuestra formación si lográramos destacar algunas de tales experiencias de transfiguración y precisar en qué consiste el cambio operado⁹⁰.

2. La belleza del arte musical nos descubre el sentido de la vida

Uno de los rasgos más celebrados de la sabiduría humana consiste en acertar a ver a la vida un sentido positivo incluso cuando se da en condiciones adversas. Como hemos visto, Beethoven manifestó en su Testamento de Heiligenstadt que, ante la desgracia que sufría debido a la sordera, no recurrió al suicidio gracias a su amor a la virtud y al arte musical.

«Mi deseo -escribe a sus hermanos- es que tengáis una vida mejor y menos llena de preocupaciones que la mía; recomendad a vuestros hijos la virtud, sólo ella puede hacer feliz, no el dinero, yo hablo por experiencia; ella fue la que a mí me levantó de la miseria; a ella, además de a mi arte, tengo que

⁹⁰ En la obra *La ética o es transfiguración o no es nada* (BAC, Madrid, 2014) expongo muy ampliamente diversos tipos de transfiguración y el papel que desempeñan en las distintas vertientes de nuestra vida.

agradecerle no haber acabado con mi vida a través del suicidio. Que os vaya bien y amaos»⁹¹.

Por *virtud* entendía Beethoven la solidaridad, el amor de los hombres entre sí y con el Creador. El amor al arte avivó en él el amor a la belleza, fenómeno adorable que surge merced a la colaboración del ser humano. Cuando nos dejamos sobrecoger por la belleza cautivadora del arte, sentimos admiración ante la grandeza que cobramos cuando vivimos creando interrelaciones valiosas. El gran arte no sólo es fuente de belleza y de agrado; nos descubre muchas de las grandes posibilidades que se encierran en las interrelaciones. Y, como éstas se hallan en la base última del universo material, al vivir la relación de manera tan impresionante en la música nos parece tocar fondo en la realidad del mundo que nos alberga. Ello nos da una idea clara de la excelsitud del ser humano, que no sólo viene del encuentro, sino que es llamado a crear nuevas formas de encuentro, visto como la forma más alta de interrelación: interrelación fecunda con las personas e instituciones –*nivel 2*–, con el bien, la bondad, la belleza, la verdad –*nivel 3*–, con el Creador de todas las cosas –*nivel 4*–⁹².

3. La flexibilidad de mente nos permite descubrir que podemos ser a la vez "autónomos" y "heterónomos", libres y atenidos a normas

La vida ética de no pocas personas es paralizada por el temor –nunca bien revisado– de que la *heteronomía* –el actuar conforme a criterios recibidos del *exterior*– destruye de raíz la *autonomía* –la capacidad de regirse por criterios *proprios, interiores*–, y produce la alienación o *enajenación*, vale decir, la entrega a realidades externas y extrañas. Ciertamente, cuando uno adopta *pasivamente* normas de conducta que le vienen dictadas *desde fuera*, no actúa con autonomía personal; depende de quién le marca la vía a seguir. Su conducta es *heterónoma*, no *autónoma*. En este caso, el esquema "autonomía-heteronomía" es *dilemático*. Pero ¿lo es siempre? La experiencia musical nos permite vivir la conversión de este dilema en una relación *complementaria*.

a) Empezamos a cantar una obra polifónica. Cada voz entona su melodía con seguridad, con dominio, con poder configurador. Entra en la obra y sale de ella con espontaneidad, como si tal libertad de movimientos dependiera sólo de su decisión. Pero todo cantor sabe muy bien que esta espontaneidad y aquel poder no le vienen sólo de él, de su musicalidad, de su técnica interpretativa; surgen al contacto con la obra misma que está colaborando a gestar. Estamos ante una *experiencia reversible*, con su espléndida fecundidad. El cantor configura la obra al tiempo que es

⁹¹ Véase en el Apéndice el texto completo del Testamento.

⁹² Más precisiones sobre los temas expuestos en este trabajo pueden verse en mis obras *Cuatro filósofos en busca de Dios*, o. c., 231-267, y *Enseñanza escolar y formación humana* (Puerto de Palos, Buenos Aires 2006) y en Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

impulsado por ella. Entra en la obra y sale de ella con la confianza de quien se mueve en su propio hogar. Actúa con libertad interior merced al impulso que late en la melodía que interpreta; pero no es el dueño de lo que hace; se siente inspirado por la vida interna de la obra en cuya gestación colabora. En esta experiencia reversible ostentan cierta autonomía tanto los intérpretes como la obra. Son *centros de iniciativa* que crean un *campo de juego* común. En este campo de juego nadie domina a nadie; todos se potencian y sostienen mutuamente.

Por esa profunda razón, el compositor que estructuró la obra y le confirió una articulación determinada se siente agradecido a los cantores pues sin ellos esa trama sonora no existiría realmente, no cobraría cuerpo sensible. Y los cantores agradecen al compositor que les haya ofrecido un cauce eficaz a su capacidad interpretativa. Son *plenamente autónomos* al ser *lúcida y agradecidamente heterónomos*, es decir, ganan libertad interior y seguridad en sí mismos cuando aceptan como impulso de su obrar una realidad que en principio les era distinta, distante y extraña.

El que adopta una actitud creativa convierte el esquema "autonomía-heteronomía" en un fecundísimo "contraste" y adopta una actitud agradecida. El agradecimiento está en la base de toda *experiencia reversible* y, por tanto, de la vida personal vivida en plenitud.

b) El buen intérprete obedece a la partitura, que es la que encauza su actividad artística, y, al hacerlo, se siente plenamente libre, con un tipo de *libertad creativa*. No puede salirse de ese cauce, debe limitar su "libertad de maniobra", pero tal limitación es la que hace posible su auténtica libertad como intérprete.

La experiencia de aprendizaje de una obra musical presenta un gran valor formativo por cuanto nos revela cómo se articula internamente un proceso creativo. El intérprete coloca sobre el atril del piano la partitura de una obra que desconoce. Ésta se halla lejos de él; cerca está solo la partitura. Empieza a re-crear sobre el teclado las formas musicales. Lo hace de forma tanteante, a impulsos de la obra misma que desea conocer. Es sorprendente y fecundísimo: *va buscando algo en virtud de la fuerza que irradia aquello mismo que todavía no conoce del todo*. Llega un momento en que la obra le indica que su poder expresivo se halla patente de modo luminoso. El intérprete se mueve ya con absoluta libertad por las avenidas de la obra. Podríamos decir que la *domina*. La domina porque *se deja dominar* por ella. Pero aquí recibimos la primera gran lección: *en este nivel de creatividad nadie domina a nadie*. El artista *configura* la obra en cuanto *se deja configurar* por ella. Cuando se vive creativamente, no interesa dominar y poseer, sino enriquecerse mutuamente. Es una experiencia *reversible* de *plenificación*. En ella cobra conciencia el intérprete de que no se basta a sí mismo, ya que para ser creativo debe recibir las posibilidades que le otorgan las partituras y los instrumentos. Pero también éstos adquieren todo su sentido al ser asumidos activamente por el intérprete. En

esa experiencia de configuración mutua, la obra se le hace presente al que la está configurando. Éste mira la partitura, pero ya no la ve. Lo que tiene ante su atención es la obra plenamente configurada. Toca el piano con sus dedos, pero ya no repara en él. Con lo que se halla en contacto verdaderamente es con la obra. Piano y partitura se hacen *transparentes* cuando la creatividad es perfecta. Siguen ahí ejerciendo su función, pero no se interponen entre la obra y el artista. Son el lugar en que la obra se hace presente al intérprete. Al ser asumida por éste como algo propio, deja de serle distante, externa y extraña para convertirse en *íntima*, aun siendo distinta⁹³.

Una realidad es íntima cuando crea con nosotros un campo de juego común, una relación de encuentro. En este campo se supera la escisión entre el *fuera* y el *dentro*, lo *exterior* y lo *interior*. Por eso el intérprete, al obedecer a la partitura, no se entrega a algo ajeno, no se enajena o aliena; gana su plena libertad creativa y su total *identidad* como artista. Se ajusta a un cauce que le viene marcado desde *fuera*, por alguien *distinto* de él y en principio *distante* y *ajeno*. Pero ese cauce se ha convertido en su *voz interior*. Al ajustarse a él, sigue el impulso que le viene dictado por su propia musicalidad. Es, por tanto, *autónomo* (se rige por una ley propia), aún siendo *heterónimo* (ya que tal criterio le vino sugerido desde fuera).

Aquí se alumbra una clave de orientación decisiva: *Puedo actuar en virtud de criterios que me fueron sugeridos de fuera y no ser "heterónimo", como puedo dedicarme por amor a cuidar a las personas que me rodean y no estar "des-centrado"*. Mi verdadero centro es el estado de apertura a los demás. Mi auténtico criterio de acción es el que me impulsa interiormente hacia la realización de algo valioso. No importa el origen de tal criterio, norma o cauce de acción. Lo decisivo es su capacidad de promocionarme hacia modos de actuación sumamente eficaces y valiosos.

c) A la luz de este análisis de la experiencia musical puede edificarse toda una doctrina ética. Los grandes filósofos contemporáneos Louis Lavelle y Gabriel Marcel lo muestran brillantemente en algunas de sus obras. En *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*⁹⁴ muestro cómo la experiencia musical nos permite comprender la descripción que hace Louis Lavelle de la experiencia ética y la metafísica. La vida ética llega a madurez cuando el hombre es capaz de sacar pleno partido a las realidades materiales e incluso a las corpóreas sin *fusionarse* con ellas, antes tornándolas "transparentes", uniendo la máxima eficacia y la máxima discreción. El hombre éticamente maduro elige siempre en virtud del ideal; pone en juego los medios necesarios para conseguirlo, pero no los convierte en

⁹³ Una amplia descripción de esta experiencia de interpretación musical puede verse en mi obra *Poder formativo del arte. Estética musical* (Rivera editores, Valencia ²2010) 221ss. y en Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

⁹⁴ Cf. o. c. (Publicaciones Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2015) 161-167.

metas; hace que el ideal se realice merced a ellos y aparezca en ellos como al trasluz. En este caso ejercen función "mediacional", no "mediatizadora". Esta distinción luminosa queda patente en la experiencia de interpretación musical⁹⁵.

4. La relación entre independencia y solidaridad se convierte en complementaria

Un proceso de transformación semejante se realiza con los esquemas "independencia-solidaridad", "independencia-vinculación colaboradora". Entonamos una obra a varias voces. Cada voz se mueve con total independencia respecto a las demás. Posee una dinámica propia, una belleza singular, un impulso interior que la lanza hacia adelante y la sostiene. Parece bastarse a sí misma. Ninguna de las otras voces puede alterar el curso de su melodía. Pero todo cantor, al tiempo que ejercita su libertad interpretativa, presta atención a la marcha de las otras voces para atemperarse a ellas: a su ritmo e intensidad, a su volumen y expresividad... De esta forma, actuando con independencia y solidaridad a la vez, las voces crean, entre todas, un campo de juego común, un conjunto armónico de belleza sobrecogedora. En efecto, sobrecoge observar que la melodía que yo entono cobra toda su potencia expresiva y su sentido cabal cuando se abre a las demás, entrevera sus virtualidades expresivas con las suyas y funda ese fenómeno sorprendente y originario que llamamos *armonía*. Imagínense el empobrecimiento que supondría para cada una de las voces si cayeran en la tentación de cerrarse en sí mismas para salvaguardar su independencia. Tendrían razón al pensar que son independientes, que deben desplegarse conforme a un impulso que brota en su interior, que tienen derecho a recorrer su camino sin que nadie lo altere desde fuera; pero se equivocarían al concluir que *independencia* implica *oclusión, cerrazón, insolidaridad*.

Uno llega a ser de verdad *independiente* como persona cuando vive *solidariamente*, y la solidaridad auténtica se gana al *participar* en tareas comunes valiosas. ¿Han visto alguna vez un buen coro y una excelente orquesta actuando conjuntamente? Supongamos que se trata de la magnífica versión del *Oratorio de Navidad* de J. S. Bach que nos ofrece Nicolaus Harnoncourt. Niños y mayores aparecen transportados. Hay algo que los eleva a una región superior y los une entre sí. Ese arrebató, ¿los saca fuera de sí, en el sentido de que los descentra, desdibuja su propia identidad personal y los entrega a una fuerza exterior incontrolada? De ningún modo. La realidad que los impulsa hacia lo alto –en este caso, la obra de Bach– los *entusiasma*, pero no los *seduce*; los atrae hacia sí, concentra todas sus fuerzas en la tarea de darles vida, pero no los enajena, no los entrega a algo distinto y distante, porque la obra en ese momento se les ha hecho íntima. Es su voz interior. Y a ella se sienten unidos con un

⁹⁵ Un pensamiento afín lo encontramos en G. Marcel. Cf. o. c., 168-180; *La experiencia estética y su poder formativo*, o. c., 73-96.

modo de unión elevadísimo, pues ya sabemos que nada nos es más íntimo que lo que constituye en cada momento el impulso de nuestro obrar. Nos asombra contemplar a ese medio centenar de músicos que actúan con una unidad perfecta y dan lugar a una obra de belleza impresionante. ¿De dónde procede tal modo de unidad fecundísima? De la relación reversible que cada intérprete mantiene con la obra interpretada. El director no *arrastra* a los intérpretes. Los *aúna en la contemplación de la misma obra*; los lleva a verla desde una perspectiva determinada, la más justa a su entender. Una vez que adoptan la misma perspectiva para ver la obra e interpretarla, es la obra misma quien realiza el prodigio de ensamblarlos a todos en una tarea común. Pueden algunos intérpretes tener graves divergencias entre sí y con el director. Al insertarse en el campo de juego común que es el acto interpretativo, superan el plano en que se dan tales escisiones y ganan una unidad ejemplar.

La integración de independencia y solidaridad nos otorga equilibrio espiritual.

Para tener equilibrio en la vida, debemos armonizar la actitud de independencia y la de solidaridad. Si cultivamos a solas la actitud de independencia, podemos caer en el *desarraigo*. Si nos preocupamos en exclusiva de ser solidarios, corremos riesgo de convertirnos en seres *gregarios*. Los jóvenes piensan a menudo que, si son solidarios con los padres, carecen de independencia para realizar proyectos de vida que no son de su agrado, como el divertirse durante la noche. Si los padres se angustian, no tienen reparo en decir, a veces, que «ése es *su* problema, el de los padres...». Esta frase delata que esos jóvenes no han creado con sus padres un verdadero encuentro, pues, al encontrarnos de verdad, creamos entre nosotros una forma de unión tal que dejamos de estar los unos *fuera* de los otros y cada uno considera como suyos tanto los problemas y sufrimientos de los demás como sus triunfos y sus gozos. Esta forma singular de unidad resalta de modo singular en la experiencia musical.

Desde antiguo percibieron las gentes que cantar en grupo produce una singular alegría. San Agustín lo destacó brillantemente en sus libros⁹⁶. Es muy conveniente ayudar a niños y jóvenes a descubrir el por qué de ese gozo. El cultivo de la música figura en los planes de estudio de la escuela infantil, primaria y secundaria. Urge, por ello, destacar el poder formativo que encierra la interpretación musical compartida en forma de canto (*nivel 2*) monódico o polifónico (*nivel 2*) o de interpretación instrumental: dúo, terceto, cuarteto, orquesta de cámara, gran orquesta...

La práctica de la interpretación en grupo fomenta, a la vez, la solidaridad y la independencia. Eso sucede cuando los intérpretes se entusiasman con una obra valiosa. Para ello, deben asumir interiormente

⁹⁶ Véase, por ejemplo, *Obras de San Agustín*, vol. XIX (BAC, Madrid 1958) 436. Este texto se halla reproducido en mi obra *Cuatro filósofos en busca de Dios* (o. c.) 244.

las indicaciones o normas que les da la partitura. Un ejemplo sobrecogedor nos lo ofrecen el coro y la orquesta que interpretan, bajo la dirección de Nicolaus Harnoncourt, el coro inicial del *Oratorio de Navidad* de J. S. Bach. Oigamos ese coro y contemplemos a los cantores. Ninguno mira a los demás; tienen la mirada concentrada en los gestos del director, en los que se expresa el espíritu de la obra que están interpretando. Pero no son indiferentes los unos para con los otros. Al contrario. Cuanto más vibran con la obra, más atemperan su voz y su ritmo a los de los demás, y de modo más profundo unen sus cualidades a las suyas para dar cuerpo sonoro a la obra. Actúan con total independencia y total solidaridad, y la integración de ambas cualidades da lugar a una perfecta armonía, que es fuente de inmensa belleza.

La interpretación en grupo nos enseña a compartir grandes valores y nos revela, así, el secreto de cómo conseguir formas muy elevadas de unión mutua. Al describir cómo varios compañeros de cordada están llegando a una cumbre, Antoine de Saint-Exupéry comenta: «Amarse no es mirarse el uno al otro sino mirar juntos en una misma dirección»⁹⁷. Esta mirada conjunta nos une de forma tanto más profunda cuando más valioso es el objetivo hacia el que se dirige.

Tal vinculación entre unidad y orientación común hacia el valor se nos hace patente al realizar la experiencia de asumir una canción y cantarla de forma creativa, como si fuera una voz interior. Al principio, la canción es distinta, distante, externa y extraña a nosotros, pero luego se nos hace íntima sin dejar de ser distinta. Ganamos, con ello, una conciencia clara de que somos capaces de unirnos profunda y fecundamente a una realidad externa, distinta y hasta ese momento ajena, y tornarla íntima sin *alienarnos*, es decir, sin perdernos en ella. Esa posibilidad genera en nosotros insospechadas posibilidades creativas.

5. En la música podemos ganar intimidad sin fusionarnos

El ideal auténtico de nuestra vida consiste en crear las formas más elevadas de unidad. Esta tarea ha de realizarse de tal modo que no perdamos nuestra identidad personal. Debemos descubrir el secreto de unirnos intensamente sin fusionarnos.

La práctica de la música nos permite descubrir diversos ámbitos y tramas de ámbitos, y unirnos a ellos de forma creativa. Un tema constituye un ámbito expresivo. El tema masculino y el femenino de una sonata son ámbitos expresivos distintos. Por eso pueden ensamblarse fecundamente sin perder su identidad; más bien la promueven y dan lugar al ámbito expresivo más amplio que es esa forma musical.

⁹⁷ Cf. *Terre des hommes*, Gallimard, París 1939, págs. 234-235; *Tierra de los hombres*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 178.

Lo mismo sucede con dos sonidos que se ensamblan o dos instrumentos que suenan conjuntamente. Son ámbitos que dan lugar a ámbitos nuevos. Cada ámbito expresivo es *ambitalizable* –puede ser enriquecido por otros ámbitos que se le unen– y *ambitalizador*: puede enriquecer a otros por el mero hecho de unirse a ellos.

Algo semejante sucede al ensamblar texto y música. Son dos ámbitos expresivos autónomos, que se potencian al entreverse. No procede conceder primacía absoluta al uno sobre el otro.

A estos ámbitos expresivos que se unen entre sí para enriquecerse pero no se fusionan, antes reafirman su modo de ser, podemos unirnos por vía de encuentro en el acto creativo de la interpretación. En ésta adquieren el intérprete y la obra interpretada su máxima realización y dignidad.

III

La música, por ser un juego creador, clarifica cuestiones decisivas de la vida humana

En un reportaje televisivo pudimos ver a un grupo de habitantes del Alto Volta –uno de los países más pobres de la tierra– que abandonaban en fila india su tierra resquebrajada por la sequía. Caminaban pesadamente, y parecía que de un momento a otro iban a derrumbarse, extenuados. Mas he aquí que de pronto el que cerraba la fila tomó una flauta de construcción casera y entonó una melodía. Con ello volvió el ánimo a los prófugos. Estaba claro que esos desvalidos podían renunciar a todo salvo a un mínimo de capacidad creativa.

La música atrajo a los hombres desde el origen de los tiempos. En la soledad del campo, un pastor construye una flauta y llena sus horas vacías tocando sencillas melodías. No pocos piensan que esta simple actividad musical se reduce a pura distracción. Vista con hondura, la música distrae porque es un juego creador. Al serlo, supera inmensamente el carácter de mero pasatiempo.

Somos creativos cuando recibimos activamente posibilidades para dar lugar a algo nuevo valioso. Una partitura nos ofrece, en esbozo, diversas formas musicales que, debidamente interpretadas, dan vida a una obra musical. Por eso, en diversas lenguas la acción de interpretar obras musicales se expresa con verbos que indican jugar (to play, jouer, spielen...). Al jugar, asumiendo las posibilidades que nos ofrecen ciertas realidades, nos unimos estrechamente a éstas. Esa forma de unión da lugar al encuentro. Y hoy nos dice la Biología más cualificada que los seres humanos somos “seres de encuentro”, vivimos como personas, nos

desarrollamos y perfeccionamos creando toda suerte de relaciones de encuentro⁹⁸.

Para crecer como personas, debemos descubrir la importancia decisiva que tienen las relaciones en todo el universo. Los elementos últimos que constituyen la materia no son trozos infinitamente pequeños de materia, sino "energías estructuradas", relacionadas. Los seres infrapersonales –vegetales y animales- vive en relación pero no lo saben ni lo quieren. Los seres humanos venimos de la unidad y estamos llamados a crear nuevas formas de unidad. Al saberlo y hacerlo, nos convertimos en portavoces del universo: expresamos de forma explícita lo que el resto de los seres afirman implícitamente al existir de modo relacional. Ello nos constituye en reyes de la creación. ¿Cómo conseguir que los niños y los jóvenes se asombren de esto, admiren las relaciones, tengan ansia de vivir las relaciones con entusiasmo?⁹⁹

El arte, singularmente la música, nos ayuda a ello sobremanera pues todo él es relación. La música se asienta primordialmente en los intervalos, es decir, en la relación entre unos sonidos y otros. Esta interrelación da lugar a las melodías. Varias melodías superpuestas constituyen la armonía. El maravilloso mundo de la música se compone, pues, de relaciones. La tonalidad y la modalidad son una especie de hogares expresivos que se forman ordenando de cierta forma los sonidos de la escala. Esos hogares expresivos se polarizan en torno a dos ejes interrelacionados: la tónica y la dominante. Por eso afirmaba con decisión el gran musicólogo y director de orquesta Ernst Ansermet que, si se suprime la "quinta" –la dominante-, se derrumba el edificio musical¹⁰⁰.

Estas ideas básicas sobre el poder formativo de la música nos dan una clave muy eficaz para descubrir cómo las obras musicales de calidad nos permiten descubrir la grandeza de nuestra vida.

1. La música revela el sentido de la categoría estética de la repetición

En la experiencia musical vivimos la fecundidad de las categorías estéticas griegas: la armonía, la simetría, la integridad de partes, la unidad en la variedad, la luminosidad o "claritas", la repetición... Esta última nos ayuda a distinguir netamente el *lenguaje poético* y el *lenguaje prosaico*. El lenguaje prosaico se limita a ofrecer datos, por ejemplo la hora de salida de un vehículo. Basta indicarla una vez, dos o a lo sumo tres, para asegurarse de que todos han tomado nota. Repetir algo cuando todos lo han captado

⁹⁸ Cf. J. Rof Carballo: *El hombre como encuentro*, Alfaguara, Madrid 1973; Manuel Cabada Castro: *La vigencia del amor*, San Pablo, Madrid 1994.

⁹⁹ Sobre estos temas, véase mi libro *Cómo lograr una formación integral*, San Pablo, Madrid ²1997

¹⁰⁰ Cf. VV.AA: *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1958, págs. 77-139.

resulta impertinente en el lenguaje prosaico. Pero el lenguaje poético no sólo dice algo; intenta *darle cuerpo sensible*. Al escribir Jorge Manrique:

«Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos,
derechos a se acabar
y consumir»,

no sólo quiere comunicar que nuestra vida se desliza, como los ríos, hacia el final, que es la muerte; quiere *plasmear un ámbito de fluencia* mediante el ritmo que imprime al poema y el uso de ciertas aliteraciones: esos deslizantes, erres fluentes...

En su *Misa en si menor*, Juan Sebastián Bach repite 33 veces una frase sobradamente conocida por todo creyente que asiste a Misa: *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* (literalmente: "y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad". No lo hace para decir una y otra vez lo mismo, sino para *fundar un ámbito de paz* –la paz singular que Cristo prometió darnos–, y nos invita a inmergirnos en él. Lo que Bach nos ofrece es una realidad nueva. Por eso, el lenguaje poético –en este caso, el musical– constituye una fuente de conocimiento.

2. La experiencia musical nos revela con precisión qué significa vivir históricamente

Si queremos desarrollar una actividad verdaderamente creativa –que abra nuevas rutas a la investigación teórica y a la vida práctica–, hemos de vincular la atención al pasado y la apertura al futuro, y vivir históricamente. Cualquier tipo de interpretación musical nos permite descubrir lo que significa "vivir históricamente", en sentido estricto. No consiste en vivir de modo *decurrente*, al hilo del tiempo del reloj –que también afecta a plantas y animales–, sino en seguir un proceso de transmisión de posibilidades:

1. Recibimos de las generaciones anteriores ciertas posibilidades creativas.
2. Las asumimos activamente.
3. Creamos, a base de estas posibilidades, otras nuevas.
4. Trasmitemos estas posibilidades a generaciones más jóvenes. Recordemos que *transmitir* se dice en latín *tradere*, de donde se deriva *traditio*, tradición.

La forma de vivir históricamente –es decir, la asunción creativa de las posibilidades que nos transmite el pasado y la transmisión de las posibilidades creadas por nosotros a las generaciones venideras– resalta en la fundación de los diversos estilos musicales. En cada estilo laten diversas posibilidades expresivas recibidas de estilos anteriores. El

gregoriano fue posible gracias a las melodías de la sinagoga hebrea, la técnica musical griega, el espíritu comunitario del monacato cristiano. El gregoriano, a su vez, dio origen al estilo trovadoresco -del que más tarde surgiría la música madrigalesca- e inspiró en buena medida el estilo de la polifonía clásica romana. Esta polifonía sirvió luego de base a las grandes construcciones barrocas, y éstas tomaron parte decisiva en la configuración del clasicismo vienés...

Quienes colaboraron a configurar estos estilos musicales *vivieron históricamente*, asumieron diversas posibilidades otorgadas por el pasado, crearon nuevas posibilidades -nuevas formas, nuevos horizontes expresivos...- y las transmitieron a las generaciones futuras para fundar nuevos modos de expresión.

a) *El canto gregoriano*

Cuando uno entona una melodía gregoriana, se sumerge en una trama amplísima y fecunda de relaciones culturales del mayor abolengo. Este estilo de canto surgió como fruto logrado de una confluencia de elementos de alta calidad: la sensibilidad religiosa, literaria y musical de la sinagoga hebrea, la técnica musical griega -que culmina en el prodigio expresivo de los ocho modos-, la espiritualidad del monacato cristiano. Los monjes entregaban su vida al ideal de vida comunitaria que se esboza en esa especie de carta magna del Cristianismo que es el capítulo 17 del Evangelio de San Juan: "*No te pido sólo por éstos -exclama Jesús-, te pido también por los que van a creer en mí mediante su mensaje: que sean todos uno, como tú, Padre, estás conmigo y yo contigo; que también ellos estén con nosotros, para que el mundo crea que tú me enviaste*" (Jn 17, 20-22). Ser cristiano equivale a vivir en santa unidad, comunidad o "ecclesia" con Dios y con los hermanos, y en camino hacia la otra vida. Los cristianos caminamos unidos hacia la verdadera patria.

Este espíritu de peregrinaje en grupo supieron plasmarlo los primeros cristianos de forma modélica en la estructura de los templos. Cuando obtuvieron la libertad, merced al *Edicto de Milán* del emperador Constantino (año 313), necesitaron construir iglesias, para celebrar en común los oficios divinos. No imitaron el estilo del templo romano modélico, el Panteón, pues la forma circular de su planta y la condición esférica de la cúpula inspiraban una actitud más bien *estática*. Desde el centro del templo se domina todo el espacio; no se siente uno invitado por el edificio a recorrerlo y dirigirse hacia su lugar sagrado por excelencia, que es el altar del sacrificio. Tomaron como base de su estilo los salones nobles denominados "basílicas" -a la letra, "salas regias"-, y las transformaron de tal modo que expresaran la mentalidad peregrina, propia del espíritu cristiano. Cegaron las dos puertas laterales y abrieron una puerta en uno de los ábsides; situaron el altar en el ábside opuesto y suprimieron las columnas de la entrada y del fondo. Al adentrarse en esa sala rectangular, en la cual la *directriz horizontal* prevalece sobre la *vertical*, el creyente se ve llevado hacia el altar por la fuerza misma del dinamismo arquitectónico. Esto sucede en las iglesias paleocristianas; de modo

más acusado todavía en las bizantinas, y en forma más templada en el románico. Aunque una persona haya de quedarse en la entrada de la iglesia, su mirada y su atención se verá dirigida hacia el altar, que se convierte así en un lugar de confluencia de todos los creyentes. De este modo, los cristianos viven dinámicamente su carácter de comunidad viva, hacen la experiencia de *caminar hacia Dios en comunión de espíritus*.

De forma semejante, en el canto gregoriano los cristianos expresan al mismo tiempo su condición comunitaria y su espíritu de elevación hacia lo divino y la vida sobrenatural. El llamado "canto llano" no expresa nunca emociones individuales, anhelos y cuitas personales desligadas de la vida comunitaria. Responde al mismo espíritu con que fueron elaboradas las oraciones litúrgicas, que se dirigen en nombre de la comunidad creyente al Padre, por el Hijo, en el Espíritu Santo. Por eso es mesurado y ecuánime, ya que la comunidad atempera y serena los sentimientos individuales y les confiere un carácter *universalista*. Los sentimientos que expresa el gregoriano son la vibración de la comunidad cristiana de cualquier tiempo y lugar ante los grandes valores que presenta la acción litúrgica. En el oficio de difuntos, nadie se deja llevar de la intensidad de las emociones desgarradoras producidas por una pérdida irreparable. La comunidad temple el ánimo de los hermanos afectados, y el canto adquiere una singular moderación. Algo análogo sucede con las efusiones emotivas que suscitan en el ánimo del creyente las grandes festividades religiosas: Navidad, Pascua, Pentecostés... El gregoriano muestra en esos días una alegría serena, contenida, depurada, propia de quien se halla a diario en una prodigiosa cercanía con el Creador de cuanto hay de grande en el cosmos y en la vida personal humana, y está acostumbrado a sentir la emoción propia de lo trascendente, lo que decide el sentido último de la vida.

Al no querer expresar sentimientos individuales sino comunitarios, el gregoriano expone el contenido del texto litúrgico con una emoción quintaesenciada, equidistante entre la frialdad y el sentimentalismo. De ahí que no utilice casi nunca los semitonos y mantenga las melodías en vecindad con los dos ejes de la tonalidad: la *tónica* y la *dominante*. Véase, como ejemplo, el *Sanctus* de la *Misa en IV tono*. Un texto tan vibrante como éste, en el que se ensalza al Dios tres veces santo "de cuya gloria están llenos los cielos y la tierra", es desgranado en una melodía que oscila plácidamente entre el *mi* -tónica- y el *sol* -dominante-, que son como el padre y la madre del hogar expresivo que es esa tonalidad gregoriana¹⁰¹. Para dar, al final, la idea de excelsitud que inspira el texto, la melodía asciende una nota por encima de la dominante al pronunciar las dos últimas sílabas de la palabra "hosanna". Se produce con ello una impresión de gran altura sin perder la serenidad del conjunto melódico, que inmediatamente desciende a la tónica de una manera sencilla y contundente a la vez. Sólo una comunidad orante puede mantener tal parquedad expresiva y conseguir una emoción interna tan honda. De esa

¹⁰¹ Como es sabido, las tonalidades en el canto gregoriano presentan una estructura distinta que en la llamada música moderna.

feliz desproporción entre la parquedad de los medios empleados y la excelencia de los resultados obtenidos brota la singular *gracia* del canto gregoriano¹⁰².

Con el fin de expresar la actitud religiosa de una comunidad cuya verdadera patria se halla en la otra vida, el gregoriano ostenta un carácter *ingrávido*, se mueve de forma oscilante sin tocar tierra, es decir, sin apoyarse en los tiempos fuertes del compás. El ritmo gregoriano no está sometido a los tiempos del compás característico de la música moderna. Tiene tiempos fuertes y tiempos suaves, que se marcan con la forma de dirección ondulante llamada "quironimia" -literalmente, "norma dada con la mano"-, pero no intentan sino modular la oscilación típica de un discurso que se mueve entre la tierra y el cielo. El gran apoyo del gregoriano son los acentos del texto, marcados más bien con la intención que con la entonación.

Tampoco intenta el gregoriano acentuar su expresividad mediante modulaciones bruscas o la alteración muy marcada del ritmo y la intensidad de la voz. Se dan, en casos, algunas modulaciones suaves y ligeros cambios de ritmo y de volumen, pero ello viene exigido por una especial riqueza expresiva del texto.

El gregoriano no busca directamente la emoción, no la autonomiza; pone sus espléndidos recursos expresivos al servicio de la alabanza divina, sincera y serena, y deja que los sentimientos personales de los creyentes surjan como fruto de la vibración espiritual ante la grandeza de aquello que se canta.

Ni siquiera se preocupa el canto gregoriano de suscitar directamente deseos de mejora moral, de ascenso en la marcha hacia la perfección del propio espíritu. Sumerge al que canta en un hogar de amor, de alabanza y súplica, de conmemoración festiva en toda circunstancia, incluso en los misterios de dolor. El gregoriano forma el espíritu del creyente porque le enseña a despreocuparse de sí para consagrarse en cuerpo y alma al *servicio divino* y hacer la experiencia viva de que las personas se desarrollan creando vida comunitaria.

En esta línea, el gregoriano cultiva con destreza las diversas categorías estéticas (no sólo las griegas -la *armonía*, lograda a través de la proporción y la medida-, la *repetición*, la *simetría*, la *unidad en la variedad*, el *contraste*..., sino también la *expresividad*), pero las pone siempre al servicio del texto, para que el canto sea ante todo oración.

Estas condiciones del gregoriano dificultan notablemente su interpretación justa. Fuera de los monasterios apenas se encuentran grupos de cantores -incluso entre los expertos en la música moderna- que den a las

¹⁰² Si queremos sentir internamente el equilibrio espiritual que implica este carácter comunitario y universalista del canto gregoriano, podemos confrontarlo con el estilo de las canciones trovadorescas, que surgió del canto gregoriano pero, al querer manifestar sentimientos *individuales*, movilizó el cromatismo para expresar las formas *más agudas* de la emoción humana.

melodías gregorianas el aire de ingravidez y serena majestuosidad que las caracteriza. Casi todos añoran las barras de compás e intentan suplirlas con una acentuación exagerada del texto. Con ello pierde esta forma de canto buena parte de sus condiciones más notables.

b) La polifonía de la Escuela Romana

El canto gregoriano obtuvo su máxima cota de florecimiento hacia el siglo IX. Posteriormente creó melodías sencillas, de notable expresividad pero menos profundas. Al ser fácilmente asimilables por el pueblo llano, dieron origen al estilo trovadoresco y a la polifonía sacra. Mediante el simple recurso de cantar simultáneamente una misma melodía en diferentes alturas, se descubrió en el siglo XII uno de los fenómenos sonoros más sorprendentes: la *armonía*. Ilusionados con el nuevo horizonte expresivo que abría este hallazgo, los músicos europeos consiguieron ya en el siglo XV elevar la polifonía a una perfección técnica admirable. En los Países Bajos, nudo de comunicaciones y centro de vida exuberante, se convirtió el canto polifónico en una trama de sonoridades chispeantes que sumergían al oyente en un ámbito de sorprendente belleza. El hechizo de la música se convirtió, así, en un velo deslumbrante que ocultaba el contenido del texto sacro. Este desequilibrio entre música y texto constituyó un motivo de preocupación para la Iglesia. Cristóbal de Morales (1500-1553) pasó la desbordante riqueza flamenca por el tamiz de su sobrio espíritu hispano y compuso una amplia serie de obras religiosas en las que el texto queda resaltado por un juego de voces que andan a porfía para dejar el mensaje cristiano a plena luz. Este prodigio de equilibrio permitió hacia mediados del siglo XVI al genial Giovanni Perluigi da Palestrina (1525-1594) tranquilizar al Papa Marcelo -deseoso de seguir la orientación reformista del Concilio de Trento-, mostrándole una forma de música polifónica que *conjuga la estética gregoriana con la técnica francoflamenca*.

Invito al lector a oír el motete *O bone Jesu* de Palestrina. ¿Cuándo ha podido ver más resaltadas las palabras del texto? Es difícil que, una vez oídas en este contexto sonoro, pueda olvidarlas. Si oye una buena interpretación de la *Misa del Papa Marcello*, del mismo compositor, asentirá de buen grado a quienes han dicho que esta música nos sumerge en el clima sobrenatural que quiso plasmar el Dante en el Paraíso de su *Divina Comedia*. El texto adquiere todo su relieve al ser entonado con melodías de amplio aliento, sumamente expresivas, apoyadas en acordes de una luminosidad y serenidad celestes. La música vuelve, con ello, a ser oración. A partir de la audición oficial de esta obra en el Vaticano, no hubo más reservas en la Santa Sede respecto a la idoneidad de la polifonía para servir de apoyo a los oficios litúrgicos. Los responsables comprendieron perfectamente que *"cuanto más bella es una música, más espacio crea; parece abrir puertas más allá de las estrellas"*¹⁰³.

Esta polifonía romana -en la que colaboraron genialmente varios compositores españoles, singularmente Tomas Luis de Victoria (1549-1611) y

¹⁰³ Cf. A. Frossard: *Il y a un autre monde*, Fayard, París 1976, p. 122.

Francisco Guerrero (1527-1599)- sigue muy unida a la placenta gregoriana, no sólo en cuanto asume literalmente algunas melodías muy conocidas del canto gregoriano sino, sobre todo, porque está impulsada por un mismo espíritu:

- Quiere plasmar musicalmente el espíritu cristiano, con su carácter trascendente -por tanto, peregrino- y comunitario. Es la comunidad la que canta la alabanza divina y se siente más unida que nunca al crear campos de expresividad religiosa mediante el entretejimiento de las distintas voces, que representan los diferentes grupos que integran la sociedad¹⁰⁴. (La polifonía madrigalesca aplica los logros técnicos de la polifonía sacra a la expresión de sentimientos *individuales* y sigue, consiguientemente, una vía análoga a la del estilo trovadoresco).
- No busca la expresividad a través de recursos artificiosos, que pueden implicar cierta agitación del ánimo. La consigue, sin pretenderlo directamente, al mostrar todo el sentido y la capacidad de generar belleza que albergan los textos sacros. El texto no es nunca pre-texto para elaborar una forma de música brillante. Es la manifestación de realidades y acontecimientos muy significativos que reclaman modos de expresión elevados que sólo la música puede lograr.
- Este concierto entre texto y música se traduce en diafanidad, luminosidad, transparencia, sencillez y un punto de ternura. Los compositores españoles -sobre todo, Tomás Luis de Victoria- añadirán a esa música purísima un tono dramático -*manierista*, en el mejor sentido del término-; los ingleses le infundirán cierta brillantez; los franceses, elegancia; los italianos, gracia, pero siempre conservará el temple noble, grave y cordial que es propio del ámbito de lo sacro.

Debido a lo antedicho, la polifonía de la Escuela Romana no gravita pesadamente sobre los tiempos fuertes del compás; crea un campo de expresión abierto a la trascendencia y se mantiene en un espacio de intercomunicación entre la tierra y el cielo. Es, por ello, un arte *transfigurador*. Cumple a perfección la norma de que "el arte o es consolador o no es arte"¹⁰⁵. Por supuesto, su escritura está regulada por barras de compás, propias de la llamada "música moderna", pero tales barras sirven para marcar discretamente los acentos del texto, no para dar al ritmo una primacía ostentosa.

Pocas actividades tan aleccionadoras como cantar u oír obras polifónicas. Encarnan a perfección el carácter *relacional* -no *relativista*- de las personas

¹⁰⁴ "El arte de los polifonistas del siglo XVI, en esto muy próximo aún al canto gregoriano, es un arte perfectamente objetivo, inspirado, en el total sentido de la palabra. La personalidad del compositor está como borrada y parece únicamente transmitirnos una voz que viene de muy lejos, de muy arriba". Este testimonio anónimo figura en la obra *Testimonios de la fe. Relatos de conversiones*, Rialp, Madrid 1959, p. 277.

¹⁰⁵ Cf. Denis Huisman: *L'esthétique*, PUF, París 1971, p. 78.

humanas, que -como enseñaron los pensadores dialógicos Martín Buber y Ferdinand Ebner¹⁰⁶- no se realizan en el yo o en el tú, vistos a solas, sino en el entreveramiento de sus ámbitos de vida, es decir, en el "entre". Las distintas voces son independientes de las demás, son autónomas y gozan de iniciativa libre, pero, en cuanto inician la tarea de interpretar una obra, todas vibran con las otras, atemperan su ritmo y su volumen al de ellas, se unen en la meta común, que es la composición que están volviendo a crear. Esa unión de total independencia y perfecta solidaridad hace surgir de nuevo una obra de arte, que es fuente siempre renovable de belleza. La polifonía de la Escuela Romana está inspirada, como el gregoriano, por el *ideal de la unidad*, con la sola diferencia de que no lo persigue de forma *monódica*, sino *polifónica*.

c) *El barroco alemán*

El estilo polifónico logra una cota de absoluta perfección en el siglo XVI. Unido a diversas circunstancias de orden geográfico, religioso, cultural, histórico..., da lugar en el siglo XVII a un estilo de gran expresividad: el barroco alemán (H. Schütz, D. Buxtehude, -G. F. Haendel, J. S. Bach). Este estilo sigue, en el fondo, la misma orientación estética que el gregoriano y la polifonía romana, si bien con otra técnica y una mentalidad caracterizada por un mayor dinamismo, la introducción de fuertes contrastes de tiempo e intensidad, la vinculación de coro y orquesta, una tendencia a formas musicales grandiosas, sobre todo los Oratorios... Resaltan estas condiciones en un coro del Mesías (nº 41), donde se combina la polifonía a capella y la polifonía barroca.

d) *El estilo clásico vienés*

En la ciudad de Viena se dan cita en el siglo XVIII varios genios de la música que asumen las grandes posibilidades expresivas abiertas por el barroco alemán y el italiano, la orquesta de Mannheim, la construcción de nuevos instrumentos, el espíritu prerrevolucionario, las condiciones cortesanas de la capital del imperio..., y configuran un estilo más sencillo y sereno, menos contrapuntístico y más melódico pero no menos profundo y expresivo que el barroco. Estas cualidades podemos admirarlas en dos inspiradísimos motetes de Mozart: el *Ave Verum* y el *Laudate dominum*.

Así podríamos seguir viendo cómo nada se pierde en la Historia de la Música: cada estilo se forma a base de las posibilidades que reciben del pasado los genios de cada época y, una vez que pone en juego todas sus virtualidades, no se agota, antes pasa a impulsar y nutrir el nacimiento de

¹⁰⁶ Cf. M. Buber: *Yo y tú*, Caparrós, Madrid ²1995. Versión original: *Ich und Du*, en *Die Schriften über das dialogische Prinzip*, L. Schneider, Heidelberg 1954. "Esto es lo que constituye la esencia del lenguaje -de la palabra en su espiritualidad -escribe Ebner-: que el lenguaje es algo que se da entre el yo y el tú, entre la primera y la segunda persona (...), algo que, por una parte, presupone la relación del yo y el tú, y, por otra, la establece" (*La palabra y las realidades espirituales*, Caparrós, Madrid 1993, p. 27. Versión original: *Das Wort und die geistigen Realitäten*, Herder, Viena 1952, págs. 27-28.

otros estilos, en los que perdura de modo tan discreto como eficiente. Es un ejemplo claro de vida "histórica", en sentido riguroso.

3. El arte presenta una forma de racionalidad peculiar

Una realidad alberga una *racionalidad peculiar* cuando cumple dos condiciones: 1ª) crea unas estructuras, que son inteligibles por quien esté preparado para comprender su modo peculiar de lenguaje; 2ª) revela algún aspecto de lo real a través de tales estructuras. La obra musical crea ciertas estructuras: las llamadas "formas musicales", que son perfectamente inteligibles por quien sepa leer una partitura. Esas formas nos revelan diversos aspectos de lo real. La tristeza no puede ser expresada de forma más quintaesenciada e intensa que en el *Quinteto para cuerdas y viola* de Mozart. La unión de la tristeza y la esperanza es difícilmente expresable con más fuerza que en el aria de soprano "Ihr habt nun Traurigkeit" (Ahora estáis tristes) del *Réquiem alemán* de Johannes Brahms. La actitud del cristiano ante la suprema adversidad, vivida con espíritu redentor, no cabe plasmarla mejor que en el último coro de la *Pasión según San Mateo*, de Juan Sebastián Bach. Es un canto grandioso, pero no grandilocuente; triste, pero no desesperado; dolorido, mas nada rencoroso. Se opera en él una integración tan armónica de sensaciones aparentemente opuestas que eleva nuestro ánimo. ¿Qué área de conocimiento podría revelarnos con tal claridad que el ser humano puede adoptar todas esas actitudes y alzarse a lo más alto cuando parece hallarse al borde de la desesperación?

Al describir el horror de un campo de concentración, Víctor Frankl indica que, en las situaciones más adversas y deprimentes, el ser humano es capaz de elevarse a modos de comportamiento increíblemente nobles¹⁰⁷. La música puede clarificar esta aparente paradoja a perfección. Como decíamos en el punto II. 2., la música transfigura la vida porque nos eleva al nivel 2, el nivel de la creatividad.

4. La música da relevancia singular a los textos

Cuando leemos un texto y luego lo oímos en una obra musical de calidad, lo penetramos hasta el fondo y descubrimos en él mil pormenores sorprendentes que enriquecen nuestro espíritu. Entre mil ejemplos posibles, recordemos el *Agnus dei* de la *Misa Solemne* de Beethoven. Ya en su madurez, cuando se hallaba en un estado de total desvalimiento, el genial músico se retiró a una aldea de la frontera austrohúngara con el fin de "componer un himno de alabanza y agradecimiento al Divino Hacedor". Consciente de hallarse en un momento histórico desbordante de toda suerte de conflictos, Beethoven dirige al Cordero de Dios una impresionante súplica por la paz. Con tono sombrío pide por dos veces misericordia entonando este versículo: "*Miserere, miserere, miserere nobis*". En la tercera petición

¹⁰⁷ Cf. *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona 1979.

implora la paz. De súbito resuenan tambores de guerra y la música se torna dramática, inquietante. La soprano, apoyada por el coro, eleva la voz suplicando clemencia... Al final, la música se aquieta y concluye de una forma rotunda, augurando una vida serena.

5. La música suscita en nosotros sentimientos elevados y promueve la apertura a lo "trascendente"

Toda obra de arte auténtica suscita en nosotros una forma de emotividad peculiar. Actualmente, urge revalorizar la afectividad humana, pues ésta no se reduce a una mera reacción biológica y psicológica; implica una *tensión hacia algo valioso que nos trasciende*. Nuestros sentimientos más elevados son la reacción activa de toda nuestra persona ante algo relevante que se nos manifiesta.

Esto sucede ya en nuestra vida cotidiana. Te doy la mano y experimento un sentimiento de trascendencia, de estar adentrándome en un ser dotado de intimidad (*nivel 2*). Tal sensación no la experimento al abrazar a una farola (*nivel 1*). El sentimiento de trascendencia sólo surge cuando me relaciono con una realidad expresiva, dotada de cierta intimidad. La farola carece de intimidad. Al tocarla, por intensamente que sea, me quedo en el plano de los objetos sensibles (*nivel 1*). Al abrazar a un amigo, siento en la impresión sensible la presencia expresiva de una realidad metasensible (*nivel 2*). No paso *más allá* de lo sensible. Capto, *en el medio expresivo de lo sensible*, una realidad que hace acto de presencia en él. Es un modo de unión singular, que me permite entrar en relación, a la vez, con dos realidades de rango diferente, la una expresiva y la otra expresante. De ahí arranca el carácter profundo, cálido, integralmente humano, del hecho de saludar a otra persona con un gesto más o menos íntimo.

¿Qué sentimientos produce una fuga de Bach, por ejemplo la que sigue a la famosa *Tocata en re menor*? ¿Se trata de un mero juego de formas, que ofrece materia de análisis a la inteligencia pero no conmueve el corazón? ¿Es cierto que no podemos determinar si produce alegría o más bien nostalgia y pena? Las obras de Bach que presentan un aspecto más frío y dan la impresión de ser meros ejercicios escolares para practicar la digitación y obtener una técnica adecuada muestran un singular encanto debido a su ordenación perfecta y a su equilibrio, cualidades que suscitan sentimientos de paz interior y profundo sosiego espiritual. Los sentimientos que suscita el orden, bien entendido como "ordenación activa", "configuración de estructuras", "creación de formas"... , son algo emotivo, afectivo, no meramente intelectual. ¿Podríamos indicar el valor que encierra tal forma de sentimiento? Dejémosnos penetrar del encanto singular que encierra la fluidez rítmica de dicha fuga, el orden maravilloso que configuran sus distintas voces entretejidas, su galanura de estilo, la gravedad con que nos habla de un reino de belleza inigualable..., y pensemos luego si este género de música se reduce a un bello juego de formas. El que conozca de cerca lo que implican las *relaciones* en la constitución del universo, en todos

sus planos de realidad –la realidad inanimada, la vegetal, la animal, la humana-, no dudará en afirmar que la belleza engendrada por el orden nos insta a trascender el ámbito de lo sensible y adentrarnos en el misterio último de la creación. Muy bien lo expresó André Frossard: *“Cuanto más bella es una música, más espacio crea; parece abrir puertas más allá de las estrellas”*¹⁰⁸.

El sentimiento que es vibración ante lo valioso no se reduce a mera efusividad pasajera y superficial, algo puramente “subjetivo”, carente de fundamento en la realidad. Se tiende a pensar esto último con demasiada frecuencia, causando con ello el descrédito de la emotividad. Conviene, pues, insistir en que los sentimientos humanos más cualificados son reflejo de nuestra *participación comprometida* en realidades altamente valiosas. Recordemos que el *entusiasmo* fue definido por los griegos como el resultado de *estar sumergidos en lo divino*, visto como *lo perfecto*. Nos entusiasmos cuando nos encontramos de veras con una realidad que nos ofrece tales posibilidades creativas que nos eleva a lo mejor de nosotros mismos. El gran esteta francés Mikel Dufrenne lo expresó en estos términos:

*“El sentimiento es comunión en la que aporto todo mi ser; (...) se trata de acceder a la intimidad con lo que expresa el objeto. No se trata de fingir que Hamlet es real para interesarnos en sus aventuras; se trata de hacernos presentes al mundo de Hamlet, dejarnos afectar e invadir por él. El sentimiento es, pues, profundo por esta especie de generosidad, esta confianza que presta al objeto y que no se da sin fervor. (...) Sobre esta profundidad del objeto debemos ahora volver (...); nos queda comprenderla como correlativa a la profundidad del sentimiento”*¹⁰⁹.

Actualmente, se estima a menudo que la afectividad es un elemento espurio dentro de la experiencia estética. La escritora suiza Jeanne Hersch lo expuso en el coloquio que siguió a la conferencia pronunciada en las *Conferencias de Ginebra* por el musicólogo y director de orquesta Ernst Ansermet:

«Está claro que lo que Ansermet llama “afectividad” no es nada romántico; es la tensión hacia algo, cualquiera que sea por lo demás el objeto de esta tensión. Es el hecho de estar orientado, tenso hacia otra cosa que lo dado ahí, y Ansermet ha llamado a eso la trascendencia. ¿Por qué ese elemento activo está considerado en general como comprometedor en la música contemporánea y, de una forma general, en el arte contemporáneo? (...) El sentimiento toma forma de impureza, mientras que en la época romántica gozaba de un prestigio extraordinario; entonces parecía que bastaba para hacer

¹⁰⁸ Cf. *Il y a un autre monde*, Fayard, París 1976, p. 122.

¹⁰⁹ Cf. *Phénoménologie de l'expérience esthétique II*, PUF, París, 1953, págs. 510, 512, 502-504, 525-526.

arte. Mientras que ahora parece que basta que el sentimiento esté presente para que el arte sea impuro. ¿Cuál es la razón de esto?»¹¹⁰.

A mi entender, la razón estriba en la falta de una visión integral del ser humano. Se reduce con frecuencia nuestra realidad personal a una u otra de sus vertientes. Lo mismo que una obra de arte bien lograda presenta siete niveles o modos de realidad –uno de los cuales es la emoción que suscita en quien la contempla–, nuestro ser está configurado por diversas vertientes, que debemos integrar. Una de ellas es la emotividad, cuya función en el conjunto de nuestra vida hemos de conocer con la mayor precisión posible. *La experiencia musical, bien realizada, contribuye no poco al logro de este conocimiento.*

6. La experiencia de interpretación musical es una escuela de vida

1. El intérprete sabe muy bien que sin él no existiría realmente la obra, que en la partitura se halla en estado virtual y necesita ser puesta en acto. Pero nadie más consciente que él de que su actividad creativa pende de la obra. Cuando se canta una obra polifónica, las diversas voces entran y salen del edificio sonoro que ellas mismas están construyendo. Lo hacen con la libertad y el gozo que uno siente al relacionarse con su propio hogar. Pero lo curioso y lo enigmático es que ellas están creando ese hogar y, a la vez, se sienten amparadas por él, impulsadas, acogidas, nutridas musicalmente.
2. Algo afín sucede en nuestra relación con las instituciones: familia, colegio, club, Iglesia... Las configuramos sus miembros, pero ellas nos forman en buena medida a nosotros. Aquí vemos cómo la música clarifica la experiencia básica de la vida creativa del hombre: *Yo me pongo a disposición de algo que pende de mí para existir, pero al mismo tiempo se me presenta como superior a lo que yo soy y a cuanto puedo dar de mí.* Marcel lo describe con toda precisión:

«La música, en su verdad, me ha aparecido siempre como una llamada irresistible de aquello que en el hombre supera al hombre, pero también lo funda»¹¹¹.

Marcel supo expresar con fuerza inigualable que en la música participamos de una fuente de energía que nos viene dada pero necesita de nosotros para tomar cuerpo sensible. En la experiencia musical de calidad sentimos algo poderoso, fuertemente expresivo, que nos invita a participar de su energía y nos llena interiormente si respondemos a tal apelación. Pregúntale a Mozart si existe *la* música.

¹¹⁰ Cf. *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1958, págs. 137-138.

¹¹¹ Cf. J. Parain-Vial (Ed.) : *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel* (Aubier, Paris 1980) 112. Véanse otros textos en *La experiencia estética y su poder formativo*, o. c., 77.

- «Por supuesto, te contestaré. Es mi vida, mi ideal, mi impulso, mi razón de ser...».
- «Pero la música la creas tú», puedes argüirle.
- «De ningún modo, te corregirá él. Ella me crea a mí como músico. Yo *configuro* obras, pero no *creo* la música. Tengo "musicalidad", sentido para la música, pero la música me viene dada. Es distinta de mí, superior a mí. Yo participo de ella, y mis obras son fruto de este vínculo nutricional».

Lo que Mozart afirma aquí de "la música", Marcel lo aplica además al "ser", y elabora toda su metafísica desde el horizonte que le abrió la experiencia musical¹¹².

3. Cada voz en la polifonía y cada grupo instrumental en la orquesta gozan de *total independencia* respecto a los demás. Nadie puede inmiscuirse en la tarea de los otros. Pero cada uno, al iniciar su labor re-creadora de la obra con total independencia, vibra con los demás, atempera su volumen, ajusta su ritmo. El fruto de esta unión de total solidaridad y total independencia es una perfecta *armonía*, fuente de belleza y de bondad. *Una interpretación musical de calidad es un modelo perfecto de convivencia familiar y social.*

Como ser individual, debo preocuparme por mi suerte, por la buena marcha de mi salud y de mis proyectos, pero con la misma intensidad he de atender a las necesidades de los demás, que son otros tantos centros de iniciativa, llamados a crear conmigo un campo de armonía, belleza y vitalidad. Todos estamos llamados a realizarnos, pero esta realización se da al crear en común algo valioso, que pende de nosotros en buena medida y al mismo tiempo nos enriquece y nos permite darle una forma de existencia concreta. La experiencia de interpretación musical nos hace ver y sentir con toda nitidez que, si el compañero de juego baja de nivel, pierde energía o calidad, queda dañado el efecto de conjunto. Estamos todos en el mismo barco, entregados a la tarea de desarrollarnos como personas, y toda persona sólo crece comunitariamente, fundando vida de comunidad. El *otro* no es nunca en la música el *enemigo*, el usurpador de la propia personalidad, el que achica nuestro ámbito de vida. Al contrario, es el polo necesario para que podamos instaurar encuentro, vida comunitaria, campos de juego, de auténtica libertad y realización plena. En la música sentimos la necesidad imperiosa de los otros para realizarnos como músicos, y agradecemos que existan y que accedan a colaborar con nosotros.

¹¹² Una ampliación de este tema se halla en mi obra *Cinco grandes tareas de la filosofía actual* (Publicaciones Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2015) 168-181.

Nos vienen a la memoria los inspirados versos de Jorge Guillén: "No hay soledad. Hay luz entre todos. Soy vuestro". Profundo *anillo de conceptos* (M. Heidegger) que mereció este agudo comentario de George Poulet:

*"Yo soy, pero soy por la gracia del aire y de la luz, por la revelación de un mundo cuya admirable esfericidad se concentra en mí, como se redondea en torno a mí mi deseo de abrazar la esfera. Yo me descubro como el punto mediano de las cosas. Ellas culminan en mí, como yo me dilato en ellas"*¹¹³.

Esta vinculación fecunda del yo y su entorno puede vivirse con suma intensidad en la experiencia musical. Cuando aprendemos el arte, típicamente musical, de vivir relacionadamente, tan atentos al cultivo del propio yo como vertidos al cuidado de los otros, adquirimos un maravilloso equilibrio interior.

7. La música nos hace más inteligentes

El Auditorio Nacional de Música de Madrid estalla de emoción al terminar el concierto de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Tal emoción se centuplica al saber que esta orquesta juvenil es fruto de un proyecto formativo iniciado por José Antonio Abreu en Venezuela hace unos treinta años, con el fin de introducir activamente en la mejor música a niños y jóvenes de todos los ámbitos de la nación, sobre todo los más necesitados. Hoy moviliza a unos 265.000 niños y jóvenes a través de un sistema de orquestas (más de 90 de niños, más de 130 de jóvenes, más de 30 de adultos). Según el maestro Abreu, "la música es prácticamente el único camino hacia la dignidad social para los niños con los que trabajamos. La pobreza significa soledad, tristeza, anonimato, y una orquesta significa alegría, motivación, trabajo en equipo, aspiración al éxito".

Al ver la máxima concentración de estos jóvenes al interpretar dos cumbres de la música sinfónica y luego desbordar de alegría al regalarnos el Mambo de Leonard Bernstein, comprendí el entusiasmo de Claudio Abbado y Plácido Domingo ante este proyecto estético, que constituye todo un fenómeno social digno de estudio. Como ejemplo de método educativo se lo propuso Abbado recientemente al mismísimo Gobierno italiano.

No me extraña este fulgurante éxito pedagógico, porque la música tiene un alcance inmensamente mayor de lo que suele pensarse, incluso entre los más refinados melómanos. Se cuenta que el gran violoncelista, compositor y director de orquesta Pablo Casals indicó poco antes de morir que "la Humanidad todavía no sabe lo que tiene al contar con ese don supremo que es la música". Durante años me ocupé de descifrar el sentido enigmático de tal afirmación. El fruto de este esfuerzo es el reciente libro *Poder formativo de la*

¹¹³ Cf. *Les métamorphoses du cercle*, Plon, París 1961, p. 518.

*música. Estética musical*¹¹⁴. Su propósito es dejar patente que la música, además de suscitar inmensas gratificaciones estéticas, es una fuente inagotable de formación humana, equilibrio interior, modelación de los sentimientos... Quisiera, en breves líneas, hacer vislumbrar la fecundidad de este arte inigualable.

La música hace más inteligentes a quienes la viven de forma creativa, pues los insta constantemente a

- pasar más allá de las impresiones inmediatas, superando con ello la *miopía intelectual*;
- percibir al mismo tiempo diversos contenidos, superando de este modo la *unilateralidad en el percibir y pensar*;
- profundizar en el sentido de lo que se percibe a lo largo y a lo ancho, superando de esta forma la *superficialidad en el pensar*.

En verdad, como ha dicho Howard Gardner, la música nos permite desarrollar a la vez las siete capacidades de nuestra inteligencia.

Al advertir cómo los estilos musicales, una vez logrado su pleno desarrollo, colaboran eficazmente a crear nuevos estilos, aprendemos a "vivir históricamente", es decir, a recibir posibilidades creativas de nuestro pasado histórico, crear otras nuevas en el presente y transmitir las a las generaciones más jóvenes.

La experiencia musical debe vincular entre sí los siete niveles de realidad que implica cada obra cultural valiosa. Con ello nos enseña el difícil y necesario arte de *integrar* (unir fecundamente) los diversos aspectos de la vida: sentidos e inteligencia, cuerpo y espíritu, elementos expresivos y elementos expresantes...

A través de la actividad de interpretación –o de audición activa–, la música nos eleva al nivel de la creatividad, nos sumerge en la dinámica del juego artístico –que es un acontecimiento creativo– y, de esta forma nos permite descubrir que la *libertad* y la *obediencia a un cauce o norma* no se oponen, contra lo que suele pensarse; se potencian y enriquecen mutuamente, haciéndonos así posible lograr una auténtica *libertad creativa*, que es la verdadera libertad humana. La experiencia del canto polifónico nos da ocasión de sentir, asimismo, que la *independencia* no es contraria a la *solidaridad*. Los cantores son del todo independientes y, a la vez, solidarios: prestan suma atención a los demás y atemperan el volumen de su voz, el *tempo*, el espíritu de la interpretación...

Al ser toda ella relación, la música nos hace tocar fondo –por así decir– en el enigma de la realidad, que se asienta toda ella en diversos tipos de relaciones, como nos revela hoy la Física de las partículas elementales. "La

¹¹⁴ Cf. o. c., Rivera Editores, Valencia 2010.

materia –escribe el físico canadiense Henri Prat- *no es más que energía dotada de 'forma', informada; es energía que ha adquirido una estructura*"¹¹⁵, y toda estructura se afirma en una interrelación. Todo el universo, en sus diversos estratos, se asienta en el poder de las relaciones, tanto en el mundo inanimado como en el animado: el vegetal, el animal, el humano.

El gran director de orquesta Leopoldo Stokowki indica que la música nos transporta a mundos de ensueño, desconectados de nuestra vida real. *"Es imposible –escribe- describir esto con palabras; sin embargo, todos hemos sentido el haber sido llevados mediante el mágico poder de la música lejos de este mundo, hacia estados de emoción de irresistible poder y misterio, completamente desconectados de nuestra vida real, a veces temerosos, otras con una visión extática de la belleza, en una tierra de ensueño que jamás olvidaremos..."*¹¹⁶ Esto es cierto, en un aspecto, pero no lo es menos que la música nos ayuda a superar los estadios más banales de nuestra vida cotidiana y elevarnos con toda lucidez y precisión a niveles de realización personal muy lograda. La música nos ayuda a incrementar la madurez personal: la capacidad de pensar con amplitud y profundidad, ser creativos incluso en las actividades más sencillas, promover una auténtica "cultura del corazón", ejercitar una forma de libertad creativa. Todo ello resalta al analizar las grandes obras musicales.

El *Don Giovanni* y *La flauta mágica* de Mozart son bellísimos, nos distraen y confortan inmensamente. Pero no se reducen a eso: nos transmiten el mensaje de que el amor humano auténtico se destruye si lo entendemos como una forma de dominio sobre los demás y, en cambio, logra todo su poder constructivo y conmovedor si lo sometemos a un período de purificación. Las famosas pruebas a que son sometidos los jóvenes Tamino y Pamina no persiguen, en el fondo, sino dar el salto esforzado del *nivel 1* al *nivel 2*, el nivel de la creatividad y del encuentro, posibles sólo a quien adopta ante los demás una actitud de generosidad, confianza, fidelidad, comunicación veraz y afectuosa, cordialidad, participación en actividades bondadosas... Esto explica el entusiasmo de quienes han analizado esas obras.

Recordemos un texto del gran Peter Ilich Tchaikowski:

«A Mozart no sólo le quiero; lo adoro. Para mí, el 'Don Giovanni' es la ópera más fantástica que hay... Oiga las óperas de Mozart, dos o tres de sus sinfonías, el Requiem, los seis cuartetos dedicados a Haydn y el Quinteto de cuerdas en sol menor. ¿No siente usted el hechizo? Su música de cámara encanta por su pureza y la gracia de la forma, así como por la asombrosa y rara belleza de las voces; pero de vez en cuando se encuentran pasajes que hacen derramar lágrimas. Sólo quisiera aludir al Adagio del Quinteto en sol menor. Todavía nadie ha sabido expresar en música tan bellamente el dolor humilde y desvalido"¹¹⁷.

¹¹⁵ Cf. *L'espace multidimensionnel* (Université de Montréal, Montréal 1971) 15.

¹¹⁶ *Música para todos nosotros*, Espasa-Calpe, Madrid ⁵1954, p. 234.

¹¹⁷ Cf. Ena von Baer (ed.): *Teuere Freudin*, Werner Dausien, Hanau 1964, p. 155.

La *Novena Sinfonía* de Beethoven nos eleva a una cota de sublimidad estética, pero, al mismo tiempo, nos hace sentir la emoción sobrecogedora que suscita en nosotros la experiencia de la solidaridad de los hombres entre sí y de todos con el Creador, "el Padre amoroso que habita por encima de la bóveda celeste", como dice la Oda de Friedrich Schiller. Por eso, las tres obras citadas constituyen un bien de la Humanidad.

Se comprende la honda satisfacción del maestro Abreu –músico, economista y ex ministro de Cultura– al contemplar ahora su gran obra y exclamar con la mayor convicción: "Estamos ante una revolución triple: pedagógica, social y artística, porque este proyecto ha logrado trascender las barreras sociales. Con la música, los niños aprenden solidaridad".

Estas ideas sobre el admirable poder formativo de la música las expongo ampliamente en el segundo de los tres cursos online que estoy impartiendo con el título de "*Experto universitario en creatividad y valores*" (www.fundacionlopezquintas.org) y en mi obra *El poder formativo de la música* (o. c.). Este libro incentiva en los lectores su aprecio de la música y los anima a cultivarla con toda intensidad, bien seguros de que vivirán experiencias sumamente gratificantes y fecundas.

Apéndices

I

Entrevista al autor sobre su libro *Poder formativo de la música. Estética musical*¹¹⁸

P. ¿Qué papel ha desarrollado la música a lo largo de su vida?

R. Un papel sobresaliente. Ya de joven me emocionaba acompañar al órgano a un coro potente e interpretar, con él, obras de canto gregoriano y polifonía romana. Ese entusiasmo se acrecentó, durante mis años de estudio en Múnich, ver al gran Karl Richter interpretar cada domingo las Cantatas correspondientes de Bach al frente de su magnífico "Coro y orquesta Bach" de Munich. Esa emoción no se reducía al singular agrado –incluso, a veces, hechizo– que produce la música de calidad. Implicaba, también, la profunda satisfacción de observar que la práctica de la música me ayudaba a dar flexibilidad a la mente y profundizar en los problemas filosóficos que trataba en mi tesis doctoral. Pronto fui descubriendo que *la música, bien entendida y vivida, nos hace más inteligentes*, en el sentido de más abiertos a las interrelaciones. Recuerdo que, años más tarde, en el seminario que dirigía el gran filósofo Xavier Zubiri, éste nos explicó la necesidad de vincular estrechamente la sensibilidad y la inteligencia, pues "la sensibilidad es inteligente y la inteligencia es sentiente". Con aquella sonrisa bondadosa que nos dispensaba a los fundadores del Seminario, nos dijo: "¿Os parecerá raro esto, no?" Yo le respondí con toda decisión que no, porque en la música se vive esa interacción en todo momento. El pianista tiene obras enteras vivas en sus dedos... Si alguien puede "pensar con las manos" –según reza el título de un conocido libro francés–, ése es el intérprete musical.

P. Y así empezó usted a gestar su reciente libro sobre "Estética musical. El poder formativo de la música", publicado por Rivera editores de Valencia...

R. Ciertamente. Durante años me empeñé en descifrar un enigma suscitado en mí por el gran Pablo Casals. Poco antes de morir, afirmó que "la Humanidad todavía no sabe lo que tiene al poseer el don de la música". Yo sabía que la música es fuente de variados e intensos goces estéticos, que afina nuestra sensibilidad y tonifica nuestro ánimo. Pero sospechaba que el gran director, compositor y violonchelista, apuntaba todavía más alto. Ciertos estudios me llevaron a descubrir, felizmente, la importancia que tienen las relaciones en el

¹¹⁸ Cf. o. c., Rivera Editores, Valencia 2010.

mundo y en la vida humana. Entonces se me alumbró de golpe lo que quería sugerir Casals con su frase enigmática.

P. Por favor, explique un poco más esto

R. Mire. Hoy sabemos, por la Física de las partículas elementales, que la base última de la materia no viene dada por trozos infinitamente pequeños de materia, sino por “energías estructuradas”, es decir, relacionadas. “*La materia* –escribe el físico canadiense Henri Prat- *no es más que energía dotada de ‘forma’, informada; es energía que ha adquirido una estructura*”¹¹⁹. Todo el universo, en sus diversos estratos, se asienta en el poder de las relaciones. Por su parte, la música es toda ella relación; no se basa en notas sino en *intervalos*, que son el impulso que nos lleva a pasar de una nota a otra; y con intervalos se configuran temas, y, a base de entrelazar temas según las distintas formas musicales, se componen los grandes edificios sonoros. Por eso, cada elemento del edificio musical nos remite a todos los demás. Cuando entramos en contacto con los materiales sonoros, vibramos con los otros siete niveles de toda composición importante. De ahí que, al vivir intensamente ese carácter *relacional* de las obras musicales, nos parezca asistir a la génesis del cosmos, porque *sentimos vivamente el poder de las relaciones*.

P. Por eso alude usted en su libro a lo que afirmó Goethe tras oír unas obras de Bach...

R. Exacto, el gran poeta alemán oyó varias composiciones de Bach para órgano en una iglesia y manifestó luego que “le había parecido oír el rumor del cosmos en los días del Génesis”. La verdad es que la música muestra una articulación tan perfecta que se ve uno elevado al reino de la más pura belleza, que, desde antiguo, se define como “el esplendor del orden, de la forma, de la realidad bien configurada...”. No podré olvidar nunca la impresión que recibí cuando, en el pabellón alemán de la Expo de Hannover, entré en una sala cuyas cuatro paredes se habían convertido en una inmensa pantalla. De repente apareció, en ella, una pequeña orquesta tocando el primer tema de la *Ofrenda Musical* de Bach. Me parecía imposible que una composición tan austera pudiera sobrecogerme de tal forma. Pero se comprende perfectamente: toda ella irradia el encanto del orden a través de sus melodías, sus armonías, su contrapunto... Cuando reina el orden, hay luz. La luminosidad es la gran categoría estética que nos legaron los antiguos griegos, geniales en la creación artística, en la reflexión estética sobre el modo de engendrar obras en la belleza (como decía Platón) y en el esfuerzo metafísico por determinar, no cómo se generan las obras bellas, sino *qué es la belleza*. Recuérdese esa joya que es el *Hippias mayor* de Platón.

¹¹⁹ Cf. *L'espace multidimensionnel*, Université de Montréal, Montréal 1971, p. 15.

P. Y ¿qué es, en definitiva, la belleza?

R. Es una de esas realidades primarias que apenas podemos definir, sino sólo acotar, a fin de poder intuir, por experiencia, en qué consisten. La actividad artística "crea obras en la belleza", pero no crea la belleza; la descubre. Este es el gran legado griego. Pero la belleza no se *halla estáticamente* en las realidades consideradas como bellas; es una especie de "esplendor" que *surge dinámicamente* entre ciertas realidades y el hombre sensible a los valores estéticos. Es un fenómeno *relacional*, no *relativista*. Sin intérpretes y espectadores sensibles no acontece lo bello, pero esto no indica que espectadores e intérpretes sean *dueños* de la belleza, como afirma el "relativismo subjetivista". Debemos subrayar, por igual, la importancia de la obra y la del contemplador de la misma. La belleza *surge* en medio de ambos, en el punto en que se conjuntan sus posibilidades. Esta forma de ver la belleza es "relacional", no "relativista".

P. El carácter relacional de la belleza, y, en concreto, de la belleza musical ¿juega algún papel en la explicación del poder formativo de la belleza?

R. Juega un papel decisivo. Hoy sabemos, por la Biología más cualificada, que los seres humanos somos "seres de encuentro": vivimos como personas y nos desarrollamos como tales creando toda suerte de encuentros. Pero el encuentro es una *interrelación*. Toda área de conocimiento y toda actividad humana que destaque la importancia de la categoría de relación contribuye poderosamente a nuestro crecimiento personal, es decir, a nuestra formación humana. En esta tarea ocupa la Música un puesto de excepción pues *toda ella es relacional*. La música empieza con el ritmo, y éste es una interrelación de sonidos. Doy tres golpes inconexos sobre la mesa. Estos sonidos no han entrado todavía en el campo musical. Pero los repito con un orden determinado, con un ritmo preciso, y ahí comienza la música. La música no se basa en notas, sino en *intervalos*, en el impulso incesante que nos lleva de una nota a otra... hasta constituir la trama inmensa de relaciones que teje una sinfonía o una ópera. Por el mero hecho de crear música, incluso en los grados elementales, nos elevamos al nivel del encuentro y configuramos, así, nuestra personalidad.

P. En su libro "Estética musical" insiste usted en el poder formativo que tiene la experiencia musical cuando es vivida de forma creativa. ¿Podría poner un ejemplo de cómo muestra dicho poder?

R. Uno de los ejemplos más llamativos de dicho poder es la capacidad que tiene la música de hacer más inteligente a quien la vive de modo creativo. La inteligencia madura presenta tres cualidades básicas: *largo alcance, comprensión y profundidad*. 1) Al oír ciertos sonidos, pasamos más allá y captamos su peculiar expresividad y las formas que ellos configuran; así superamos la *miopía intelectual*. 2) Oímos al mismo tiempo distintos sonidos y los aunamos en diversas melodías y armonías; de este modo superamos la

unilateralidad en el mirar y pensar. 3) Al hacer esto, penetramos en el sentido del conjunto, en los diversos ámbitos de vida humana expresados en la obra. Superamos de este modo la *superficialidad en el pensar*. Recordemos la compleja actividad intelectual que realiza, por ejemplo, un organista al interpretar una obra, por sencilla que sea.

P. Ya estamos de lleno en el tema central de la obra: la capacidad formativa de la música. ¿Puede ayudarnos la experiencia musical a superar el prejuicio de que, si somos solidarios, no podemos ser independientes en nuestro actuar?

R. Este prejuicio se adueña de nuestra mente cuando no tenemos voluntad de crear armonía y colaboración con los demás. Si quiero ampliar mi finca arbitrariamente, con espíritu egoísta, nada creativo, considero que ser solidario con el prójimo es un obstáculo para mis propósitos, pues, en el nivel de las realidades materiales (*nivel 1*), sólo se puede ampliar una finca a costa de la colindante. La experiencia musical, perteneciente al *nivel 2* por ser eminentemente creativa, nos muestra que la solidaridad y la independencia, lejos de oponerse, se potencian. En una obra polifónica, cada cantor -tenor, bajo, soprano, contralto- goza de total independencia respecto a los otros. Ninguno de ellos puede inmiscuirse en su tarea. Pero, cuando uno empieza a cantar, presta suma atención a la actividad de los demás, atempera su volumen y su ritmo al de ellos, aviva la sensibilidad para crear un tejido sonoro armónico y equilibrado. El que adopta una actitud creativa no intenta dominar a nadie e imponerse. Al contrario, se cuida de promocionar a los demás y resaltar sus cualidades, pues la riqueza del encuentro es proporcional a la calidad personal de quienes se unen.

P. En el *nivel 2* en que se mueve la actividad musical ¿puede superarse la convicción de que la libertad y las normas se oponen?

R. Es aquí, justamente, donde se pone a prueba la capacidad formativa de la música y su fecundidad para la vida humana, porque ese prejuicio nos impide lograr las formas más altas de libertad y creatividad. Por fortuna, la experiencia de interpretación musical deja perfectamente claro que las normas sólo se oponen a un tipo concreto de libertad, la que suelo llamar "libertad de maniobra", libertad para hacer en cada momento lo que uno quiere. Si deseo tocar una obra como a mí se me antoje -alterando los ritmos, cambiando notas, etc. -, ejercito mi "libertad de maniobra", pero pierdo mi "libertad creativa", es decir, mi capacidad de tocar la obra fielmente, de acomodarme a sus ritmos y a sus distintos "tempos", de moverme por sus avenidas con soltura, decisión, ajuste perfecto, precisión rítmica... En el *nivel 1* me siento libre cuando hago lo que quiero. En el *nivel 2*, este tipo de libertad no tiene valor para mí. Lo que de veras me interesa es ser fiel a la obra, darle auténtica vida, hacerla llegar a ser tal como se deja entrever en la partitura. Entonces, cuanto más fiel le soy, más libre me siento, con *libertad creativa*.

Acabamos de descubrir una clave de orientación decisiva para la vida: No toda forma de libertad se opone a las normas. Mi norma al tocar es la partitura. Cuando me atengo a ella fielmente, no pierdo la libertad; renuncio a la libertad de maniobra, pero gano una forma de libertad inmensamente superior: la libertad creativa.

P. La creatividad de que tanto habla usted en su libro ¿se encuentra en el que compone, en el que interpreta, en el que escucha?

R. Si viven la vida interna de las relaciones, los tres actúan creativamente. En mi obra describo detenidamente el proceso que sigue un intérprete cuando aprende una obra. Es una experiencia apasionante, ya que el buen intérprete no repite la obra; la vuelve a crear desde su peculiar sensibilidad. Al principio, lee despacio la partitura; estudia nota a nota la digitación debida; analiza las diversas frases y las ensambla. Mientras realiza esta labor de análisis de la obra, su interpretación es tanteante y premiosa, carente de soltura y libertad interna o libertad creativa.. A fuerza de ensayos, las formas se perfilan a través de la fronda de las notas, cobran cuerpo, se articulan unas con otras. Al configurar de este modo la obra, el intérprete gana una creciente libertad. Ya no está preso en la partitura. Ésta va pasando a un segundo plano a medida que las formas se hacen presentes. El intérprete sigue poniendo en juego todos sus medios técnicos: conocimientos musicales, agilidad mental, fuerza muscular..., pero todos ellos se vuelven transparentes, al convertirse en vías abiertas a la expresión musical.

En este momento, estamos tentados a decir que el intérprete "domina" la obra en cuanto "se deja dominar" por ella. Pero este lenguaje -propio del nivel 1- es inadecuado a un proceso creativo como es el de la interpretación musical. Lo justo es decir que el intérprete configura la obra en cuanto se deja configurar por ella. Se trata de una experiencia reversible, de doble dirección. El intérprete se encuentra en su elemento, en su hogar espiritual, cuando convierte la obra en una voz interior, se deja llevar por su ritmo y llenar de sus armonías. Al serle totalmente fiel, se siente plenamente libre, con libertad creativa. Al deslizarse por las avenidas de la obra, siente que la obra se identifica prodigiosamente con él, es recreada por él y le es, sin embargo, trascendente; sigue siendo distinta de él, aunque ya no distante, externa, ajena. Por eso admite interpretaciones diversas, que se contrastan y complementan.

Al dar vida a la obra de esta forma, el intérprete es altamente creativo. También lo es, aunque en menor grado, el oyente que vive interiormente el impulso configurador de las obras conforme se van gestando.

P. ¿Cómo cultivar la creatividad?

R. La experiencia musical constituye una forma de encuentro con el mundo de las formas musicales, que necesitan ser constantemente renovadas, como pasa con la declamación poética y la interpretación coreográfica. El cultivo de la creatividad va vinculado al cultivo del encuentro. En qué consiste el encuentro, cuáles son sus condiciones y sus frutos es explicado en mi libro, así como en una obra de iniciación al proyecto formativo Escuela de Pensamiento y Creatividad titulada Descubrir la grandeza de la vida (Desclée, Bilbao 2009).

P. ¿Podríamos decir que el fenómeno de la “sinestesia” en el campo de la música constituye una manifestación de nuestro modo relacional de ser y de actuar?

R. En nuestra realidad personal se integran realidades muy diversas: cuerpo y espíritu, sensibilidad e inteligencia, instintos y razonamientos... También entre las distintas sensaciones podemos intuir ciertas afinidades, como advirtió Vasily Kandinsky en la pintura y Oliver Messiaen en la música. Esa capacidad intuitiva es, sin duda alguna, un don, como lo es la facilidad para integrar las diversas energías que dinamizan en nuestro ser. Esta última forma de integración es ineludible para actuar en la vida con el necesario equilibrio. Las anteriores enriquecen nuestro acervo de experiencias, pero no constituye un drama la incapacidad de llevarlas a cabo.

P. ¿Qué consejo daría a los jóvenes músicos que lean esta entrevista?

R. Que no consideren la música como una mera diversión; nobilísima, bella y encantadora, pero poco más. La música significa para nuestra vida mucho más de lo que suele suponerse, incluso en círculos profesionales. Basta leer con atención lo que indico en el libro sobre el significado de la Novena Sinfonía de Beethoven, el Tannhäuser de Wagner, el Don Giovanni de Mozart o el Aria de la Suite en re de Bach para ver que en las obras musicales de calidad late un mensaje de vida inmensamente valioso y profundo. Es un desperdicio lamentable dedicar multitud de horas y recursos al cultivo de la música y no asumir las posibilidades que aporta a nuestra formación como personas. En la labor de los Conservatorios de Música es básico enseñar la técnica de interpretación y la Historia de la Música, pero no lo es menos ayudar a los alumnos a descubrir el inmenso poder formativo que presenta la música de calidad.

P. Para concluir, quisiera preguntarle cómo interpreta usted el hecho de que la música no figure en los planes de estudio universitarios, como sucede en cambio con las artes plásticas y la arquitectura.

R. Me parece una discriminación infundada y, por tanto, injusta. Desde la Ilustración (Kant, D´Alembert...) se viene repitiendo, superficialmente, que la música sólo habla al mundo de las emociones, no de la inteligencia. A la luz de cuanto expongo en mi Estética musical, queda patente que este juicio responde a un desconocimiento de lo que implica la experiencia musical y lo que significan las emociones y la inteligencia. La música, vista de forma penetrante, se eleva a un plano cultural de excepción, que no es superado por ninguna de las otras bellas artes. Arthur Schopenhauer escribió que “la música es un arte grande y sobremanera excelente; actúa más potentemente que ningún otro sobre el interior del hombre”. Algo semejante han afirmado otros eminentes pensadores (Platón, San Agustín...) y eximios intérpretes (Furtwängler, Celidibache, Georg Solti...). La razón profunda que inspira sus declaraciones se halla –a mi entender– en las páginas de mi libro, cuyo propósito básico es mostrar que el hecho de que exista la música supone un don excepcional, raras veces valorado debidamente. Nada extraño que los lectores terminen el libro con la satisfacción de ver la música con nuevos ojos y una estima inmensamente superior.

II

El testamento de Beethoven



Agobiado interiormente por la aflicción que le causaba la pérdida del oído y de toda posibilidad de vivir plenamente su arte y las relaciones comunitarias, Beethoven, en la plenitud de sus 32 años, se retiró a la soledad del campo, y estableció su residencia en la aldea de Heiligenstadt, extramuros de Viena. En un momento de alivio respecto a la grave depresión que oprimía su ánimo, redactó un testamento dirigido a sus hermanos¹²⁰. Su lectura atenta despierta un profundo interés, no sólo por

¹²⁰ En el manuscrito original, hallado entre los escritos póstumos de Beethoven, aparece tachado el nombre del hermano más joven, Johann.

el alto valor testimonial que encierra y el dramatismo de su estilo, sino sobre todo por la revelación expresa que hace del nexo que existe entre el amor a la virtud y al arte y la fidelidad al don de la propia vida. He aquí el texto completo, traducido del original alemán¹²¹ y conservado en su desaliñado estilo:

«Para mis hermanos Carlos y... Beethoven.

Oh vosotros, hombres que me consideráis o me declaráis hostil, arisco o misántropo, qué injustos sois conmigo, no sabéis la causa oculta de lo que a vosotros se os presenta con esa apariencia. Mi corazón y mi espíritu se inclinaron desde la niñez hacia el delicado sentimiento de la amistad, tendían incluso hacia la realización de grandes acciones, a ello me sentí siempre inclinado. Pero pensad sólo que desde hace seis años una enfermedad incurable me afectó, se empeoró debido a médicos insensatos. fui engañado de año en año con la esperanza de mejorar, y finalmente me veo forzado a concluir que se trata de un mal duradero (cuya curación dure tal vez años o incluso sea imposible); nacido con un temperamento ardiente, vivaz, sensible hasta para las diversiones sociales, debí tempranamente aislarme y llevar una vida en soledad; si alguna vez quería salirme de esta situación, oh, con qué dureza fui rechazado por la redobladamente triste experiencia de mi mal oído, y sin embargo no me era posible gritar a los hombres: Hablad más alto, gritad porque estoy sordo: ah, como iba a ser posible que yo confesara la debilidad de un sentido que en mi debía tener un grado mayor de perfección que en otros, un sentido que antaño había poseído del modo más perfecto, con una perfección que ciertamente pocos de mi profesión tienen o han tenido. Oh, no puedo hacerlo, por eso perdonadme si veis que me retiro cuando justamente me gustaría mezclarme entre vosotros, doble pena me causa mi desgracia al haber de ser malentendido por ello; para mí, la distracción en la sociedad de los hombres, las conversaciones bien matizadas y las efusiones mutuas ya no pueden darse, debo vivir solo y únicamente puedo conectarme con la soledad en la medida en que me lo exigen las necesidades básicas, tengo que vivir como un proscrito; si me acerco a un grupo humano, me entra una angustia febril porque temo correr peligro de que se note la situación en que me hallo. Esto ocurrió también este medio año que pasé en el campo; al mandarme mi razonable médico cuidar lo más posible mi oído, se ajustó casi del todo a mi inclinación natural actual, aunque, arrastrado a veces por mi tendencia a la vida social me haya dejado llevar hacia ella. Pero qué humillación cuando alguien estaba a mi lado y oía desde lejos una flauta y yo no oía nada; tales sucesos me llevaban casi a la desesperación, faltaba poco para que yo mismo acabase con mi vida. Solo él, el arte, me detuvo, ah, me parecía imposible dejar el mundo antes de producir todo aquello para lo que me sentía dotado, y así dilataba esta vida miserable –miserable en verdad, un cuerpo tan sensible que un cambio demasiado brusco me puede hacer pasar de la mejor situación a la peor. Paciencia, se dice que debo tomarla como guía, así lo hice–. Duradera, espero, ha de ser mi decisión de aguantar hasta que plazca a las parcas cortar el hilo; quizá me vaya mejor, quizá no; estoy hecho a la idea. Ya a mis 28 años verme obligado a convertirme en filósofo no es fácil; para un artista más difícil que

¹²¹ Hace años pude adquirir un facsímil del manuscrito en la casa donde lo redactó.

para cualquier otro. ¡Divinidad! Tú ves mi interior, lo conoces, tú sabes que en él habitan el amor a los hombres y la inclinación al bien. Oh hombres, si alguna vez leéis esto, pensad que habéis sido injustos conmigo, y el desgraciado se consuela al encontrar a un semejante que, a pesar de todos los impedimentos de la naturaleza, hizo todo lo que le era posible para ser incluido en la lista de los verdaderos artistas y hombres. Vosotros, hermanos míos Carlos y..., en cuanto yo muera, si el catedrático Schmidt vive todavía, pedidle en nombre mío que describa mi enfermedad, y esta hoja escrita adjuntadla a ese historial clínico mío para que al menos después de mi muerte el mundo se reconcilie conmigo lo más posible. Al mismo tiempo os declaro aquí a ambos herederos de mi pequeña fortuna (si así se la puede llamar). Repartidla honradamente y llevaos bien y ayudaos mutuamente. Lo que me habéis hecho de malo sabéis que hace tiempo está perdonado, a ti mi hermano Carlos te agradezco de nuevo especialmente el afecto que me has mostrado en estos últimos tiempos. Mi deseo es que tengáis una vida mejor y menos llena de preocupaciones que la mía, recomendad a vuestros hijos la virtud, sólo ella puede hacer feliz, no el dinero, yo hablo por experiencia; ella fue la que a mí me levantó de la miseria, a ella, además de a mi arte, tengo que agradecerle no haber acabado con mi vida a través del suicidio. Adiós y amaos. A todos los amigos les doy gracias, sobre todo al conde Lichnowsky y al catedrático Schmidt –los instrumentos del conde L. quiero que sean guardados por uno de vosotros, en cuanto os sirvan para algo más útil, vendedlos sin más; qué contento me siento si incluso en el sepulcro os puedo servir. Que así sea: con alegría me apresuro hacia la muerte. Si viene antes de haber tenido yo ocasión de desplegar todas mis cualidades artísticas, vendrá demasiado pronto a pesar de mi duro destino, y yo la desearía más tarde– pero incluso entonces estoy contento, ¿no me libera de un estado de infinito sufrimiento? Ven cuando quieras, voy de buen ánimo a tu encuentro –seguid bien y no me olvidéis del todo en la muerte, lo he merecido de vosotros en cuanto en mi vida me he acordado a menudo de vosotros para haceros felices, así sea!»

Heiligenstadt, el 6 de octubre 1802

Ludwig van Beethoven

"Postscriptum:

Para mis hermanos Carlos y..., a fin de que se cumpla después de mi muerte.

Heiligenstadt, el 10 octubre 1802

Me despido, pues, de ti –y, por cierto, triste– sí, la amada esperanza que traje aquí conmigo de curarme al menos hasta cierto punto debo ahora abandonarla del todo, así como las hojas del otoño caen, están marchitas, así se me ha desvanecido la esperanza; casi como he venido me voy. –Incluso el buen ánimo que me inundaba a menudo en los días hermosos del verano ha desaparecido–. ¡Oh providencia, haz que brille por una vez un día puro de alegría! Tan largo tiempo me es ajeno el eco íntimo de la verdadera alegría. Oh, ¿cuándo –oh cuándo, oh divinidad– podré volver a

sentirlo en el templo de la naturaleza y de los hombres? ¿Nunca? ¡No! Oh, sería demasiado duro”.