

EL VALOR FORMATIVO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

por el Académico de Número

Excmo. Sr. D. Alfonso LÓPEZ QUINTÁS*

Es 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»¹. ¿Qué grandeza y poder transfigurador tiene el arte para disuadir a Beethoven de poner fin a una vida desbordante de sufrimientos?

EL CARÁCTER LIBERADOR DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA, SEGÚN BEETHOVEN

El arte —en concreto, el arte musical— era para este gran músico una forma privilegiada de participar en un reino de belleza extraordinaria y comunicarla en alguna medida a los hombres. El arte no es propiedad de los artistas; es un don, que ha de ser acogido con agradecimiento y asumido 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. «Lo más bello que hay en el mundo —escribió en una ocasión— es un rayo de sol atravesando la copa de un árbol».

* Sesión del día 27 de octubre de 1992.

¹ Una versión directa del original alemán puede verse en mi obra *Vértigo y éxtasis*, Madrid, PPC, 1987, págs. 389-391.

Esta concepción del arte como una actividad dialógica explica que Beethoven fuera muy consciente de que era un genio y reclamara para su persona el debido respeto, y al mismo tiempo se mantuviera siempre humilde y enraizado en lo divino. Solía dar clase a jóvenes de la nobleza, y se cuenta que un noble le trató en cierta ocasión como a un criado distinguido. Beethoven no dudó en hacerle la siguiente reconvencción: «Señor conde, tráteme 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, tal vez, aparecer estas palabras como altaneras. Si conocemos de cerca a quien las pronunció, sabemos que responden a una actitud no de soberbia sino de sobrecogimiento ante el don de que era depositario. La conciencia de ser un oficiante de la belleza dio animo a Beethoven a seguir componiendo a pesar de hallarse alejado totalmente del mundo de los sonidos y no poder disfrutar de su encanto y dedicar su inspiración más lograda a dos tareas excelsas: 1.^a) crear un ámbito de alegría desbordante para celebrar la solidaridad entre los hombres y entre éstos y el Creador; 2.^a) 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 desgarran en un chillido sobrecogedor, que todavía hoy nos sorprende. Los violoncellos —como instrumento muy cercano en su timbre a la voz humana— manifiestan su desagrado. Ante tal protesta, la orquesta hace oír los primeros compases del primer tiempo. Los violoncellos tampoco están de acuerdo. Lo mismo sucede cuando la orquesta recuerda el comienzo del segundo y el tercer tiempo. Entonces la orquesta sugiere el tema de la alegría. Y los violoncellos se muestran complacidos. Y son ellos mismos quienes, al unísono y en pianísimo, tocan 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 violoncellos —que repiten el tema— y tejen un contrapunto bellísimo, 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 al final la orquesta completa interpreta el tema de forma homofónica y grandiosa. Se siguen unos momentos de euforia 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 suele volver a las andadas, y la orquesta, para indicarlo, repite el chirrido del comienzo. Ante esta recaída en la escisión, Beethoven quiere dejar bien a las claras el mensaje que había dejado entrever y acude por primera vez en una sinfonía a la voz humana. Un barítono exclama con voz potente: «Oh Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freundevollere». «Oh amigos, estos tonos no: dejadnos oír otros más agradables y alegres». Estos dos versos fueron escritos por el mismo Beethoven como preludeo a la *Oda a la Alegría* de Schiller, que es cantada a continuación y culmina en el pasaje sublime que concluye con estas palabras: «Hermanos, por encima de la carpa de las nubes 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 es 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 «un himno de alabanza y agradecimiento al Supremo Hacedor», según palabras suyas. 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. «... Ah, me parecía imposible dejar el mundo antes de producir todo aquello para lo que me sentía dotado —escribe en el Testamento—, y así dilataba esta vida miserable (...). *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 del vértigo es la destrucción². Pero su vida estuvo consagrada al cultivo del arte y de la virtud, es decir, al ejercicio de los modos más altos de creatividad o «éxtasis», pues la virtud es la «fuerza» —*virtus*— que nos permite cumplir las exigencias de la creatividad.

FECUNDIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

No sólo los grandes cultivadores de la experiencia estética están en condiciones de sacar partido a ésta, 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. Y conocer estas leyes o constantes es decisivo para nuestra formación humana.

En otros trabajos³ 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

² Una amplia y pormenorizada descripción de las experiencias de vértigo y éxtasis se hallan en *Vértigo y éxtasis*, págs. 23-139.

³ Cfr. «La transformación espiritual de Morente y la fuerza expresiva de la música», cap. IV de la obra *Cuatro filósofos en busca de Dios*, Madrid, Rialp, 1990, págs. 175-213; «Descubrimiento de la lógica de la creatividad. Fecundidad de la experiencia musical según G. Marcel», cap. IV de la obra *La experiencia estética y su poder formativo*, Verbo Divino, Estella 1991, págs. 73-97.

proceso de conversión de numerosas personas, en la labor catequética y misionera, en la creación de ambientes religiosos sumamente emotivos y transfiguradores. Todo lo allí explicado acerca de la afinidad de las experiencias estética, ética y religiosa puede sintetizarse en esta confesión de Gabriel Marcel: «Tengo que anotar aquí la importancia excepcional de J. S. 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»⁴.

En las páginas siguientes quisiera ahondar y ampliar el aspecto pedagógico de este jugoso tema. Nuestro desarrollo como personas sólo es posible si evitamos que ciertos prejuicios y malentendidos bloqueen nuestra actividad creativa.

El hombre es un «ser de encuentro» (Rof Carballo); se constituye, desarrolla y perfecciona realizando encuentros con las realidades circundantes. Estas realidades pueden ser nuestras compañeras de juego y de encuentro si las vemos como «ámbitos», no sólo como «objetos». Esta forma de ver exige de nosotros toda una conversión, un cambio de ideal. Del ideal del dominio, posesión y control hemos de pasar al ideal del respeto, la unidad y la solidaridad.

Esta 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 atencencia a cauces y normas, las normas y cauces que marcan la vía hacia la meta propuesta. Si malentendemos la relación «libertad-norma» como un *dilema*, no podemos tener capacidad creativa suficiente para fundar relaciones auténticas de encuentro.

La creatividad 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*. 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 le imposibilitará 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*. Este entreveramiento constituye una forma de «experiencia reversible» sumamente fecunda: da lugar a modos de unidad tan altos que superan por elevación la escisión provocada por una visión angosta de la realidad.

⁴ Apud Ch. Moeller: *Literatura del siglo XX y Cristianismo*, Gredos, Madrid 1960, vol. IV, p. 286.

Al vivir tales modos de unidad, se comprende por dentro la génesis del *simbolismo* y la *fiesta*.

Con ello se amplía colosalmente la idea básica de *verdad*, de *conocimiento*, de *realidad* y de *hombre*, porque se entiende todo ello de forma *relacional*.

Veamos de modo concreto, por vía de sugerencia, no de tratamiento exhaustivo, de qué forma tan clara y persuasiva nos ayuda la experiencia estética a clarificar los puntos antedichos.

El descubrimiento de los «ámbitos de realidad»

A nuestro alrededor hay casas, tierras, rocas, cosas 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.

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 que ama? ¿Dónde empieza el ser amado?», preguntaba una mujer a su esposo en un drama de Gabriel Marcel. 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.

La persona humana actúa como tal y se desarrolla creando vínculos de diverso orden con multitud de realidades: la familia, el colegio, el pueblo, el paisaje, la tradición, las amistades, las obras culturales, la vida profesional, los valores... Esos vínculos suelen suponer 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». La persona humana no se reduce, por tanto, a objeto; constituye todo un campo o ámbito de realidad. Más que un objeto cerrado, bien delimitado, hecho de una vez por todas, el hombre es una «existencia posible» (Jaspers), un ser llamado a ampliar su radio de acción en diversas direcciones. Visto en todo su alcance, el hombre es un ser «ambital», destinado a desarrollarse mediante la fundación constante de relaciones de encuentro o campos de juego.

Esta actividad creadora de ámbitos la realiza el hombre con los demás seres

humanos y con todas las realidades que pueden ofrecerle posibilidades lúdicas de cualquier orden y presentan, por ello, carácter de «ámbitos». Un barco es un objeto, por ser mensurable, delimitable, asible, ponderable, situable en el tiempo y en el espacio; pero, además, es un ámbito, un campo de posibilidades de juego; en él se puede conversar, pasear, dormir, pescar, navegar... El mar presenta, asimismo, ambas vertientes: es objeto en cuanto puede ser delimitado, tocado, situado...; es un ámbito de realidad porque ofrece diversas posibilidades lúdicas: nadar, pescar, navegar... La botadura de un barco constituye, en consecuencia, un *choque de objetos* y un *entreveramiento de ámbitos*, un *encuentro*. De este carácter de encuentro se deriva su condición luminosa, bella, simbólica, festiva.

Un piano, como mueble, es un objeto. Como instrumento, no. En cuanto mueble, se halla ahí frente a mí; puedo tocarlo, medir sus dimensiones, comprobar su peso, manejarlo a mi antojo —ponerlo en un sitio o en otro—. 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. El entreveramiento que tiene lugar entre el pianista, el piano y la partitura —vista como haz de posibilidades de configuración de formas musicales— da lugar a un acontecimiento de encuentro en el cual se alumbra la obra en cuestión.

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 cerramos a las posibilidades que nos ofrecen y anulamos toda posibilidad de conocerlas. El pianista no puede tratar el piano a su antojo; debe atenerse a su condición peculiar y a las características de la obra que toca en él.

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 las considero 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, a la vez, ejercen un influjo sobre ellos; *abarcán cierto campo a pesar de su delimitación*. Un ejemplar de un libro, por ser material, pesa, está circunscrito a unos límites, es susceptible de manejo, puede deteriorarse. 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.

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.

2. Diversos tipos de ámbitos

El *lugar en que se vive* es una realidad «objetiva». El *bogar que es fundado por dos esposos* constituye un ámbito, un campo de juego cargado de virtualidades y posibilidades. En este sentido afirma Heidegger que el «habitar» precede al «construir y es fundamento del pensar»⁵. El lenguaje, visto como *medio para comunicarse*, parece reducirse a mero objeto. 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». Así lo comprendió Kayrol al afirmar que «las palabras son moradas».

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*. Y los mismo 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 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 o sucesos que suponen un *campo de interacción*: el brotar de la primavera, el declinar del otoño, un campo de olivos, un grupo de saltimbanquis, un payaso, 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 semejante 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 *punte*, un *monumento*, unas *botas de campesino*, 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*. Originariamente, una plaza era un lugar de encuentro, no de mero tránsito y huida, como sucede hoy. Ello

⁵ Cfr. «Bauen, Wohnen, Denken», en *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1959², págs. 145-163.

explica que la plaza, como realidad cultural, ocupe un lugar destacado en la obra 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 pictóricas.

En su breve y densa obra *El origen de la obra de arte*, Heidegger muestra de forma penetrante que en las «Botas de campesina» de Van Gogh se hace presente la humedad de la tierra, la dureza del trabajo en el campo, la artesanía de una época..., toda una trama de realidades y circunstancias. Esta obra de arte no representaba una mera *figura*; da cuerpo sensible a un *mundo peculiar*, un ámbito formado por un tejido de realidades y relaciones.

Cuando el ser humano adopta en la vida una actitud creadora, está convirtiendo constantemente los *objetos* y los *meros espacios* en *ámbitos*. Toma una simple tabla, píntala a cuadros blancos y negros, sitúa encima de ellas unas figuras de ajedrez, y la habrás convertido de *objeto* en *ámbito*. El niño pone una escoba entre sus piernas y se echa a correr. Con ello transforma un objeto en ámbito.

El arte nos enseña a transfigurar los objetos en ámbitos

Si tenemos una mirada penetrante, el arte y la literatura de calidad nos descubren una verdad decisiva: que *el auténtico entorno del hombre no está formado por objetos yuxtapuestos sino por ámbitos entrettejidos*. Ortega 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*, no entre *objetos*.

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 hoy seguimos emocionándonos con *Antígona* de Sófocles, no es porque entre una joven y un gobernante griegos de hace veinticinco siglos haya habido 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*. Estos ámbitos forman parte de nuestra vida actual, y pueden dar lugar a colisiones dramáticas.

⁶ Cfr. «Der Ursprung des Kunstwerkes», en *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt, 1957, págs. 21-22.

También el arte intensifica nuestra mirada para que no se detenga en la vertiente *objetiva* de los seres, antes penetre hasta su condición de *ámbitos*. En su conocido grabado *Manos orantes*, Durero no quiso únicamente reproducir la figura de unas manos humanas sino plasmar un «ámbito de súplica».

Repase el lector la serie de realidades y acontecimientos de la vida humana a los que aludí en el apartado anterior y verá como 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 de la historia del arte y la literatura por ser ámbitos y no meros objetos. De ahí que su expresión artística y literaria constituya toda una «imagen» —que es bifronte, tiene relieve, remite a algo más allá de lo sensible—, no una mera «figura» —que se reduce a una serie de rasgos sensibles carentes de profundidad—⁷.

La contemplación de imágenes acostumbra nuestra mirada a trascender lo sensible

Una de las tareas más fecundas del proceso formativo consiste 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 inferiores. Esta 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*. 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 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 los objetos. 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 gran clave de la formación humana: que *la*

⁷ El concepto de *ámbito* lo explico ampliamente en la *Estética de la creatividad*, Promociones Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1987, págs. 163-291. Los ámbitos como tema primordial del Arte es objeto de estudio en mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, págs. 11-73.

actividad creadora 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 personal.

«Libertad-norma» no constituye un dilema

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 y la solidaridad, la autonomía y la heteronomía.

Lean, en la partitura, el tema principal del último tiempo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Vemos tres frases de ocho compases cada una. Los cuatro primeros sirven de pregunta, los cuatro siguientes actúan de respuesta. Esos ocho en su conjunto constituyen una pregunta que será contestada por los ocho siguientes, que se repiten. Todo está ordenado de modo perfecto, con una perfección geométrica, conforme a las normas de la época. Podríamos pensar que Beethoven se sometió rígidamente a un cauce predeterminado y actuó sin espontaneidad y libertad interior. Liberémonos de prejuicios, y oigamos el tema con la frescura de espíritu que exige la experiencia estética. Nuestra impresión será de una *absoluta libertad espiritual*. La melodía fluye, como un surtidor, con energía y vitalidad. Confrontemos las dos experiencias: El análisis de la partitura nos atestigua que la melodía está sometida a un cauce estricto; la audición nos inmerge en un discurso musical extraordinariamente ágil y flexible. He aquí como la experiencia estética nos muestra que *de hecho* la libertad y la norma encauzadora de la energía creativa *no se oponen*, no forman un dilema; *se complementan*, porque constituyen un «contraste».

Al actuar creativamente, el esquema «autonomía-heteronomía» se convierte en contraste

La vida ética de numerosas 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 propios—, 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 quien 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 estética nos permite vivir emocionadamente la conversión de este dilema en *contraste*.

Nos ponemos 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 toda espontaneidad, como si sólo dependiera 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 impulsado por ésta. Entra en la obra y sale de ella con la confianza de quien se mueve en su hogar propio. Actúa con libertad interior, merced al impulso que late en la melodía que interpreta; pero no es 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 muy 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, externa y extraña y se ha convertido en íntima sin dejar de ser distinta. El que adopta una actitud creativa convierte el esquema «autonomía-heteronomía» en un fecundísimo «contraste».

El esquema «independencia-solidaridad» debe ser visto como contraste

Un proceso de transformación semejante se realiza con el esquema «independencia-solidaridad», «independencia-vinculación colaboradora». Empezamos a entonar 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 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 es la *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

brotan 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 los intérpretes que nos ofrecen una magnífica versión del *Oratorio de Navidad* de J. S. Bach bajo la dirección de N. Harnoncourt. Niños y mayores aparecen transportados. Hay algo que los lleva a una región superior y los une entre sí. Ese arrebató, ¿los saca fuera de sí, en el sentido de que les quita serenidad, conciencia de su propia identidad personal, y los deja entregados a una fuerza exterior incontrolada? De ningún modo. La realidad que los arrebató suavemente —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 modo de unión elevadísimo, pues nada nos es más íntimo que lo que constituye el impulso de nuestro obrar. Nos asombra contemplar a ese 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. Es posible que algunos intérpretes, en su vida diaria, se hallen escindidos por 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.

Necesidad de fundar los modos más altos de unidad

La tarea decisiva de la formación consiste en descubrir el modo como podemos los seres humanos fundar los modos más elevados de unidad con las realidades circundantes: personas, instituciones, obras culturales, tradición, pueblos, paisajes, valores de todo orden... Acabamos de ver que la experiencia estética nos ofrece pistas certeras para realizar tal descubrimiento. Su fecundidad en este aspecto es sorprendente. Analicemos otro ejemplo.

El gran escultor francés A. Rodin puso por título «La catedral» a una escultura que no consta sino de dos manos humanas. ¿Hemos pensado alguna vez a fondo en el sentido de tal denominación? Se trata de dos manos derechas, pertenecientes a dos personas de distinto sexo. Se hallan a punto de entrelazarse y formar un *espacio físico* de unión y un *espacio lúdico* de amparo. Todo cuanto significa el encuentro

humano vibra luminosamente en estas dos manos bronceadas que perpetúan el gesto de acercarse con voluntad de comunicación y entreveramiento. Confrontemos este tipo de acercamiento con el que tiene lugar en la bóveda de una catedral que está a punto de concluirse.

En la catedral gótica, diversas columnas se alzan desde lugares diferentes, ascienden a lo alto, siguiendo cada una su camino propio. Al ganar cierta altura, se bifurcan, se entretejen en la bóveda y forman una trama de nervaduras. Éstas contrarrestan las cargas del techo, y las orientan hacia las columnas, y hacia los arbotantes, que ofrecen su colaboración desde el exterior. Al realizar esta función ineludible para el sostenimiento del edificio, todos estos elementos —columnas, nervios, bóveda...— fundan un *espacio físico unitario*, acogedor y bello. Está compuesto de mil y un elementos, pero todos confluyen en una imagen de perfección al dejarse orientar e impulsar por el ideal común de fundar un ámbito de unidad.

Al reunirse en este campo de juego espiritual, los creyentes transforman el *espacio físico* en *espacio lúdico*, en campo de encuentro religioso, en «ámbito». El creyente que se halla empapado del ideal religioso capta al mismo tiempo estos dos sentidos del espacio —el físico y el lúdico— porque *vive simbólicamente*, es decir, experimenta en su propio ser el entreveramiento de la realidad natural y la sobrenatural.

El ámbito creado por el entrelazamiento de los elementos materiales y transfigurado por la luz solar que se tamiza a través de las vidrieras es visto como una plasmación sensible del *ámbito espiritual* que se constituye al unirse en la iglesia los fieles bajo el impulso de un mismo Espíritu. Los frutos del encuentro —alegría, entusiasmo, felicidad, júbilo festivo, luminosidad, amparo...— resaltan gloriosamente en este *ámbito de altísima unidad* que se forma entre los creyentes y entre ellos y el Creador al que adoran conjuntamente. La *armonía* arquitectónica florece aquí en un género de *encuentro desbordante de sentido y de belleza*.

Siempre la unidad, el orden, la armonía van hermanados con el surgir de la belleza, que los antiguos definían sabiamente como el «esplendor del orden, de la forma, de la realidad».

«¡Oh Catedral, yo te edificaré en el corazón del hombre!», exclamaba Saint-Exupéry, que en su magna obra póstuma *Citadelle* quiso crear una *catedral literaria*, un lugar de amparo y plenitud humana. La clave de bóveda que sostiene esa catedral edificada en el corazón del hombre es el acto de *encuentro*, entendido con todo rigor. Si este acto falla, 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*. Esta es justamente la idea que se tiene de cada ser cuando se lo ve a la luz del ideal de unidad. *La armonía, el ensamblamiento mutuo lo sostiene todo y lo embellece*.

Volvamos a la obra de Rodin. Dos manos que se hallan en situación de cercanía y dirigidas hacia lo alto puedan presentar diversos sentidos. En una escultura denominada «La catedral», van obviamente buscando la clave de bóveda del gran edificio que es el *bogar*. Una catedral supone el lugar por excelencia de encuentro de los creyentes. Considerar como una catedral la unión de un hombre y una mujer, simbolizados por su mano derecha, entraña una concepción del amor conyugal como un ámbito que afecta a las raíces mismas de la realidad humana y presenta una afinidad extrema con el mundo de lo sacro, que, bien visto, es un tejido de relaciones valiosísimas de encuentro.

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. ¿Ven ustedes cómo las obras de arte, por integrar dos modos de realidad, tienen un largo alcance, no se reducen a una bella superficie halagadora para la sensibilidad?

INTEGRAR ELEMENTOS COMPLEMENTARIOS ES DECISIVO PARA LA FORMACIÓN

Para lograr formas elevadas de unidad debemos aprender a integrar modos de realidad distintos. Ese aprendizaje constituye una de las tareas decisivas de la formación humana. 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 el valor de varias realidades o acciones, establecer entre ellos una jerarquía según su rango y conceder la primacía a los más elevados entraña una dificultad mayor, ante todo porque supone sacrificio, y llevamos dos siglos al menos oyendo la cantinela de que todo sacrificio implica una *represión* y ésta bloquea insalvablemente el desarrollo de nuestra personalidad. Se olvida que la represión acontece cuando uno renuncia a algo que se le presenta como valioso y se queda en vacío. Si yo prescindo de un valor para conseguir otro superior, no me reprimo, no impido el desarrollo normal de mi ser; me estoy realizando como persona.

Una ley o constante de la vida humana nos dice 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 ir renunciando al carácter *casi fusional* de esa vinculación con la madre y establecer paulatinamente 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 verdadera amistad con la madre, ¿podrá considerar

alguien tales sacrificios como *repressivos*? 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; asómbtrate al pensar en el número elevado de toneladas que pesa. Posiblemente tienes la impresión de que semejante mole quedará abatida sobre el asfalto. Pero he ahí que rugen los motores, y 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 estrellaría inevitablemente contra el primer obstáculo del terreno. La magnífica libertad de volar debe ganarla el avión a costa de una 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 tiene energías sexuales y siente la tendencia a ponerlas en juego. Advierte en tal ejercicio un valor, pues le proporcionan agrado y saciedad. Tal descubrimiento puede *encandilarlo*, en el doble sentido de *producirle encanto y enceguecerlo*. Ese 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 conseguirse a su través. Las energías instintivas piden de por sí ser complementadas por las energías que proceden del ideal que uno ha adoptado en la 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 personal.*

El arte consigue sus obras más logradas *integrando* siete modos de realidad distintos: los materiales aislados; los materiales engarzados entre sí; los materiales estructurados; los contenidos expresados a través de tales materiales; los ámbitos de realidad plasmados en los medios expresivos; la emotividad que suscita tal plasmación y que no sólo afecta al contemplador antes pertenece en buena medida a la obra misma⁸; el entorno vital en que surgió la obra y del que recibe su plenitud de sentido...

El arte de crear obras de arte y de contemplarlas es el arte de integrar modos de realidad distintos y complementarios. De tal integración procede su riqueza de sentido y su honda belleza. Advertirlo una vez y otra es un ejercicio sumamente aleccionador para la vida ética.

⁸ Decimos, por ejemplo, con toda razón, que la música gregoriana es serena, elevada, trascendente, y que las Pasiones de Bach son piadosas, dramáticas y tiernas a la vez.

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 del *dominio* al ideal de *colaboración solidaria* es indispensable convencerse de que en él se juega nuestro ser o no 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 coordinadas espirituales se trasmutan, nos elevamos a un nivel de actuación más alto, más fecundo y libre. Tomo la partitura de una obra que desconozco y la pongo sobre 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: *Yo 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 vamos en busca de algo, actuamos con la fuerza que procede de un valor entrevisto que nos hace sentir una gran riqueza. Sentimos confianza en él y tenemos esperanza de poder asumirlo y enriquecernos.

Movido por tal esperanza, voy tanteantemente recreando 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, *yo 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 plenamente al descubierto, 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 una especie de voz interior 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, aun siendo distinta, para tomarse 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 M. 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 relación⁹.

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 ante la vista la meta a conseguir, el ideal a realizar, y todos los medios que hayamos de movilizar para ello deben ser puestos a pleno rendimiento, pero no han de ser idolatrados; han de convertirse en algo transparente, 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.*

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y FORMACIÓN HUMANÍSTICA

La experiencia estética —artística y literaria— ha de ser cultivada de forma asidua y honda si queremos ensanchar las bases de nuestra formación humanística. Su eficacia no se reduce a procurarnos distracción y evasión. *Distrae* en cuanto nos libera de la monotonía de lo cotidiano; nos *evade* de la cadena de acciones anodinas, no creativas. Al hacerlo, no nos saca de nosotros mismos en el sentido de que nos *pierda*, como una forma de embriaguez. Nos eleva de los planos más bajos de realización personal a los más altos.

El gran intérprete y compositor Pablo Casals manifestó poco antes de morir que la Humanidad todavía no se ha hecho cargo de lo que significa el hecho de que exista la música. Mozart indicó que es una fortuna que las gentes desconozcan el encanto de las armonías porque, de lo contrario, correríamos peligro de que abandonasen las tareas cotidianas de la vida y se paralizase la sociedad. No lo creo así. Ciertamente, el arte posee un tirón muy fuerte cuando se lo ve de forma sensible y penetrante. Pero, bien contemplado, nos procura *un equilibrio espiritual que fomenta la creatividad* y evita el riesgo de entregarse a actitudes extremistas.

Esa penetración en el modo de contemplar y vivir el arte estamos lejos de haberla conseguido. En buena medida, la Estética constituye una «asignatura pendiente» en los centros formativos. Es ésta una grave laguna que deberíamos apresurarnos a colmar, pues, en formulación certera de la Academia Francesa, «la creatividad es la palabra clave de la cultura actual».

⁹ Cfr. *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945, pág. 170.