

Contemplación estética y amplitud psíquica

Etienne Souriau

La noción de amplitud psíquica no ha llamado suficientemente la atención de los psicólogos, que se han interesado casi exclusivamente por la amplitud del campo de conciencia, lo que sólo constituye un caso particular de la amplitud del pensamiento en su conjunto. Es cierto que este caso particular es de más fácil estudio, especialmente a través del método experimental. Esto no debe ser motivo para dejar de lado algunos estudios más amplios y que pueden ser tan sólidos como los referentes a la experimentación psicológica. Porque uno puede encontrar una verdadera experiencia de la amplitud psíquica en todo su alcance en el dominio de lo estético.

No toda grandeza es necesariamente una grandeza mensurable. Para que ella sea positiva, basta que comprenda la experiencia de lo más grande y de lo más pequeño. Y esto es justamente lo que la experiencia estética nos muestra con frecuencia. Nadie podrá negar que lo bonito (*joli*) es más pequeño que lo sublime. Y no se trata tan solo de la pequeñez material del objeto sino de una pequeñez moral (vale decir inmaterial), y esa pequeñez o esa grandeza deben entenderse no solo referidas al objeto, sino también al espíritu, que contempla estos objetos o indaga en torno a ellos, o en ocasiones los rechaza.

Todos sabemos que ciertas personas —esto se observa frecuentemente en las mujeres, aunque sería caer en engaño hacer de ello una ley general— prefieren infinitamente frente a la pintura, a las artes decorativas o a la literatura, a la poesía; lo bonito a lo bello y especialmente a lo sublime. Sus preferencias llegarán incluso hasta la afectación. En cuanto a los niños, sucederá algo semejante. Las experiencias en cuanto a sus preferencias, como las realizadas por el profesor americano I. L. Child, demuestran claramente que frente a un par de imágenes, una de las cuales pertenece a un gran maestro, y la otra a uno de categoría inferior (según los expertos), los niños tienen

tendencia a preferir la obra de este último. Y esto ocurre porque de hecho es más bonita, más afable; ella no contiene aquella dimensión espiritual que es lo propio de la obra de un Durero o de un Rembrandt y que la hace temible a más de una creatura humana. Sucede lo mismo y de manera más visible tal vez en la música. ¿No sabemos acaso todos, por propia experiencia, que no estamos siempre en ese estado de gracia que se requiere para afrontar las grandes obras maestras y lanzarse como el diestro nadador en un mar agitado? Hay días en que uno prefiere mil veces escuchar el ballet *Copelia*, de Leo Delibes, antes que el *Arte de la Fuga* de Bach o la *Sinfonía Júpiter* de Mozart. Y si algunas personas sienten la tentación de emprender la huida cuando se anuncia música que ellos llaman "clásica", es en verdad de las grandes obras que ellos sienten temor. Es por efecto de una cierta *pigritia cordis*, de una pereza del espíritu que no es tan sólo pereza, sino, una vez que se convierte en hábito, una verdadera *parvitas cordis*, una pequeñez de espíritu. *Angustias pectoris*, dice en alguna parte Cicerón. Encuentro también en Quintiliano: *tenuis et angusta ingenii vena*.

Esta estrechez espiritual, este temor por todo lo grande, actitud tan frecuente ante las obras de arte, no es sólo algo singular de este dominio. Se la encuentra en el orden moral, y en el orden intelectual, así como en el orden de lo estético. Tiene incluso connotaciones psicológicas. He aquí un ejemplo:

Todos cuantos se interesan por lo habitacional y que estudian sus aspectos, saben que tener ante sus ventanas una vista amplia es cansador. Esta fatiga ante los vastos horizontes y los espectáculos demasiado amplios y ricos, se traduce especialmente por esta reacción tan frecuente: tratar de aferrarse al detalle. Alguno sobre la cumbre ante la cual se extienden largamente las grandes regiones mudas, se esforzará por contar uno a uno los pueblos. Otro se esforzará por reparar en la casa de un amigo. Pero, el enfrentar y aspirar con la mirada toda la inmensidad del horizonte es una especie de dilatación dolorosa, que las pequeñas envergaduras psíquicas evitan instintivamente.

No podría ser de otra manera: el alma del contemplador es el lugar en que la cosa bella busca su supremo cumplimiento. Y esto sólo puede ocurrir, si esta alma es capaz de realizar ese cumplimiento. Existe cierta capacidad del espíritu o del alma o del psiquismo, si se prefiere esta palabra, sin la cual la contemplación integral de los más grandes y más altos valores no es practicable.

¿Es necesario decir que esta especie de pusilanimidad ejerce en todos los campos esa acción repulsiva? A todos cuantos ella domina, les veda "las largas esperanzas y los vastos pensamientos". Al artista, al poeta, al sabio, al hombre de acción les aconseja no emprender las grandes obras, aquellas que puedan inmortalizar, a condición de lanzar en el horno de la creación de los años de labor, extremas intensidades de esfuerzo, o las más grandes ambicio-

nes. Estos espíritus pequeños tampoco pueden adoptar, ni siquiera avizorar las grandes creencias y los grandes ideales. Cuando estas creencias e ideales se les presentan por delante, si no adoptan a primera vista la actitud defensiva de una sonrisa burlona, al menos buscar la salvación en la huida: no pensar en ello, dejar que eso se deslice como algo que pertenece a climas extraños. El contacto con los grandes espíritus, les es tan doloroso como el contacto con las grandes obras, y esto último es un asunto de clima: R. R. ha expresado con gran justeza, en su "Vida de Miguel Angel": Los grandes espíritus son semejantes a las altas cumbres. El viento las fustiga, las nubes los envuelven, pero allí se respira mejor y más pletóricamente que en otros lugares. Posee allí el aire una pureza que lava el corazón de sus manchas. Y cuando las nubes se apartan, se domina al género humano. Sea así. Pero repito: a las almas pequeñas todo aquello les causa pavor.

Y, no obstante, si algo grande puede realizarse (y la humanidad entera está en una etapa que reclama estas realizaciones), no son estas almas pequeñas las que podrán realizarlo. El filósofo J. S. Mill, a quien no puede acusarse de haber carecido de espíritu positivo ha escrito: "Con hombres pequeños no se pueden realizar cosas grandes".

Únicamente saldrán en defensa de los pequeños aquellos a quienes una especie de pasividad humilde y de vocación apta para huir de las cimas, impele a repetir sin descanso con el poeta resignado:

Toda felicidad que está fuera del alcance de la mano, es sólo un sueño. Pero los vencidos de la vida, que ya no quieren combatir, no podrían crear ("faire loi") ni servir de modelos. El único argumento realmente poderoso y lleno de significación filosófica contra el deseo de formar almas fuertes, ha sido dado por Descartes: "Los más grandes espíritus —dice— son capaces de los más grandes vicios, así como de las más grandes virtudes" (Método, primera parte). Pero, este pensamiento en donde se trasluce algo de ese romanticismo secreto que a menudo se encuentra en D. y que es muy propio de su época, ¿puede bastar para disuadir al educador de esforzarse por dar a aquellos que están bajo su responsabilidad, el máximo de envergadura psíquica? ¿Existe un solo maestro de buena fe que renunciaría a su labor, por el solo temor de formar almas para el vicio? Seguramente no. La objeción se refuta por sí misma. Por otra parte, volveremos sobre este asunto de inmediato.

Todo el problema consiste por tanto, y es éste únicamente el que deseo abordar aquí, en saber de qué medios educativos se dispone para ayudar a este engrandecimiento psíquico.

Algunos escépticos dirán: eso es imposible. Leo en el escritor André Chamson: "Todos llevan consigo su grandeza o su abyección y nada se añade o se quita a lo que cada cual debe ser". I.

¿Se justifica este fatalismo? Esto es lo que se trata de ver. Se puede evocar primeramente la intervención de la voluntad. Charles de Gaulle, cuyo

testimonio (casi una confesión) importa mucho aquí, no ha escrito en vano: "Nada grande se hace sin grandes hombres y éstos lo son porque así lo han deseado". II. No se insistirá nunca bastante en lo que el genio debe a su voluntad y, precisamente, a la voluntad tenaz y al valor de apuntar hacia las obras más grandes y hacia las más altas esperanzas y trabajar a fondo con el fin de realizarlas. No ha sido otro el método de Dante, Newton y de Pasteur. Pero el esfuerzo de engrandecerse a sí mismo en la dimensión de tales empresas es muy duro, sobre todo si se emprende con tardanza. Citaré además aquí, a François Mauriac: Afirmando —dice— que un hombre que después de los 40 años se depura y se engrandece, sólo logra esto gracias a una tensión corneliana de todo su ser. III.

Aceptemos que así sea. Pero esta tensión corneliana y esta voluntad de grandeza psíquica implican intensidades de esfuerzo y heroísmos de lucha que no se podrían exigir a la infancia o a la adolescencia. Y el papel del educador consiste, por el contrario, en ahorrar tales luchas y esfuerzos a la juventud, y ayudar a ésta con calma a adquirir aquella envergadura espiritual que se anhela para el adulto. Ahora bien, y es esto lo que deseo demostrar aquí; la educación estética es innegablemente la mejor y más eficaz disciplina para lograr este propósito.

Sé muy bien que este lenguaje no logra sino sorprender e incluso chocar a aquellos que están convencidos que la educación estética sólo contribuye a desarrollar temperamentos soñadores e inactivos. Pero este es uno de los errores de cuyos prejuicios, todo buen educador debe desprenderse. Y todo lo que va a seguir debe contribuir a ello.

Empecemos por reconsiderar aquel ejemplo ya citado y casi groseramente físico a primera vista: el de los vastos paisajes. No volveré sobre lo que espero haber ya demostrado; a saber que, si bien es cierto, la grandeza de un espacio físico repele a más de un ser humano, ello se debe a la amplitud psíquica que exige su visión y que termina por fatigar y chocar a tales espíritus. Ahora bien, el hombre que rehúsa esa amplitud y que trata de conformarse con un detalle y aferrarse a él, demuestra claramente su deficiencia estética, si se le compara con el hombre que expande su alma para captar bien aquella grandeza en su grandeza misma y descubrir en ella la satisfacción positiva de una necesidad en inmensidad, en oposición a la estrechez de los horizontes cotidianos. Si el término contemplación estética tiene aquí un sentido, es por cierto cuando designa aquella lenta magnificación del espíritu, que frente a un paisaje sublime se impregna paulatinamente de aquella sublimidad y se establece allí completamente como si acabara por descubrir en ella su propio clima. El silencio que da crédito entonces de la realidad y profundidad de este estado de contemplación, demuestra cuán inadecuado a este clima es toda cháchara y cuán necesario es participar en el espectáculo "con el alma entera" según la fórmula que a Bergson le gustaba citar. Es ese don del alma entera

que constituye, si así puedo expresarlo, el ejercicio espiritual “que la verdadera contemplación estética exige y que obliga a la organización psíquica, para que ésta tome conciencia de aquella totalidad en toda su magnitud”.

Es inútil repetir con Kant y utilizando los mismos ejemplos, todo cuanto lo sublime, sea éste, como él decía, matemático o dinámico, implica en sus contactos con lo infinito. Lo que puede ser útil es recordar que Kant y muchos otros estetas señalaron en el sentimiento de lo sublime algo un tanto doloroso, un factor de conflicto o de sufrimiento cuya base bien parece residir en la imposibilidad de hacerse igual, o más bien adecuado a ese infinito, a esa inmersidad, sea ella de dimensión o de potencia, lo que constituye uno de los factores universalmente conocidos en la impresión de lo sublime. Ahora bien, el hábito por lo sublime, que poco a poco aminora ese sufrimiento y permite una mejor adecuación del espectador con la inmersidad, es uno de los beneficios de esa educación estética que enseña desde temprana edad a un ser humano, a no huir ya, sino a buscar los espectáculos que inicialmente suscitaban aquella angustia y sufrimiento. Una buena educación estética, conducida hábilmente, debe contribuir a eliminar poco a poco todas las barreras, todas las reacciones de protección que de modo espontáneo el alma pusilánime interponía entre ella y lo inmenso.

Como en cualquier otra ascesis educativa, la graduación de los ejercicios es aquí esencial para su eficacia. Tratar de revelar a un niño lo sublime que representan, para retomar la frase de Kant “el cielo estrellado sobre nuestras cabezas y la ley moral en nuestro interior”, sería no solamente trabajar en vano, sino caer en el riesgo de engendrar un estado definitivo de intolerancia en relación a esos antecedentes. Pero no se trabajará en vano, si nos esforzamos por enseñar a un niño a mirar los paisajes. Espontáneamente, no existe ninguna tendencia, y el niño de 7 años a quien se haya conducido a una cima delante de una vista magnífica, tenderá más a agacharse para mirar una hormiga que pasa o un guijarro que brilla. Como dice el poeta: “Ellos contemplan las briznas de musgo y los granos de arena, uno por uno”. Y, por supuesto, no hay que desalentar al que ha encontrado una brizna de musgo admirable. Esas menudas admiraciones infantiles son las verdaderas fuentes del desarrollo de la sensibilidad estética. Pero esto no obsta para tratar de dirigirlos un poco, y, en estos esfuerzos de dirección, el tender a la ampliación de la escala de las grandezas constituye una buena orientación de la acción educativa.

Pero no nos quedemos sólo en el campo de los datos que proporciona la naturaleza. La educación estética dispone también como instrumento del contacto con las obras de artes. Y en este dominio, la amplitud de los horizontes es una tarea delicada. Hay que navegar entre dos arrecifes, en medio de dos peligros igualmente temibles.

El uno consiste en que para ponerse a la altura de los niños se elijan exclusivamente para ellos cosas superficiales, que les sean fácilmente asequibles, pero cuya calidad estética sea débil: travesuras, pequeñas diversiones, cosas bonitas sin alcance alguno, atmósfera de anécdota. Así son a menudo los poemas que ostentan los libros para niños, o las reproducciones de obras de arte que ilustran estos libros.

Otro peligro lo constituiría, por el contrario, el producir desagrado en los niños cuando se les pone frente a obras de arte de muy alto valor, pero inasequibles a mentes demasiado juveniles.

Es menester observar el papel de privilegio que puede desempeñar la música en esta educación. Ella es, en efecto, entre todas las artes aquella en que las auténticas obras maestras pueden abordarse más precozmente. Sería inútil tratar de hacer comprender a un niño, muchacho o muchacha entre diez y doce años, por qué y cómo el canto 24 de la Iliada es sublime. Para discernir una situación humana fundamental por medio del ingrediente pintoresco de los detalles concretos y exóticos por añadidura —el modo cómo se prepara el carro de guerra, el enganche de las mulas, el traspaso nocturno de la línea de centinelas, la comida improvisada bajo la tienda—; para sentir el atroz dolor de Príamo “besando la mano que ha dado muerte a su hijo”, y la trágica fragilidad de la delicadeza de Aquiles, que pensando en su padre, trata con bondad al viejo jefe enemigo, pero que teme en todo momento que una palabra imprudente del anciano provoque en él, en Aquiles, su ira y excite las pasiones homicidas que la guerra engendra y que él contiene con dificultad; para sentir, directa y plenamente, en toda su magnitud, esa inmensa profundidad de lo humano, se requiere una experiencia de la vida y de los hombres, es preciso una adaptación mental en todo el aspecto trágico del destino humano, que están fuera de la comprensión de un niño de doce años.

¿Qué diremos aún del canto V del Infierno del Dante? Tal vez ese niño de doce años sentirá una turbación precoz, vaga y misteriosa cuando lea el relato del primer beso de Paolo a Francesca; pero sentirá la relación de la fatalidad de la falta con ese huracán de ultratumba que arrastra a través de todo un ciclo del Infierno a esas dos almas culpables y no obstante unidas; comprenderá él verdaderamente por qué Dante se desvanece, no al escuchar el relato de Francesca, sino al escuchar a Paolo llorando en medio de las tinieblas? Pongámoslo en duda. Y si por casualidad aquel niño es lo bastante precoz para captar la inmensidad humana de esa experiencia, temamos que una experiencia tal sea perniciosa para él y le cause un choque demasiado violento.

Pero el mismo muchacho escuchará perfectamente, sin desconocimiento grave y sin que medie un choque moral pernicioso, la Quinta sinfonía de Beethoven. Sin siquiera saber que “es así como golpea el destino a la puerta”, se dejará arrastrar por el impulso terrible del ritmo inicial mucho más fran-

camente que si se abandonara al impulso del huracán infernal del Dante. En el Andante con moto, seguirá el diálogo suave de los dos temas melódicos que se entrelazan, mucho más fácilmente de lo que podría captar en pensamiento y sentimiento, ante el juego pasional que reúne poco a poco a Francesca con Paolo. Y cuando, en el Allegro final, el flautín, el contrabajo y los tres trombones entran en escena y resuena una especie de canto triunfal que supera todos los obstáculos y todas las angustias advertidas con anterioridad, el muchacho participará mucho mejor de lo que podría, frente a todo el universo de dolores y triunfos que narra Homero. Para sentir todo lo que posee de grandioso, el muchacho no requiere haber sufrido ni haber luchado en los marcos profundos del destino humano. Todo eso se le revela del modo más inmediatamente accesible. Lejos de suponer una experiencia anterior de ella, la Música le aporta esa experiencia, tal cual él está en estado de recibirla.

Conozco perfectamente las objeciones que pueden hacer, al respecto, el educador prudente o el filósofo de la vida. Cuando ustedes hayan proporcionado, dirán, a los jóvenes, gracias a las emociones de la Música la experiencia y la necesidad de una existencia más patética que la que les reserva la vida cotidiana solamente lo habrán habituado a decir como Chateaubriand en el bosque de Brocéliande: Levantaos, tormentas deseadas.

Frente a tal peligro que es real existen remedios y para la objeción dos respuestas.

El primero, es que el Arte rectifica y conduce hacia valores auténticos el apetito desordenado por lo patético o las falsas grandezas.

El segundo, es que si la vida real es demasiado magra en emociones legítimas y en verdadera grandeza, el arte puede compensar esa carencia, ofreciendo de aquellas mismas cosas una experiencia más sana, aunque ficticia.

Examinemos una tras otra estas dos respuestas, estas dos ideas cuyo alcance es muy desigual. Y de inmediato constatamos cuán legítimo es admitir que una buena educación estética debe rectificar el apetito desordenado por lo patético y por todas las falsas grandezas, como las de la pasión o el vicio (a lo que se refería la objeción cartesiana).

Lo patético es sólo una forma vulgar e inferior del valor estético. Y no se dice esto en contra de Beethoven, que sigue siendo grande, aunque su género de grandeza no está de moda hoy en día. Porque todo el que tenga una buena educación musical sabrá, si se me permite exagerar un poco el pensamiento para expresarlo mejor, que la obra de Beethoven es grande pese a su patetismo, y no a causa de ello.

Sería un craso error creer que Beethoven fue grande por haber sido el primero en entregarse a lo patético en música. Como sería igualmente falso creer que Leonardo da Vinci fue grande por haber descubierto el claroscuro; o que el mérito de los realistas se limita a la audacia de haber sido los

primeros en atreverse a representar a obreros trabajando, o a picapedreros a orillas de un camino. Lo cierto es que mucho antes que estos innovadores, no pocos artistas habían hecho el mismo descubrimiento, sin vislumbrar la posibilidad de introducirlos en el arte. El *sicut cervus* de Palestrina roza levemente lo patético, pero el *princep musicae* tuvo cuidado de no entregarse a ese patetismo, porque lo sentía incompatible con la forma musical tal cual él la comprendía, tal cual él trata de exaltarla. Muchos florentinos antes de Leonardo habían observado el claroscuro. El mismo Boticelli proporciona ejemplos notables de eso. ¡Para sentirlo basta observar aisladamente el grupo de las Gracias en "La Primavera"! Pero él lo sacrificaba sin vacilar a ese vibrante arabesco de la línea que él sentía como la verdadera gloria de su composición. Muchos vitralistas góticos o pintores florentinos que hacían figuras sobre las construcciones de Babel, observaron y pintaron maniobras sobre una cantera, pero estaban convencidos que sólo hacían un detalle dentro de una más vasta composición, de significación más amplia y más espiritualizada.

Lo que los innovadores descubrieron fue, en consecuencia, el medio de hacer obra de arte con aquello que sus predecesores no lograban dominar, y más exactamente, si se me permite usar aquí ese término del lenguaje filosófico, en subsumir en la esencia del arte.

De este modo, pues, Beethoven no sólo acrecentó nuestro dominio vital en toda la dimensión de lo patético, sino que logró hacer en arte, música, utilizando lo patético, y creando aquéllo nos reveló todo lo que esa dimensión de vida podía aportar de noble a ésta, del mismo modo que Leonardo no nos reveló únicamente que el claroscuro existe, esto se sabía ya; el no sólo engrandeció nuestro universo con toda la dimensión que se extiende entre los dos polos de la claridad y de la obscuridad, sino que además nos mostró todo cuanto se ofrece a la admiración estética en ese intervalo, revelado como un lugar donde reside la belleza. Y lo que Courbet demostró es que se podía hacer pintura y buena pintura, sin otro tema figurativo que dos picapedreros. A este dato de la realidad él le confirió el bautismo del arte.

Recordemos, pues, para insistir en lo patético, que una buena educación estética al revelar a un espíritu juvenil la diferencia que existe entre lo patético de Beethoven y lo patético vulgar de melodrama, pone en alerta al espíritu contra lo que la intervención de lo patético vulgar en la existencia puede tener de brutal y de dañino. El remedio se encuentra aquí al lado del mal y hace justicia a la objeción cartesiana que citábamos más arriba. Las grandezas que el contacto con las obras maestras hace accesibles y aceptables a la envergadura psíquica humana, son grandezas depuradas y ennoblecidas de antemano. Ellas han recibido la catarsis y la sublimación (en un sentido un poco distinto de lo que Aristóteles y Freud dan respectivamente a estas palabras). Ellas han sido subsumidas al arte. Si ellas crean, por tanto, exigencias, se trata de una exigencia de la más alta calidad dentro de estas grande-

zas con una clara repulsión contra la falsificación de mala ley. Sólo una educación estética mal entendida y mal dirigida daría pábulo a una confusión de los valores positivos o negativos en estos campos.

Queda una cuestión muy delicada por tratar en último término. Hemos dicho que hay dos respuestas posibles a la inquietud de engendrar, cuando se frecuentan grandes valores artísticos y grandes hechos estéticos, las nostalgias o insatisfacciones frente a la vulgaridad y a la superficialidad de la vida.

A esto se responde en ocasiones que estas nostalgias pueden ser curadas y que estas necesidades pueden ser satisfechas, aunque la vida no baste para ello, porque el arte puede proporcionar satisfacciones a las necesidades que engendra, y el que está sediento de tormentas pasionales o de acontecimientos o espectáculos inmensos que la vida le niega, las encontrará en el arte, el que dará satisfacción a esta necesidad sin que se tenga que buscar peligrosamente una satisfacción en lo que proporciona la vida corriente. Y esta es una de las significaciones —sin duda la más profunda—, de la catarsis aristotélica: la purgación de las pasiones por el arte.

Ahora bien, la respuesta a la dificultad presentada es muy peligrosa. Porque si por fin se la admitiera sin reservas y sin modificaciones, ella anularía lo que pretende sostener. Si el arte provoca en nosotros el deseo de una vida más enaltecida, más intensa o más rica, y si él es el único que puede satisfacer esta necesidad, ¿dónde está el progreso vital? Esa ampliación de la envergadura psíquica que proporciona el contacto con los más grandes y más superiores valores del arte o de la belleza del mundo, debería ser, ya lo hemos visto, un beneficio para todo el conjunto de la personalidad. Pero si ese beneficio sólo puede ser recibido de las mismas obras que lo han hecho desear; si aquella necesidad no pudiendo encontrar satisfacción en la vida se ve obligado a recurrir al arte para satisfacerse, nos enfrentamos a una especie de círculo vicioso. Si el arte nos hace desear valores vitales que la vida no puede proporcionar, de suerte que uno se ve obligado a lanzarse en pos del arte para recibir su reflejo, entonces la cuenta queda reducida a cero.

No hay que abusar de esta dificultad. Es grave. Es una de las más grandes objeciones que se pueden hacer al principio mismo de la educación estética. Si ésta engendra necesidades que ella sólo puede satisfacer, el ciclo se cierra sobre sí mismo como para anularse. Esto es hacer nacer un deseo para engañarlo con un paliativo.

Pero si reflexionamos como es debido, se aprecia el error que sirve de base a esta dificultad. Error muy difundido entre los estetas; incluso entre los filósofos. Y este error consiste en figurarse que el arte constituye un mundo aparte, un mundo que se puede oponer al mundo de la vida real y práctica y que constituye frente a este mundo de la realidad práctica un dominio completamente independiente. Es, sin discusión, sobre este prejuicio que

descansa la principal acusación que se acaba de establecer contra la educación estética considerada como formando parte de un círculo vicioso. Aquel apetito de grandeza y de intensidad, que engendra la familiaridad con el arte que sólo se puede satisfacer por medio del contacto con el arte, en circuito cerrado, sólo es posible si efectivamente los hechos se desarrollan permaneciendo encerrados en ese mundo separado.

Pero no existe tal separación. Hay que dejar de lado un prejuicio tan falso y pernicioso. Nunca se repetirá bastante que las obras de arte están tan sólidamente implantadas en el mundo de la realidad como puede estarlo el musgo en la tierra o las máquinas en las fábricas. La estatua en medio de la ciudad forma parte de la ciudad, del mismo modo que los muros de las casas y los árboles de las calles. El cuadro en el muro de la habitación forma parte de la habitación con el mismo rango que la mesa o el sillón. Y el poema es una realidad psicológica y social tan sólida como las vanas palabras que cambian los transeúntes en la calle. Más sólida incluso, porque estas últimas son burbujas frágiles que se desvanecen una vez expresadas, mientras que el poema, si es bello, permanece. Porque tal es la ley fundamental de la creación artística: que aquello que originalmente no era tal vez más que un sueño, llegue a ser una realidad, una realidad sólida, concreta e inmutablemente expuesta ante los hombres.

El mundo del arte, es el mundo de las realidades que operan sobre los hombres por su sólo aspecto sensible. Esta acción que se ejerce por su sola presencia es tan positiva, tan real, tan profunda con frecuencia, como pueden serlo la acción que sobre el hombre ejercen una máquina, un alimento, un remedio o una institución. La excitación psíquica que puede provocar una sinfonía que se escucha en un concierto, es tan positiva como la que puede provocar un discurso político o una ingestión de alcohol. Es incluso tanto más eficaz, cuanto que no exige ni contenido ideológico ni consumo de materia. La energía que libera y que activa es indefinidamente disponible y convertible, y podrá servir de igual manera para alguna vasta empresa social o para alcanzar un progreso en el orden moral; con esta reserva: que será fecunda a condición de que el fin que se le asigne sea de una nobleza igual a la de su origen y de un valor tan auténtico como aquel de donde proviene.

Hemos visto al comienzo de este estudio un ejemplo de esta acción de presencia de la belleza. Hemos hablado del silencio que exige la contemplación de un paisaje sublime, porque todos los balbuceos de la vida corriente se volatilizan frente a la inmensa presencia. El hombre que entra en estado de contemplación, como cuando se penetra en una iglesia, siente intensamente la necesidad que todo lo que dice, piensa, imagina o desea sea digno de la atmósfera mental de la cual está impregnado.

Esta es la razón por la cual la acción que posee la contemplación estética y, de modo más general, el contacto con los altos valores estéticos, no po-

dría considerarse como actuando, por así decirlo en vaso cerrado, en un universo hermético y extraño a la vida concreta de los hombres y de los pueblos. Es un fermento que puesto en la masa más cotidiana y práctica de la vida, engendra en ella la necesidad de poseer aquellos pensamientos, voluntades y deseos que concuerden en valor con el alto nivel de existencia y cuyo modelo proporciona la cosa bella.

Ante su presencia el hombre se siente impelido a alcanzar en todo su pensamiento, en su acción, en su ser, aquel alto nivel. La experiencia de un modo muy elevado de existencia, seca en el hombre todas las malas hierbas de la conciencia y todo lo que aminora su ser.

¿Se dirá que en esto hay exceso de optimismo y que sólo ciertas almas de élite o simplemente ciertos espíritus excepcionalmente sensibilizados a los más altos valores reciben esta influencia, cuyo exigente ardor, rechazan tantos que poseen una masa menos fermentada? Respondamos que si la educación estética es posible, ella debe precisamente proporcionar al más grande número posible de seres humanos esa sensibilidad del alma, que los dispondrá para la eterna y exaltante lección de la belleza: el deseo ferviente de un modo sublime de existencia.

Traducción de Haroldo Zamora

