

La experiencia estética musical y el pensamiento filosófico de G. Marcel

«L'essentiel, chez tout être humain, c'est la part de création, si réduite soit elle, qui est en lui». (L'esthétique de Gabriel Marcel, p. 107).

Gabriel Marcel se ha definido a sí mismo como un «auscultador» de la época actual, « un hombre a la escucha», un ser atento a los diversos modos y planos de realidad que puede captar el oído interior¹. Marcel no habla, en términos plotinianos, de «mirada interior», sin duda porque el sentido de la vista va ligado de modo preferente a los *objetos dominables*. La vista es un sentido en buena medida posesivo. Constituye una especie de «tacto a distancia» (Zubiri). En cierto modo, dejarse ver es dejarse poseer. La vista permite constatar la *realidad* de algo, de modo semejante al tacto. El oído es un sentido de *notificación a distancia y en bloque*. Tiene un carácter global, polifónico, respetuoso. Capta, pero no agarra, no toma posesión de lo oído. También la vista opera con frecuencia «sinópticamente», pero al hacerlo, fuerza un tanto su tendencia natural a fijar la atención en las delimitaciones, tomar aparte cada elemento del conjunto, hacerse cargo de él como algo singular. Por eso Marcel se ve

1 Cf. *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel* (Aubier, Paris 1980) p. 115. «Si se me quisiera definir, me parece que, en vez de hablar de filosofía existencialista, expresión pretenciosa y en definitiva vacía de sentido, habría que decir, simplemente, que yo soy ante todo un hombre a la escucha.

obligado a insistir una vez y otra en la necesidad de pensar «sineidéticamente», viendo al mismo tiempo y en su nivel debido los diferentes elementos que integran un conjunto.

Esta primacía concedida al oír procede en Marcel de su sensibilidad musical, de su capacidad para captar la complejidad, la riqueza y el largo alcance de las obras musicales. La música fue para Marcel, desde niño, no sólo una realidad atractiva, dotada de valores, sino una vía de acceso a horizontes vitales muy amplios. Fue para él toda una clave de interpretación de la vida y la realidad entera. «Cuando intento (...) mirar mi vida pasada, advierto que la música no sólo ha jugado un gran papel en ella; ha sido uno de los ingredientes originales de mi ser»².

En su infancia, Marcel tuvo ocasión de abrirse muy pronto al mundo de la gran música. Comienza a deletrear en el piano algunas sonatas de Mozart y Beethoven, se sobrecoge al oír a Alfred Bachelet descubrir el secreto de la *Tetralogía* y el *Parsifal* wagnerianos, se adentra sorprendido en los Preludios de Bach, vive como destinado a él mismo el hondo mensaje de dolor que contienen los Adagios beethovenianos de la *Patética* y la *Apassionata*. Para el niño retraído y solitario que era él entonces, este adentramiento en el mundo de la música constituyó la única forma de evadirse un tanto de la vida cotidiana, acosada de tareas³.

Amaba también Marcel apasionadamente el teatro, pero vivía todavía las obras dramáticas con la intimidad que le unía ya entonces a la música. Esta intimidad la conseguía sobre todo a través de la lectura de partituras, que constituye un modo creador de descifrar.

La estancia en Suecia brindó al joven Marcel la ocasión de abrirse a la «sinfonía nórdica del agua, de la piedra, de los pinos y los abedules» y sentir cómo resonaba en su interior el «acorde espontáneo» entre la naturaleza austera y melancólica del Norte y la música íntima de Grieg y Schumann, autor éste por el que el padre de Marcel sentía una «ternura apasionada»⁴.

2 Cf. op. cit., p. 90.

3 Cf. op. cit., p. 91.

4 Cf. op. cit., p. 92.

Al sobrevolar con la memoria el tiempo de su infancia, Marcel advierte que la música constituía para él en este tiempo una forma de «comunidad», cuyo valor fue tanto más alto cuanto que sus familiares no le habían dado ninguna formación religiosa⁵. No sentía Marcel la menor nostalgia de lo religioso; su vida transcurría como si efectivamente «Dios hubiera muerto». Su padre suplía la religión con el arte, y su tía consideraba que sólo la religión puede hacer este mundo aceptable, pero estimaba que creer es una empresa imposible.

En este clima «desértico», por lo que toca a la creencia y práctica religiosas, Marcel sentía que la música le procuraba una «seguridad misteriosa», de cuyo origen y contenido no hubiera podido dar razón. Incluso un cuarto de siglo más tarde, tras su conversión al catolicismo, hablará Marcel de una «intuición ciega» (aveuglé), un modo de visión que se le muestra eficiente pero de la que no puede disponer⁶. Esta forma de penetración en la realidad le vino dada por la experiencia musical, de la que se desprende una *certeza singular*. A partir de esta experiencia y de aquella intuición, Marcel se encaminó directa y decididamente a lo que sería la gran tarea de su vida: pensar el ser y afirmarlo, dar testimonio vivo de él⁷. Se trataba de «pensar» el ser de una manera nueva, más acorde a la condición dinámica y creadora del hombre. La posibilidad de esta renovación filosófica le vino sugerida a Marcel desde la juventud por el análisis comprometido de ciertas obras musicales de altísima calidad: la *Missa Solemnis* y los últimos cuartetos y sonatas de Beethoven, el *Pelles* de Debussy, *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, el *Coral en la* de Franck, las obras de cámara de G. Fauré...⁸.

No es extraño que toda la investigación filosófica de Marcel haya sido iluminada constantemente por la experiencia musical en sus diversas formas y momentos –creación, interpretación, lectura de partituras, improvisación–. Esta vinculación nutricia de ambos tipos de experiencia –la musical y la filosófica– explica que la producción entera de Marcel y

5 Ibid.

6 Cf. op. cit., p. 93; *Etre et Avoir* (Aubier, Paris 1935), p. 175.

7 Cf. *L'esthétique*, p. 93.

8 Cf. op. cit., p. 81.

su vida misma hallen un punto de concentración e iluminación en estas dos frases: «La música es, en cierta medida, la patria del alma», «El ser es el lugar de la fidelidad»⁹. Estas frases encierran la clase de pensamientos en torno a los cuales gustaba Marcel de polarizar su vida intelectual debido a su gran poder sugerente. Tales pensamientos «ostentan el misterioso poder de crear en torno a ellos una especie de ondas concéntricas, algo así como un remolino lleno de armónicos y significaciones»¹⁰. Si sobrevolamos cuanto sugieren ambas frases, advertimos que el paso de la una a la otra marca el tránsito del ámbito de la música al de la filosofía. Es el mismo cambio que se operó en la vida de Marcel. Según confesión propia, su camino fue el de «un músico trasplantado a la filosofía y al arte dramático»¹¹. Hacia los 14 años pensaba consagrarse enteramente a la composición musical, pero a los 16 vio con claridad que su vocación era la filosofía, vivida con la misma emoción y sobrecogimiento que le producía la música. «Yo entré en la filosofía un poco como se entra en religión: con fervor, con emoción sacra»¹². De hecho, el discurso tanteante y sinuoso de Marcel está unificado por una iluminación única, la que proviene de la experiencia musical. Para comprender cómo es posible este influjo y qué fecundidad presenta, hemos de analizar temáticamente qué significa este tipo de experiencia para Marcel, qué valores ofrece, qué horizontes le abre, qué actitud espiritual suscita en su ánimo.

II.—LA EXPERIENCIA MUSICAL Y LA REVELACION DE UN MUNDO METASENSIBLE

Marcel analiza siempre los fenómenos de forma concreta, en cada una de sus determinaciones, porque son las reali-

9 Cf. op. cit., p. 133.

10 Ibid.

11 Cf. op. cit., p. 94.

12 Cf. op. cit., p. 95.

dades concretas, y no las ideas abstractas, las que despliegan una capacidad *creadora*. Fiel a esta búsqueda de las fuentes de la creatividad, Marcel procuró desde muy temprano destacar todas las implicaciones de cada una de las vertientes de la experiencia musical: la composición, la improvisación, la lectura de partituras, la interpretación, la audición.

1. LA ACTIVIDAD CREADORA. LA COMPOSICION MUSICAL

Marcel intuyó desde su infancia con toda lucidez que las obras de todo gran compositor encarnan *un mundo particular*: el mundo de Mozart, de Schumann, de Chopin... No sólo articulan sonidos y los engarzan en una estructura determinada de modo que produzcan ciertas emociones a las personas dotadas de sensibilidad musical. Revelan todo un «mundo»: una forma de ver y vivir la vida, de reaccionar ante los acontecimientos, de responder a la apelación de los valores. En la actitud de J. S. Bach ante la muerte late una forma de ternura que revela toda una concepción de la vida y del más allá: «Komm süßer Tod!...» (Ven dulce muerte). Una forma semejante de serena calma apacible ante el trauma de la despedida final se halla en el *Requiem alemán* de Brahms. En estas obras, el texto sirve de ventana abierta al mundo que en ellas se plasma. Asimismo, las obras instrumentales de calidad están muy lejos de reducirse a un puro juego de formas. Una sencilla obra clavecinística de Couperin nos revela, a la vuelta de cada uno de sus gráciles arabescos el espíritu de su época y la gracia del estilo galante. Marcel se complace en resaltar la densidad espiritual de las obras de César Franck, no sólo las de órgano sino incluso las de piano y orquesta: Recuérdese el Coral en la, el Quinteto, La Sonata para violín y piano...

El mundo que plasman los grandes compositores no se reduce a una idea o trama de ideas que hayan sido captadas en un momento y expresadas después a través de los signos objetivos de una partitura. En tal caso, dicho mundo sería un objeto, eminente sin duda, altamente cualificado, pero objeto al fin, susceptible por tanto de ser conocido y transmitido

con un pensamiento incomprometido y con los medios técnicos adecuados. Ese mundo no es un *objeto* bien delimitado, que se ofrece del todo hecho a la vista de una persona especialmente dotada. Es el *fruto* del encuentro de tales personas con la realidad que les rodea, vista en todo su alcance y riqueza de matices. Wagner confiesa que nunca inició la composición de una obra antes de sentirse identificado con su tema nuclear: por ejemplo, con cuanto implica –en *El holandés errante*– el hecho de no respetar unos límites y ser sometido a una situación de zozobra hasta que un alma generosa le redima por la fuerza del amor oblativo.

La actitud creadora se le fue revelando cada día con mayor claridad a Marcel como el fruto de una actitud de *apertura y disponibilidad*. «...Disponibilidad y creatividad son nociones conexas»¹³. Estar disponible y abierto significa aquí no una pérdida en lo superficial –lo que es objeto de posesión– sino una entrega a realidades valiosas –no posibles– que se presentan como posibles compañeros de juego e invitan a entrar en juego¹⁴. *Jugar*, en sentido estricto, es entretener el propio ámbito de vida con el de otras realidades, y crear, bajo el cauce de unas normas, ámbitos nuevos: formas musicales, jugadas deportivas, espacios arquitectónicos, vínculos amorosos...

Esta actividad lúdica instauro *vida espiritual*, une al hombre a las realidades del entorno con formas relevantes de unidad, lo pone en presencia de ellas, porque supera la escisión entre el campo de lo interior y el de lo exterior. Tal forma de superación sólo es posible si el hombre adopta una actitud de humildad y de amor¹⁵.

13 Cf. *Du refus à l'invocation* 13 ed. (Gallimard, Paris 1940-1956) p.77

14 Cf. *Etre et avoir*, p. 211; *Homo viator. Prolegómenos á une métaphysique de l'espérance* (Aubier, Paris 1944, 1963) p. 30.

15 Frente a B. de Schlöser, para el cual «vivir de la música es abandonarse voluptuosamente a ella», Marcel afirma que la experiencia de la música presenta modalidades diversas de rango tan distinto como ofrece el sentimiento del amor. El hombre puede vivir la vida espiritual de formas diferentes, que van de lo anodino a lo sublime. Tal rango pende de los modos de creatividad que el hombre ponga en juego. La creatividad es posible merced al espíritu. Vida creadora es en el fondo vida espiritual. Las formas auténticas de espiritualidad se expresan en las obras musicales de mayor calidad –Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Brahms, Fauré, Debussy–. Ellas «nos facilitan por fulguración los documentos inflamados de esta

La apertura a la realidad llevada a cabo a impulsos de esta actitud concede al hombre *libertad interior*, libertad para la creatividad, para realizar en todo momento lo más ajustado a las exigencias de su desarrollo cabal como persona, es decir, a las exigencias de su vocación y su misión. Este modo elevado de libertad –años luz superior a la mera *libertad de maniobra*– permite vincular de modo fecundo en el hombre la *autonomía* y la *heteronomía*, el poder regirse por leyes propias, elaboradas en su interioridad y la necesidad de orientarse por criterios y normas recibidos en principio «de fuera». «...Tanto en el orden de la santidad cuanto en el de la creación artística en que la libertad resplandece, resulta evidente que la libertad no es una autonomía: aquí y allí el yo, el autocentrismo está reabsorbido enteramente en el amor»¹⁶. Dejar de ser autónomo sin caer en la alienación de la heteronomía sólo es posible a través de la actividad creadora. «Cuanto más integralmente entro en actividad, menos legítimo resulta decir que soy autónomo». El ser más autónomo es, en determinado sentido, «el más comprometido». Esta no-autonomía del gran artista «no es una heteronomía, como el amor no es un hetero-centrismo»¹⁷.

El esquema «autonomía-heteronomía» no ha de ser, pues, considerado como un *dilema*, de modo que deba escogerse entre uno u otro de sus términos. Ha de ser tomado como un «contraste». Los contrastes se plenifican; los dilemas se desgarran. Dejar de ser autónomo no implica, en consecuencia, que el yo pierda su independencia personal, su poder de iniciativa y su responsabilidad. Quiere decir que esta iniciativa responsable ha de tomarla a la luz que se desprende de su vinculación creadora a las realidades del entorno que le ofrecen posibilidades valiosas. El hombre abierto a este tipo de entorno no se pertenece a sí mismo¹⁸, pero con ello, no se pierde, logra un poder especial de *recogerse*, de atender a lo

espiritualidad concreta que, por lo demás, sabemos reconocer en el plano de la vida cotidiana, en una inflexión, en una mirada cargada de sabe Dios qué tesoro inmemorial». Cf. *L'Esthétique*, p. 47.

16 Cf. *Être et avoir*, p. 254.

17 Cf. op. cit., pp. 253-4.

18 Cf. op. cit., p. 195.

esencial y lograr una capacidad muy alta de discernimiento. El que se recoge no se aísla y desarraiga; se retira de lo banal para entrar en relación con lo profundo valioso, cargado de posibilidades. El *recogimiento* auténtico va unido con el *sobrecogimiento*, sentimiento producido por lo altamente valioso, capaz de fundar modos relevantes de unidad. «Desde que estamos en el ser, estamos más allá de la autonomía. He ahí por qué el recogimiento, al ser una nueva toma de contacto con el ser, me transporta a una zona en la cual la autonomía no es concebible; y esto es asimismo verdad en lo tocante a la inspiración, a todo acto que compromete globalmente cuanto soy»¹⁹.

De todo ello se desprende que el hombre más autónomo y libre es el que menos se encapsula en su yo por afán de buscar amparo frente a un entorno visto como distinto, distante, externo y extraño, cuando no hostil. Se abre y asume las posibilidades que le vienen dadas con el fin de crear algo valioso y abrir a otras posibilidades nuevas. El hombre libre crea en virtud de un don y con vistas a realizar un don. «Lo que es esencial en el creador es el acto por el cual se pone a disposición de algo que, sin duda, depende en cierto sentido de él para existir, pero que al mismo tiempo se presenta como más allá de lo que él es y de lo que él puede juzgarse capaz de sacar directa e inmediatamente de sí». «¿Cómo no reconocer que la persona no se deja concebir fuera del acto por el cual ella se crea, pero al mismo tiempo que esta creación pende, en cierta manera, de un plano de realidad que la supera? Este plano parece en casos que ella lo inventa, y en otros que lo descubre, y la reflexión, por su parte, se hallará que entre invención y descubrimiento hay siempre continuidad, de forma que estamos lejos de poder establecer entre una y otra una delimitación tan rigurosa como la admitida ordinariamente por el sentido común»²⁰.

El fruto de este encuentro entre el compositor y las realidades del entorno no es un mero *sentimiento subjetivo* llamado a suscitar otros sentimientos análogos²¹. Es una enti-

19 Cf. *Etre et avoir*, p. 192.

20 Cf. *Homo Viator*, p. 30.

21 Cf. *Presence et immortalité* (Flammarion, Paris 1959), pp. 24-25.

dad relacional, un «entre» (*Dazwischen*, Buber), que presenta un carácter real eficiente. Se revela como algo valioso que pide ser realizado y se constituye en meta e impulso del intérprete, pero no se impone a su voluntad, antes apela a su libertad. Este tipo de realidades que no son delimitadas ni asibles, como los objetos, porque constituyen un centro de iniciativa en constante ebullición creadora pueden ser denominadas «ámbitos». Ph. Fauré-Frémiet solía hablar de «realidades no dimensionales» para designar las mismas realidades que Karl Heim denominaba en alemán «dimensionalle Räume», ámbitos que abarcan cierto campo ²². Marcel distingue dos tipos de espacio: un espacio abstracto y racional («Funktionsraum», Cassirer), y un espacio concreto lleno de significaciones sensibles, hostiles o simpáticas («Strukturraum», Cassirer; «das Offene», Rilke; «der Weltinnenraum», Heidegger) ²³.

Se trata de una entidad que surge como fruto de una experiencia *reversible*, que no va del sujeto al objeto sino que ensambla o entrevera a dos realidades que no son realidades objetivas sino «inobjetivas» (Jaspers) por no ser delimitables, asibles, ponderables. Estas características significan, positivamente, que tales realidades pertenecen a un plano de la realidad superior al de los meros objetos; constituyen un centro de iniciativa, abarcan cierto campo y pueden ser, por ello, denominadas «ámbitos de realidad». Estos ámbitos pueden entreverarse mutuamente, intercambiar sus posibilidades, enriquecerse y fundar así modos elevados de unión y dar lugar a ámbitos nuevos.

Al entrar en este tipo fecundo de relación, el sujeto –mejor, el hombre creador– alcanza la madurez de su condición de «sujeto», que se hallaba *reducido* de valor cuando se consideraba «autónomo» debido a su desconexión con las realidades valiosas del entorno ²⁴.

22 Cf. Fauré-Frémiet: *L'univers nondimensionnel et la vie qualitative* (PUF, Paris 1948); K. Heim, *Glauben und Denken* (Turche, Hamburgo 1957).

23 Cf. *L'Esthétique*, pp. 82, 134.

24 Cf. *Etre et avoir*, p. 195.

Este sujeto perfeccionado tiene un equilibrio espiritual suficiente para saber que su perfección la alcanza cuando no crea por sí mismo y para sí mismo.

«...El artista verdadero no crea para sí, crea para todos; no puede satisfacerse a sí mismo sino bajo esta condición, y yo diría de buen grado que no existe creación artística sin un sacrificio constante del sujeto creador»²⁵.

Esta actitud de humildad y renuncia que lleva al gran artista a ponerse en segundo plano respecto a su obra es la misma que impulsa al artista auténtico a poner en *estado de transparencia* todos los elementos expresivos que toman parte en la realización de la obra, sea en la composición sea en la interpretación o en la audición. Este esfuerzo de transfiguración y adelgazamiento de los medios expresivos tiene por fin entrar en relación de *presencia* con la obra misma.

Tal poder transfigurador requiere una potencia integradora de primer orden. El artista debe realizar actos de integración o entreveramiento en todas las direcciones. Hacia lo alto, ha de integrarse con las realidades que constituyen un mundo y son capaces de conceder sentido a toda una obra. Hacia abajo, ha de integrar la forma y la materia, la inspiración y la técnica, lo metasensible y lo sensible, los sentimientos espirituales y los vitales, el tener y el ser...

Esta labor de integración sólo es posible cuando se deja a cada aspecto de la realidad ser lo que es, sin reducirlo a objeto de posesión y manejo. El artista verdadero renuncia, por ello, al halago que produce el dejarse llevar por la seducción del dominio para entregarse a la actitud de generosidad que está en la base de toda actividad creadora. Si cuanto implica relación fecunda, entreveramiento de ámbitos que se complementan y potencian, decimos que constituye *el orden*

25 Cf. *Du refus à l'invocation*, p. 67. «Estos días he estado sumergiéndome de nuevo en las últimas obras de Beethoven, que, a mi juicio, marcan un nivel de perfección no alcanzado nunca por ningún otro compositor, si no es en algunos momentos fugaces. Esta música sólo pudo brotar en la más profunda soledad y, sin embargo, ahí está para nosotros, para cada uno de nosotros; no existe antes de *darse a sí misma*, ella misma es este *don*, el don inagotable de un alma que, en la misma medida que Shakespeare y Rembrandt (...) fue capaz de concentrar en sí la totalidad del ser y del destino humano» (Cf. prólogo a la obra de K. T. Gallagher, *La filosofía de Gabriel Marcel* (Edit. Razón y Fe, Madrid 1968) pp. 16-17.

del ser, concluiremos con Marcel que el artista creador no se mueve en el orden del *tener* sino en el del *ser*. «Tan pronto como hay creación, en cualquier grado que sea, estamos en el ser»²⁶. Y viceversa: «No tiene sentido usar la palabra 'ser' sino cuando nos encontramos ante una creación en una u otra forma»²⁷.

Pero los modos finitos de creatividad sólo se dan en armonía con ciertos modos de tener. De ahí la necesidad de integrar el ser y el tener mediante la fuerza de unificación que desprende la creatividad auténtica²⁸.

Este poder integrador –o mejor entreverador– le viene a la creatividad de las realidades que ésta tiene por meta fundar. Al fundarlas, se instaura un campo de juego, un lugar de encuentro, de entreveramiento fecundo de ámbitos. En este ámbito de interacción se supera la escisión entre el aquí y el allí, el dentro y el fuera, lo cerradamente mío y lo crispadamente tuyo, y se realizan toda suerte de *experiencias reversibles*. Estas experiencias sólo puede realizarlas el hombre con realidades a las que no toma como algo *objetivo* situado enfrente, sino como algo que le compromete en cuanto le ofrece posibilidades de libre juego creador y le apela a asumirlas activamente. «En la esfera de lo problemático, la distinción de fuera y dentro es importante: se desvanece en cuanto se entra en el misterio»²⁹. «Basta recordar el modo como surge, por ejemplo, una idea melódica surge, se adueña de nosotros, ¿de dónde viene? ¿Viene de mí mismo o de otro lugar? Corresponde a la reflexión el reconocer que esta distinción está aquí desprovista de toda significación. Supone, en efecto, una topografía ilusoria; porque no tiene

26 Cf. *Etre et avoir*, p. 218.

27 Cf. Prólogo a la obra de K. T. Gallagher: *La filosofía de Gabriel Marcel*, p. 16.

28 Cf. *Etre et avoir* pp. 220-1. «Nuestras posesiones nos devoran (...). Esto es tanto más verdadero, por extraño que parezca, cuanto más inertes estamos ante objetos inertes en sí mismos, y tanto más falso cuanto más vitalmente, más activamente nos hallamos ligados a algo que sea como la materia misma, la materia perpetuamente renovada de una creación personal (sea el jardín de quien lo cultiva, la granja de quien la explota, el piano o el violín del músico, el laboratorio del sabio). En todos estos casos, el tener tiende, podría decirse, no a anularse sino a sublimarse o transformarse en ser». (Cf. op. cit., p. 241).

29 Cf. op. cit., p. 217.

ningún sentido admitir que yo constituyo un territorio delimitado y preguntarme si tal idea ha nacido o no en este territorio, como podría hacerse con una corriente de agua que tiene su fuente más acá de una determinada frontera»³⁰.

Considerar el ámbito del yo como un territorio delimitado frente a cuanto pertenece al campo de lo exterior, lo ajeno, lo «otro» en sentido de extraño, responde a una falta de *energía espiritual*, justo la energía que se gana cuando se relaciona uno con realidades valiosas.

La reducción del valor de las realidades que constituyen el auténtico entorno del hombre amengua o anula la vida espiritual y, consiguientemente, el poder creativo del hombre.

Marcel insiste en que lo espiritual implica interacción, entreveramiento, encuentro, potenciación mutua de posibilidades. El artista, si carece de poder creador y desea configurar obras que tengan un lugar en la historia, suele entregarse a lo novedoso, lo insólito, y obtiene con ello a veces rotundos éxitos en sociedades que confunden lo *originario* con lo *original*. Lo «originario» es aquello que tiene su origen en la fuente de toda creatividad: *el encuentro con lo valioso*. Lo «original» es lo que llama la atención por el simple hecho de no haber existido nunca. La falta de obras artísticas originarias en una época determinada denota una mengua en la creatividad de sus gentes y, por tanto, un nivel de vida más pobre. «¡La música! Después de todo, es algo bien secundario. – No, Eustaquio, responde Werner, no es secundario. Si la música disminuye, si la música se empobrece, entonces la vida misma disminuye, se hace mezquina. Sin la música, ya no se vive, se va tirando». «...Si una convicción se ha afirmado en mi espíritu a lo largo de estos últimos veinte años, es que lo esencial en todo ser humano es la parte de la creación, por reducida que sea, que hay en él. Y yo añadiría hoy que la alegría en la que se traduce dicha creatividad se expresa, o al menos se expresaba en otro tiempo, muy a menudo a través del canto. Un mundo en el que los hombres no cantan es un mundo degenerado. El verdadero problema, pocas veces planteado y tan difícil de resolver, consiste en saber si en

30 Cf. *Présence et immortalité* (Flammarion, Paris 1959) p. 258.

dicho grupo de hombres la alegría persiste o por el contrario se anula ³¹.

El mundo actual, por estar en buena medida falto de creatividad, es un mundo roto, desvertebrado, inhabitable, carece de emoción y de alegría, está inmerso en una tristeza asfixiante ³². La música auténtica es una protesta contra esta mutilación de la vida, llevada a cabo por las diferentes formas de reduccionismo. «La música, en su verdad, ma ha aparecido siempre como una llamada irresistible de aquello que en el hombre supera al hombre, pero también lo funda» ³³. Marcel manifiesta que toda su obra consistió en una acción de protesta contra todo lo que devalúa al hombre y lo pervierte por no cumplir las exigencias de la creatividad.

En esta línea de oposición a lo decadente, Marcel manifiesta su inquietud e incluso su desazón ante las corrientes musicales de vanguardia. En la obra teatral, de título bien expresivo, *Mon temps n'est pas le votre*, se manifiesta a través de un pianista en términos muy duros contra todo movimiento que se base en una ruptura de la tonalidad y confunda lo insólito y lo extravagante con lo «histórico». Manifiesta que el hecho de que la música de Pierre Boulez y la de otros compositores actuales le aburra y le irrite y le resulte ajena no le autoriza a emitir un juicio condenatorio global sobre este tipo de música. Se siente, no obstante, dispuesto a afirmar sin vacilación que la música contemporánea se halla lanzada por la peligrosa pendiente de la *pura experimentación*, y cesa por ello de dirigirse a todos ³⁴.

La falta de un lenguaje común a artistas y público significa que no formamos entre todos un *campo de creatividad*. Creatividad y lenguaje auténtico van a la par. La pura experimentación, la búsqueda de lo nuevo por lo nuevo puede dar lugar a resultados inéditos, sorprendentes, pero éstos no serán asimilados creadoramente por el gran público ya que no responden a la necesidad de expresar un mundo de valores compartidos.

31 Cf. «*Le dard*», citado en *L'esthétique...*, p. 107.

32 Cf. *Le monde cassé*, (Desclée de Brouwer, Paris 1936).

33 Cf. *L'esthétique*, p. 112.

34 Cf. *L'esthétique*, pp. 86, 98, 115.

Por el contrario, el buen artista que crea una obra en la que se plasma un mundo compartible suscita a través de ella la creatividad en los demás, y promueve la comunicación y la vida de intercambio fecundo, es decir, la vida en comunión. Ya Bergson solía decir que es creativo el que despierta la creatividad en otras personas. Cómo se realiza esta labor de promoción musical: *la interpretación*.

2. LA INTERPRETACION MUSICAL

El fruto de la actividad creadora del compositor es la obra musical. Esta posee una estructura propia, un espíritu singular, una lógica interna, una vida independiente, una condición irreductible que la sitúa en un plano trascendente a cada una de las interpretaciones de que haya de ser objeto. En la partitura, la obra no se halla *en acto*; existe sólo *virtualmente*. Es uno de los polos que se requieren para que exista de modo cabal. Ya en la partitura, sin embargo, la obra, pese a la menesterosidad, presenta un carácter soberano, por cuanto –de una parte– es la meta que persiguen los intérpretes y el impulso que los guía hacia ella; y –de otra– pende para existir de la actividad de tales intérpretes pero se mantiene independiente en cuanto a su modo de ser, a su estructura esencial. Un intérprete puede equivocarse y falsear una obra. Esta no queda falseada en sí. Tiene que esperar a que otro intérprete acierte con el *tempo* justo, el fraseo adecuado, la acentuación debida... Pero puede esperar; no queda herida en su núcleo.

La fuerza configuradora de las obras resalta de modo especial en las «ideas musicales». A ellas consagró Marcel diversos análisis, que le resultaron sobremanera fructíferos en su investigación filosófica.

Una *idea musical* es una frase sonora que se ofrece con toda autoridad y decisión para ser recreada una vez y otra de modo más ajustado. No se agota en una primera audición. No se penetra suficientemente en ella a través de una sola interpretación. Tiene energía suficiente para inspirar diversos ensayos, diferentes búsquedas tanteantes de todas las virtua-

lidades que en ella laten. «Vendrá de noche, cuando todo duerme». He aquí una idea poética. Los primeros seis acordes de la sonata en do menor, *Patética*, de Beethoven, constituyen la idea musical nuclear del primer tiempo. Piense cada uno en las ideas musicales que le han resultado en su vida más eficaces, más ricas en posibilidades. Recuerden el tema del último tiempo de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven. Intenten vivirlo activamente. Más de una vez sucederá que, cuando paseen por el campo, recordarán sin proponérselo ese tema, surgirá en su mente, vendrá espontáneamente a acompasar su marcha, a darle forma rítmica, a estructurarla musicalmente. Es la *eficacia* típica de las ideas musicales.

La idea musical se entrega a fin de ser recreada con la fuerza del pensamiento, el amor y la afectividad. *Recreada*, no meramente *captada*, como se capta la idea de una cosa ya hecha del todo. Lo que percibe el intérprete a través de la fronda de los signos de la partitura es una *realidad promocionante* que le impulsa, le orienta, enciende su inspiración, le eleva a un mundo de expresividad. Esta tarea promocionante la ejerce la idea musical reiteradamente, como una persona a la que se encuentra y cuya riqueza no se agota en un primer diálogo. Pueden darse, por ello, diversas interpretaciones de una obra y ser todas ellas legítimas y complementarias.

La idea musical no es una mera estructura que pueda captarse intelectualmente de modo exhaustivo en un primer golpe de vista; ni es la expresión de un sentimiento privado del compositor. Lo que nos atrae e interesa en la música de Chopin o Beethoven no es la expresión de sus sentimientos particulares, sino los *ámbitos de emotividad* que supieron plasmar. La idea básica del *Adagio* de la sonata en fa menor, *Appassionata*, de Beethoven nos inmerge en un ámbito de inmenso dolor contenido. La tristeza humana, vivida con honda serenidad y poder de transfiguración, no puede ser expresado de modo más hondo que en el *Quinteto para viola y cuerda* de Mozart. Los sentimientos de Mozart y Beethoven eran privativos suyos. Los ámbitos de emoción que instauraron en sus obras pueden ser asumidos por nosotros. Es algo participable de modo concreto; no se limita a un individuo;

trasciende el campo acotado de los seres individuales, pero no se da en abstracto sino a través de un acto de asunción activa. *La idea musical nos ofrece un modo de universalidad concreta, eficiente, inagotable.* Caer en la cuenta de ello fue para Marcel *un torrente de luz en orden a comprender lo que significa el ser para el hombre.* Chopin, al componer sus grandes obras, se sitúa más allá del mundo acotado de sus sentimientos, se eleva a una zona de realidad en la que puede entrar en comunión espiritual con multitud de seres humanos de los que se convierte en portavoz y profeta³⁵. Beethoven, en su *Novena Sinfonía*, no nos habla de su alegría, funda un campo de alegría humana y solidaridad. Más que *expresar* sentimientos, la obra *es* sentimiento, por cuanto constituye un ámbito gozoso en el que cada ser humano puede inmergirse como en su hogar espiritual y sentirlo como propio y verse en él acogido y realizado.

Sabemos que toda obra de arte cabal presenta siete elementos o niveles distintos y complementarios. Uno de ellos es la representación; otro la emotividad, el más elevado y decisivo es el mundo que se plasma en la obra, que la corona y da sentido pleno. La obra musical no tiene por cometido suscitar una determinada forma de emotividad a través de cierto tipo de representación. Represente o no alguna realidad del mundo visible –una tormenta, un arroyo, el canto del cuclillo–, la obra musical debe ser toda ella, con sus siete niveles, la plasmación de un mundo. Esa revelación espléndida es su *verdad* y su *fuerza de emoción estética*. En un Coral de Bach se nos hace presente, de modo inmediato-indirecto, con la intensidad y la veracidad con que se presenta una persona, buena parte del alma alemana: su decisión y brío, su intimidad, su sentido del orden, la precisión y la armonía, el afán de ahondar mediante la insistencia.

Lo mismo que sucede con las personas, las ideas musicales se hacen presentes de modos muy diversos. Hay ideas dinámicas que vienen al encuentro del hombre que sabe acogerlas. Bach y César Franck supieron expresar de forma modélica el mundo religioso porque mostraron con especial

35 Cf. *L'esthétique*, p. 56.

intensidad cómo lo divino se revela al hombre³⁶. Los responsorios de Tomás Luis de Victoria son ejemplo inigualable de la capacidad de hacer presente lo divino, como en los mejores iconos. La pena por el dolor de Jesús en la Pasión nunca ha logrado una expresión más inmediata y densa que en el *Vere languores*.

Hay ideas que se ofrecen con tal decisión que parecen imponer un mensaje. Las cuatro notas del tema inicial de la Quinta Sinfonía de Beethoven transmiten con vigor una apelación, que inmediatamente se transforma en una especie de campo de resonancia que nos envuelve por todas partes, y nos invita a sumarnos al canto común, que tiene mucho de súplica, de voluntad de afirmación, de presentimientos sombríos.

Ciertas ideas nos acogen en un clima de ternura y luminosidad. Así sucede al comienzo del último tiempo de la Sonata en Do Mayor, *Aurora*, de Beethoven. Cuando se ha oído este tema, esta idea musical, tan acariciante, tan prometedora y a veces melancólica, queda uno enriquecido con un motivo de esperanza inextinguible. Cuanto más se insiste en él y se lo acoge en diversos momentos de la vida y se lo ve en el contexto de las distintas obras del autor, mayor hondura se advierte en el ámbito de encanto auroral que Beethoven intentó sin dudar plasmar y regalarnos.

Las ideas musicales presentan caracteres diversos pero todos coinciden en una característica básica: *la decisión*, *la autoridad* con que se manifiestan a sí mismas y revelan el mundo que encarnan. No se trata de una autoridad de *mando* sino de *configuración*, que da lugar a una obra y pide participación en la misma. Es una forma de autoridad que suscita simpatía y libertad, adhesión libre y creadora, deseo de compartir un momento de apogeo vital, renovación interior³⁷.

36 Cf. *L'esthétique...*, p. 27.

37 «Lo bello es aquello que de algún modo tiene autoridad sobre nosotros; la autoridad es la cualidad distintiva de la obra de arte (...), y esto nos ayuda a comprender la distinción sin duda más importante que es posible realizar en el orden estético: lo que separa lo que existe de lo que no existe. Lo inexistente es lo que no posee en sí ninguna potencia de afirmación y no tiene, por lo mismo, la menor autoridad sobre nosotros. Ello indica que la idea bella debe ser la idea real, la idea que cuenta y que lo mejor es sin duda compararla a una personalidad» (Cf. *L'Esthétique...*, p. 21).

Sentir en la interioridad de uno mismo vibrar esta fuerza configuradora de las ideas musicales, simpatizar con ellas y recrearlas es la tarea del intérprete. En principio, éste no tiene ante sí más que unos signos objetivos, fríos, grabados en una partitura. En tales signos se hace presentir la obra que en ellos alienta. El intérprete adivina sus formas e intenta recrearlas en un instrumento. Lo hace primero de modo tanteante, torpemente, sin libertad interna. La obra misma le va advirtiendo que todavía no están bien logradas las interpretaciones porque la fuerza expresiva de cada forma, de cada frase y período está lejos de haber quedado a plena luz. Pero llega un momento feliz en que la obra se hace presente, y la partitura se desplaza a un segundo plano discreto. Todos los elementos expresivos que intervienen en el acto de interpretación entran en estado de transparencia. La obra es, entonces, pura presencia. He aquí dos planos de la realidad perfectamente integrados: *el objetivo y el metaobjetivo*, los *medios expresivos y la obra*.

Cuando llega a presencia de la obra, el intérprete se mueve libremente por sus avenidas, actúa con personalidad, ensaya nuevos acentos, altera cuidadosamente ciertos ritmos para buscar matices inéditos, efectos desconocidos; *juega*, en verdad, con la obra en el sentido creador del término. Para ello prescinde de la ayuda de la partitura y opera de memoria, ya que la memoria otorga una gran libertad en esa tarea de asimilación creadora de las obras. Marcel destaca la importancia de la memoria en el acto de participación poética. La memoria nos libera de la exterioridad del texto escrito y nos ayuda a interiorizar la obra y convertirla en una *voz interior*, y considerarla de hecho como el impulso que dinamiza y orienta nuestra capacidad recreadora³⁸. *Saber de memoria es saber de corazón*, como dicen los franceses bellamente, asumir algo con intensidad creadora como propio. Las palabras o ideas y todos los elementos expresivos adquieren con ello pleno valor, e incluso pueden ganar matices desconocidos para el autor mismo. Entre el poema y el buen declamador se da una relación reversible muy íntima y fecunda. No obs-

38 Cf. *L'Esthétique...*, pp. 54-55.

tante, Marcel estima que, por viva que sea la participación del declamador, la interpretación musical implica un grado superior de asunción personal de la obra. «...Los elementos de que está hecho el poema son mucho más 'dados', mucho menos susceptibles de renovación interior que los que constituyen el Lied o la sonata. ¿No se podría observar que hay aquí una jerarquía en la ofrenda de sí, en el sacrificio?»³⁹.

Descifrar una partitura no se reduce a leerla. Implica un compromiso *recreador* de formas e incluso *creador* de las mismas, ya que —según indica Marcel— el intérprete tiene que dar vida a una obra que nunca ha tenido ante sí y que sólo puede adivinar a través de los signos —siempre precarios— de la partitura⁴⁰.

El talento del intérprete se mide por su capacidad de advertir el rango de cada idea musical, sus virtualidades, su fuerza configuradora, su poder de fecundar toda una obra y sus diversas interpretaciones. Al descubrir pacientemente, a través de la lectura de partituras, esa riqueza latente en las obras, Marcel se abrió a la convicción, para él decisiva, de que la música constituye un «testimonio ontológico», por cuanto revela la faz invisible de lo visible, transfigura lo visible y hace adivinar su poder expresivo de una realidad trascendente que en él toma cuerpo⁴¹. Vivir en presencia de tal realidad funda un modo de unión potentísimo, capaz de hacer entrar en estado de transparencia a todos los elementos que confluyen en una interpretación. Resulta impresionante advertir el modo altísimo de unidad que se instaura entre los intérpretes y entre éstos y los instrumentos y partituras cuando cada uno de los artistas vibra personalmente con la obra, tal como es vista por el director. En una interpretación del *Oratorio de Navidad* de Bach grabada en video por Nicolas Harnoncourt, el director, los instrumentistas, los cantantes, hasta los niños del coro actúan *trascendidos*. No hay el

39 Cf. op. cit., p. 55.

40 Cf. *Présence et immortalité*, pp. 24–25.

41 Cf. *L'esthétique...*, p. 13 («L'esthétique musicale de Gabriel Marcel», de J. Parain-Vial). «... La música como la pintura y la poesía, es una especie de expresión irradiada del misterio de la encarnación». «Somos abejas de lo invisible (Rilke)». Cf. op. cit., p. 50.

menor gesto de distracción o de autocomplacencia. Se mueven en la obra con libertad de virtuosos, se pliegan a las exigencias de una interpretación novedosa, colaboran activamente a darle forma, actúan con patente entusiasmo, en riguroso éxtasis, es decir elevados a lo mejor de su condición de músicos. Esta maravillosa sincronización y ensamblamiento se debe al hecho de hallarse todos en relación de *presencia* con la obra. Por eso su actividad interpretativa resulta fácil, espontánea, transparente. La atención no se nos prende en los mil y un elementos que confluyen en el acto de la interpretación. Nuestra mirada se lanza sin obstáculo hacia la obra. Los medios expresivos actúan de forma *mediacional*, son *medios en los cuales se hace presente la obra, no en plan mediatizador*—no se interponen entre la obra y los oyentes—.

Esta es la característica de la música que mayor admiración causó a Marcel: una realidad que es fruto de un encuentro, que supera por tanto al mismo que la crea, se prolonga en todos quienes tengan la capacidad de re-crearla e incluso enriquecerla. Toda realidad se prolonga en aquello que suscita ⁴². La obra musical nunca está del todo hecha, acabada; se halla siempre en estado germinal, dispuesta a promocionar modos diversos de ser contemplada y configurada.

Esta forma de ser inacabada y potente revela un modo de realidad muy superior al de las realidades objetivas que se dejan delimitar, unir, pesar, situar en el tiempo y en el espacio. No puedes fijar sus límites, parece que se evade a tu mirada, que se desdibuja ante tu mente, pero, si entras en relación de presencia con ella, sientes que te impulsa, te orienta, te eleva a un mundo lleno de sentido que te inspira y configura tu actividad al tiempo que —a su vez— es configurado por tí ⁴³.

42 Cf. *L'esthétique...*, p.103.

43 La misma relación reversible que existe entre la obra y sus diversas interpretaciones se da también entre una virtud y los actos virtuosos que la ponen en juego. El hombre virtuoso asume la virtud activamente, recibe de ella un impulso. Pensemos en la *Piedad*.. Me dejo llevar por este valor, por ejemplo, cuando atiendo a un anciano. Al hacerlo, estoy dando carácter concreto a dicho valor, lo realizo. «La esencia de una obra no se agota en una ejecución, como una virtud, cualquiera que sea, no se deja encerrar en los límites de un acto determinado. La virtud está allende el acto, como la obra está allende la ejecución; y, sin embargo, en un sentido la virtud

Esta experiencia sorprendente de una realidad que no se ve pero se hace sentir con la mayor fuerza la llevó a cabo Marcel desde muy pronto en los ejercicios de *improvisación* al piano: tercera forma de actividad musical que Marcel tomó como fuente de iluminación filosófica.

3. LA IMPROVISACION MUSICAL

Según testimonio del mismo Marcel, la improvisación musical constituyó una clave decisiva para el descubrimiento de la distinción entre *problema y misterio* y, consiguientemente, para operar la conversión del *tener al ser*, de la *actitud objetivista a la actitud existencial*⁴⁴. El no iniciado en el secreto de la interpretación y la improvisación musicales puede considerar inverosímil tal fecundidad en una experiencia que, a primera vista, parece situarse en un plano inferior al de la interpretación, ya que ésta viene regulada por el cauce privilegiado de la partitura y aquélla, la improvisación, se define como una actividad libre y espontánea, carente del apoyo que supone el trabajo previo del compositor. La espontaneidad suele ser malentendida como arbitrariedad por quienes se hallan *fuera* del juego musical y ven la práctica de la improvisación *desde lejos*. Los que la contemplan desde dentro saben con toda certeza que improvisar es, en efecto, una actividad libre, no regulada estrictamente por una instancia prefijada, pero libertad no significa aquí navegar en el vacío, a impulsos de la pura efusividad incontrolada. El artista improvisador se halla sumergido en el mundo de la música, con su peculiar lógica interna, su poder configurador e inspirador. Cuando improvisas no te sientes solo, sabes que estás participando en una realidad que no existe al modo de los objetos pero se muestra eficiente, y te impulsa, y receptor al mismo tiempo. «...Desde mis dieciocho o diecinueve años apenas he cesado de improvisar al piano. Esta fue una experiencia exaltante, por difícil que sea el traducirla en

es inmanente al acto, como la obra es inmanente a la operación por la cual el ejecutante la revela». (Cf. *L'esthétique...*, pp. 17-25).

⁴⁴ Cf. *Etre et avoir*, pp. 17-25.

palabras (...). Tenía entonces el sentimiento de *acceder* a mí mismo, y al propio tiempo de progresar, con una facilidad que me sorprendía, en un mundo desconocido, en el cual las posibilidades de hacer descubrimiento eran como inagotables»⁴⁵.

A medida que se va realizando la improvisación se siente la unidad profunda de cuanto acontece a lo largo del tiempo sin someterse al tiempo del reloj, el tiempo visto como mera decurrencia de instancias yuxtapuestas. El dinamismo de la improvisación sólo nos resulta del todo inteligible si estamos activamente asociados a la actividad musical⁴⁶.

«...Trascender el tiempo no es, en absoluto, elevarse –como puede hacerse en cada momento– a la idea vacía de un *totum simul* –vacía porque me queda fuera y, de consiguiente, se halla en cierto modo desvitalizada–, sino en participar de manera más efectiva en la intención creadora que anima el conjunto, en otros términos, elevarse a planos en los cuales la sucesión aparece cada vez menos como algo dado, de forma que una representación digamos cinematográfica de los acontecimientos resulta cada vez más inadecuada, y cesa incluso a la larga de ser posible»⁴⁷.

He aquí cómo la práctica de la improvisación le permite a Marcel entrever que, al lado del universal abstracto, se hace sentir eficientemente en la vida del hombre una forma de *universal concreto*, promocionante de una vida creadora⁴⁸. Tal universal supera el tiempo discursivo; no es un objeto, pero es real y fecundo. Este tipo de universalidad sólo puede ser captada en el seno de la experiencia creadora, no desde una actitud desinteresada, meramente «espectacular». Cuando uno está comprometido en un proceso creador, gana distancia respecto a cada uno de los elementos que integran tal proceso, pero esa *distancia* no degenera en *alejamiento*. Se distancia uno sin perder la *presencia*. Es una *distancia de perspectiva*, que anula la inmediatez de fusión pero no la cercanía emi-nente de la presencia.

45 Cf. *L'esthétique...*, pp. 98-99.

46 Cf. *Etre et avoir*, pp. 18-22.

47 Cf. *Etre et avoir*, pp. 21-22.

48 Cf. *Pour une sagesse tragique*, (Plon, Paris 1968) pp. 19-21.

Con toda razón pudo Marcel confesar a R. Troisfontaines que, al improvisar, entraba en un ámbito de intimidad, bondad y amistad ⁴⁹. Se trata, en efecto, de una experiencia *reversible*, en la que se da una forma de participación amistosísima, íntima, por cuanto se funda un campo de juego, de entreveramiento de posibilidades. Entrar en el juego de la improvisación dispone el ánimo para vivir hondamente toda clase de experiencias reversibles, en las cuales se adquiere una libertad y una plenitud incomparables.

Ello explica que, al comienzo de *Etre et avoir*, cuando aborda el tema de la experiencia religiosa, insiste tanto Marcel en los dos modos en que puede separarse el hombre de una realidad: 1) el del santo –que participa en la realidad del modo más elevado que es posible y se sepa de cada realidad concreta sin perder la unidad con lo real, antes incrementándola al máximo–, y el del hombre despegado, el puro «espectador» que se distancia de la realidad para desertar de ella ⁵⁰. Con razón de largo alcance muestra Marcel una y otra vez el propósito de mantenerse siempre en el *interior* de la realidad y de cada proceso de experiencia ⁵¹.

El nexo entre *improvisación e inmersión participativa* en una realidad promotora de vida creativa explica por qué Marcel, tras declarar que en el origen de su situación actual hay algo que le supera y le hizo posible realizar la experiencia de la gracia y sentirse sumergido felizmente en la vida religiosa, escribe escuetamente: «Yo veo claro ahora también en mis improvisaciones. Una metáfora inversa a la otra, la de un mundo que estaba ahí enteramente presente y que al fin aflora» ⁵².

A una mirada desprevénida le resultará sin duda extraño, si no inquietante, observar que Marcel vincula dos experiencias que parecen tan distantes en sentido y en rango. Esta distancia se amengua cuando se advierte que en ambas experiencias se da el salto de un nivel a otro superior y se siente uno transportado a un mundo sorprendentemente

49 Cf. *De l'existence à l'être* (Vrin, Paris 1953) vol. I, p. 27.

50 Cf. Op. cit., p. 25.

51 Véase, por ejemplo op. cit., pp. 17-29.

52 Cf. *Etre et avoir*, pp. 16-17.

rico, tan eficiente como poco dominable. Si tenemos en cuenta esta sensación de ascenso que le produce a Marcel la experiencia de improvisación, aceptaremos como algo lógico que la práctica de la improvisación lo recoja y aúne consigo mismo cuando se halla disperso, un tanto perdido en la vida diaria, y le eleve el ánimo y le produzca un gozo casi sacro, ya que «en su trasfondo, toda música es oración»⁵³.

III.—LA FILOSOFIA Y LA MUSICA: EL ASCENSO HACIA LO ALTO

Beethoven confesó en una ocasión que a él se le había concedido vivir en un reino de belleza sin igual y que toda su tarea en la vida consistía en transmitir a los hombres un resplandor de tal belleza a través del lenguaje musical. Consta que Beethoven fue un gran improvisador. Cuando se sentaba al piano y se dejaba llevar de su inspiración, sabía mejor que nadie que no operaba solo; estaba siendo impulsado por el don que se le había dado de «engendrar en la belleza», según la certera expresión platónica. Si nosotros, desde la orilla de acá, recreamos sus obras, por ejemplo el primer tiempo de la Sonata en do sostenido menor, llamado «Claro de luna» —y que parece haber tenido su origen en una improvisación—, rehacemos el camino de vuelta respecto al que hizo Beethoven hacia nosotros.

Hacer posible una «apertura a lo alto» semejante constituye para Marcel el cometido básico de la filosofía. El nos confiesa que desde muy joven aspiró a elevarse a las cimas de la especulación a fin de acceder a «las realidades supremas que son Dios y la inmortalidad»⁵⁴.

53 Cf. *L'esthétique...*, p. 73.

54 Cf. *L'esthétique...* p. 95. Sobre el sentido de la Filosofía, véanse, asimismo, *La dignité humaine et ses assises existentielles* (Aubier, Paris 1964) pp. 13-33; *Pour une sagesse tragique*, pp. 17-57.

Este acceso y aquella elevación le fueron facilitados en buena medida a Marcel por la experiencia musical, que se le apareció desde niño como «porteuse de vérité»⁵⁵. Cuando se participa de ella, la música eleva a un plano de realidad en el cual uno se siente llevado a vivir de modo «intersubjetivo», interaccional, «reversible». Esta experiencia puso a Marcel en disposición de descubrir que el hombre, cuando vive creadoramente, se mueve sobre un fondo de realidad que le apoya, le impulsa, le da sentido.

A este tipo de realidad alude el término «ser», que se halla muy lejos de reducirse a un mero concepto obtenido por abstracción. Es algo trascendente e inmanente a cada uno de los actos del hombre; es objeto de intelección pero no se reduce a mero objeto; no puede ser conocido de modo objetivo, espectacular, sino de modo comprometido. Este compromiso no indica irracionalidad en tal conocimiento, sino una forma compleja de racionalidad, la propia de objetos de conocimiento que no se reducen a meros objetos⁵⁶.

«En mi propio caso –confiesa Marcel–, si yo he tenido alguna experiencia de existir, ha sido en cuanto he tenido la suerte o de crear en el preciso sentido de la palabra o de participar en un orden que es en realidad el del amor y la admiración». Alude seguidamente Marcel a la *transfiguración* de la experiencia humana que lleva a cabo Beethoven en sus últimas obras y que constituye el límite extremo de lo que él mismo ha tratado de realizar por el camino tortuoso de la reflexión filosófica y la creación dramática. Y agrega: «En último análisis, parece que el ser se me revela o se me confía sólo en la medida, siempre lastimosamente incompleta, en que esta trasmutación se realiza en mí y para mí». Marcel se percata de que el sentido cabal de las palabras *transfiguración* y *transformación* sólo será plenamente accesible a quienes «han sido iniciados en el más profundo secreto del arte

55 Cf. *L'esthétique...*, p. 95. «La experiencia de la música como potencia transformante, digamos más exactamente, como poseedora de la verdad, es a no dudar una de las que pueden aclarar mi pensamiento filosófico y, en particular, el hecho de que éste se oponga a todo intento de presentar una concepción –por así decir– visual de la realidad y rehúsa toda Weltanschauung y todo espíritu de sistema» (Cf. op. cit., p. 104)

56 Cf. Prólogo a la obra citada de K. T. Gallagher, p. 17.

de la música». «Creo que todo el que se acerque a mi obra tendrá que concebir el drama en función de la música y la filosofía en función del drama, lo que implica un cambio completo en las perspectivas tradicionales». «Pero insisto en que todo esto no debe ser interpretado en un sentido irracional, o más bien que una tal interpretación supondría una concepción degradada de la razón, que equivaldría a identificarla con la comprensión»⁵⁷.

Una vez clarificada la idea del ser y del hombre a la luz de la actividad creadora musical, Marcel tiene abierta una vía fecunda para abordar de forma concreta los grandes temas de la filosofía, que aparecen en su obra vinculados por un lazo sistemático a pesar del carácter disperso y fragmentario de su modo de expresión. Por vía de ejemplo, veamos en su interna conexión algunas de las ideas filosóficas que Marcel ha ido clarificando a la luz de la experiencia musical.

1. Marcel insiste en que la obra musical es una «presencia», no un objeto⁵⁸. Esta observación puede parecer un tanto difusa e imprecisa a quien no tenga posibilidad de realizar una experiencia musical creadora. En realidad es una indicación tan acertada que constituye toda una clave. Entramos en *presencia* de una obra musical cuando estamos a la escucha, disponibles, abiertos a la apelación de las formas que nos ofrecen su valor, su capacidad promocionadora de diversos actos de re-creación. Esta disponibilidad insta un modo relevante de unidad que supera los esquemas *dentro-fuera*, *interior-exterior*.

2. En la experiencia cotidiana, se vive pendiente del afán de *tener* cuando se adopta una actitud de posesión, de control y manejo. Se vive, en cambio, atendido al *ser* cuando se adopta una actitud de colaboración creadora con todas las realidades del entorno que ofrecen posibilidades de acción

57 Cf. loc. cit., pp. 16-17.

58 «...El misterio musical es el misterio mismo de la presencia. Y aquí debemos referirnos a lo que hay 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». (*L'esthétique...*, p. 57).

con sentido, acción lúdica. La actitud posesiva nos lleva a ver todas las realidades de modo incomprometido, desde *fuera*, y nos aleja de ellas. La actitud colaboradora nos sitúa *dentro* de cada realidad para participar de su ámbito de vida. Esta participación nos une a dicha realidad con un modo entrañable de unidad, la unidad de presencialidad, y pone en marcha nuestra vida espiritual.

3. Marcel habla del *orden del ser*, en contraposición al *orden del tener*, para indicar que estamos en un plano de *intercomunicación* fecunda, que se logra por vía de *entreveramiento* de ámbitos de vida, no de mera yuxtaposición. Tal *entreveramiento* sólo es posible entre realidades metaobjetivas, no entre meros objetos. La relación con una realidad metaobjetiva exige disponibilidad, apertura, compromiso, voluntad de creatividad, es decir, de asumir activamente las posibilidades de acción con sentido que le vengan ofrecidas a uno. Este ofrecimiento es una apelación y pide respuesta. Ser capaz de *responder* a tales apelaciones y hacerse *responsable del* resultado de tal respuesta constituye el *sentido de la responsabilidad*.

4. Esta trama de apelaciones y respuestas da lugar a las experiencias «reversibles», que no son vertebradas por los esquemas *acción-pasión*, *sujeto-objeto*, sino por los esquemas *yo-tú*, *apelación-respuesta*. Las experiencias reversibles fundan un campo de juego, una trama de *entreveramientos* mutuos que superan la localización de las personas en un *dentro* y un *fuera*, en el campo acotado de lo mío y lo tuyo, lo inmanente y lo trascendente. Esta superación funda un ámbito de *intimidad* y de *luz*. Al estar comprometidos en un mismo juego, descubrimos el *sentido* de lo que somos y lo que vamos llegando a ser. Todo juego es fuente de luz para comprender el sentido de las jugadas que se realizan, de las formas que se configuran, de las acciones que se proyectan y realizan.

5. Esta unidad de *entreveramiento* creativo exige una actitud de sencillez y de amor, y tiene como fruto el encuentro personal. El encuentro no se logra mediante la mera anulación de las distancias físicas. Exige la puesta en juego de

un gran dinamismo espiritual⁵⁹. Este dinamismo permite advertir que lo distinto, distante, externo y extraño puede convertirse en íntimo sin dejar de ser distinto. Esta transformación convierte lo propio y lo ajeno, lo interior y lo exterior en complementarios. Al dejar de ver los esquemas *autonomía-heteronomía, inmanencia-trascendencia* como *dilemáticos* se siente una gran sensación de *amparo*. Ahora entrevemos la razón por la cual, así como la música es la «patria del alma» por ser fundadora de formas elevadas de unidad, «el ser es el lugar de la fidelidad», entendida ésta como la capacidad de crear modos entrañables de encuentro y de presencia. No se promete fidelidad a un objeto sino a un ámbito de relación que ha de fundarse en conformidad a una promesa. La fidelidad es creadora en cuanto implica la realización en cada instante de lo que se ha prometido. En la interpretación musical se configura una obra mediante la fidelidad a lo que ella misma sugiere que está llamada a ser. La fidelidad es la vía de acceso a la obra misma que se está configurando de modo creador y al que debe el intérprete estar presente no como a un objeto sino como a un principio de configuración. Esta forma de presencialidad suscita un modo peculiar de *evidencia*, ese tipo de iluminación que se produce cuando se asume una realidad como impulso del propio obrar⁶⁰.

6. Por tratarse de una actitud relativa al trato con *ámbitos de realidad* y no con *objetos*, la fidelidad exige, para ser debidamente clarificada, un lenguaje dinámico. Marcel lo moviliza al acuñar estas fórmulas: «Vivir en la luz de la fidelidad es progresar en una dirección que es la misma del ser». «Se puede entonces comprender que el ser fiel se halla, por ello, como en ruta hacia un ser más, en oposición a quien, por

59 Después de consignar que el encuentro con algunos amigos, sobre todo con Ch. Du Bos, había constituido par él una fuente de luz, decisiva para su conversión religiosa, Marcel escribe: «...Estos encuentros se me aparecieron a posteriori como algo exigido desde dentro de mí mismo, de suerte que en tal dominio la distinción entre lo externo y lo interno acaba por perder toda significación, o más exactamente que tal distinción es superada en el seno de una realidad más rica de armónicos. Es, me parece, por analogía con lo que sucede en la creación musical – en la cual un tema llama a otro– como debemos comprender el modo en que nuestros encuentros vienen a enriquecer el tejido mismo de nuestra vida» (Cf. *La dignité humaine*, p. 92).

60 Cf. *L'esthétique*, p. 133; *La dignité humaine*, p. 95.

el contrario se dispersa en sentimientos inconsistentes y en acciones incoherentes»⁶¹.

7. En el encuentro, no se posee nada, pero se está en relación⁶², relación instauradora de auténtica vida espiritual. El hombre que vive a impulsos del espíritu toma la unidad como una meta. Renuncia, por ello, a la voluntad de poseer a ultranza y se esfuerza por subordinar todo poseer al ser, es decir, a la fundación de modos elevados de unidad. Tal renuncia, practicada en el plano de las ideas, supera todo riesgo de *fanatismo*, y florece en actitudes de comprensión y afán de búsqueda constante de la verdad, vista como algo inexhaustible.

8. Esa forma de renuncia no resulta posible si no se hace uno a la idea de que el hombre es un ser abierto que sólo vive autónomamente de verdad cuando deja de arreglar sus asuntos como algo *gestable*, a modo de una finca, y considera que el gran «asunto» de su vida consiste en ajustarse activamente a la realidad y a sus exigencias.

9. El hombre que sabe aunar la autonomía y la heteronomía vive en amor, fidelidad y esperanza; no está cerrado a la realidad; le abre un crédito de confianza. Es hombre de fe. Se sabe inmerso en una realidad que le impulsa a la acción creadora y, en la misma medida, le ampara. La esperanza tiene un carácter comunitario, «coral»; «se constituye a través de un *nosotros* y para un *nosotros*»⁶³.

10. Esta actitud de apertura eleva al hombre a su verdadera *subjetividad*. Tal elevación le descubre que *lo más grande que hay en él no es propiedad suya*. Para darse cuenta de que está participando en realidades muy elevadas y fecundas que lo superan y ensanchan, debe el hombre *recogerse*, es decir, unirse con realidades muy valiosas, fundar con ellas un campo de juego, y desbordar así la escisión entre *salir de sí y entrar en sí*. Mientras el hombre piensa que debe escoger entre ambas posibilidades, está perdiendo la gran posibilidad de desarrollarse como persona porque no se en-

61 Cf. *La dignité humaine*, p. 93.

62 Cf. M. Buber: «*Ich und Du*» en *Die Schriften über das dialogische Prinzip* (L. Schneider, Heidelberg 1954) p. 8.

63 Cf. *Pour une sagesse tragique et son au-delà* (Plon, Paris 1968) p. 209.

trega a las realidades que no le exigen salir de sí antes lo elevan a lo mejor de sí mismo. *Recogerse* no es *alejarse* sino *entrañarse* en las realidades del entorno que, por su alto valor, pueden fundar con el hombre modos relevantes de comunión y de comunidad.

Este tipo de recogimiento que puede unirnos a muchas personas mediante la entrega de todos a una realidad valiosa que nos es trascendente e inmanente a la par se da de modo brillante en la interpretación de una obra polifónica. Tal interpretación instauro un campo de juego en el cual no existe el cerca y el lejos, lo mío y lo tuyo. Todo en él es íntimo porque está entreverado en un juego común, creador de formas y armonías. En este juego hay preguntas y respuestas, adensamientos y expansiones, líneas melódicas agudas y líneas melódicas graves, y todo ello forma un conjunto proporcionado y medido, es decir: armónico, en el cual cada elemento está en cercanía estrecha con todos los demás merced al dinamismo soterrado que los vincula genéticamente. Por eso el director no arrastra a los intérpretes, no los fuerza a someterse a un orden común, a un ritmo, a una intensidad; se limita a sugerirles cuál es el espíritu de la obra que debe animar su actuación. Nada es aquí individual; todo es irradiante, opera con una tensión intersubjetiva que eleva a cada una de las personas comprometidas a un nivel de gran desarrollo y madurez. Al entregarnos a una obra que sobrepasa cada una de nuestras acciones individuales, sentimos una emoción de trascendencia, nos percatamos de que lo más profundo que hay en nosotros no procede de nosotros y comprendemos perfectamente que la actitud de humildad es la que corresponde a nuestro auténtico ser, de forma que, como bien decía Santa Teresa de Avila «humildad es andar en verdad». Verdaderamente, a la luz de la experiencia musical tiene pleno sentido afirmar que «la intersubjetividad (...) es esencialmente apertura», «es el hecho de estar juntos en la luz»⁶⁴.

11. El campo de juego o encuentro en que el hombre se logra como persona es la *comunidad*, realidad trascendente e

64 Cf. *Présence et immortalité*, pp. 255-6.

inmanente a la vez, como lo es una idea musical respecto al intérprete. La comunidad se forma a través de múltiples experiencias reversibles, en las cuales, como en el canto polifónico, una persona actúa con libertad al tiempo que se entrega a los demás, sigue su línea melódica propia y funda con los otros un conjunto armónico, se inmerge en un hogar espiritual que, por una parte, le impulsa y sostiene y, por otra, necesita de él para existir. Aleccionado por la experiencia musical y el poder que ésta posee de hacer captar en lo sensible la vibración de lo metasensible, Marcel tendió a ampliar más y más la idea de la comunidad de los hombres hacia regiones que lindan con el misterio religioso. Como clave de bóveda de su obra –de título sintomático– *Le mystère de l'être*, Marcel escribe estas densas frases: «...Debemos reconocer que estamos literalmente envueltos por una realidad viviente, sin duda incomparablemente más viva que la nuestra, y a la cual pertenecemos ya en la medida –lamentablemente muy pequeña siempre– en la que nos liberamos de los esquematismos de que he hablado. El inmenso servicio que debería poder hacernos la filosofía (...) consiste en despertarnos cada vez más (...) a esta realidad que nos rodea ciertamente por todas partes, pero a la cual por nuestra condición de seres libres tenemos el temible poder de negar sistemáticamente la adhesión», «Retomando una de esas comparaciones musicales por las que tengo, como sabéis, una predilección invencible, yo diría que a partir del momento en que nos volvemos permeables a estas infiltraciones de lo invisible, nosotros que no éramos al principio tal vez sino solistas inexpertos y, sin embargo, pretenciosos tendemos a convertirnos poco a poco en miembros fraternales y maravillados de una orquesta en la cual aquellos que llamamos indecentemente los muertos están sin duda mucho más cerca que nosotros de Aquel del cual no debemos decir que dirige la sinfonía, sino que es la sinfonía en su unidad profunda e inteligible, una unidad a la cual no podemos esperar acceder más que insensiblemente a través de las pruebas individuales cuyo conjunto, imprevisible para cada uno de

nosotros, es no obstante inseparable de su vocación propia»⁶⁵.

12. Marcel advierte que las metáforas musicales a las que recurre constantemente son más que metáforas⁶⁶. En efecto, son experiencias afines a las que estudia la filosofía y que están en la base de la vida personal del hombre. Esa afinidad las convierte en focos de luz para iluminar el camino a seguir en la investigación filosófica. Toda la obra investigadora de Marcel consistió en «una lenta y progresiva orquestación de un cierto número de temas inicialmente dados»⁶⁷. En buena medida, tales temas le habían sido «dados», o, más exactamente, sugeridos por la experiencia musical. «...La música ha sido para mí, en el curso de esta búsqueda filosófica agotadora que ha sido la mía, como un testimonio permanente de esta realidad que me esforzaba por alcanzar a través de los áridos caminos de la reflexión pura»⁶⁸.

13. La experiencia musical permitió a Marcel conceder el debido «peso ontológico» a los diversos modos de experiencia humana⁶⁹. Esta experiencia, debidamente clarificada y valorada, le hizo posible descubrir el destino superior del pensamiento, que se halla años luz por encima de la tarea de dominar intelectualmente los objetos⁷⁰. Las canciones que el mismo Marcel compuso sobre poemas de autores de pensamiento profundo –como Rilke o Valéry– son consideradas por él como el testimonio más concreto del tipo de experiencia absoluta que en sus escritos filosóficos no intentó definir sino evocar y acercar. Ese descubrimiento hace posible ajustar el pensamiento a la realidad y dar a las categorías y esquemas filosóficos el uso adecuado a cada uno de los niveles o modos de realidad⁷¹.

65 Cf. *Le mystère de l'être* (Aubier, Paris 1951) II, pp. 187-8.

66 Cf. op. cit., p. 18.

67 Cf. *L'esthétique...*, p. 111.

68 Cf. *La dignité humaine*, p. 105.

69 Cf. *L'esthétique...*, p. 81. «Es, sin duda, en las últimas obras de Beethoven, o, más exactamente a través de ellas, como cobré conciencia claramente de este destino superior del pensamiento».

70 Cf. *L'esthétique...*, p. 82.

71 Cf. op. cit., p. 80.

Nada ilógico que Marcel haya subrayado con la mayor insistencia la necesidad de vincular la reflexión estética y la filosófica. «Si hay en mí una convicción bien enraizada es que, en el punto al que hemos llegado, 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 está más allá de esta complejidad misma ⁷².

LA RENOVACION DE LA FILOSOFIA

Esta capacidad del arte, sobre todo de la música, para abrir una vía de acceso inmediato a las realidades y fenómenos complejos explica que Marcel haya afirmado con toda decisión que el análisis de ciertas obras musicales maestras puede dar lugar a toda una renovación de la filosofía y que las Cantatas y Pasiones de Juan Sebastián Bach han contribuido más a la realización de sus conversiones –la filosófica y la religiosa– que los escritos de los más eximios pensadores. Un espíritu congenial, Ferdinand Ebner, solía advertir que «lo espiritual quiere ser conocido de modo inmediato». A qué tipo de inmediatez se refiere y cómo ha de alcanzarse queda espléndidamente de manifiesto al entrar en relación de presencia con obras musicales de gran calidad.

El gran compositor, director y violonchelista español Pablo Casals declaró poco antes de morir que el mundo todavía no ha penetrado suficientemente en lo que significa el hecho de que exista la música. Gabriel Marcel ha contribuido no poco a colmar esta laguna. No nos ha descubierto el enigma de qué es la música, pero nos ha revelado que la ex-

72 Cf. *L'Esthétique...*, p. 82.

periencia musical es una fuente inigualable de luz. Podría, sin duda, hacer suya la respuesta de aquel técnico electricista al que un niño le preguntó qué es exactamente la electricidad. «La verdad es que no lo sé –respondió–, pero puedo hacer que te dé luz»⁷³.

A la luz que desprende la música, el hombre puede descubrir la posibilidad de participar en ciertas realidades que se dan *en el tiempo pero sobre el tiempo*⁷⁴. Esta vinculación de realidades que ostentan modos diferentes de temporalidad permite al hombre ascender al nivel de creatividad al que se siente llamado, y lograr así una auténtica identidad personal.

«Nadie duda de que la función espiritual de la música consista, en el fondo, en devolver al hombre a sí mismo». «Devolver al hombre a sí mismo es, en verdad, devolverlo a Dios»⁷⁵.

ALFONSO LOPEZ QUINTAS

73 Citado por A. de Mello en *La oración de la rana*, (Salterae, Santander 1988) p. 265.

74 «Las creaciones más sublimes de los músicos, de un Bach, un Mozart o un Beethoven, se presentan al espíritu como una prenda de eternidad, como el trasfondo activo de nuestra vida pensante» Cf. op. cit., p. 59.

75 Cf. op. cit., pp. 58-59.