

LA MIRADA PROFUNDA. SUS CONDICIONES Y SU FECUNDIDAD

Por el Académico de Número
Excmo. Sr. D. Alfonso López Quintás*

INTRODUCCIÓN

Necesidad de una mirada profunda

“No se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible a los ojos”, dijo el zorro al principito en el conocido relato de Antoine de Saint-Exupéry¹. Para adivinar el alcance de esta frase debemos ver lo que entiende por *corazón* una Antropología filosófica penetrante: la trama de sentimientos, anhelos, nostalgias, deseos, ansias de elevación, proyectos...que constituyen el *fondo del alma*, como dirían esos grandes maestros de la vida espiritual que son los escritores místicos.

Sin la luz de una mirada profunda no se puede comprender el alma del viejo pescador de Ernst Hemingway, ese buen hombre agotado y frustrado pero no hundido, gracias a la bella amistad con el bondadoso Manolín, que bajaba todos los días a la choza del anciano a ver si había vuelto, para llevarle una taza de café caliente².

Vamos a precisar lo que significa la mirada profunda, cuál es su alcance, qué posibilidades nos abre. Cuanto más profunda sea la mirada, más

* Sesión del día 11 de febrero de 2014

¹ Cf. *El principito* (Alianza Editorial, Madrid, 1972) p. 87. Versión original: *Le petit Prince*, Harbrace Paperbound Library, Nueva York, 1943) 87. Un amplio análisis de esta obra puede verse en mi libro *Literatura francesa del siglo XX*, o. c., pp. 229-283.

² Véase E. Hemingway: *El viejo y el mar* (G. Kraft Limitada, Buenos Aires, 1959). Versión original: *The old man and the sea* (Penguin books, Harmondsworth, Inglaterra, 1952). Un amplio comentario de esta obra puede verse en mi libro *Cómo formarse en ética a través de la literatura* (Rialp, Madrid 32008) pp. 309-325.

aquilatados y lúcidos serán nuestros análisis y más riquezas descubrirán en las obras literarias, en las filosóficas, las científicas, las artísticas, las teológicas...

Hoy se habla de la necesidad de lograr la “excelencia en la educación”. Bien está ese anhelo, pero no debemos olvidar que la verdadera excelencia comienza cuando logramos un modo de ver penetrante, ágil, abierto a la realidad que nos rodea, en todas sus dimensiones. Podemos aprender cantidades ingentes de contenidos, y superaremos así la emergencia educativa de tipo *cuantitativo*. Si no ponemos en forma un modo de mirar profundo, no logremos una verdadera excelencia intelectual y no superaremos la situación de emergencia educativa de tipo *cualitativo*.

Las consideraciones siguientes no pretenden ser exhaustivas, sino meramente indicativas del fértil campo que se abre aquí a nuestra observación e investigación.

Los cuatro niveles positivos

Para desarrollar este tema necesitamos una noción, siquiera somera, de lo que implican los cuatro niveles positivos, y de cuál es su lógica, su manera de regir las relaciones de cada persona con las distintas realidades de su entorno³.

El nivel 1 es el propio de los objetos y del manejo de los mismos para nuestros propios fines. En esta actitud de manejo late una voluntad de dominio, posesión y disfrute.

El nivel 2 se caracteriza por la actitud creativa, sobre todo de relaciones de encuentro, tanto entre personas como entre personas y obras culturales. La actitud básica es de respeto, estima y colaboración.

Al nivel 3 nos elevamos cuando descubrimos el *ideal de la unidad*, vinculado de raíz al de la bondad, la verdad, la justicia, la belleza. El plano más alto de este nivel lo alcanzamos si realizamos estos valores de modo *incondicional*.

Para fundamentar el hecho de que alguien sea bueno incondicionalmente incluso con quien paga el bien con mal, debemos subir al nivel 4, el específicamente religioso.

³ Una descripción de los ocho niveles de realidad y de conducta —los cuatro positivos y los cuatro negativos— se halla en mi obra *Descubrir la grandeza de la vida* (Desclée de Brouwer, Bilbao 22011) pp. 93-131.

I

LAS CONDICIONES DE LA MIRADA PROFUNDA

Jan, el protagonista de la obra de Albert Camus *El malentendido*, dice de su madre y su hermana Marta: «Me miraban, pero no me veían»⁴. A menudo miramos, pero no vemos. Un libro de física atómica puedo mirarlo, pero no verlo, pues su contenido se me escapa. Si un físico atómico desconoce el lenguaje musical, puede mirar la partitura de la *Sinfonía Inacabada*, en si menor, de Franz Schubert, pero se queda frío, por no adivinar el tesoro que albergan esas páginas. A mí, no bien la abro, me conmueve. Sus primeros compases nos hacen vibrar, pues nos adentran de súbito en un mundo de la más alta belleza.

Actualmente se reclama un tipo de mirada que supere la vertiente superficial de los seres y penetre en lo profundo de ellos, es decir, en el plano que les otorga su pleno sentido y su valor. Esta exigencia es muy razonable, pero *resulta insuficiente*. Debemos mostrar el camino adecuado que nos conduzca a esa forma de pensar, mirar y sentir. Al leer el interesante trabajo del cardenal Gottlieb Daneels sobre “La mirada profunda”⁵, se advierte que, para estar abiertos a las grandes cuestiones de la formación humana, debemos aprender a mirar con penetración, trascender lo superficial para alcanzar lo profundo, integrar diversos niveles..., pero *esto no basta decirlo*. Hay que proponer un método adecuado para lograrlo, pues ese tipo de mirada no depende sólo de la inteligencia de cada uno, sino de la forma de analizar la realidad.

A mi entender, tal método se basa en el análisis de la *lógica propia* de cada uno de los niveles de realidad —sobre todo, los cuatro positivos— y en pensar conforme a sus exigencias. Si lo hacemos, miraremos las realidades que constituyen cada uno de estos niveles de forma *lúcida, penetrante, ágil, sensible, integradora*... Los frutos de tal mirada serán sorprendentes: daremos madurez a nuestra inteligencia, captaremos los símbolos, nos asombraremos ante la energía que desprenden los grandes ideales cuando respondemos activamente a su llamada. Pensemos en el ideal de la unidad y sus afines: la bondad, la verdad, la justicia, la belleza. Por el contrario, si no distinguimos los diversos niveles, lo confundiremos todo e iremos por la vida con los ojos vendados.

1. *La madurez de la inteligencia*. La mirada profunda promueve la madurez de la inteligencia, en cuanto la dota de estas tres condiciones: *largo alcance, amplitud o comprensión y profundidad*. Al mirar a lo lejos y no quedarse en lo inmediato, este tipo de mirada supera la *miopía intelectual*. Al atender a las cuestiones afines a la que es objeto de análisis, supera la *unilat-*

⁴ Cf. *Le malentendu*, acto I, escena III (Gallimard, París 1947) 22. Versión española: *Teatro* (Losada, Buenos Aires, 41957) p. 14.

⁵ Cf. *Consudec* (nº 696, abril 1992) p. 1244 ss.

eralidad o parcialidad. Al penetrar en el sentido de lo que ve a lo largo y a lo ancho, supera la actitud de *superficialidad o banalidad*.

2. *El poder simbólico*. Gracias a estas tres superaciones, la mirada profunda descubre el *poder simbólico* de ciertas realidades. No se queda envarada en lo inmediato. Busca y capta las implicaciones de las realidades del entorno. Por eso es *simbólica*. Los símbolos remiten a algo distinto, situado en un nivel más elevado. El agua en el nivel 1 presenta la cualidad de lavar, en el sentido de eliminar una mancha. Si se utiliza el verbo *lavar* en el nivel 2, adquiere inmediatamente el sentido de *purificar*, de lavar una mancha ética, es decir, un fallo de conducta. De ahí que el agua corriente *adquiera* el poder simbólico de purificar. Tal poder no lo ostenta ninguna realidad de modo estático; *surge en el contexto*.

En *La tragedia de Macbeth* —de William Shakespeare—, Macbeth mata a Duncan, su rey y amigo, y aparece con las manos ensangrentadas ante su mujer⁶. Ésta le insta a que se las lave. Él responde con angustia: «Todo el océano inmenso de Neptuno ¿podría lavar esta sangre de mis manos? No. ¡Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde!». Analizadas estas frases sólo en el nivel 1, no tienen sentido. Vistas, a la vez, en el nivel 1 y en el 2, se cargan de un sentido impresionante. Al hablar la mujer de *lavar* las manos, quiere decir *limpiarlas* (nivel 1). Al responder Macbeth que todo un océano no podría lavarlas, indica que no podría *purificarlas*, pues lavar en el nivel ético no significa *asear*, sino *purificar el alma* (nivel 2). En los distintos niveles, el lenguaje se transfigura y cambia su sentido, por cuanto lo enriquece.

Advertimos aquí que el lenguaje, cuando se vive de modo creativo, es muy maleable, puede adquirir nuevos sentidos, sin alterar su significado primario. Es capaz de cargarse al momento de una sorprendente expresividad con sólo correr la mirada de un nivel a otro. Advertirlo rápida y lúcidamente es tarea de la *mirada profunda*. Recordemos, por vía de ejemplo, que el vocablo *comer* se usa de manera unívoca y profusamente en el nivel 1. Significa siempre saciar el hambre, nutrir el organismo. Pero pasamos al nivel 2 y significa *festejar*, crear vida de comunidad. Y en cuanto cruzamos el umbral del nivel 4, el religioso, se transmuta en el vocablo *comulgar*. Significa en el fondo lo mismo, pero ha adquirido *sentidos* nuevos. Por eso recibe nombres distintos.

3. *El acceso a la trascendencia*. La mirada profunda es trascendente, pasa más allá de lo inmediatamente perceptible. Muestra una sensibilidad especial para captar afinidades, implicaciones, simbolismos. Por eso es tan hábil para *integrar*, en el sentido de *unir por dentro aspectos de la realidad que parecen no sólo distintos sino dispares*.

⁶ Cf. o.c., acto II (Aguilar, Madrid 1943) p. 1225.

- El color verde y el rojo son distintos, pero integrables. Cuando están cerca, se influyen y alteran. No se suman; se *integran*.
- De modo semejante, varias melodías superpuestas aparecen unidas y dan lugar a *acordes*, pero éstos no son fruto de una mera suma, sino de una integración. El fruto de tal integración es uno de los hallazgos más fértiles de la historia de la música: el fenómeno de la *armonía*, que es algo originario, nuevo, fuente de muy diversas y maravillosas posibilidades.
- Asimismo, el novio y la novia no se suman cuando pronuncian el sí y se convierten en *esposos*; integran sus vidas. La condición de esposos supone algo *originario* respecto a la condición de novios. Implica la riqueza del gran acontecimiento que es el encuentro —bien entendido—, y alberga por tanto sus potencialidades y sus frutos.
- Al tocar su instrumento, un intérprete vincula profundamente la sensibilidad y la inteligencia, es decir, aúna sus posibilidades expresivas y las enriquece con la mutua colaboración; es decir, las *integra*. Al integrar dos realidades, se las ensambla de tal modo que la una asume las posibilidades que la otra le ofrece y forman una realidad nueva, *originaria*.
- Durante siglos, se debatió la cuestión de si, en los *Lieder* y las óperas, debe concederse la primacía al texto o a la música. Este asunto se resuelve, por elevación, diciendo que ambos elementos -música y texto- son campos expresivos, que están llamados a integrarse y enriquecerse mutuamente.

Captar esto mediante la mirada profunda supone un avance insospechado en nuestro proceso de formación, porque integrar es una forma de unión cualitativamente superior al mero yuxtaponer y al mero sumar.

4. *La necesidad de integrar niveles distintos*. Por su poder de integrar, la mirada profunda nos muestra cómo se constituyen ciertas realidades complejas, en las cuales unos elementos pertenecientes a un nivel superior configuran y dan sentido a otros, propios de niveles inferiores. No sólo capta diversas realidades a la vez; advierte la diferencia de rango entre unas y otras, y su capacidad de entreverarse fecundamente. Por ejemplo, una obra de arte bien lograda está configurada por siete niveles de realidad, todos distintos pero integrables. El buen melómano los integra de abajo arriba y de arriba abajo, es decir, percibe la colaboración específica que cada uno hace al conjunto, el papel que juegan en el todo expresivo, sin mezclarse, sin sumarse, sin unirse tangencialmente..., sino integrándose, enriqueciéndose mutuamente, complementándose, ampliando inmensamente su capacidad expresiva. El sonido de clarinete, como tal, nunca brilla tanto, nunca es más verdaderamente él mismo como al protagonizar los geniales conciertos para clarinete de Weber, Mozart

y Brahms. El sonido de violín nunca mostró una calidad más alta como al mostrar el arrepentimiento de San Pedro en el inmortal aria *Erbarme dich*, joya sin par de la *Pasión según San Mateo* de Bach. Alguien ha dicho que cada sonido es propiamente él mismo cuando suena a solas, sin compañía alguna, totalmente desnudo. Quien afirma esto desconoce las inmensas posibilidades estéticas que encierra la capacidad de *integrar*. Las descubre la mirada profunda, y nos lleva, con ello, muy lejos en el conocimiento de nuestras posibilidades como personas.

Téngase en cuenta que, al ascender al plano más alto de un nivel de realidad, participamos en alguna medida del nivel inmediatamente superior. Así, al *encontrarnos* de veras (nivel 2), sentimos en nosotros la presencia fecundante del *ideal de la unidad* (nivel 3). Cuando asumimos con la mayor intensidad el ideal de la unidad y sus afines —el de la bondad, la verdad, la justicia, la belleza—, de tal manera que somos capaces de hacer el bien incluso a quien ha sido gravemente injusto con nosotros, intuimos que la energía interna de estos grandes valores nos lleva a adentrarnos en el campo de perfección propio del nivel 4, el religioso. No se confunden los niveles; se integran de alguna manera. Todo esto lo intuye la mirada profunda, con su capacidad de ver al vuelo las relaciones entre aspectos *distintos* de la vida, que dejan de ser *extraños* cuando se vive con la debida *creatividad*.

5. *La conversión de las figuras en imágenes*. En el arte, la mirada profunda nos permite transformar las *figuras* en *imágenes*. Muy distinta es la *figura* de un trozo de pan y el mismo pan visto como un ámbito de sentido: lugar de ensamblamiento de múltiples espigas diseminadas un día por el campo; punto de encuentro del hombre que trabaja y la tierra madre que responde nutricionalmente a su apelación; imagen visible o símbolo de la unión entre el padre que bendice y parte el pan y los familiares con quienes lo comparte. El pan, como lugar de confluencia de diversas realidades, se colma de sentido, rebosa de luz en el acto de encuentro familiar que es una comida. Esta relucencia otorga carácter *simbólico* al pan y convierte su *figura* en *imagen*. Las realidades simbólicas remiten a otras distintas de ellas. Tal remisión arranca de su condición relacional. Cada realidad simbólica remite a las realidades que en ella *vibran realmente*. Este carácter real distingue el *símbolo* del mero *signo* arbitrario —establecido por una convención de los hombres— y otorga a la imagen todo su poder expresivo.

La *imagen* es una realidad sensible en la que se reflejan y vibran diversas realidades metasensibles. Por eso es tan *elocuente*. El pan es símbolo e imagen porque en él confluyen de modo no-sensible, pero real y eficiente, diversos ámbitos de vida, con el fin de fundar ámbitos de mayor potencialidad y envergadura. Al ver el pan, percibimos la unión dinámica de todas las realidades que integraron sus posibilidades para dar lugar a una espiga de trigo en el campo: el campesino sembrador y la tierra nutricia; el campesino, la tierra, el agua y el sol; el campesino recolector y el clima cálido del verano; el hombre

que acoge en su mesa a un amigo y el pan que desea compartir. En el acontecimiento religioso de la última cena del Señor con sus discípulos, el pan potenció todavía más su valor simbólico por constituir el nexo viviente entre la vida del Maestro y la de los discípulos, entre la existencia finita de éstos y la existencia eterna que Aquél venía a ofrecerles. El artista que plasma el acontecimiento de la Última Cena no reproduce unas figuras; da cuerpo a un fenómeno de entreveramiento de ámbitos que se expresa en una imagen. Puede tratarse del ámbito de encuentro de Jesús y sus apóstoles, en cuyo caso el pan y el vino que lo simbolizan ocupan lugar preeminente. Puede la obra expresar la compleja reacción psicológica de asombro, temor, curiosidad e indignación que tuvo lugar por parte de los discípulos al oír la revelación de que uno de ellos traicionaría al Maestro. Los iconos bizantinos ponen en primer plano el misterio eucarístico. Leonardo da Vinci —hombre del Renacimiento— presenta dramáticamente la reacción psicológica de los apóstoles. Más tarde, Durero —más inmerso en el clima humanista— se limita a revivir una pacífica reunión de camaradas en torno a una mesa. La historia de las representaciones de la Última Cena pone claramente de manifiesto el poder que tienen las obras de arte de plasmar en una imagen toda una trama de relaciones, un ámbito de vida, un acontecimiento decisivo⁷.

El hogar, el colegio, el lugar de trabajo, el hotel, el castillo, el puente, el claustro; el lenguaje, el juego, la actividad laboral; los acontecimientos comunitarios y sociales de todo orden —hogareño, social, artístico, religioso...—; las obras culturales —un libro, un puente, una ciudad, una red vial, un instrumento musical—; estas y otras realidades semejantes son ámbitos que surgen al entrecruzarse diversas realidades ambivalentes de menor envergadura. Al dar cuerpo sensible a tales confluencias de ámbitos, el artista *patentiza luminosamente* el acrecentamiento de lo real mediante las transfiguraciones que va experimentando. Esta forma de luz constituye la *verdad artística*, la *racionalidad* peculiar del arte⁸.

No siempre es fácil captar este carácter interactivo de las realidades y fenómenos. Un camino abierto en la soledad de un campo puede parecer una realidad aislada, singular. Pero, cuando es contemplado y plasmado por un artista, aparece luminosamente en su plenitud de implicaciones, como lugar de apertura esperanzada a una meta, o bien de evasión, de huida, de alejamiento, de posible encuentro con otros seres desplazados... En cuanto imagen plástica que se dinamiza y convierte en lugar de mostración de realidades que de algún modo vibran en ella, la *figura* del camino se carga de simbolismo y fuerte expresividad, y adquiere condición de *imagen*.

⁷ Cf. I. Herwegen: *Iglesia, arte, misterio* (Cristiandad, Madrid 1957).

⁸ Estos temas los expongo ampliamente en la obra *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura* (Rialp, Madrid 1998) y en *La experiencia estética y su poder formativo* (Universidad de Deusto, Bilbao 2010).

Un Cristo, pintado o esculpido sobre un desnudo y escueto madero, se presenta en principio como una figura solitaria, inerte. Pero, visto en el nivel 2 —el de los ámbitos y el encuentro—, no se reduce a un cuerpo exánime pendiente de un leño; remite a vertientes decisivas de la vida humana y se convierte en *imagen*. En la imagen de este hombre crucificado se entrecruzan mil líneas de sentido que se potencian mutuamente y crean un *campo de iluminación*. El que está preparado y sabe tomar la distancia de perspectiva adecuada ve en la figura del Cristo todo un mundo complejo y rico de sentido. El pasado y el futuro de la humanidad se entreveran en un presente huidizo. La imagen que plasma este presente henchido de relieve rebosa *simbolismo*, por ser un ámbito formado por un cruce de diversos ámbitos. Nunca como en este caso podemos decir que en la valía suprema de un instante puede medirse la grandeza de toda una vida, así como la magnitud de una cordillera se mide por el pico más alto.

De ahí que la visión de un Cristo no se agote nunca. Los artistas plasman diversas vertientes de este acontecimiento inagotable. El Cristo del arte no representa sólo un cuerpo en estado agónico o cadavérico; encarna, desde una perspectiva determinada, un acontecimiento pluridimensional⁹. Desde esta perspectiva ambital se presenta como perfectamente lógica, no paradójica, la tendencia del arte bizantino a representar al crucificado con atributos de rey.

Un retrato artístico reproduce, en principio, la *figura* de un personaje. A primera vista, tendemos a interpretarlo como un tipo de arte representativo de realidades bien delimitadas. Sin embargo, a diferencia de la fotografía de archivo —limitada a reproducir un momento fugaz de una vida humana—¹⁰, el retrato artístico plasma una realidad dinámica, ambitalmente compleja: la personalidad de un ser humano. En la figura que el artista transmite hacen acto de presencia y se entrecruzan las líneas de sentido que caracterizan al personaje retratado. ¿Quién con una mínima sensibilidad artística podría reducir a la condición de meras *figuras* —reproducción del aspecto externo que un rostro humano ofrece en un determinado momento y lugar— los autorretratos de Rembrandt, Goya y Van Gogh? Son *imágenes*, figuras dotadas de singular relieve, por ser bifrontes: sensibles y metasensibles a la vez. En ellas no se reproduce sólo un rostro; aflora toda una personalidad; el espíritu sale a flor de piel¹¹.

⁹ Esta impresionante pluridimensionalidad resalta en la meditación poética de Miguel de Unamuno en su poema *El Cristo de Velazquez*.

¹⁰ La llamada «fotografía artística» plantea un problema delicado precisamente por su voluntad de superar el plano meramente figurativo.

¹¹ Al confrontar lo bello artístico y lo bello natural desde su peculiar orientación filosófica, Hegel escribe: «Lo bello artístico apoya su superioridad en el hecho de que participa del espíritu y, por consiguiente, de la verdad, ya que lo que existe no existe sino en la medida en que debe su existencia a lo que le es superior, y no es lo que es y no posee lo que posee sino gracias a esto superior. Sólo el espíritu es verdadero. Lo que existe no existe sino en la medida en que es espiritualidad. Lo bello natural es pues un reflejo del espíritu. No es bello sino en la medida en que participa del espíritu». Cf. *L'Esthétique*,

Esta idea flexible y profunda de la imagen nos permite superar el concepto superficial de “mímesis” —visto como mera reproducción de figuras tomadas del exterior— y precisar el tipo de realidad que debe tender a plasmar el artista.

«Hay dos modos de expresar las cosas —escribe Henri Matisse—: mostrarlas brutalmente o evocarlas con arte. Alejándose de la representación literal del movimiento, es posible alcanzar un ideal más elevado de belleza. Miremos una estatua egipcia: nos parece rígida; sin embargo, sentimos en ella la imagen de un cuerpo dotado de movimiento, animado a pesar de su rigidez»¹².

Esta concepción de la imagen nos ayuda notablemente a determinar el alcance expresivo de las diferentes artes. La escultura clásica presenta dos vertientes, netamente diferenciadas y complementarias: la figura expresiva y el mundo de sentido que en ella alienta. La contemplación estética ve en la imagen pétrea del *Discóbolo*, por ejemplo, una acción humana deportiva y todo el ámbito significativo que ésta implica: la tensión espiritual que entraña el lanzamiento del disco, el movimiento corporal, el campo deportivo en que tiene lugar, el entramado de líneas de fuerza sociales en que se halla dinámicamente inserto... Se trata de una visión concreta y simultánea de realidades diversas, enlazadas por un vínculo expresivo. Merced a la tensión expresiva que le imprimió el artista, la imagen presenta una vibrante vitalidad que tiene el poder de transfigurar su condición material opaca y conferirle una singular transparencia o capacidad de saturación de sentido. Si un contemplador la mira con penetración estética —sin enquistar la atención en las impresiones sensoriales o en datos que sólo afectan al interés vital—, en ella se presencializa la trama de significaciones que conjura —por resonancia— la realidad que tal imagen representa directamente¹³.

6. *La forma relacional de ver y pensar*. Estamos advirtiendo que la mirada profunda se mueve con naturalidad entre las tramas de interrelaciones. Podemos decir que es una forma *relacional* de ver la realidad. El primer día de clase veo ante mí la *figura* de mis alumnos, pero, con la imaginación creativa, percibo mucho más, pues cada alumno se me aparece como un *nudo de relaciones*: es hijo de estos padres, hermano de estos niños y jóvenes; tiene anhelos y hace proyectos, desea conseguir un título y ejercer una profesión y, tal vez, fundar una familia... Al vincular este tejido de interrelaciones del alumno con su *figura*, ésta adquiere el relieve propio de la *imagen*. Y al contemplarla como centro viviente de tales interrelaciones, surge en mí un inmenso respeto hacia ella.

(Aubier, París 1944) 8-10. Esta versión, realizada sobre las *G.W.F. Hegels Werke*. Düncker und Humbolt, Berlín 1835, presenta grandes diferencias respecto a la edición alemana: Aesthetik (Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt). Compárense los textos citados con los que integran el parágrafo «Lo bello natural y lo bello artístico» en la edición alemana citada, págs.13-15.

¹² Cf. *Matisse*, Fundación March, Madrid 1980; texto relativo a la lámina 53.

¹³ Sobre esta cuestión puede verse mi obra *El triángulo hermenéutico* (Editora Nacional, Madrid 1967) pp. 187-188.

7. *Necesidad de fomentar la agilidad en el pensar y el ver.* La mirada profunda, por ser relacional, opera con suma agudeza, agilidad y rapidez. Por eso, necesitamos cultivarla y ejercitarla, a fin de salir airosos en multitud de circunstancias. Recordemos una, por vía de ejemplo. El manipulador suele proceder con la rapidez y la astucia propia de un “ilusionista de conceptos”. Maneja los vocablos y los conceptos con celeridad, a fin de sembrar la confusión en el lector o en el oyente.

- Habla a toda prisa de “*la libertad*” —así, en general, sin matización alguna—;
- da por hecho que la libertad y las normas se oponen siempre, sin distinguir modos distintos de libertad y de normas —el manipulador no se preocupa de demostrar nada; da por supuesto lo que le conviene para su estrategia—;
- opone libertad y obediencia como si fuera obvio que no pueden complementarse en ningún caso;
- para que las gentes no se percaten de la falsedad de su discurso —que acabo de delatar en los paréntesis anteriores—, el manipulador siempre está en trance de huida
- como hacía el gran burlador que era Don Juan, y opera siempre con precipitación. De ahí la necesidad que tenemos de una *mirada profunda* que nos permita *sorprender al vuelo* los trucos arteros del manipulador.

8. *Una nueva fuente de conocimiento.* Merced a las cualidades antedichas, la mirada profunda nos permite captar a fondo lo que expresa Vladimir Soloviev cuando habla de la “Tercera Potencia”, aludiendo a una nueva fuente de conocimiento, basada en la atracción de la belleza. Entramos en una catedral ortodoxa o en la capilla de la Conferencia Episcopal Española en Madrid —ambas recubiertas de mosaicos con temas religiosos— y nos vemos envueltos en un mundo simbólico, en el cual tramas de ámbitos expresivos interactúan y se potencian. Ahí resalta la vinculación profunda de la materia y el espíritu, la unidad y la verdad, la unidad, la verdad y la bondad, y todas ellas con la belleza. No advertimos esto en virtud de un razonamiento penetrante; nos entra por los sentidos, vemos esa vinculación, la palpamos, como se palpa la unidad dinámica entre materia y formas, materia, formas y espíritu, pleno sentido y vinculación activa al ideal de la unidad, la belleza, la bondad. Lo decisivo en la vida humana es vivir dentro de tales campos de juego y de iluminación. En ellos sentimos el influjo de una fuente de conocimiento que supera todo peligro de relativismo y subjetivismo constructivista.

Sobre este “principio estético de conocimiento” escribe el P. Marco Iván Rupnik, inspirado artista, creador de los mosaicos de la capilla de la Con-

ferencia Episcopal Española y de la Capilla “Redemptoris Mater” del papa Juan Pablo II:

«El principio estético es, más bien, una invitación a entrar. La belleza envuelve su contenido de manera que éste se presente con encanto y ejerza una atracción. Si uno se deja atraer y se encamina tras este encanto, entonces se le desvelan los contenidos, los misterios, muchas realidades: las paredes, las piedras, los colores, los ojos, los gestos, todo se hace camino de la verdadera vida. Es un principio contemplativo y, por tanto, no violento. El principio estético, entendido de esta manera, tiene como coordinada base la relacionalidad y, por ello, actúa según la libre adhesión. La persona que se deja fascinar por la belleza es invitada a salir de su mundo individual y a entrar en la relación con el otro, pero permanece libre de aceptarlo o no. La belleza suscita el amor, y el amor es, para nosotros, cristianos, el principio cognitivo verdadero y justo que abre las puertas del conocimiento»¹⁴.

Estamos advirtiendo, sobre la marcha, que el adjetivo *profunda* aplicado a la mirada no indica sólo la capacidad de ahondar en cuestiones difíciles, realidades enigmáticas y complejas; indica madurez de la inteligencia en todos los aspectos: amplitud de mirada, capacidad de integrar diversos elementos de una misma realidad o de diversas realidades, e incluso de niveles distintos, agilidad para captar interrelaciones e implicaciones, afinidades, diversas sinergias... Pensar a la vez en realidades pertenecientes a niveles distintos e integrarlas nos abre posibilidades insospechadas de desarrollo, como veremos en los puntos siguientes.

II

FECUNDIDAD DE LAS CONDICIONES DE LA MIRADA PROFUNDA

Por su agilidad y agudeza, la mirada profunda nos permite clarificar los sentidos que adquieren algunos términos en diversos contextos y, por tanto, en diferentes niveles.

1. *La fecundidad insospechada de dos términos*. Si entendemos bien los términos “obligado” y “obligación”, aparentemente sencillos, nos adentramos en el secreto de la perfección ética. Vale la pena dirigirles una mirada profunda¹⁵.

¹⁴ Cf. Marco Ivan Rupnik: “Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla”, en *La capilla “Redemptoris Mater” del papa Juan Pablo II* (Edit. Monte Carmelo, Burgos 2002) p. 182 ss.

¹⁵ No se pueden entender los agudos análisis de la *obligación del hombre al bien* que realiza el gran Johann Gottlieb Fichte, sobre todo en las últimas ediciones de su *Doctrina de la Ciencia*, sin conocer los diversos sentidos de los términos *obligado* y *obligación*.

El adjetivo “obligado” es ambiguo: puede indicar que uno está dominado por algo exterior que lo coacciona, o bien que se halla instado por la necesidad interior de crecer y de vincularse, por ello, a una realidad abierta que le ofrece posibilidades para desarrollarse. Se trata de una forma de *vinculación fecundante*. No nos viene de fuera, sino de dentro, de nuestra vocación innata a vivir con plenitud.

Debemos aquilatar cuidadosamente estos diferentes sentidos de un mismo vocablo, para cumplir lo que postuló con empeño el gran Henri Bergson: “elaborar una filosofía a medida”, a medida de la realidad¹⁶. De hecho, el cuidado que pongo en el uso de los esquemas y términos obedece al afán de *pensar a medida de la lógica de cada nivel*. Veámoslo a propósito del concepto de *obligación* y el afín de *libertad*.

- En el nivel 1, la libertad de maniobra la dirigimos a liberarnos de trabas. La obligación de atenernos a las normas de circulación la entendemos como una coacción externa que limita nuestra *libertad de maniobra*.
- En el nivel 2, logramos una forma superior de libertad, la *libertad creativa* o *libertad interior*, que supone capacidad para crear relaciones de encuentro, dar vida a obras culturales, fundar instituciones... La obligación de desarrollarnos, vinculándonos a realidades abiertas que nos ofrecen posibilidades creativas surge en nuestro interior y está impulsada por nuestra propia autoestima, por el amor que sentimos hacia nuestro ser conforme se va desarrollando. Este desarrollo se lleva a cabo creando relaciones con otras personas y con todo tipo de realidades abiertas que nos acogen ofreciéndonos posibilidades creativas. Al decir que estamos *obligados* a acoger al cónyuge, cuidar a los hijos, atender a los padres ancianos, aludimos a una obligación que surge en nuestro interior de seres que nacieron en una familia y crecieron creando otra familia. Se trata, por tanto, de una *ob-ligación* muy positiva, casi diría *nutricia*. No nos viene de fuera, sino de dentro, de nuestro ser ya inserto en tramas de realidades abiertas, donantes de posibilidades creativas.
- En el nivel 3, nuestra libertad creativa se muestra como una decisión interior a asumir o interiorizar el ideal de la unidad, y los ideales afines. Se trata de un modo de libertad muy lúcido: al verme ligado a un ideal voluntariamente elegido, sé ver la *ob-ligación* de realizarlo como una forma de *vinculación nutricia* que me conduce a mi pleno desarrollo.

¹⁶ Cf. *La pensée et le mouvant* (PUF, 12 Paris 1941) p. 1.

- Este descubrimiento del sentido profundo de mi *obligación al ideal* me permite *interiorizar el deber* y hacerme verdaderamente responsable y prudente. Responsable, en cuanto respondo lúcida y voluntariamente a la apelación del ideal, que es el gran valor que me ofrece múltiples posibilidades para desarrollarme como persona. *Prudente*, pues actuar en todo momento bajo la inspiración del gran valor que constituye nuestro ideal en la vida es la quintaesencia de la virtud de la prudencia.
- Esta elección *libre del deber* puede hacerse por motivos diversos, y de tal diversidad se derivan los distintos grados de perfección de la libertad creativa. Nuestra libertad interior se perfecciona a medida que nuestra unión con el ideal se torna más íntima y comprometida. Cuanto más nos unimos al ideal de la unidad —dentro siempre del nivel 3—, más libres somos interiormente, más abiertos estamos a las formas superiores de creatividad.

Grado primero de libertad creativa. Si elijo en virtud del ideal de la unidad y la solidaridad porque entiendo que es un *deber* que me viene impuesto por el hecho de vivir en una comunidad de personas, comienzo a ser libre de verdad, porque oriento mi vida hacia la meta *justa*, la *ajustada* a mi vocación y misión como ser humano, no hacia metas secundarias, como puede ser mi afán de acumular gratificaciones. Pero tal libertad es todavía incipiente, pues actúo por un deber que considero *distinto de mí y externo*.

Grado segundo. En cuanto cobre verdadero *amor* a dicho ideal, consideraré el deber de realizarlo como una voz interior, un impulso espontáneo de mi ser más profundo. Al *interiorizar* así el deber, soy yo mismo quien me *ob-ligo* a responder positivamente a la llamada de ese ideal con espontaneidad creativa, al modo como el buen intérprete vuelve a crear las formas sugeridas en una partitura musical¹⁷. Cuando conseguimos que los grandes valores —sobre todo el valor que ejerce la alta función de *ideal de la vida*— se nos hagan íntimos, aun siendo distintos, damos un paso decisivo hacia nuestra madurez personal, porque podemos entregarnos con toda decisión a instancias que nos vienen dadas en principio *de fuera*, y no por ello nos enajenamos o *alienamos*. Al contrario, ganamos nuestra plena *identidad personal* y nos hacemos *responsables*. Es responsable el que *responde con amor* a la llamada de algo valioso que, una vez interiorizado y asumido como propio, le ayuda a realizar el ideal

¹⁷ Recuérdese que ya Friedrich Schiller destacó la función decisiva que ejerce en la vida ética la “interiorización del deber”. «El deber ya no coacciona —escribe— cuando coincide con la inclinación». Cf. *Cartas sobre la educación estética del hombre* (Aguilar, Madrid, 21969) pp. 92-93, 91. Versión original: *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (Scherpe, Krefeld, 1948) p. 56 ss.

de la vida. Esa respuesta amorosa implica una forma superior de libertad creativa. Nos hallamos ya en un plano elevado dentro del *nivel 3*.

Se cuenta que, en los días anteriores a la guerra civil norteamericana, dos hombres pujaban, en una subasta, por conseguir la posesión de una joven negra muy bella. El uno era de temple sereno; el otro, iracundo. Al final, ganó el primero, y el antiguo dueño le transmitió los documentos de propiedad y le entregó a la joven dándole un empujón. Ella miró con odio a su nuevo amo. Éste se mantuvo en silencio durante unos instantes. Luego se acercó a la joven y le dio los documentos, al tiempo que le decía: “*Eres libre; puedes irte*”. La joven se quedó perpleja. Luego le dijo, conmovida: “*Pues no me voy; me quedaré a servirle, pero no por obligación..., sino por amor*”. Ante la bondad inesperada de su nuevo dueño, la desventurada mujer cambió el resentimiento por la aceptación amorosa, interiorizó el deber de servirle y subió de un golpe a los niveles 2 y 3, en los que se viven los grandes valores de la unidad y la bondad. Tal cambio significó el ascenso desde el *nivel 2* (el nivel de las vejaciones en que se hallaba) al *nivel 3*, el de los grandes valores.

El logro de esta forma elevada de libertad sucedió aquí súbitamente. De ordinario, requiere todo un proceso, el proceso de maduración ética, cuya meta consiste en interiorizar el deber, y *ob-ligarse* a él con una forma de vinculación interior amorosa. Con ello alcanza nuestra libertad creativa su más alta cota.

Grado tercero. En cuanto el amor que inspira el cumplimiento del deber deja de ser un simple afecto para alcanzar la cima del *entusiasmo*, la libertad interior —o libertad creativa— se perfecciona. Realizo, *entusiasmado*, lo que debo realizar. El esfuerzo que tal realización implica queda con ello transfigurado; se hace leve; se integra en un proceso de elevación a lo mejor de uno mismo; deja de significar una *represión* para entrañar una *sublimación*.

Esta forma de altísima libertad la rehuimos con frecuencia, porque no tenemos el coraje de aceptar responsablemente todo lo que somos. Tal miedo a la verdadera libertad nos empobrece sobremedida pues nos aleja de los valores. Ser responsable indica estar activamente a la escucha de cuanto encierra un valor y me pide que lo asuma y realice en mi vida. Algo es valioso para mí cuando me ofrece posibilidades para actuar con sentido. Si respondo positivamente a los valores que me invitan a asumirlos, actúo responsablemente y me hago responsable del resultado de mis acciones. Cuanto más elevados sean esos valores, más elevado es el rango de mi responsabilidad. Ascendemos, con ello, a la frontera en la que el *nivel 3* —el de la opción por los valores— confina con el *nivel 4*, el religioso.

Grado cuarto. Sólo el hombre responsable es libre, está liberado de la reclusión egoísta en la soledad de su yo y se halla abierto a las realidades que hacen posible su creatividad y su desarrollo personal. Cuando responde activamente al *valor más alto* —la unidad que funda con los demás el que está dispuesto a dar la vida por amigos y enemigos—, consigue una forma de *libertad perfecta*, se halla plenamente en verdad, enriquece el reino de la unidad, la bondad, la justicia, la belleza. Esta opción incondicional por los grandes valores supone una soberanía de espíritu tal que resulta difícil lograrla sin ascender al *nivel 4*, el nivel de la experiencia religiosa. La *libertad perfecta* se da cuando alguien se entrega al *amor absoluto*.

En el infierno de un campo de concentración, un padre de familia está a punto de ingresar en un calabozo para morir allí de extenuación. Uno de los prisioneros se adelanta y se ofrece para entrar en su lugar. ¿Cómo se explica esta *libertad interior* de Maximiliano Kolbe frente al propio instinto de conservación, que suele exacerbarse en tales situaciones límite? Ese instinto podemos superarlo cuando interiorizamos de tal modo el ideal de la unidad que los demás valores —incluso el de la propia vida— quedan supeditados a él, transfigurados por él.

Un joven israelita es arrastrado, a empujones, fuera de los muros de Jerusalén. Al final del trayecto, los agresores se alejan un tanto de él y empiezan a lapidarlo. ¿Puede alguien hacerse una idea del desamparo espiritual que supone morir cercado de odio? Los animales moribundos suelen buscar un refugio para sentirse menos desvalidos. Esteban se hallaba solo, en el descampado, frente a sus verdugos. Lo normal hubiera sido intentar huir, gritar, defenderse a la desesperada, morir matando. Pero se mantuvo sereno, con la mirada dirigida a lo alto, y desde esa altura pronunció una palabra de perdón para quienes lo iban a dejar sin voz para siempre. Hace falta una capacidad sobrehumana de despego de sí mismo, de distanciamiento respecto a la propia situación adversa para desbordar el presente y situarse en el punto de vista del *puro amor*, el amor que, incluso en una situación desesperada, consagra las últimas fuerzas a restaurar la unidad que los enemigos están rompiendo de forma implacable. Esta identificación con el amor absoluto, *incondicional*, marca el momento cumbre de la libertad humana. Para adivinar cómo es posible esta incondicionalidad, debemos dar el salto del nivel 3 al nivel 4, el de la aceptación religiosa de un Ser infinitamente bueno y justo, que nos creó a su imagen y semejanza.

Esta fundamentación última de nuestra opción incondicional por los grandes valores está reservada, obviamente, a los creyentes, pero eso no obsta a que todos, creyentes y agnósticos, podamos y debamos recorrer juntos el largo y fructífero camino que nos eleva del

nivel 1 a los niveles 2 y 3. Tal comunidad de ruta y de ideal es condición indispensable para una vida de concordia y tolerancia, entendida ésta como la búsqueda en común de la verdad.

Acabamos de ver que descubrir, paso a paso, cómo se va enriqueciendo el concepto de *libertad* y cómo el término homónimo se carga de sentido no es fácil, no se capta espontáneamente sino cuando uno, con una cuidadosa ejercitación, ha adquirido el don de una mirada profunda. Debido a su lucidez, tal forma privilegiada de mirada puede liberarnos de mil peligros. Hoy se pide libertad profusamente, pero esta exigencia no se justifica con sólo proclamarla a gritos. Se debe precisar bien de qué libertad se trata. Pues, si aludimos sólo a la *libertad de maniobra*, podemos estar pidiendo un acantilado para precipitarnos por él. Se pide “libertad para decidir”, pero apenas se aclara que, si lo que decidimos destruye el sentido más hondo de nuestra vida, anula nuestra auténtica *libertad creativa*, que no se reduce a liberación de toda traba; implica la decisión de orientar la vida a nuestro verdadero ideal, el ideal de la unidad. Si no movilizamos una mirada profunda que distinga una forma de libertad de otra, quedamos expuestos a cometer los errores más graves.

III

CLARIFICACIÓN DE OTROS TÉRMINOS

1. La palabra *responsabilidad* procede de la voz latina *respondere* (responder). Está vinculada de raíz con los términos *corresponder*, *correspondencia*, *corresponsable*. Ser responsable significa 1) *responder a* la llamada de los valores, que piden ser realizados; 2) *responder de* las consecuencias de tal respuesta. Ambas formas de respuesta implican sensibilidad para los valores, es decir, capacidad para descubrir y reconocer la fecundidad que tienen en nuestra vida al ofrecernos posibilidades de auténtico desarrollo personal. El que quiera ser responsable debe tomar distancia frente a cuanto le viene impuesto del exterior (modas, prejuicios, opinión pública poco aquilatada o deformada...) y esforzarse en descubrir los distintos valores, ordenarlos según el rango que ostentan y conceder la primacía a los más elevados. De esta forma gana *independencia* respecto a coacciones externas, al tiempo que se *vincula interiormente* a los valores de forma lúcida y libre. El valor más elevado es el que hemos descubierto como el *ideal de nuestra vida*.

Para captar de golpe todas estas ideas al pronunciar la palabra *responsabilidad* necesitamos activar una mirada profunda. Ésta me permite ensanchar el objetivo e integrar esas distintas facetas del verbo responder con

tal lucidez que me surja espontáneamente esta definición: *Soy responsable en cuanto respondo voluntariamente a la apelación del ideal de la unidad, el gran valor que me otorga múltiples posibilidades para desarrollarme como persona.*

2. *Beber*, en el nivel 1, significa ingerir un líquido. En el nivel 2 cambia el sentido e indica el acto festivo de *brindar*. En el nivel 4, vuelve a alterar el sentido y recibe el nombre de *comulgar*.

3. *Encandilar*. Oyes hablar de que el vértigo *encandila*. Al oír este verbo, debes ejercitar la mirada profunda y advertir rápidamente que este verbo presenta dos significaciones distintas en el nivel 1: *alumbrar* y *deslumbrar*. A su vez, el término *deslumbrar* presenta un significado en el nivel 1 —el de que perturba la visión—, y, en el contexto peculiar del nivel 2, expresa un *sentido*: el de que altera la percepción de los valores éticos y religiosos. Por eso se afirma, con razón, que el vértigo nos *enceguece* para los valores. Si queremos estar bien formados —es decir, prontos a evitar los riesgos que nos acechan y asumir las posibilidades creativas que se nos ofrecen—, hemos de ejercitarnos en esta forma veloz, casi instantánea, de poner ante los ojos diversos significados y sentidos. Ésta es la *mirada profunda*.

4. *La forma supraactual de actuar*¹⁸. La mirada profunda es necesaria para captar los valores y su lógica (nivel 3). Los valores se dan en actos concretos, pero no se reducen a esos actos puntuales; tienen una existencia *supraactual*; existencia realísima, por ser fuente de actos valiosos y por tanto virtuosos, pero *supraactual*.

- Realizas actos valiosos, por ejemplo de piedad, pero este valor no lo generas tú. Le das cuerpo, le otorgas la capacidad real de inspirar actos valiosos, pero el valor está en una región superior a ti y tus actos. Él te inspira una vez y otra, influye sobre ti de modo supraactual, cuando optas por él seriamente y lo conviertes en un canon de vida. Y tú sientes que se halla por encima de ti y celebras que no sufra el desgaste del tiempo. Esta peculiar y fecunda relación tuya con el valor la captas de forma “analéctica” merced a la mirada profunda.
- El artista engendra obras en la belleza, como decía Platón. Las obras bellas deben su valor a la belleza. Son realidades distintas. El artista, por excelso que sea, crea obras bellas, pero no la belleza.
- Haces una promesa —por ejemplo, la de crear un hogar con una persona— y la cumples un año y otro. ¿Quién te da fuerza interior

¹⁸ El término «supraactual» lo he tomado de Dietrich von Hildebrand, en concreto de su *Ética* (Encuentro, Madrid 1983). Versión original: *Ethics* (David McKay Company, Nueva York 1953).

para ser fiel a dicha promesa a lo largo del tiempo? Es el valor que dicho hogar tuvo en su día y sigue teniendo para ti. Todo valor se hace valer, pide ser realizado e imparte energía a quien responde a su apelación. Impulsado por esa energía, creas en cada momento lo que has prometido en un momento. Esa *disposición a ser creativo incesantemente* es la quintaesencia de la *fidelidad*. La virtud de la fidelidad actúa sobre nuestra conducta de modo supraactual.

- Al contemplar un cuadro, lo ves primero en bloque. Te encuentras *con todo él*, pero no *con él todo*. Para conocerlo en sus pormenores, debes ir prestando atención a éstos sin perder de vista la impresión primera de conjunto, que actúa de modo supraactual sobre esas tomas de contacto parciales. Sin ese encuentro primero con *todo el cuadro*, las miradas parciales no te llevarían a él; se quedarían inconexas y desarticuladas. Esto indica que, para conocer una realidad expresiva —cuadro, obra musical, persona...—, hemos de integrar la intuición y el discurso. Para ello se requiere una mirada profunda, ágil, rápida, analéctica, es decir, capaz de captar a la vez realidades distintas que pertenecen al mismo nivel de realidad o a un nivel distinto y superior.
- El complejo y sugestivo fenómeno de la *inspiración* sólo se revela a una mirada profunda. El intérprete de una obra musical sabe muy bien que sin él no existiría *realmente* la obra, que en la partitura se halla en estado *virtual* y necesita ser *puesta en acto*. Pero nadie más consciente que él de que su actividad creativa pende en buena medida de la obra. Cuando cantan una obra polifónica, las diversas voces entran y salen del edificio sonoro que ellas mismas están configurando. Lo hacen con la libertad y el gozo que uno siente al relacionarse con su propio hogar. Pero lo curioso y lo enigmático es que ellas están creando ese hogar y, a la vez, se sienten amparadas por él, impulsadas, acogidas, nutridas musicalmente. Al actuar así, lo hacen *inspiradas*. La mirada profunda nos revela el enigma de la inspiración, tan infravalorada actualmente por desconocimiento de lo que es e implica.

Aquí vemos cómo la música clarifica la experiencia básica de la vida creativa del hombre: *Yo me pongo a disposición de algo que pende de mí para existir, pero al mismo tiempo se me presenta como superior a lo que yo soy y a cuanto puedo dar de mí a solas*. Esta experiencia reversible la describe Gabriel Marcel con toda precisión:

«La música, en su verdad, me ha aparecido siempre como una llamada irresistible de aquello que en el hombre supera al hombre, pero también lo funda»¹⁹.

¹⁹ Cf. *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel* (Aubier, Paris 1980) p. 112.

Marcel supo expresar con fuerza inigualable que en la música participamos de una fuente de energía que nos viene dada, pero necesita de nosotros para tomar cuerpo sensible. En la experiencia musical de calidad sentimos algo poderoso, fuertemente expresivo, que nos invita a participar de su energía y nos llena interiormente si respondemos a tal apelación. Pregúntale a Mozart si existe *la* música. «Por supuesto, te contestará. Es mi vida, mi ideal, mi impulso, mi razón de ser...». «Pero la música la creas tú», puedes argüirle. «De ningún modo te corregirá él. Ella me crea a mí como músico. Yo *configuro* obras, pero no creo la música. Tengo “musicalidad”, sentido para la música, pero la música me viene dada. Es distinta de mí, superior a mí. Yo participo de ella, y mis obras son fruto de este vínculo nutricional». Lo que Mozart afirma aquí de “la música”, Marcel lo aplica además al “ser”, y elabora toda su metafísica desde el horizonte que le abrió la experiencia musical.

La música nos ofrece un ejemplo muy llamativo de la eficiencia de ciertas realidades valiosas que actúan de esta forma *supraactual*. En la música clásica, para ganar variedad suele pasarse de una *tonalidad* a otra, es decir, de un hogar expresivo a otro. Se pasa a la tonalidad más cercana, luego a otras más y más lejanas, y se vuelve, también por sus pasos, a la tonalidad primera. ¿Cómo es posible volver de esta forma al punto de partida? Porque la tonalidad básica, de la que hemos arrancado, ejerce sobre nosotros su influencia durante todo el recorrido, como una especie de fuerza de gravitación, que actúa de forma supraactual. Te pide el cuerpo —por así decir— volver a ese hogar expresivo primero. Hay una especie de pertenencia del compositor a esta tonalidad de la que sale para su periplo de modulaciones, y a ella vuelve. Recuérdese, como ejemplo impresionante, el papel que juega la tonalidad de *fa mayor* en la *tocata para órgano BWV* de Juan Sebastián Bach. Todo esto lo percibe y lo explica la mirada profunda.

- Algo afín sucede en nuestra relación con las instituciones: familia, colegio, Iglesia, club... Las configuramos quienes participamos de ellas, pero ellas nos forman en buena medida a nosotros.

5. *El sentido de los estilos de los jardines*. Entrás en *El Retiro* madrileño y adviertes que sus jardines presentan dos estilos bien diferenciados: el francés y el inglés, el primero sometido a formas geométricas bien reguladas, el segundo más libre y cercano a la naturaleza. Si quieres descubrir la razón profunda por la que en el siglo XIX se operó el cambio de un estilo al otro has de cultivar la mirada profunda, pues está en juego la actitud del hombre frente a la naturaleza.

6. *Los espacios creados en la pintura.* En la sacristía de la catedral de Toledo contemplas la obra maestra de El Greco *El expolio*. Sus figuras *no están en el espacio; crean el espacio que habitan*. En torno a Jesús, diversas figuras de judíos crean un espacio de odio, del que el Maestro tiende a evadirse. Lo expresa el rojo escarlata de su túnica, color que, como sabemos, hace avanzar las figuras hacia el espectador. Al mundo de Jesús pertenecen las dos Marías, que contemplan atónitas el trabajo del sayón. Al margen de ambos mundos se halla el centurión romano, con su mirada indiferente. Son tres mundos en una misma escena. Todo esto se escapa a una mirada superficial; se revela a una mirada profunda.

IV

LA MIRADA PROFUNDA Y EL ENRIQUECIMIENTO DEL ESPÍRITU

1. *La riqueza de las experiencias reversibles y las relaciones de participación.* La mirada profunda inspira e impulsa las *experiencias reversibles* y las relaciones de *participación*, y contribuye, así, a enriquecer nuestra personalidad. Darme cuenta de que domino la obra musical o literaria al dejarme dominar por ella o mejor: la *configuro* al *dejarme configurar* por ella es fruto de la mirada profunda, que me permite descubrir el tipo singular de relación que creamos al realizar *experiencias reversibles*. Eso sucede al declamar un poema y al interpretar una obra musical.

En las experiencias reversibles aprendemos a unirnos íntimamente sin *fusionarnos*. Es la gran aportación del nivel 2. Verlo es competencia de la mirada profunda, dotada de agilidad suficiente para ver cómo dos realidades distintas aúnan sus ámbitos de influencia, intercambiando posibilidades y creando una forma de unidad peculiar, muy superior a toda forma de unidad tangencial, como es la mera suma o la yuxtaposición. Dado que en el nivel 1 no se conoce una forma de unidad superior a la de fusión, suele considerarse ésta como la *forma suprema* que podemos alcanzar en la vida. Por fortuna, esto sólo se da en el nivel 1. Basta ascender al nivel 2 y realizar una experiencia reversible —entonar una canción, declamar un poema, dialogar con un amigo...— para constatar que aquí surgen modos de unidad originarios, muy superiores a los de fusión, por cuanto no anulan la identidad de quienes los fundan, antes la incrementan.

El joven que no descubra esto, por no ejercitar una mirada profunda, no llegará lejos en su proceso de desarrollo personal, porque se está cerrando el acceso a las formas auténticas de unidad y creatividad, que se dan en ese tipo singular de experiencias reversibles que es el encuentro.

El gran director Herbert von Karajan se unía estrechamente a las obras que interpretaba, pero sabía bien que no estaba fusionado con ellas. De cuando

en cuando tomaba distancia de perspectiva respecto a la interpretación que había dado de una obra, y advertía que debía mejorar algunos pasajes. Eso indica que consideraba las obras como distintas de él, aunque no distantes ni extrañas ni ajenas. Así podemos observar que las distintas interpretaciones que nos legó de las nueve sinfonías beethovenianas son diferentes entre sí, pero todas legítimas y valiosas, por ser intentos de adecuarse cada vez más a su verdadero espíritu.

2. *La fecundidad de la mirada integradora.* La mirada profunda nos permite ver cada uno de los pormenores de una obra literaria o musical y, a la vez, el conjunto de la misma. Podemos ver todo sinópticamente por la profunda razón de que el conjunto de la obra está inspirando y configurando cada uno de los pormenores y se expresa en ellos. Esto nos maravilla de modo especial cuando advertimos, por ejemplo, que, al interpretar una obra, un director de orquesta debe atender a mil detalles distintos pero interconexos; unos que están en el mismo nivel de realidad, y otros que se hallan en niveles superiores, presentan rangos diferentes y dan vida y sentido a los inferiores. Precisamente por esta relación configuradora de unas partes de la obra con otras puede el director verla en bloque, ordenarla y estructurarla. Al hacerlo, es cuando se une a la obra con la forma de *unión integradora* que es propia de la experiencia de *participación*.

Toda esta trama espléndida de interrelaciones podemos captarla y asumirla mediante la mirada profunda, que se está revelando como una base indispensable de nuestro desarrollo como personas. Se trata de una mirada flexible, ágil, abierta, no aprisionada en cada vertiente de lo real.

3. *La espléndida complejidad de la intuición intelectual.* Lo antedicho nos permite fundamentar sólidamente la existencia de una *intuición intelectual inmediata-indirecta*. Durante tiempo se pensó que la intuición ha de ser inmediata y, por tanto, directa, pues se piensa que, si no es directa, no puede ser inmediata. Esto vale para la intuición de lo sensible (nivel 1). Un color lo veo de modo inmediato y directo, sin intermediario alguno. En el nivel 2, las realidades son expresivas y se revelan en los elementos sensibles de cada realidad. Una sonrisa la captamos de modo inmediato e indirecto. *Inmediato*, porque la captamos de golpe desde el principio. *Indirecto*, pues la percibimos en los rasgos sensibles del rostro. Subrayo la preposición en para indicar al lector que no percibimos la sonrisa *a través* de los rasgos sensibles. Esta preposición espacial podría llevarnos a pensar que necesitamos recorrer cierto espacio para llegar a la intimidad de alguien. En ese caso, la percepción no sería inmediata. Al afirmar que captamos la sonrisa *en* los rasgos sensibles, indicamos que la percepción es *inmediata* y *mediacionada* a la vez. La sonrisa es un fenómeno bifronte: sensible y metasensible. Al expresarse toda la persona en la sonrisa, carga lo sensible de poder expresivo, lo eleva de rango por así decir, y nos permite captar la persona sonriente de forma inmediata. Al ser elevado de condi-

ción, lo sensible *mediaciona*, expresa inmediatamente; no *mediatiza*, es decir, no se interpone como algo opaco entre el que presencia la sonrisa y la persona sonriente. Los elementos sensibles del rostro sirven de *mediación* entre nosotros y la sonrisa, pero, como ésta se expresa en tales elementos, la percibimos de golpe, *inmediatamente*.

Algo semejante puede decirse del conocimiento de las personas y de las obras artísticas. Si desde el principio no capto a *todo Juan* al verlo, no veré nunca a *Juan del todo*. Lo mismo sucede con una obra musical, pictórica o arquitectónica. Al entrar en la longa de El Escorial, veo todo el monasterio, pero por una cara sola, en la que vibra la obra entera. Para verlo completo, debo ir recorriendo todas sus caras y dependencias. La intuición no se lleva a cabo tomando sucesivamente diversos perfiles de la realidad contemplada (como sugieren Edmund Husserl y José Ortega), y vinculándolos luego todos entre sí²⁰. Desde el principio debo entrar en relación inmediata de presencia con toda la realidad expresiva, y, gracias a ello, puede ir la conociendo en pormenor cuando vaya contemplándola desde distintas perspectivas. Al ver una de las fachadas de una catedral veo *toda la catedral* aunque no *la catedral toda*, ya que se trata de una realidad que constituye una *Gestalt*, una forma configuradora que ordena el conjunto, lo estructura y carga de expresividad en todos los elementos que lo componen. Por eso en cada parte vibra el todo, y hace así posible que participemos de todo él al entrar en relación con cualquiera de sus manifestaciones sensibles. Una sonrisa no se reduce a un conjunto de músculos ordenados de cierta forma; es toda la persona sonriente. Al oír el primer acorde en do menor de la sonata "*Patética*" de Beethoven, entro a participar activamente de esa obra vibrante, sombría, expresión viva de un espíritu que no se amilana ante la desgracia. Es una unión de *participación* porque podemos asumir las posibilidades que nos ofrece y ofrecerles nuestra sensibilidad estética para darles cuerpo expresivo.

4. *La posibilidad de enriquecerse nuestro espíritu*. Estas experiencias de participación, en las que integramos el nivel 1 con el nivel 2, son la gran fuente de enriquecimiento para nuestra persona, pues a ellas debemos que nuestros conceptos se colmen de sentido. A ello aludieron, en su día, Max Scheler y Romano Guardini.

- En su obra *De lo eterno en el hombre*²¹, Max Scheler explica cómo el ser humano crece espiritualmente por vía de «tesaurización, funcionalización y tradición».

²⁰ Lo expongo con cierta amplitud en la obra *El pensamiento filosófico de Ortega y D'Ors* (Guadarrama, Madrid 1972) 151-162.

²¹ Cf. *Vom Ewigen im Menschen* (Francke, Berna 1955) cap. II.

- Romano Guardini solía decirnos en clase: «Den libertad a los conceptos, vincúlenlos con otros, para que se relacionen, se entrelacen, limen sus aristas, se perfeccionen...». Esto sucede —por ejemplo— cuando vinculamos activamente el término *libertad* con los términos *cauce*, *obediencia*, *colaboración*... Esta vinculación activa implica creatividad. Al poner en relación el término *libertad* con los términos antedichos, subimos al nivel 2, el de la creatividad y el encuentro. En este nivel, obedecer a una realidad abierta, donante de posibilidades, significa amenguar o perder la libertad de maniobra, pero adquirir una forma superior de libertad: la libertad creativa o interior.

Acertamos, pues, al afirmar que los conceptos se enriquecen al confrontarse entre sí, pero esto sucede porque tal confrontación supone que adoptamos una *actitud creativa* y subimos al nivel de las realidades abiertas o ámbitos, que ofrecen posibilidades creativas a quienes se les abren con voluntad colaboradora. Tal colaboración empieza por la disposición a *oír con voluntad de acoger*. Y a este tipo de apertura creativa alude el verbo *obedecer*, procedente del verbo latino *ob-audire*, que significa *oír con toda el alma*, o sea, oír para asumir y dar vida. Eso hace el intérprete musical, que ve las notas y las formas que expresa una partitura para darles cuerpo sonoro inmediatamente, infundirles vida y transmitirlos a las multitudes. En síntesis, cabe decir que, en el juego del discurso, los conceptos entran en juego con otros y pueden enriquecer su sentido y, en buena medida, cambiarlo a mejor, es decir, transfigurarlos²².

5. *Nuestro espíritu se enriquece a través de los doce descubrimientos.*

Por mi parte, quisiera subrayar especialmente el crecimiento que experimenta nuestro espíritu merced a la conversión de objetos en ámbitos, la realización de experiencias reversibles —sobre todo, las de encuentro personal—, y la opción por el ideal de la unidad. En realidad, nuestro espíritu se enriquece sobremedida siempre que realizamos alguna transfiguración²³. Como explico ampliamente en la obra *La ética o es transfiguración o no es nada*²⁴, nuestro proceso de crecimiento empieza cuando, por afán natural de crecer, transformamos un objeto en ámbito —o realidad abierta, donante de posibilidades— a fin de poder realizar con él diversas experiencias reversibles. Una vez transfigurada la realidad, debemos transfigurar nuestra actitud respecto a ella.

²² Sobre el carácter creativo del juego, bien entendido, puede verse mi obra *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura* (Rialp, Madrid 31998) pp. 33-183.

²³ Los doce descubrimientos que realizamos en nuestro proceso de desarrollo personal y las transfiguraciones que se dan en ellos lo expongo en las obras *El secreto de una vida lograda* (Palabra, Madrid 22004) y *Descubrir la grandeza de la vida* (Desclée de Brouwer, Bilbao 2011).

²⁴ Cf. *o.c.* (BAC, Madrid, en prensa).

Esta doble operación sólo podemos llevarla a cabo mediante la mirada profunda. Advirtamos que estos cambios implican novedad, capacidad de adaptación, puesta en forma de nuevas actitudes..., y todo ello requiere agilidad mental, prontitud de voluntad, rapidez *analéctica* para conjugar e integrar niveles diversos y complementarios.

6. *Enriquecemos nuestro espíritu cuando creamos modos singulares de espacialidad y temporalidad.* Un modo de enriquecimiento semejante experimenta nuestro espíritu cuando cultivamos un arte, singularmente el musical. Según hemos visto en el ejemplo de *El expolio*, los pintores y, de modo afín, los escultores y arquitectos crean un modo de espacialidad superior a la que mide el reloj. Cuando un compositor crea una obra, va escribiendo nota a nota, ajustándose al tiempo del reloj. Por eso podríamos decir que Beethoven tardó en escribir la Quinta Sinfonía tantos o cuantos días. Pero, a la vez que se ajusta el compositor a ese modo de temporalidad, lo supera, pues, al poner en marcha una obra, crea un modo singular de temporalidad, la *temporalidad creativa*, distinta de la temporalidad que marca el reloj y de la temporalidad subjetiva, es decir, el modo que tiene cada sujeto de vivir la temporalidad. Por eso el director no mira al reloj cuando ensaya una obra con la orquesta. Tanto él como sus músicos van creando la temporalidad de la obra, en cada una de sus partes, según se lo inspira la obra misma. Su sentido musical les indica en cada momento si la obra quiere ser interpretada con un tempo o con otro. Intenta comenzar el *Cuarto Concierto de Brandenburgo* de Bach con un tempo rápido, para dar salero a las terceras de flauta. Al llegar al compás 183, observarás que el pasaje rapidísimo del violín se torna borroso debido al exceso de velocidad. La obra misma te indicará que vuelvas al principio y moderes el *tempo*. Esto te permitirá, al llegar a ese pasaje, otorgar al violín su magnífica expresividad. Cada momento de la obra está operante en todos los demás de modo *supraactual*. El director necesita estar sumamente concentrado para percibir esa forma de operatividad de cada elemento de la obra y dar, así, al conjunto una articulación perfecta, una coherencia sumamente expresiva.

Dado que cada obra musical implica dos niveles —el 1 y el 2—, cabe decir que el manuscrito original de la Quinta Sinfonía de Beethoven se halla perfectamente concluido y se conserva inalterable en las vitrinas de su casa natal en Bonn. Pero esa obra artística denominada “*Quinta Sinfonía*” no se identifica con ese fajo de papel pautado, repleto de signos precipitadamente trazados y a veces cruzados por tachones enérgicos. Para existir, la obra necesitó en principio ser expresada en ese manuscrito y, luego, en las copias del mismo, pero éstas se hallan vinculadas activamente con intérpretes cualificados y dotados de sus correspondientes instrumentos. En el instante en que se unen creativamente las partituras, los intérpretes y sus instrumentos, surge la obra en cuanto tal.

Se comprende que suceda así, porque los valores sólo se revelan cuando hay alguien que responde activamente a su invitación a realizarlos.

Advertir este carácter relacional de la obra —que sólo adquiere cuerpo en una experiencia reversible— exige una mirada profunda. Por eso algunos directores —entre ellos, el gran Sergiu Celibidache— conceden a los conciertos un valor singular. En ellos tiene lugar, una y otra vez, el prodigio de ver surgir una obra, como algo originario, no como una suma de la tríada formada por el manuscrito, los intérpretes y los instrumentos.

También juega un papel notable en los conciertos el público, e incluso el momento y el lugar de la interpretación. Toda obra musical es destinada a un público concreto, así como muchas obras pictóricas y arquitectónicas fueron ideadas y realizadas para un lugar determinado, con su destino propio. Por eso, entre los niveles de una obra de arte, conviene introducir la situación para la que fue creada. Todo en el arte es relacional, orgánicamente trabado, mutuamente inspirado, originario. “En Beethoven ningún pasaje es mero relleno”, advirtió Daniel Barenboim en una clase de piano. Y con razón, pues en sus obras todo es fruto de un impulso creativo inspirado.

Lo antedicho nos indica que la obra musical es una y única, pero sus re-creaciones pueden ser múltiples, y muchas de ellas válidas, por distintas que sean. De ahí que sea preferible que los compositores nos ofrezcan partituras, con toda la ambigüedad que encierran, y no sólo discos, con la interpretación exclusiva del autor, pues cada interpretación valiosa enriquece la obra. Es impresionante advertir los diversos tipos de transfiguración que se dan en cada obra musical al ser creada y al ser interpretada. El papel pautado se transforma en partitura cuando un compositor escribe en él unos signos. La partitura adquiere un sentido peculiar cada vez que un intérprete le da vida, le confiere una temporalidad peculiar, frasea sus melodías a su modo, la dota de un alma propia.

7. *La mutua dependencia de ideas y realidad.* Una relación semejante a la de las obras y las partituras, podemos descubrirla en la vinculación de las ideas y la realidad. En casos, una idea supera a la realidad, y, en otros, le es inferior. Lo advierte la mirada profunda. Cuando una idea es fuente de algún tipo de realidad (al modo como la justicia inspira los actos justos; la belleza, las realidades bellas...), la idea vale más que la realidad. Pero una idea que sea sólo abstracta, no fecunda para la vida, la juzgamos inferior a la realidad. Si las ideas son, para nosotros, puros conceptos desencarnados —que ni proceden de la experiencia de la vida real ni llevan a enriquecer la vida—, la realidad se muestra superior a la idea. Pero es justo también conceder a las ideas todo el valor que ostentan cuando nos proponemos conocer de veras lo que es e implica la realidad que somos y la realidad que nos circunda y nos ofrece toda suerte de posibilidades creativas.

No cabe, por ello, afirmar que cualquier idea puede ser defendida públicamente con tal de no acudir a la violencia. En principio, parece que sí, pero la mirada profunda sobrepasa este primer nivel, y ve que hay ideas que

generan actitudes y procesos que pueden dar lugar, antes o después, a verdaderas catástrofes. Si una sociedad tiene experiencia sobrada de que ciertas hecatombes sociales fueron provocadas, en lapsos cortos de tiempo, por ciertas ideologías, astutamente difundidas, puede resultar suicida concederles absoluta libertad de circulación. Sería como lanzar un gas letal entre las gentes. Antes de afirmar que toda expresión de ideas es lícita, debemos analizar cuidadosamente hasta dónde puede llegar el poder de ciertas ideas en determinadas circunstancias para modelar la opinión pública y causar debacles difícilmente reversibles.

Naturalmente, es fácil advertir que la violencia no ha de ser tolerada por cuanto destruye el orden social. Es más difícil advertir, en un nivel más alto, que las ideas son bifrontes, pueden ser muy beneficiosas o muy dañinas, incluso letales. Cuando se tiene confirmado esto último, la sociedad y los responsables de su salud y su futuro han de tomar medidas. Si lo hacen, se enfrentan inmediatamente con el reproche de que, con ello, reprimen la *libertad de expresión*. Ciertamente, lo parece. Pero se advierte que no es así con sólo distinguir las dos formas básicas de libertad: la de maniobra y la creativa. La *libertad de maniobra* se amengua, en cierta medida. Pero se acrecienta la forma superior de libertad, que es la *libertad creativa*. No puede uno expresar todo lo que quiere, pero se garantiza de modo duradero que en tal sociedad se siga expresando y defendiendo cuanto favorece un orden social no totalitario, por tanto fundamentalmente libre, libre para expresar lo que, según los especialistas en cuestiones políticas y la propia experiencia de los ciudadanos, se manifiesta como constructivo y benéfico para la inmensa mayoría.

Esta mengua de la libertad *absoluta* de expresión no lesiona la vida democrática; hace posible una convivencia democrática bien entendida y viable. No olvidemos que, en 1933, el nacionalsocialismo subió al poder a través de los votos democráticos, pero, a partir de la Segunda Guerra Mundial, en la República Federal Alemana está prohibido el partido nazi, sin hacer violencia al espíritu democrático.

Este razonamiento resulta difícil hoy día sostenerlo en público, porque el término “libertad” ostenta condición de *término talismán*. Denomino así a los vocablos que, en ciertos momentos de la historia, adquieren un prestigio tal que apenas hay quien ose ponerlos en tela de juicio. Por eso, al oír proclamar el derecho a la “libertad de expresión”, apenas hay quien se detenga a discernir de qué tipo de libertad se trata. En realidad, se trata de la *libertad de maniobra*, la libertad de hacer en cada momento lo que a uno le place. Este modo de libertad debe subordinarse al modo superior, que es la *libertad creativa*, la libertad *para crear algo valioso*: una obra artística o literaria, una empresa, una sociedad próspera y confortable. Fomentar este tipo de libertad, aun con mengua en casos de la mera libertad de maniobra, debe considerarse como favorable al modo democrático de convivencia.

8. *Un ejemplo de mirada profunda.* Al final de su viaje alrededor del mundo, el renombrado novelista Vicente Blasco Ibáñez ofreció su impresión global de los males que observó y los riesgos de conflictos bélicos que presintió para el futuro. Tras verlo todo en conjunto, sacó esta conclusión:

«Lo que he aprendido es que debemos crearnos un alma nueva, y entonces todo será fácil. Necesitamos matar el egoísmo; y así, la abnegación y la tolerancia, que ahora sólo conocen unos cuantos espíritus privilegiados, llegarán a ser virtudes comunes de todos los hombres»²⁵.

Para hacer esta consideración, el autor tuvo que tomar distancia de cuanto había visto y observado, verlo con la debida perspectiva —integrando los diversos niveles— y esbozar una vía de solución. Todo ello supone poner en juego una mirada profunda. Si quisiera explicar tal sugerencia, debería seguir ejercitando esa mirada y perfeccionarla.

V

EFICACIA DE LA MIRADA PROFUNDA EN LA ANTROPOLOGÍA Y LA PEDAGOGÍA

1. *El arte de perfeccionarse personalmente.* La ingente tarea de “crear un alma nueva” supone un empeño formativo de altos vuelos, pues compromete muchas y muy importantes vertientes de la vida humana. Para orientar debidamente esa decisiva labor, debemos movilizar una mirada profunda, que piense a lo largo, a lo ancho y a lo profundo, en un mismo nivel y en distintos niveles a la vez. Tal agilidad de mente exige un don especial, que en parte recibimos y, en no pequeña medida, hemos de cultivar.

- Para fundamentar la vida ética necesitamos realizar los doce descubrimientos que implica nuestro desarrollo personal, descubrir los ocho niveles de realidad y de conducta, y percatarnos de que, para crecer como personas, debemos aumentar los conocimientos y realizar a la par diversas transfiguraciones. La ética es algo vivo, comprometido, y así deben vivirla los educandos.
- Esta labor de perfeccionamiento personal es todo un arte, y aprender un arte requiere una lúcida teoría y una eficiente práctica, conjugadas debidamente entre sí. No se trata de una relación lineal con la realidad, sino *reversible*. No es un proceso *constructivista*, en el cual prevalece la acción del sujeto. Se trata de un influjo mutuo, por-

²⁵ Apud Ramón Tamames: *Las cuadraturas del círculo*, Edición privada para la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid 2013, pp. 2-3.

que el sujeto no trata con objetos sino con ámbitos o realidades abiertas, capaces de dar unas posibilidades y recibir otras.

- Al realizar los distintos ascensos de nivel que implica el proceso de desarrollo, el joven aprende a articular debidamente una serie de conceptos básicos y a ver todo el proceso en conjunto. Entonces se halla bien dispuesto para abordar los diversos temas de la ética: la relación de libertad y normas; de autonomía y heteronomía o dependencia; el conocimiento y la realización de los valores... Si no logra conocer con precisión, por propia experiencia, los conceptos y las interrelaciones que se dan en el proceso de desarrollo personal, el joven no logrará hacerse una idea cabal de lo que implica la vida ética.

2. *Necesidad de unir las dos formas de habitar: habitar la casa, habitar en la casa.* Al afirmar Heidegger que “primero es habitar y segundo construir”, lo hace con mirada profunda. Ortega y Gasset repuso que primero es construir y luego habitar. No reparó en que Heidegger se movía, al mismo tiempo, en dos niveles distintos. Al utilizar en esta frase el término *habitar*, se refería al *habitar transitivo* al que aludimos cuando hablamos de “habitar una casa”, en sentido de crear en ella vínculos de convivencia. Se puede *habitar en una casa*, en plan espacial, y no *habitar la casa*, con espíritu creativo. Lo primero es que los novios creen vínculos entre ellos, den lugar así a una trama de vínculos —base de un nuevo hogar y luego se procuren una morada para habitar en ella y dar cuerpo visible al hogar espiritual que ya habían creado—²⁶. La integración de ambas formas de habitar enriquece notablemente su calidad de vida como personas.

3. *El secreto de la comicidad y la risa.* Para ejercitar la mirada profunda, debemos analizar la génesis de ciertos fenómenos humanos muy conocidos, pero a veces no bien comprendidos, como son, por ejemplo, la sonrisa y la risa. Te digo una broma y te sonríes. Si te pregunto por qué te has sonreído, tal vez digas sencillamente que *te hizo gracia*. Y tienes razón. Pero si te pregunto luego cómo *compusiste* la sonrisa, seguro que no sabes contestar. Pon en juego la mirada profunda, y verás que la sonrisa surge en el rostro, pero no se la compone como un puzzle, moviendo de un modo preciso ciertos músculos de la cara. Los músculos se sitúan de cierta forma para dibujar la sonrisa, pero no obedecen a una orden tuya; expresan espontáneamente tu sentimiento de agrado. Se han integrado aquí dos niveles de realidad: el corpóreo y el anímico. Es toda tu persona la que sonríe, no sólo tus músculos. Éstos son el soporte fisiológico de la sonrisa, de tal manera que, si tuvieras los músculos atrofiados, no podrías sonreír. Pero con sólo colocar de cierta forma tus músculos, no sonríes. Haces una mueca. Se necesita que tu persona entera se muestre complacida ante la

²⁶ Véase un amplio estudio de este tema en mi obra *El triángulo hermenéutico* (Editora Nacional, Madrid 1971) pp. 467-496.

broma y se muestre sonriente en cuerpo y alma. Darse cuenta de esto exige una mirada profunda, que, en este caso, actúa de modo *analéctico*, es decir: capta, a la vez, dos niveles de realidad distintos y jerárquicamente ordenados.

Con frecuencia, los chistes provocan hilaridad gracias al recurso de mostrar cómo una persona sufre una caída de forma rápida y pasajera. La comicidad se suscita bajando de nivel. Con afán de hacerse valer ante los universitarios de las milicias, un sargento les cuenta que, para explicar el hecho de que las balas, tras su ascenso a un punto máximo, caen al suelo, no hace falta recurrir a la tan manida ley de la gravedad, porque ellas “caen por su propio peso”. Al precipitarse desde su frágil pedestal de profesor de Física hacia un nivel de total ignorancia, el buen hombre hace el ridículo y provoca la carcajada de los chicos. Por ir vinculada con frecuencia la comicidad con una caída, los chistes suelen implicar cierta dosis de crueldad. Para evitarlo, los auténticos *humoristas* ejercen la crítica con una actitud de benevolencia y comprensión. De ahí que sea literalmente insensato querer justificar la crítica mordaz aduciendo que “se procedió en clave de humor”. El auténtico humor se opone a tal mordacidad y evita, por principio, dañar el prestigio de las personas mediante el infame recurso de la falsedad.

Para advertir lo antedicho de forma casi instantánea, necesitamos haber ejercitado la mirada profunda. *El hombre inmediato* que describió Sören Kierkegaard, es decir, la persona que vive sólo de impresiones y no se eleva al nivel 2 —el de la persona y el encuentro—, también se ríe al observar una caída, pero no sabe explicar por qué. No asciende al nivel de la estética. Pero tampoco al de la ética. Por eso no advierte que hacer chistes frecuentes sobre una misma persona y provocar en los espectadores la carcajada o al menos la risa —que responde a una caída menos brusca— puede suponer un antivalor ético nada leve. Una persona se halla por naturaleza en el nivel 2, el de la creatividad, el encuentro, el diálogo enriquecedor... Si la bajas al nivel 1, para provocar la carcajada, la sometes a un proceso de envilecimiento, muy semejante al de la burla. Burlarse de otra persona es un acto de posesión engréida. Don Juan, “*El burlador de Sevilla*” de Tirso de Molina, prometía a sus víctimas elevarlas súbitamente de condición. Y, no bien no bien declinaba el arrebatado seductor, huía a uña de caballo y dejaba burladas a las ilusas amantes. Genialmente, el fundador del mito de don Juan no habló de *El seductor de Sevilla*, sino de *El burlador*. Estos aciertos —que distinguen al buen escritor del literato genial— son debidos a la mirada profunda. Ya vemos cómo esta forma de contemplar la realidad puede convertir una sencilla clase de estética en una valiosa clase de ética²⁷.

²⁷ Lo explico ampliamente en estos libros: *Estética de la creatividad*, o.c., *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, o.c., *Literatura y formación ética* (Puerto de Palos, Buenos Aires 2005).

En oposición a la comicidad, la *gracia* es inspirada por una subida de nivel. El bailarín que, con aparente facilidad, toma a su compañera de baile por el talle, la eleva a lo alto y la hace girar con soltura actúa con gracia, pues parece burlar la ley de la gravedad. La gracia se opone a la premiosidad, la torpeza y la pesadez, pues implica desenvoltura, facilidad y elegancia, cualidades que implican cierta *soberanía de espíritu*.

4. *La profunda expresividad de un mero cambio de nivel*. Fruto también de la mirada profunda es la respuesta que da Don Gonzalo a Don Juan al final de una entrevista nocturna:

«Aguarda, iréte alumbrando», le dice Don Juan.

«No alumbres; que en gracia estoy», responde, tranquilo, Don Gonzalo²⁸.

Para responder desde la perspectiva del nivel 4 —el religioso— a quien se movía en la franja que va del nivel 1 al nivel 4 se requiere una mirada muy profunda, o, si se quiere, una *mirada profunda* muy cultivada.

CONCLUSIÓN

Estos ejemplos de *mirada profunda* que acabamos de reseñar podrían ser fácilmente multiplicados. Pero son suficientes para mostrarnos los elevados horizontes que nos abre este modo de mirar, el tipo de clarificación lúcida de fenómenos que nos permite realizar, el poder de discernimiento que nos otorga.

De aquí se desprende que la formación escolar no ha de limitarse a transmitir contenidos; debe ejercitar a los alumnos desde la infancia en este tipo de mirada, a fin de convertirla pronto en un hábito, que les permita distinguir rápidamente los diversos sentidos de un mismo vocablo, integrar niveles, delatar los trucos arteros de los manipuladores..., en definitiva: disponer de una mente ágil, rápida, aguda, que abra su vida a horizontes valiosos y grandes metas. Será la forma más entusiasmante de fomentar la investigación y la innovación en todos los órdenes.

²⁸ Cf. Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (Cátedra, Madrid 1980) pp. 2456-2458.