

FORMA Y EXPERIENCIA ESTETICA ¹

No PARECE aventurado sostener que, a lo largo de la historia del pensamiento estético, la noción de forma constituyó siempre una categoría acrisolada y básica que ofrecía seguro apoyo y punto de partida a cualquiera elucubración. Al modo de tantos de esos términos de común empleo en filosofía y ciencias, cuya multivocidad les procura el raro privilegio de transitar entre las teorías y los tratados envueltos en los más variados ropajes doctrinarios, la palabra forma se ha echado encima la responsabilidad de múltiples descripciones, teorías y leyendas. No nos aparece satisfactoriamente claro su sentido; sabemos, incluso, que suele designar hechos perfectamente contradictorios, pero es tal la seducción de su homonimia que continuará en servicio mucho tiempo aún. Verdad es que esta responsabilidad fue siempre compartida. Un solo término, por mucho que amplíe su campo semántico, por dúctil que sea, no basta para sostener por sí solo la moviente realidad. La Forma —como la Materia, lo Uno, Dios, el Ying, el alma, etc.— necesita de compañía con quien repartirse la múltiple variedad de los hechos. El caos y la Forma, la materia y la Forma, Forma y contenido, lo expresivo y lo formal; todos ellos dualismos o pseudodualismos que son, a la vez, intentos de explicitación del concepto de forma por su reducción a contenidos concretos.

Así, por ejemplo, la tradición aristotélica, que hacía ver en la obra de arte la sola imitación de sucesos reales, designa dichas imitaciones como *formas*, como modelos de sucesos verdaderos aunque, por supuesto, sin su contenido de vida. Tales formas —que constituyen la especificidad de aquello que nos hace frente— necesitan, para incorporarse al mundo real, de la *materia*, del bronce, mármol o palabras que las sostenga e individualice. Aparéjanse, pues, estos conceptos de forma y materia e intentan dar cuenta, desde entonces, no tan sólo de los hechos estéticos, sino de toda la realidad.

Esta visión aristotélica del universo, abstracta y estereotipada gracias a las intelectualistas fruiciones de los maestros del Escolasticismo, pretendió disecar también la pureza del placer estético, reduciéndolo a la

¹El presente artículo forma parte de un trabajo que busca la dilucidación e integración del concepto de forma, según los usos que de él hacen la ciencia y la estética contemporáneas. Ello explica tanto su

carácter incomplexo como algunas afirmaciones aparentemente poco fundadas, pero que lo han sido en otros acápites del mismo.

materialización de unas cuantas reglas y procedimientos formales. Boileau y Baumgarten suceden, entonces, a Aristóteles.

La renovación de los estudios estéticos que significaron los nombres de Winckelmann y Goethe —para no citar sino dos entre muchas figuras sobresalientes en un período fructífero— permitió considerar conjuntamente con la categoría de forma no ya a la materia sino a lo *expresivo*, o lo “característico”, como lo designa este último. El principio formal, la “unidad en la variedad”, creado y analizado en Grecia, venerado y utilizado por todo el pensamiento estético hasta el siglo XVIII, y que obstaculizaba el camino hacia un análisis concreto de la belleza, fue dando lugar al principio de la expresividad, de la significación. En verdad, la consideración de lo formal no desaparece. Cuanto ocurre es una disminución de su importancia, tanto para la creación como para la apreciación estéticas y un casi desaparecimiento de las alusiones a lo material, que cede su lugar a lo expresivo.

Sin dejar de valorar Winckelmann como suprema a la belleza pura, a la abstracción formal construida por las puras relaciones entre las líneas y los volúmenes, supo hacer recaer la mirada del espectador del arte hacia esa otra realidad que no se percibe sensorialmente, sino que está solamente apuntada o sugerida por la existencia en unidad de líneas y volúmenes, de colores, de luces y sombras. Hacia ese “estado de ánimo” que se revela a la mirada que sabe ir más allá de la mera forma y que es lo que parece dar vida al gesto corporal que contemplamos en el mármol o en el lienzo. Y aun cuando Winckelmann denomine expresión sólo a este estado de ánimo que parece vivificar la obra, sus consideraciones sobre el arte griego, preñadas de admiración hacia el espíritu que las hizo posible y que en todas ellas alienta, parecen llevarnos de la mano hacia una noción más general y profunda de la expresividad de toda belleza, que no se atreviera a formular.

Será Goethe quien expresará más adecuada y profundamente el significado de este nuevo nivel de realidad que se encuentra en el arte. Aunque sus consideraciones se originaron en su gozoso descubrimiento del arte gótico —hasta entonces, por todos tenido como bárbaro—, ellas parecen aplicarse mejor a la experiencia del crear que a la del arte hecho. Toda obra de arte es, nos dice, una antítesis de belleza (formal) y significación en que el predominio ha de recaer sobre ésta, sobre lo característico, si tal arte ha de ser grande y verdadero. Pues, para el auténtico artista, más importante es dejar en la obra parte de su propia alma, aun a costa de la pulcritud, la medida y el equilibrio, que construir armoniosas

sombras sin vida. Y es más verdadero y grande el arte cuando es más formativo que bello; cuando nos deja perplejos o nos lastra de emociones y sentimientos antes que hacernos recorrer su realidad con placer pero sin preocupación.

A contar desde entonces, y sobre todo a partir del movimiento *sturm und drang* y del romanticismo, la valoración de la obra de arte recaerá principalmente sobre sus elementos expresivos. La belleza se hace belleza para el hombre; adquiere un sentido y un lenguaje que éste debe descifrar. La comprensión cabal de la obra —y su calidad de ente— descansarán, empero, sobre la dualidad forma-expresión. Así, para Schiller, p. ej., en el goce de la belleza tiene lugar una verdadera unión entre materia y forma, por una parte, y receptividad y actividad, por la otra. Unidad en la que aflora, como dice expresando una idea cara y común a la filosofía romántica, “la realizabilidad de lo infinito en lo finito y, por tanto, la posibilidad de una humanidad más sublime”. Y explicita esta naturaleza de la belleza manifestando que ella es “un objeto para nosotros porque la reflexión es la condición de que tengamos un sentimiento de ella, pero es al propio tiempo un estado de nuestro sujeto, porque este sentimiento es la condición para percibirla. En consecuencia, es forma porque la contemplamos, es vida porque la sentimos”².

Lo expresivo y lo formal aparecen, entonces, para el pensamiento romántico, como los dos momentos fundamentales de toda obra y creación artísticas. El primero indica esa superabundancia de emociones y pasiones —la raíz más propia del hombre— que incitan al artista a crear y que exigen aparecer vivos en la obra. El segundo es la forma, la armónica y equilibrada arquitectura de los materiales con que el artista deberá sostener los elementos expresivos.

Si bien en el terreno del pensamiento estético no tuvo lugar esa crisis que, durante el Renacimiento, llevara a las ciencias y a la filosofía a renegar de las formas como principios explicativos, causales o descriptivos, ello no implica que en este campo el concepto de forma no posea su propia historia. Ya la introducción de la categoría de lo expresivo hubo de significar, necesariamente, un cambio en la noción de forma, debido a la relación dialéctica que ambas establecen, aunque se continuara entendiendo, bajo este término, a las formas naturales, esto es, a la de los objetos imitados por el arte. Puede decirse que sólo a partir del Impresionismo comienza a realizarse en el ámbito de la creación artística la toma de conciencia de que lo formal y lo expresivo deben adecuarse

²F. Schiller, *Cortas sobre la Educación Estética del Hombre*.

mutuamente y refinar sus respectivas significaciones. En la lucha que se establece entonces entre el arte que, por querer mantenerse igual a sí mismo se formaliza y abstrae en su "torre de marfil" y aquel que desea comprometerse hasta la amargura con el hombre de carne y hueso, la visión estética adquiere madurez y amplitud. El ensanchamiento de la capacidad de expresión implica el abandono de aquellas formas artísticas meras imitaciones de las reales, incapaces, ya, tanto de sostener las nuevas necesidades expresivas como de adquirir relevancia y dignidad propias. "La realidad es obra de las cosas, la apariencia es obra del hombre", había dicho Schiller aludiendo a la dimensión a la vez humana e ilusoria de ese mundo que se construye a través del arte, sólo en su forma semejante a la realidad cotidiana. Pero la forma es apariencia y no realidad sólo cuando es un elemento vicario, puesto en la obra en vez de algo que, por su contaminación con las cosas, no puede ser bello. Diótima es bella porque no existe; si el poeta llegase a encontrarla entre los hombres se tornaría demente.

Pero las transformaciones que en el terreno del arte y del pensamiento estético ha sufrido el concepto de forma no deben interpretarse únicamente como el resultado de la presión ejercida por la necesidad de expresión, continuamente variable según las épocas, las escuelas y los niveles sociales, sino también como el despliegue interno de las posibilidades propias de esta noción. Despliegue hecho posible, en gran parte, por los usos que de este concepto hacen varias direcciones de la ciencia contemporánea, que se han preocupado de ahondar, depurar y fijar su connotación. No es posible, ahora, comprender qué sea la forma artística sin tener en consideración los nuevos contenidos otorgados al concepto, por ejemplo, por la genética o por la Psicología de la Forma.

Y también, por otro lado, cambia el sentido del significado de forma en el arte con el cambio notable que han experimentado los materiales que el artista está empleando; por esa aristotélica categoría de materia que designa a la sustancia sensible transformada por el creador. Es así como, por ejemplo, las posibilidades técnicas y las audaces combinaciones que ofrecen los nuevos materiales sintetizados por el hombre han permitido, sobre todo en pintura, escultura y arquitectura la creación de formas estéticas muchas veces valiosas y de honda expresividad, aunque a menudo, también, no otra cosa que un servil tributo al material que las hizo posible.

Pero la tarea que nos hemos propuesto no es la de dejar constancia de las variaciones sufridas por la noción de forma, sino el tratar de ave-

riguar los deslindes y contenidos del término. Muchos son los métodos que aparecen viables en la consecución de este propósito. Algunos de ellos tendrán en consideración, primordialmente, el hecho de que con la palabra forma se alude a un aparecer netamente objetivo, a un presentarse desde sí misma de la realidad. Recurrirán, así, a los procedimientos ofrecidos por la embriología, la genética, la cristalografía y otras ramas de la ciencia para las cuales la forma de los fenómenos es un dato objetivamente asible. Otros se regirán, a cambio, por la reflexión de que la forma es más bien un trabajo del espíritu que se proyecta sobre la realidad, moldeándola; o bien que se dan conjuntamente, como sucede con las formas estéticas, vivencias y actitudes que exigen un tratamiento subjetivista del asunto.

Ambas direcciones, como aparece casi obvio, consideradas secamente, dejan fuera importantes retazos del problema del que se ocupan. Y ello no solamente porque las formas estéticas puedan admitir ambos tipos de tratamiento, sino porque estas formas configuran tan sólo un momento o nivel en la apreciación o en la creación estéticas. Si queremos, pues, acceder a la forma debemos arribar primero hacia esa realidad de que aparece formando parte.

Denominemos *experiencia estética* a este fenómeno complejo en que percibimos dichas formas y acerquémonos a averiguar en él, como a la fuente de donde podría surgir el agua clara del saber, los términos y soluciones de nuestro problema.

Es común al existencialismo, así como a las filosofías de la vida y aun al pragmatismo partir, para el desarrollo de sus consideraciones, de un dato esencial, de un hecho que es, al propio tiempo, el asunto más originario de nuestra existencia: el de que el ser humano no consiste solamente en la dimensión subjetiva que le es inmediata sino que le es también de algún modo esencial el ámbito que lo rodea. No hay manera de comprender la realidad antropológica, según estas filosofías, si se abandona uno cualquiera de estos aspectos, o si se intenta subsumir uno en el otro.

“Toda verdad y toda acción —dice Sartre— implican un medio y una subjetividad humana”. Este aserto parecería obvio si se pensara sólo en que, por una parte, el juicio veritativo es un enunciado de alguien sobre algo y que, por otra, la acción es únicamente un cambio efectuado por alguno sobre alguna cosa. La verdadera cuestión no reside en que los juicios y los actos sean lazos que ligan un sujeto cualquiera a las cosas sino en que tales juicios y actos dependen y expresan una rela-

ción que, en cierto modo, ya se había establecido y que ellos sólo contribuyen a esclarecer. Dependen, en buenas cuentas, de la situación que hombre y medio hayan conformado.

Con el término situación aludimos a la relación concreta que se establece entre el hombre y su entorno en un momento determinado y en la que están comprometidas, por un lado, su personalidad plena y, por otro, la totalidad de lo existente³. Generalmente, el término hace referencia más específica a la conciencia del propio valer y limitación así como a la urgencia de la decisión que el hombre debe afrontar en momentos determinados. Aquí, sin embargo, nos importa el vocablo más bien en cuanto su connotación engloba en unidad al sujeto y a los hechos que forman su entorno. A la vivencia de una realidad plena y comunitaria, constituida por una subjetividad y los objetos a su alcance.

Puede hablarse de una situación fundamental. Es esa relación primaria y no conscientemente asumida entre el ser humano y su ámbito que suele adoptar nombres como “ser en el mundo”, “el yo y su circunstancia”, “la experiencia pura”, la “actitud natural”, etc. Aunque ella se establece entre un sujeto y un mundo de valores y de bienes, éstos se colocan más allá de toda problemática, bastándose en servir de apoyo y de fondo al “dejarse vivir” a la sombra de los hábitos, al existir en la cotidianidad, entre la promiscuidad de los útiles y de las gentes.

Sobre la base de esta actitud natural, la relación del hombre con su rededor se va alterando, cualificándose, enriqueciéndose. El doble proceso de la conquista de sí propio y del espacio realizado por él (tanto en su historia personal como en la de su especie) va ahondándole las posibilidades de su autosuficiencia, va abriéndole hacia nuevas situaciones y experiencias. Aquella realidad primigenia, nebulosa y poco diferenciada, va así estructurándose en unidades de sentido, configurándose en estratos, en “mundos” de diversos tipos y niveles. Y cada uno de estos mundos, a su vez, va ofreciendo al ser humano el acceso a nuevas experiencias, a nuevas situaciones que, al igual que aquella primera “actitud natural”, son complejos unitarios de objetividades y subjetividades, y en que estos polos de la realidad se enfrentan de modo diverso.

Como cada situación nueva que se constituye posee, pues, un aspecto objetivo y otro subjetivo, sobre esta base podríamos compararlas y agruparlas. Por una parte, la introspección nos informa de situaciones límites, que van dando origen a un conglomerado de experiencias de un

³Sobre la situación y su problemática: *Interamericano de Filosofía*, Santiago, Cástor Narvarte, Ponencia al IV Congreso 1957.

mismo carácter⁴. Así, aun cuando el conjunto total de nuestros actos y pensamientos sea indivisible, podemos utilizar dichas situaciones límites a modo de unidades, sin hacer fuerza en el conjunto. Por otra parte, y desde el punto de vista objetivo, el análisis de las obras humanas, de la cultura, nos informa cómo han ido destacándose en ella sectores claramente diferenciados y que corresponden, a su vez, a los diversos tipos de experiencias.

Así, pues, la quiebra de la actitud originaria, el desasimiento de ese "pequeño mundo" de que hablaba Goethe, tiene su origen en la capacidad humana de establecer relaciones cualitativamente diferenciadas con la circunstancia, modificándola y modificándose a sí mismo el hombre. Una de estas situaciones es la experiencia estética.

Con vistas a una visión adecuada de esta última, y a título comparativo, refirámonos brevemente a otras dos experiencias del mismo nivel: la teórica y la metafísica. Veamos primeramente la experiencia teórica.

La necesidad de adaptación del hombre a los requerimientos de una naturaleza no siempre benévola le ha conducido más bien a la modificación de ella que a un cambio de sí propio. Su descubrimiento de la labilidad de las cosas y del poder instrumental de la razón, de la regularidad de los fenómenos y de su propia capacidad de desvelamiento dan fe de la instauración de un nuevo tipo de relación entre él y cuanto le rodea. Nace así una actitud de alejamiento y observación. La teoría, en su sentido etimológico, no es otra cosa que la toma de posesión de una realidad que se ha puesto delante, que se ha objetivado, y que se muestra como una concatenación de actividades regidas por leyes y principios que al hombre le es dado conocer. Así, en la experiencia teórica, la realidad se ofrece como un conjunto infinito de relaciones, de funciones que es preciso analizar, clasificar, enumerar.

Pero al hombre no le satisface saber cómo se comportan e interrelacionan los objetos. Aquella perdida unidad de la experiencia natural, originaria, vuelve a hacerse presente, no ya como unidad de experien-

⁴Este término de experiencia, que utilizaremos con preferencia al hablar de los diversos tipos o niveles de situaciones, también indica la participación íntima de lo subjetivo y lo objetivo. Pero, a diferencia del término situación, que, como vimos, alude a la toma de conciencia y a la elección consecuente, éste considera más bien el valor del acto mismo como cum-

plimiento de las posibilidades del individuo. El sentido romántico, adscrito al término experiencia, y que hace referencia a la capacidad de enriquecimiento vital del sujeto (de donde, quizá, esa nostalgia de experiencias pasadas o posibles) nos está indicando que este vocablo acentúa más que el momento, su ulterior incorporación a la existencia personal.

cia sino como unidad de sentido, a la que se tiende o se postula. Es la experiencia de lo universal concreto, de lo uno —cuya razón de existir puede ser inmanente o trascendente— la experiencia metafísica. Las contradicciones de la experiencia natural, la existencia del dolor y el mal, el sentido imperativo de la ley moral, los hallazgos de la ciencia, toda esa heterogeneidad, en fin, que florece al calor de nuestro vivir, claman su resolución en unidad. La presencia de ésta en el espíritu, sea como necesidad, como posibilidad o como dato, constituye esa experiencia singular, origen de la filosofía, el mito, la religión⁵.

Ni la experiencia científica que, literalmente, debe destrozar los objetos en procura de un saber cuyo límite rehuye siempre un postrer alcance, ni la experiencia metafísica, que no logra superar la incommensurabilidad que Bergson encontraba entre la vivencia y su expresión idiomática, definen las posibilidades de relación del ser humano con su rededor. Nos referimos solamente a ellas empero, ya que son las que tradicionalmente han servido para destacar mejor las características de la experiencia estética.

Esta, frente a aquéllas, aparece como la relación personal, directa, pura entre un sujeto y un objeto, natural o creado. Comparativamente a la visión analizadora de la actitud científica, que percibe en cada hecho o la conjunción de partes que es preciso separar con el fin de considerar sólo sus funciones respectivas o el paradigma de una ley o un concepto, la experiencia estética nos proporciona, de un solo golpe, el hecho total, único, individual que tenemos enfrente. Entonces las cosas no son ya útiles que cumplen una función con modestia y luego desaparecen, ni oportunidades de exploración interesada. Son cosas existentes, dotadas de interioridad, expresivas. Aparecen como forma, ya que las individualizamos, las aislamos de todo aquello que no les es pertinente. Pero como una forma significativa, expresiva, en cuanto aquello que aparece trasciende lo inmediatamente dado apuntando hacia una significación.

Para la experiencia metafísica, en cambio, los hechos no valen por sí mismos, sino en cuanto a su posibilidad de ser comprendidos en lo universal, *sub specie aeternitatis*. Esta inmersión que de cada cosa hace

⁵Para Jorge Millas (*Ensayos...* Edit. Univ., 1960) "nuestra experiencia (natural) es también metafísica en el sentido de que sus actos son tales en función de un contexto no visible, *construido* (subra-

yamos) a partir de ellos". Es decir, la unidad de nuestra experiencia natural es posible gracias a su completación o estructuración por otro tipo de experiencia: la metafísica.

la visión metafísica en lo absoluto, nos aleja del mundo de las formas, del mundo que “aparece”, para sumergirnos en uno de puras significaciones, de puro sentido. La experiencia estética nos conduce también hacia un mundo de significado, hacia un universo donde se hace presente también la posibilidad de la comunicación, el sentido, la expresión, pero, esta vez, luciendo desde una forma concreta, singular, sostenida por su propia individualidad.

Intentemos, con el fin de patentizar lo dicho, describir con ejemplos esta experiencia:

Hastiado de la caliginosidad con que el estío sumerge a todas las cosas, de la somnolencia y de la pesadez del aire, me dirijo a la campiña. Allí me recibe un clima diáfano y suavemente silvestre. Al comienzo sólo percibo el cambio, surgido tanto en mí como en el exterior. De pronto, algo requiere mi atención. Una alberca de agua límpida destaca su azul plácido. Todo, entonces, se organiza en torno a esto. Cuanto no sea lo que estoy contemplando, retrocede hacia un segundo plano, donde permanece tranquilo y, sin embargo, expectante a mi atención. El azul del agua, por su parte, se estructura en un objeto perfectamente definido, en algo de exuberante existencia. Esa agua suave y profunda es, ahora, el verano, la dicha. Y, en cierto sentido, es también yo, mi liberación, mi placidez llena de esperanza.

Otro caso. Un cierto número de experimentos científicos diversos han revelado la existencia de un residuo, imposible de aislar o clasificar. A modo de hipótesis, postulo la existencia de un nuevo cuerpo que satisface las diversas ecuaciones hasta ahora incompletas. Compruebo, posteriormente, la justeza de esta hipótesis al verificar que cumple con todos los principios y leyes de la ciencia a que dichos experimentos son pertinentes y que funciona, asimismo, en otros casos no considerados en un principio. Poseo, entonces, la función del cuerpo en cuestión, sus relaciones con los demás entes; falta sólo encontrarlo en persona, por así decirlo. Nuevas manipulaciones me llevan, por fin, a darme de bruces con aquello que, sabiendo qué era, no conocía sin embargo. Este primer contacto con el cuerpo que buscaba, este hallarlo como uno y diverso, como entidad que unifica todo aquello que ya sabía sobre él, esta experiencia de su forma es una experiencia similar a la anterior⁶.

⁶Ha sido muchas veces puesta a luz esta estrecha relación que suele haber entre la actitud científica y la estética. H. Poincaré

ré hablaba de una “iluminación repentina” con que el matemático vislumbra aquella entidades “cuyos elementos se

Un último ejemplo. De visita en un lugar público me detengo ante un cuadro de cuyas tonalidades vivas y juguetonas se desprende una atmósfera cálida y espesa. Algo que en mí se acuerda al ritmo vibrante de los colores descubre, de pronto, maravillado, el exuberante mundo que pinta Juan Fco. González. Toda la impresión confusa aunque atractiva del comienzo se estructura en un paisaje que subyuga por su presencia y veracidad. Pero, y en el mismo acto, mi percibir trasciende la visión de esas tapias ruinosas, imagen fiel de la pobreza de nuestros campos, de esa iglesia de opacada altivez, de esos árboles de fulgente hojarasca. Llega hasta la visión de un estilo, el propio de Juan Francisco González y su tendencia, hasta el ánimo del artista, hasta su concepción del mundo y del arte.

La experiencia estética es, pues, primordialmente, una experiencia de formas. Cuanto en ella aparece, con mayor capacidad de atracción, con más claro sentido, es, efectivamente, una forma. Empero, en este punto, parece válido hacer algunas consideraciones. Si bien esta percepción de formas aparece como una condición *sine qua non* de tal experiencia, ello no autoriza a sostener que ésta se agota en esa percepción. A menos, claro está, que designemos con el mismo término a las experiencias de las formas y a las estéticas. Que es lo que parece ocurrir con algunas direcciones del actual pensamiento estético.

Así, para Etienne Souriau⁷ como para el importante grupo de sus discípulos, la Estética es la Ciencia de las Formas. Tomando este término en su más amplia connotación lo define como "el conjunto de determinaciones del percepto como tal; la esencia que se actualiza en la percepción". Oponiéndolo al de materia, que vendría a ser "el conjunto de necesidades que regulan el hecho de la actualización del percepto". Es decir, la forma es el simple "aparecer" de una cosa. Definida, a su vez, la Estética como "la disciplina que considera los principios que gobiernan todas las formas de todas las cosas", llega a instalarse, en el sistema de las ciencias, al final de todas las ya existentes, que son las que tienen por objeto la materia, soporte de las formas.

han dispuesto en forma tal que nuestra mente puede abarcarlos en conjunto, percatándose al mismo tiempo de sus por menores". Es una armonía, añade, que satisface nuestras necesidades estéticas (*Los Fundamentos de la Ciencia*).

Clive Bell (*Art*) expresa: "The pure

matematician, rapt in his studies knows a state of mind which I take to be similar, if no identical". Este estado de ánimo es la exaltación estética, que había descrito anteriormente.

⁷*L'Avenir de L'Esthetique*, Alcan, Paris, 1929.

Con el fin de hacer más clara esta oposición entre ciencias materiales y formales, divide Souriau esta nueva superciencia en cuatro grandes ramas: la primera (Estética pitagórica) estudia las formas ideales, geométricas y matemáticas; la segunda (Estética dinámica) tiene a su cargo las formas que cambian en el tiempo, contrapartida de las ciencias materiales como la química o la física, que establecen las leyes del cambio. Están en seguida la Estética skeológica, que trata todas las formas perceptibles y la Psicoestética, que describe los estados y matices de nuestros hechos psicológicos, en lo que tienen de formal.

Las formas estéticas —aquellas que contemplamos en el arte o en la naturaleza y que nos provocan una fruición *sui generis*— al ser formas de cosas, caen bajo la jurisdicción de la Estética skeológica (de skeos: cosa). Las formas musicales, empero, son estudiadas por la Estética dinámica.

Digamos, primeramente, que esta división que Souriau hace de la realidad en materia y forma, dejando la primera como objeto de las ciencias tradicionales y colocando la segunda como contenido de una ciencia específica, parece artificial. Es, por un lado, una división insatisfactoria de lo real, de insondables resonancias metafísicas. Desazonadora en su visión de los hechos, ya que nos coloca en un mundo siempre escindido, y peligrosa en su aplicación por la facilidad con que podría caerse en una valoración cualitativamente diferenciada de los aspectos material y formal de los entes. Por otro lado (como se pretende probar en otros capítulos de este trabajo) al estar siempre una forma indisolublemente unida a otro elemento (llámesele materia, función, contenido, etc.) su consideración no puede hacerse desligando ambos términos. Parece tan lógico el que las formas físicas sean estudiadas por la ciencia física (o sus subordinadas, la arqueología, la geografía, etc.) como el que exista una ciencia especial para formas también especiales, como es el caso de la Estética.

Pero lo que más nos interesa hacer notar es que Souriau no hace diferencia alguna en la percepción de cada uno de los cuatro tipos de formas que postula, ni aun siquiera entre las que llama skeológicas, en las que se encuentran tanto las estéticas como todas las correspondientes a los seres reales. Engloba, pues, en una sola la visión formal y la estética.

Un principio de distinción para las formas estéticas ha sido establecido por Clive Bell, cuya tendencia denominada Formalismo ha sido seguida también por Roger Fry y Herbert Read. Esta escuela estima

que toda doctrina estética debe partir, en sus análisis, de la experiencia personal de esa peculiar emoción que es la emoción estética. Estudiando el arte, especialmente la pintura, encuentran que la causa de esa emoción es una cierta combinación de líneas y colores, a la que denominan "forma significativa". Una forma significativa puede representar a no a un objeto cualquiera de nuestra vida cotidiana, pero lo que la distingue como estética es el hecho de que su aprehensión no provoca ningún sentimiento de los que ordinariamente adscribimos a las cosas o eventos comunes. Es, como acostumbran a denominarla, una aprehensión "pura", por oposición a la contemplación impura, que es la que considera, sobre todo, los aspectos prácticos o el parentesco con la realidad en una forma.

El arte es, entonces, un objeto formal sin nexo alguno —representativo o sentimental— con las cosas de este mundo. Su valor dependerá sólo de su capacidad de provocar en nosotros esa peculiar experiencia que denominamos estética. Será, en este caso, una forma significativa.

Las observaciones que los formalistas ingleses han realizado en torno al problema de las formas han tenido honda significación, especialmente en dos aspectos. Por una parte, al considerar la importancia de la forma en el arte, han reconocido la necesidad de limitar los deslindes entre los diversos tipos de formas. Aunque no han logrado, empero, presentar nítidamente un criterio que determine las diferencias entre formas estéticas y otras. Por otra parte, el formalismo ha otorgado un importante padrino teórico a muchas modalidades contemporáneas del arte, especialmente la pintura no figurativa, que ha conseguido insertarse naturalmente en la historia del desarrollo de los estilos pictóricos. Sin embargo, este celo en destacar a la forma artística les ha conducido a subordinar a este elemento todos los demás niveles y aspectos del objeto artístico, pecando así su visión de unilateralidad.

Las consideraciones que siguen tienen por objeto precisar estos hechos: que existe una categoría especial de formas, las estéticas, cuya captación constituye una experiencia singular y que, por lo tanto, la percepción de una forma cualquiera no constituye *ipso facto*, una experiencia estética.

Al comparar la experiencia estética con otros modos de comportamiento señalábamos cómo en aquella el hombre se abre hacia la captación de un objeto que parece mostrarse desde sí mismo, independiente de todo tipo de relaciones, por oposición a los casos en que los

objetos aparecen inmediatamente incorporados a un sistema, a un plejo de útiles, a un conjunto de funciones, de los que no puede desligarse sin perder su sentido.

Hay, pues, en toda visión formal pura al par que una individuación de lo contemplado, un aislamiento del objeto frente a todo cuanto no sea él mismo, un solazarse en la pura contemplación, ajeno a toda utilización práctica o teórica del objeto. Una sollicitación de la forma contemplada que parece detener la corriente de nuestra existencia, haciendo afincar en ella misma, y en nada más, nuestra atención; que se nos presenta pura de todo interés práctico, ajena a toda finalidad que no sea sí misma.

Estos conceptos de pureza, desinterés, inutilidad y finalidad sin fin, han sido muchas veces aplicados a uno u otro aspecto de la experiencia estética, habiendo comenzado a preocuparse de ellos la Estética inglesa del siglo XVIII. Para Burke, p. ej., "en lo bello, el efecto es anterior a todo conocimiento que poseamos de su utilización". Montesquieu afirma que cuando una cosa provoca placer la denominamos buena si ella es utilizable, bella si no nos depara provecho alguno. Para el Kant de la *Crítica del Juicio* "la complacencia que determinan los juicios del gusto es ajena a todo interés". Y Schopenhauer dice que "el objeto (estético) que contemplamos no pertenece a las cosas que puedan interesar nuestra voluntad, puesto que no es una realidad y sí una imagen".

Tratemos de aclarar un poco el sentido de estos términos en sus relaciones con el arte y su captación.

Una tesis célebre y antigua pretende igualar la experiencia estética con la experiencia lúdica al proclamar que en ambas se da la misma actitud desinteresada en relación con sus respectivos objetos. La comparación, al ser efectuada sobre la base de conceptos comunes, ha servido para poner en claro el significado de dichos conceptos, pero también para confundir los términos de la comparación.

Se satisface, en efecto, por igual en la experiencia estética y en el juego esa capacidad humana de entregarse por entero a una actitud que no posee finalidad alguna más allá de su propio cumplimiento. A un modo de ser en el cual todo cuanto en él no se halle involucrado es, en ese momento, indiferente. A un corte practicado en la existencia cotidiana, en el que todo lo acontecido se unifica en un presente —por larga o corta que sea su duración real— y en el que las relaciones internas son lo bastante fuertes como para que se pueda desligar lo actualmente vivido de toda relación con otras cosas o hechos.

Todas estas similitudes convergen hacia esos conceptos de desinterés en la apreciación o captación y de autofinalidad que adquiere el objeto de la experiencia. Y de esta similitud entre ambas experiencias ha surgido el manido intento de explicar la una por la otra, de identificarlas o, cuando menos, de hacerlas surgir de un venero común.

Sin pronunciarnos, por ahora, respecto de estas diversas teorías, permítasenos afirmar, solamente, que la consideración de estas semejanzas o identidades ha tenido, en el terreno de la estética, consecuencias tanto favorables como desgraciadas. Entre las primeras, está el de considerar a las actividades estéticas como comprensibles a partir de sí mismas, sustrayéndolas a la dependencia de categorías ajenas con que la Estética intelectualista o psicologista habían intentado resolver sus problemas. Entre las segundas, la de haber llevado a entender la experiencia estética como una evasión, como un alejamiento de la vida real —al igual que puede serlo el juego— como un intento por olvidar lo más perentorio para sumirse en un mundo de fantasía e ilusión.

Respecto de esta última afirmación señalamos, casi a modo de paréntesis, que, de acuerdo a lo expresado ya, podría desprenderse que la experiencia estética no es más que uno de los muchos y posibles modos de comportamiento humano. Cada uno de ellos —el que condiciona nuestra entrega a la ciencia, a la filosofía, a la religión o al deporte— por su exigencia de una total asunción, podría aparecer, entonces, como una evasión respecto de los demás.

Pero si bien, como decíamos, la comparación de la experiencia estética con el juego ha sido aclaratoria para el concepto que nos preocupaba, no podemos llevarla muy lejos ni menos hacer coincidir ambos términos. Su heterogeneidad básica se patentiza mediante múltiples diferencias, entre las cuales sólo nombraremos dos, a nuestro juicio, rotundas.

En primer término, el juego es indiferente a la materia con que da vida y forma a su idea. En él, como dice H. Delacroix, “cualquier cosa puede ser cualquier cosa”. Como importa solamente la creación de un espacio y de un medio que nos absorba mientras mantenga su fuerza de ilusión, los andamiajes que los sostengan son perfectamente indiferentes, mientras cumplan su función; y cuando dejan de hacerlo, se les cambia sin problema. Así, el niño que se siente jinete, de cualquier objeto puede hacer un corcel. Mientras que aquellos objetos creados ex profeso para la ilusión lúdica, abandonados a sí mismos, despanzurados o rotos, no logran contener la nostalgia de no tener patria en

mundo alguno. Para la experiencia estética, en cambio —y sobre ello nos extenderemos más adelante— la materia en que se realiza su forma es elemento básico, insustituible y valioso en sí mismo.

Pero, y es ésta la más esencial de las diferencias, es diversa la profundidad con que cada una de estas experiencias se instala en el sujeto. Mientras una —el juego— aunque puede llegar a ensimismar al hombre largo tiempo, aunque —en los juegos de azar— pueda conducirlo a soluciones desesperadas, no logra sacar a luz los dominios y valores más universales del ser humano, como no posee tampoco ese contenido espiritualmente formador que la experiencia estética lleva consigo. Y aunque a veces es cierto que a la experiencia estética —ya sea cuando crea, ya cuando contempla solamente— le ocurra mantener la superficialidad del juego, más propio nos parece considerarla con el espíritu de un Van Gogh cuando expresaba: “puedo prescindir de todo, incluso de Dios, excepto de mi posibilidad de pintar”.

No sigamos adelante con esta comparación entre arte —o experiencia estética— y juego. Cuanto nos interesaba, en este respecto, era presentar esa característica que los unifica: el desinterés, la autofinalidad.

Pues es sobre esta base, justamente, que podemos encontrar un criterio para establecer las diferencias entre una forma estética y otra cualquiera, que era el problema que nos habíamos planteado.

Toda experiencia estética, según podría desprenderse de lo dicho hasta ahora, comienza por el encuentro —a veces estremecedor— de una forma. Pero no toda captación de forma pasa a constituirse, por ello, en una experiencia estética. Por una parte, como mostraremos en seguida, toda experiencia estética es más compleja que un mero percibir formas. Por otra, ya en el terreno mismo de lo formal, podemos encontrar un criterio seguro para establecer cuándo una forma adquiere validez estética y cuándo no. Este se basa, precisamente, en la propiedad de toda forma estética de seguir manteniendo su calidad autotética, de continuar exigiendo, desde la primera a la última experiencia de ella, una visión pura y desinteresada.

Volviendo a los ejemplos antes expuestos, tratemos de aclarar lo afirmado. El cuerpo aquel, de quien al principio sólo conocíamos sus funciones, se nos presentó, decíamos, de improviso, en un aparecer desde sí mismo, como una entidad cerrada en sí misma, dotada de figura y de relieve. Como una forma, en suma. Pero esta experiencia, en ese significado, no tendrá repetición. Casi inmediatamente después de visto, adquirirá carta de ciudadanía en el conjunto funcional al que per-

tenece, pasará a ser otra suma de meras propiedades químicas y físicas, utilizable con fines prácticos o de conocimiento. Su individualidad continuará siendo otorgada por la percepción de su forma, pero el interés no recaerá sino sobre su función. Y no porque ambas entidades, forma y función, sean desde sí mismas separables sino porque la actitud frente a lo factual es, en uno y otro caso, diversa.

Y también la alberca de agua azul que se ofreció a mi visión y a mi calor dejará de ser un objeto estético en cuanto comience a considerar la posibilidad de sumergirme en ella para refrescarme. Porque también en este caso, se trata de una forma cuya función adquiere la calidad de medio para determinados fines.

Muy diverso es cuanto ocurre frente a una obra de arte, en este caso el óleo de Juan Francisco González. No existe aquí posibilidad alguna de tomar como instrumento para otros fines a este objeto. Su forma será una forma que siempre me solicitará desde sí misma, que nunca podrá obligarme a contemplarla como el aspecto visible de una función que se integra en el mundo de esos medios que, para utilizar la expresión kantiana, satisfacen nuestras apetencias.

Es cierto que puede ocurrir, sin embargo, que una forma estética pueda ser considerada como medio y no como fin. Pero, por eso mismo, deja inmediatamente de existir como objeto de la experiencia estética para transformarse en objeto de otra actitud.

Una primera aproximación a la experiencia estética nos ha enseñado que no pueden confundirse sus términos con el genérico de forma. Y que existe una categoría especial de formas, las estéticas, cuya captación se efectúa a través de una experiencia singular. Pero una connotación más elaborada del concepto que nos preocupa sólo podremos obtenerla mediante un análisis más ceñido de esa experiencia, donde la forma no constituye la totalidad, sino tan sólo uno de sus niveles. Y como tal, se constituye y debe ser explicado sobre la base de la confrontación dialéctica de estos niveles.

Pero este análisis será objeto de un próximo trabajo.