

## ANALISIS FORMAL DEL OBJETO ESTETICO

LUIS REY ALTUNA

Formulada, tal vez ligeramente, cierta promesa de abordar, en nueva coyuntura, una fundamentación más arriesgada de la Estética filosófica, no podía sorprender demasiado el presente estudio, contraído a un «análisis formal del objeto estético», sin cuyo requisito apenas cabe pensar en ulteriores jornadas fundamentales.

Por lo pronto, una Estética general entendida como ciencia o filosofía de lo bello deberá especificarse por su objeto formal, que se ha convenido en denominar estético. Y, de otra parte, establecida la autonomía de la belleza como campo de investigación originario, nada impide que pudiera identificarse el objeto formal con el material, en términos de escuela.

Pero aquí se impone adoptar la misma aptitud precautoria mantenida ante la cuestión de la identidad de la Estética, escindida, como especulación independiente, de la Poética y de la Historia del Arte<sup>1</sup>.

El tema ahora acometido va a moverse en torno a la formalidad del objeto estético. Se tratará, pues, de un análisis, esclarecimiento o revelación del mismo, merced a personales experiencias cognoscitivas, reducibles a formas esquemáticas generalizables. De ahí que, tal vez incurriendo en anfibología, hayamos calificado nuestra analítica de formal.

No nos hacemos, sin embargo, ilusiones. Cuando HEIDEGGER se plantea «la cuestión sobre el origen de la obra de arte, pregunta por la procedencia de su esencia», y tras sus habituales análisis concluye

1. Cfr. *Anuario filosófico*, Eunsa, vol. X, 1977, núm. 1, pp. 210 ss.

que «estamos lejos de la solución del enigma que es el arte»<sup>2</sup>. Admitido, por nuestra cuenta, que el arte en su esencia, y cualquiera de los objetos estéticos, se nos presentan, a menudo, como un auténtico enigma, es comprensible que los futuros pasos han de darse con mesura, y no alterando, por lo pronto, el orden natural de los fenómenos formativos del conocimiento, tales como la percepción, la conceptualización y aun la intuición eidética.

La inseguridad del punto de partida pudiera paliarse con una breve incursión en la terminología estética originaria, de acuerdo con un estudio lingüístico, hoy actualizado, cuyo encabezamiento decía así: «Mientras filósofos y otros pensadores han ido meditando, sin llegar a cabal acuerdo, sobre cuáles son las notas esenciales de la belleza, y aun antes de que ellos tal intentasen, aquel maravilloso y misterioso pensamiento anónimo que estructura las lenguas nos revela su sentir por medio del origen de las palabras con que se ha expresado la idea o el concepto de la belleza»<sup>3</sup>.

No juzgamos necesario reproducir aquí las conclusiones a que el profesor Pedro FONT PUIG fue conducido por los senderos del sánscrito y del hebreo hasta el hontanar grecolatino. Bástenos consignar que las acepciones estéticas de «forma», «esplendor», «gozo», «bondad», «conveniencia», se encuentran ya en las raíces del tronco indoeuropeo. Y es un hecho fácilmente comprobable que los vocablos *formosus*, *bellus*, han predominado sobre los análogos *venustus*, *speciosus*, *pulcher* en el horizonte etimológico de las lenguas romances<sup>4</sup>.

Si el lenguaje usual —o el primitivo, en su caso— puede constituir una vía de acceso al objeto de la Estética, es quizás aún más accesible este último, a través de la experiencia común, producida por el cúmulo de impresiones genéricamente atribuidas a lo bello.

Y puestos a elegir, en la encrucijada de la naturaleza y el arte, el mejor camino hacia la belleza, cada cual debería atenerse, sin descartar ninguna, a las propias experiencias personales, desde el entorno paisajístico —campo y cielo, montaña y mar— protagonizado tal

2. HEIDEGGER, M., *Holzwege*. (El origen de la obra de arte, pp. 11, 64. Trad. esp. Buenos Aires, 1960).

3. FONT PUIG, P., *Sobre los términos que en distintas lenguas significan belleza*, en «Revista de Ideas estéticas», núm. 7, p. 59 s.

4. REY ALTUNA, L., *Terminología estética y lenguas romances*, en «Revista Príncipe de Viana» (Pamplona, 1977), núms. 146-149, pp. 505 ss.

vez por la figura humana o por el mundo fantástico de los animales y las flores, hasta el panorama de la cultura histórica, integrada por verdaderas obras maestras —tanto de las artes plásticas como de las rítmicas— contempladas en los museos y escuchadas en las salas de conciertos, si es que no admiramos mejor los grandes monumentos al aire libre o nos gozamos en la intimidad de la bella literatura<sup>5</sup>.

Se ha de reconocer, a fin de cuentas, que la historia del arte ofrece un abanico de posibilidades superior a la mera naturaleza estética, por virtud de su carácter eminentemente expresivo y selectivamente creador. Los ejemplos se nos vienen, como aves conocidas, a las manos. Valgan, como simple ilustración, dos nombres evocadores: Miguel Ángel BUONARROTI y Francisco GOYA.

De la *Pietà* vaticana —la más célebre entre las cuatro esculpidas por Miguel Ángel— escribía Eugenio MONTES, en 1975, con ocasión del V Centenario: «No soy yo el único a quien estremece más la inacabada Piedad Rondanini que ésta del Vaticano, pero comprendo que muchos vean ese mármol de la Basílica de San Pedro la más sublime obra artística de la Cristiandad». Por semejante modo pudieran compararse la Virgen y el Niño, de Brujas —en una de cuyas iglesias hoy se contempla, como en 1506—, su insuperable perfección escultórica— y la Madonna Bargello, de Florencia, altorrelieve circular donde se recoge idéntica maternidad, formando un grupo genialmente imperfecto<sup>6</sup>.

Por lo que se refiere a nuestro aragonés universal —de ascendencia vascongada— escribió Pierre GASSIER: «Esta maestría absoluta en el retrato, bajo la más brillante forma y la más rica en colorido, produce, en 1800, dos de las mejores obras maestras de Goya, la *Familia de Carlos IV* y la *Condesa de Chinchón*»<sup>7</sup>. Al segundo cuadro dedicaba Enrique LAFUENTE FERRARI, hace algún tiempo, un artículo «Soliloquio y confidencia», especie de crítica dialogante, de la que trasladamos gustosamente un par de párrafos.

«Aquí estás de nuevo, María Teresa, ante nuestros ojos, y tu

5. SÁNCHEZ DE MUNIAIN, J. M., *Estética del paisaje natural* (Madrid, 1945).

6. Cfr. LACRETELLE, J., *Michel-Ange* (Paris, 1963).

7. GASSIER, P., *Goya* (Genève, 1955), p. 69.



efigie sola vale por toda una exposición... Los años pasan, pero cuando apareces el tiempo se anula y tú sigues en ese lienzo que Goya manchó milagrosamente, como si todo siguiera inalterado e inalterable, como cuando te sentaste en tu sillón dorado, en la actitud modesta que debía serte habitual, ante aquel bravo pintor que te había conocido de niña y que aquí se olvidó de sus impaciencias y chafarrinones para cantar tu pálida apariencia con la ternura que a nosotros se nos transmite y que nos conmueve.

«Estás un poco azorada y no miras de frente con el orgullo altanero de la de Alba, ni con el aplomo descarado de la Reina María Luisa, tu prima... Por eso ha empleado en ti sus grises más delicados, relevados por exquisitos toques de amarillo que finge oro y de azul exquisito, sutil. Y te ha envuelto en ese mágico ambiente de luz penumbrosa que es como tu atmósfera propia, como un fanal de pureza y bondad que te aísla de las degradaciones del mundo; del de tu tiempo, sobre todo».

En otro lienzo, el goyesco *Marqués de San Adrián*, de 1804, existente en el Museo de Navarra —uno de los más geniales retratos de varón— no resulta difícil descubrir, a nuestro parecer, el aristócrata afrancesado, tras la expresión de una personalidad mediocre, en contraste, por ejemplo, con la gallardía del *Conde Fernán Núñez*, de 1803. La desmayada actitud de San Adrián, en impecable atuendo de blancos, negros y oros, sobre un fondo tenuemente iluminado, se adorna con leve fusta, apenas pendiente de su diestra, mientras la mano izquierda sostiene un pequeño libro, entreabierto como a punto de continuar la lectura, no se sabe si de unos versos románticos o de una pragmática del rey intruso, a quien sirviera el Marqués como chambelán<sup>8</sup>.

En fin de cuentas, la directa captación del objeto estético nunca podrá reducirse a mera contemplación o apreciación sensorial de lo perfecto. Y, sin negar, por descontado, el rango gestáltico de nuestras percepciones, hemos de reconocer en las estéticas una superior complejidad, aun a riesgo de anticipar nuevos análisis extraperceptuales.

Porque la actitud del contemplador, lector u oyente artístico en-

8. Cfr. CASTRO ALAVA, J. R., *Los Amigos del País y su ambiente histórico* (Pamplona, 1972).

traña un comportamiento inconfundible con los demás fenómenos cognoscitivos. Consiste, sobre todo, en incorporar sentimientos de admiración, de liberación o de sublimación, en cierto modo asimilables al «placer desinteresado» o a la «endopatía» de la Estética moderna.

No faltan autores, sin embargo, que sobre el carácter contemplativo-afectivo del espectador destacan el papel prioritario que corresponde al artista. Y ello por el simple dato de protagonizar un proceso creador, hecho que le capacita, por principio, para erigirse en el mejor intérprete de su propia obra artística. Por lo demás, en modo alguno quedaría excluida la capacidad juzgadora de los meros espectadores, cuyo veredicto en torno a la creación del artista pudiera incluso contribuir a una valoración social, acaso no coincidente con la interpretación originaria.

La percepción, pues, como primera experiencia estética de un sujeto evoca la presencia de un objeto denominado también estético, así como recíprocamente correspondía al tal objeto especificar una actitud subjetiva. Planteamiento circular que remite, una vez más, al problema genérico de la relación sujeto-objeto, aporía gnoseológica que parece haber sido superada en virtud de una consideración integral del fenómeno.

A raíz de esta inicial e incompleta determinación del objeto estético, se nos impone, como tarea inmediata, adentrarnos en el análisis de una objetividad formal.

Con efecto, entregado el hombre a la contemplación y fruición estéticas, no podrá por menos de aplicar su *vis intellectiva* —impregnada, es cierto, de motivaciones— a no ser que se le negara de plano la capacidad de comprender la belleza. Aquí se perfila ya el momento de la conceptualización o elevación al nivel intelectual de la percepción, como punto de partida para todo juicio estético.

La Historia de la Estética nos ha conservado, de hecho, no sólo vocablos consagrados por el uso común —como arriba se dijo— sino también definiciones áureas, con las cuales podríamos ensayar, ya que no sin más aceptar, la validez de los conceptos en ellas vertidos. Quede constancia, por otra parte, de que ciertas fórmulas circulan todavía por ahí, a modo de síntesis magistrales, como el «splendor del bien», la «unidad en la variedad» o la «perfección ma-

nifiesta», al margen del difundido *splendor ordinis* de corte agustiniano.

Ahora bien ¿cómo lograr el necesario refrendo de cualquiera de ellas, si no es acudiendo a la respectiva comprobación de la experiencia? Sin embargo, desde la primitiva inducción estética de SÓCRATES hasta la *perceptio confusa* de BAUMGARTEN no se registra una aportación empírica suficiente para constituir la nueva ciencia filosófica. Y ni siquiera los empiristas ingleses del setecientos, tan celosos de la realidad objetiva, idearon otra explicación —paradójicamente— que el recurso a un cierto sentido de la belleza.

Hubo de transcurrir un largo siglo para que, al hilo de las investigaciones psicológicas, de evidente signo experimental, se nos brindara, por medio de Gustavo Teodoro FECHNER, la denominada «Estética desde abajo», como preludio de su complementaria «Estética desde arriba»<sup>9</sup>. Pero no vaya a creerse que la operación significara un rotundo éxito. En primer lugar, la *aurea proportio* descubierta tanto en las obras artísticas de los grandes maestros como en los objetos de uso común —Modonna de Holbein y piezas rectangulares— apenas excedían de una consideración geométrica, y, por otra parte, la ley general del «enlace armónico de lo diverso», a que pudieran someterse aquellas experiencias sólo añadiría un soporte psicológico a la vieja fórmula de la «unidad en la variedad», poco ha recordada<sup>10</sup>.

Ello explica que otros psicólogos intentaran consolidar la posición fechneriana: WUNDT, KÜLPE, y sobre todos VOLKELT, cuyo *System der Aesthetik* ha sido juzgado como «la tentativa más seria y potente, después de HEGEL, para encerrar todas las cuestiones estéticas en una síntesis completa y científicamente coherente»<sup>11</sup>.

Adscrito Johannes VOLKELT al movimiento estético de la endopatía que Robert VIECHER llamara *Einfühlung*, y considerado, junto con Theodor LIPPS, como su representación más genuina, se erige en auténtico promotor de una ciencia del arte, cuando no de

9. FECHNER, G. T., *Zur experimentellen Aesthetik* (Leipzig, 1871). *Vorschule der Aesthetik* (Leipzig, 1876).

10. Cfr. GUIRAO, Pedro, *La divina proporción*, en «Revista de Ideas Estéticas», n. 96 (Madrid, 1966), pp. 287 ss.

11. VOLKELT, Joannes, *System der Aesthetik* (Berlin, 1905-1914).



una filosofía del valor artístico, y en paladín de una Estética normativa considerada objetivamente.

En efecto, si por una parte analiza VOLKELT, al amparo de la Psicología, los diferentes factores íntimos integrantes del fenómeno estético, adopta, por otra, una actitud de rango al menos prefilosófico, en cuanto aspira a la fundamentación objetiva de lo subjetivo, o, mejor acaso, a una trasposición del dato empírico al plano de la normatividad. Tales actitud e intento conjugan la contribución suprap psicológica con la subpsicológica —él ha introducido lo subconsciente en la endopatía—, de forma que parece preconizarse ya la fenomenología de la intuición eidética.

De momento han sido fijadas por VOLKELT cuatro normas objetivas, trasunto de las correspondientes subjetivas extraídas del psiquismo endopático, cuyo esquema pudiera formularse del siguiente modo.

La primera norma psicológica, concebida como debilitación del sentimiento de realidad, se objetiva en la realidad estética como pura apariencia. La segunda norma subjetiva, concebida como actividad relacionante, se traduce objetivamente en la noción de un todo orgánico de relaciones formales. Como tercera norma —la numeración no cuenta— se propone, en su vertiente objetiva, la importancia del valor humano, al tiempo de señalar, subjetivamente, la elevación de nuestros sentimientos y representaciones estéticas. Y finalmente culmina esta doble tetranomía con la formulación psicológica de la *Einfühlung* o proyección sentimental, a que responde, en el plano objetivo, la unidad de fondo y forma. Unidad concebida como verdadera integración de ambos elementos, en el sentido de que el fondo se hace forma y ésta se llena de contenido, constituyendo una forma expresiva, o, si se prefiere, una expresión formal.

A nadie se oculta que pudieran ser válidas para la doctrina volkeltiana las reservas de psicologismo, por una parte, y las tentaciones metafísicas, por otra. De cualquier modo, si cabe pensar en un precursor de la Estética fenomenológica, y en este aspecto filosófica, habría que citar a VOLKELT, quien por paisanaje, cronología y congenialidad emparentada con HUSSERL y especialmente con HARTMANN y GEIGER, auténticos introductores ambos, junto con el polaco INGARDEN, de una nueva metodología estética.

De Nicolai HARTMANN y de su *Aesthetik* concluida en 1945 y

publicada, ya como obra póstuma, en 1953, arranca una de las líneas de pensamiento más prometedoras para conseguir, al fin, —si ello fuera posible— la determinación del objeto estético, entre resortes empíricos y aspiraciones filosóficas.

El punto de partida hartmanniano se instala, una vez más, en el análisis del llamado objeto estético, a resultas, obviamente, de su ulterior declaración. Y por lo tanto se perfila, en el fenómeno observado, una doble vertiente: lo perceptible objeto de la mera percepción sensible y lo no perceptible objeto de una suerte de mirada superior o percepción intelectualizada. Semejante escisión entre la desnuda realidad y lo no necesariamente real cuenta con ilustres precedentes entre los clásicos. PLATÓN, PLOTINO y su epígono Marsilio FICINO, se movieron en un doble mundo, cuya ruptura resultaría muy difícil de soldar, si no es al precio —demasiado caro— de un eventual panteísmo.

Por su parte, la filosofía de los idealismos modernos —en la cumbre HEGEL— mantiene una cierta bipolaridad, en la que la realidad sensible acaba por sucumbir ante la irrupción dominadora de la Idea. Sin caer en la trampa de la dialéctica hegeliana, aborda HARTMANN un estudio, de signo fenomenológico, acerca del concepto de lo bello como «aparición sensible de la Idea».

Quede, en principio, establecido que lo bello no es la Idea, sino su «aparición», la cual siendo «sensible» implica la perceptibilidad del objeto estético, así como, por el contrario, la Idea —razón, pensamiento o ideal— aparece desdibujada y paradójicamente oculta. Al margen de esta última expresión, cuya paternidad no le pertenece, relega HARTMANN la interpretación de la Idea a la vieja metafísica, para objetar el término «aparición» por lo que sugiere —en alemán— de posible engaño, y finalmente aceptar, en todo objeto estético, dos estratos o planos distintos: el sensible y real, *Vordergrund*, y el no sensible o no necesariamente real, *Hintergrund*. Dicho de otra manera, quizás más próxima a nuestro léxico: primero y segundo plano, apariencia y trasfondo, si bien desprovistos, los últimos vocablos, de toda reminiscencia hegeliana.

Ahora bien, a diferencia de la percepción ordinaria, que inevitablemente remite a la realidad en sí, la percepción estética se recluye en un objeto que «subsiste solamente en relación con el sujeto contemplador, no existiendo absolutamente en sí mismo, sino únicamen-



te para quien lo contempla en actitud estética»<sup>12</sup>. Semejante originalidad plantea, por otra parte, con urgencia, el problema de la conexión y posible unidad de los dos estratos descubiertos en la propia aparición relacionante.

Entre las unidades de carácter físico u orgánico y las convencionales, como vocablo y signo escrito, o término y concepto, habría que hacer un lugar a un tipo de unidad estable, por encima de todo convencionalismo y acaso inferior a la permanencia de los seres naturales. Pero siempre dentro de un esquema integrador del primero y segundo plano, mediante el nexo indestructible de la percepción inmediata y de la ulterior penetración *sui generis*, propia de la obra de arte. Esta constituye, por lo demás, un todo cerrado que no necesita contexto exterior alguno para hacer presente su contenido al contemplador, mediante la fuerza extraordinaria de la unión de los dos planos.

Aparte la marginación de la belleza natural, por menos propicia a la objetivación estética, establece HARTMANN otra limitación de su estudio a las llamadas «artes descriptivas» —escultura, pintura, poesía—, relegando las «no descriptivas» —música, arquitectura— para posterior análisis.

Si dirigiéramos nuestra mirada, en el Museo del Vaticano, hacia la Afrodita de Cnido o el Apolo de BELVEDERE, no advertiríamos, de momento, más que una superficie material, con apariencia de humana, esculpida en frío mármol. Pero, al propio tiempo, *vemos* sendas vidas concretas, mezcla, es cierto, de humanidad y divinidad. Y si todavía pudiéramos contemplar, en las Termas de la misma Roma, el Discóbolo de Mirón, nada nos impediría *percibir*, a través de la piedra inmóvil, la tensión del atleta, el giro de su torso y quién sabe si hasta el propio tanzamiento del disco sobre el estadio.

Es lícito, sin embargo, preguntarse sobre los fenómenos asociativos, por cuya virtud percibimos vida y dinamismo allí donde sólo hay materia inorgánica e inercia. La cuestión se responde por el hecho de «aparecer» así, cotidiana y sencillamente, los objetos de la contemplación estética. Pero el enigma sigue en pie, toda vez que, en el campo de lo real, únicamente existe el mármol o el bronce, mientras que lo vivo y actuante pertenecería al mundo de lo irreal.

12. HARTMANN, Nicolai, *Aesthetik* (Berlin, 1953), pp. 64 ss.

Como conclusión de este análisis fenomenológico, ensayado tras las indicaciones de HARTMANN, podríamos fijar los cuatro momentos estelares de la «aparición estética»: el primer plano de lo real o *Vordergrund* espacial; el segundo plano de lo irreal o *Hintergrund* inespacial de lo concreto; la unidad íntima del segundo con el primero en la conciencia del contemplador; la conciencia de cierta oposición entre ambos modos de ser en el mismo sujeto que contempla.

Pero aún no se habría respondido a la pregunta, poco ha formulada, sobre la aparición del movimiento de la figura inmóvil. Apenas quedaría el recurso al *i pur si muove* galileano, o en todo caso al argumento analógico de que también en la vida verdadera percibimos la vitalidad aun cuando ésta no sea directamente perceptible.

Como confirmación y aplicación de cuanto acaba de exponerse podríamos invocar algunas obras maestras del arte universal. Y sea elegida entre otras, por pura preferencia personal, la pintura mural de una de las «stanze» vaticanas conocida como *La Escuela de Atenas*, quizá la obra más atrevida y lograda de Rafael SANCIO.

Al margen del estudio técnico o de nuestra simple apreciación sobre figuras y colores, composición y perspectiva, valdría la pena agudizar la mirada, para penetrar en el «segundo plano», tal como lo hiciera, por ejemplo, GOETHE a juzgar por su comentario escrito, que vamos a recordar, de pasada.

«Platón —comienza diciendo— parece obrar como un espíritu bajado del cielo, para morar, un breve lapso de tiempo, en la tierra... Aristóteles, por el contrario —continúa— se mueve en el mundo, sencillamente como un hombre... Estos dos hombres —concluye—, que representan cualidades igualmente preciosas y rara vez reunidas, se han distribuido, por así decirlo, la humanidad»<sup>13</sup>.

Por difícil que fuera, al par que reiterada, la síntesis de la sabiduría griega en los dos personajes centrales de la creación rafaelina, aún sería mayor la dificultad interpretativa ante la abigarrada distribución, por grupos, del medio centenar de sabios —incluyendo el autorretrato del artista— representantes mejor que ningún otro testimonio histórico, del Renacimiento.

También constituía, a la sazón, una fuente de inspiración artísti-

13. GOETHE, J. W., *Zur Farbenlehre* (1910), en *Sämtliche Werke* (Stuttgart, Tübingen, 1851).

ca el tema religioso, llevado, una vez más al lienzo entre nosotros por Diego VELÁZQUEZ, en su *Cristo muerto* del Prado. De él ha escrito Eugenio D'Ors: «El Cristo en la Cruz significa una dignidad suprema. Precisamente por lo sobrio, por lo humano, por la admirable ausencia de la belleza y de la fealdad física. Este cuerpo no es feo, como en el Greco. Tampoco bello, como en Goya será. No es tampoco un atleta como en Miguel Angel, ni una larva, como en algunos primitivos. Es noble: he aquí todo. No tiene cara, que los cabellos ocultan. No tiene sangre con que abreviar románticamente la compasión. No tiene compañía humana para hacer visajes en que retraten las pasiones. Ni paisaje ni cielo, ni aparatosos meteoros y prodigios. Era un justo; ha muerto. Y —¡suprema dignidad!— está solo»<sup>14</sup>.

No tan solo, sin embargo, que excluyera la presencia de más de un alma devota —hoy, y en el Museo— o de algún filósofo angustiado, como Miguel de Unamuno, convertido en poeta ante «El Cristo de Velázquez»:

«¿En qué piensas Tú, muerto, Cristo mío?  
de tu abundosa cabellera negra  
¿Por qué ese velo de cerrada noche  
de nazareno cae sobre tu frente?  
Miras dentro de Ti, donde está el reino  
de Dios; dentro de Ti, donde alborea  
el sol eterno de las almas vivas...».

Tomando ocasión de la poesía como arte no figurativa, dentro de las descriptivas, ha descubierto el análisis fenomenológico de HARTMANN una suerte de estrato intermedio —entre su *Vordergrund* y su *Hintergrund*— consistente en el mundo de la fantasía, partícipe, mediante la palabra directa, del «primer plano», y mediante la ficción imaginativa, del contenido del «segundo plano». Que el referido estrato intermedio sea imprescindible en poesía, tanto lírica como épica y dramática, se infiere de que si no se realizara el milagro de lo fantástico incurriríamos en la prosa de un lenguaje abstracto o vulgar.

14. D'ORS, Eugenio, *Tres horas en el Museo del Prado* (Madrid, 1971).



La estratificación del objeto estético, como puede apreciarse, lejos de agotar el tema o descifrar el enigma, lo complica sobre manera, aunque sea a la vez su enriquecimiento. Así, en el caso particular del retrato pictórico, distingue HARTMANN hasta media docena de estratos, desde el primitivo dato real de las manchas de color en el lienzo y en ordenación bidimensional, hasta el postrer momento superidor de lo «general Humano» —evoca lo «importante humano» de VOLKELT— pasando por los estratos intermedios, singularmente interesantes; el carácter de la persona reflejado en la expresión del rostro y del gesto, y también el ideal de perfección humana, que, tal vez sin conseguirlo, aquel hombre representa.

Al fluir de la precedente exposición, y sobre todo a la culminación de la misma, ha saltado incontenible un interrogante: ¿puede ofrecerse como auténtica intuición esencial del objeto estético el conjunto estratificado y múltiple de su realidad paradójicamente irreal?

La circunstancia histórica de que, un año después de la aparición de la voluminosa *Aesthetik* de HARTMANN, hubiera visto la luz el pequeño libro de Max BENSE *Aesthetica*, en actitud fenomenológica semejante, nos puede aliviar acaso de una respuesta personal más comprometida. Y, por lo pronto, se nos anticipa un planteamiento unitario, aunque explicativamente dual<sup>15</sup>.

«Si tiene sentido, pues, hablar de un objeto estético —afirma— éste es el que se manifiesta como un poema, con un cuadro, con una escultura, con una frase musical, etc., y que está indudablemente caracterizado por la propiedad de nacer por obra de la determinada actividad de un determinado ser humano».

Por lo tanto, el objeto estético, al ser dado por la obra de arte, posee su realidad, su materialidad y su espacio-temporalidad, «condición necesaria, si bien no suficiente, para que la obra de arte pueda ser objeto de percepción estética y de juicio estético». Ahora bien, en opinión de Max BENSE, la inscripción del objeto estético en el ser pudiera obtenerse bien a través de las categorías aristotélicas, o tal vez de las hartmannianas e incluso las onto-lógicas de necesidad, realidad o posibilidad. Sin embargo, ninguno de estos marcos cate-

15. BENSE, M., *Aesthetica. Metaphysische Beobachtungen am Schönen* (Stuttgart, 1954).

goriales resuelve satisfactoriamente la peculiaridad estética. De ahí que en adelante «designaremos —concluye Max BENSE— el modo de ser de las obras de arte, y por lo tanto el modo ser de los objetos estéticos, con la expresión de *correalidad*»<sup>16</sup>.

Aun cuando la palabra elegida suene a argucia dialéctica, al menos con ella se apunta al hecho comprobado de que la realidad de una pintura, un poema o una melodía, en su entidad física, no agota, por sí sola, el objeto estético como tal. La cuestión del término y aun del propio concepto puede quedar en entredicho y abierta la discusión al respecto. Veámoslo.

Cabalmente en 1953 había publicado Mikel DUFRENNE su *Phénoménologie de l'Expérience esthétique*, cuyo primer volumen se refería explícitamente al «objeto estético». A lo largo de un capítulo introductorio planteaba el Profesor parisiense la alternativa de la Estética actual entre el *esse* del objeto bello —la obra de arte, en concreto— y el *percipi* de la experiencia estética, tanto a través del creador como del espectador, entre los que, sin embargo, subsiste siempre algún modo de comunicación, «porque el artista se hace espectador de su obra y el espectador se asocia al artista reconocido en la misma obra».

No rehuye DUFRENNE la dificultad de romper, una vez más, el círculo del objeto estético definido como correlato de la experiencia estética y viceversa. Sobre él gravita, en el fondo, el problema de la relación sujeto-objeto, asumido por la fenomenología bajo el ángulo de la intencionalidad, en la que se solidariza la nóesis y el noema. Ello no obstante, surge una cuestión metodológica a propósito de la alternativa «percepción estética» y «objeto estético».

«Si se parte de la percepción estética —escribe— se puede caer en la tentación de supeditar el objeto estético a esta percepción. Si, por otra parte, se llega a conferir un sentido amplio al objeto estético, cabe considerar estético a todo objeto que es estetizado por una experiencia estética cualquiera... Pero la definición de experiencia estética carece entonces de rigor, al no introducir suficiente precisión en la definición de objeto estético. ¿Cómo introducirla? Subordi-

16. BENSE, M., *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello* (Buenos Aires, 1960), pp. 21, 22.

nando la experiencia al objeto en vez de subordinar el objeto a la experiencia y definiendo el objeto por la obra de arte»<sup>17</sup>.

Y ya decidido «el camino que vamos a tomar», en expresión del fenomenólogo francés, podría seguirse, tal vez trabajosamente, hasta ver culminado el esfuerzo en la doble andadura del *esse* y del *percipi*, que bien pudieran realizar en éste, mejor que en otros campos, el *est* de la fórmula berkeleyana.

Al margen de los sucesivos análisis, en que parecen competir el rigor científico con la claridad y aun profusión latinas, ha podido detectarse un clima de acercamiento al objeto artístico, en el que habían venido actuando, desde tiempo atrás, estéticos franceses tan representativos como los Profesores Étienne SOURIAU y Raymond BAYER, incluidos ambos, en los tratados, como pertenecientes a la Estética operatoria u operística, muy afín, si no ya adscrita, a la Estética fenomenológica.

Reconocida la actitud realística del segundo, por lo que al método estético se refiere, aparte su condición de historiador, corresponde más bien a SOURIAU el doble mérito de haberse anticipado al «realismo operatorio» proclamado por BAYER, y al propio tiempo haber superado un eventual positivismo mediante su planteamiento de signo filosófico.

Justamente, la primera edición de su opúsculo *La correspondance des arts* data de 1947, fecha crucial para una fenomenología aplicada a los temas estéticos. Y no puede uno menos de relacionar el sucinto «análisis existencial de la obra de arte» anunciado por SOURIAU en la tercera parte, con el exhaustivo de los estratos del objeto estético en la obra de Nicolai HARTMANN. Es verdad que la estratificación o planificación —resulta difícil evitar la metáfora— presenta unos esquemas de enormes posibilidades estéticas, pero no es menos cierto que la cuádruple existencia analizada por el pensador francés se conforma a nuestra experiencia diaria con grata simplicidad.

Se expresaba así, literalmente, SOURIAU: «Una obra de arte es un ser único, tan único cual puede serlo, en su singularidad, una persona. Ahora bien, por muy completa, por muy esencial que sea la unidad de un ser humano, éste no deja de fijarse en varios planos

17. DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'Expérience esthétique* (Paris, 1967), pp. 2-8.



o modos de existencia. Encontramos al hombre en la esfera de la existencia física, psíquica, espiritual, en lo actual y en lo virtual... La obra de arte existe quizá más intensamente, en forma más esplendorosa, más completa, mejor terminada. Lo cual no le impide, con sus presencias indudables, hallarse establecida en una pluralidad de planos existenciales, todos ellos indispensables»<sup>18</sup>.

En primer lugar se da la «existencia física», como realidad empíricamente constatable de un lienzo coloreado, de una efigie tallada, de un poema leído o de una sinfonía sonora. Seguidamente, la «existencia fenoménica» consistiría en los *qualia* o conjunto de cualidades sensibles sobre las que nuestra sensibilidad construye el objeto perceptible o percepto, toda vez, como puntualiza SOURIAU, que «la obra de arte no está formada por sensaciones, sino por cualidades sensibles»<sup>19</sup>.

En tercer lugar, y por contraste con «lo fenoménico», se registra «lo réico», más claramente expresable —pensamos— como «existencia objetiva real». Según escribiera SOURIAU, «nuestra Gioconda no es únicamente un conjunto de manchas cromáticas, de *qualia* dentro de una gama, y que constituye un acorde de colores. Estas manchas evocan un ser, una o varias cosas. Distingo un busto de mujer, un paisaje»<sup>20</sup>. No se nos oculta que las llamadas artes representativas, y más propiamente figurativas, conducen a un mundo existencial, sin prejuzgar todavía si se trata de una existencia auténtica —Monna Lisa en nuestro caso— o pura ficción humana inexistente en la realidad. Por el contrario, las artes no representativas, como la música, —una Suite de Bach— no dicen referencia, en sentido estricto, a una realidad objetiva, independiente de los sonidos físicos y su percepción, sino más bien a una determinada combinación de entes musicales —ritmo, armonía, melodía, entre otros— en virtud de los cuales surgió la obra entera, fácilmente reconocible.

Por último, el cuarto momento viene constituido por la «existencia trascendente», verdadera culminación de la creación artística, aun cuando no siempre nos percartemos de su presencia. Haría falta

18. SOURIAU, Étienne, *La correspondencia de las artes. Elementos de Estética comparada* (México-Buenos Aires, 1965), pp. 57, 58.

19. *Ibid.*, p. 67.

20. SOURIAU, E. Op. cit., p. 73.

acudir a experiencias muy señaladas. La visita a una joya arquitectónica —la *pluchra leonina* o la *dives toletana*, por ejemplo— de la que valdrían íntegramente las palabras de SOURIAU: «Cierto es que a propia catedral sobrepasa los límites de su cuerpo físico y de su ser, por un nimbo confuso de sentimientos místicos, de irradiaciones espirituales, de ecos trascendentes»<sup>21</sup>.

Con las Estéticas alemana y francesa de los años cincuenta no podría darse por concluido el ciclo estético que nos ocupa. Por lo menos se impone acoger, en estas páginas, las aportaciones de otros dos países, unidos por una común tradición artística, dentro de sus peculiaridades: Italia y España.

«Toda la Estética italiana contemporánea —había escrito BAYER— está dominada por la influencia de Benedetto CROCE»<sup>22</sup>. Lo cual no desmiente la inspiración de este último en el idealismo hegeliano, si es que no se remonta a la Estética autonómica, de J. B. VICO. Pero, en definitiva, la era crociana circunscrita a una «intuición» que deviene, e incluso es «expresión», acabó por diluir el objeto estético en un acto subjetivo, clausurándose, por lo tanto, en el ámbito del sujeto, la eventualidad de una Estética filosófica.

La corrección de este planteamiento no se haría esperar, a través de la *Rivista di Estetica*, cuyo fundador, Luigi Stefanini, preconiza la vinculación dinámica del artista a su obra, de manera que ambos resulten interdependientes y por ello inseparables los conceptos de autonomía y trascendencia, subjetividad y objetividad. Síntesis que, lejos de limitar la capacidad expresiva del sujeto, por el contrario la enriquece y enmarca en nuevos horizontes<sup>23</sup>.

Si bien la Estética espiritualista de STEFANINI hubo de quedar lamentablemente incompleta, su continuador en la *Rivista*, Luigi Pareyson, puede estimarse como uno de los más cualificados pensadores de la Estética contemporánea, y constituye, sin duda, el contrapunto formalista del intuicionismo crociano. En él va a centrarse nuestra atención.

La *Estetica, Teoria della formatività*, aparecida en 1954, y

21. SOURIAU, E., Op. cit., p. 84.

22. BAYER, R., *Orientaciones actuales de la Estética* (Buenos Aires, 1967).

23. Cfr. STEFANINI, L., *Metafisica dell'arte* (1948). *Trattato di Estetica* (1955).

*L'Estetica e i suoi problemi*, impresa en 1961, pueden considerarse bases de sustentación del edificio doctrinal pareysoniano. Sobre la solidez del mismo, valga por muchos el testimonio de Umberto Eco: «La Estética de la formatividad de Luigi Pareyson ocupa un lugar destacado... la cual a la solución idealista del arte como *visión* opone un concepto de arte como *forma*, en el que el término *forma* significa *organismo*, formación del carácter físico, que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias; y a un concepto de *expresión* opone el de *producción*, acción formante»<sup>24</sup>.

El contraste de la «formatividad» de PAREYSON con la pura «expresividad» de CROCE, en punto a fijar el núcleo objetivable de la obra artística, es, ciertamente, abismal, en cuanto al objeto estético aparece recuperado en su entidad verdadera.

Como confirmación de semejante giro copernicano bastará invocar un par de textos representativos de ambos autores.

«Lo que se llama arte por antonomasia recoge intuiciones más vastas y complejas de las que se suelen tener comúnmente, pero intuye siempre sensaciones e impresiones; es expresión de impresiones, no expresión de la expresión»<sup>25</sup>. Así, CROCE.

Y, por otra parte, PAREYSON: «La belleza es la contemplabilidad de la forma en cuanto forma, no como contrapuesta a contenido o materia. La forma es un organismo que vive con vida propia y está dotada de una lagalidad interna: totalidad irrepetible en su singularidad, independiente en su autonomía, ejemplar en su valor omniscognoscible, conclusa y abierta a la vez en su finitud que exige un infinito, perfecta en la armonía y unidad conferida por la ley de su propia coherencia, íntegra por la adecuación recíproca entre las partes y el todo. Constituye parte de la forma así entendida el ser resultante de un proceso: la forma no puede ser vista como tal si no es considerada término de un proceso de formación, de un esfuerzo de figuración, de modo que su contemplabilidad, y por ende belleza, no es otra cosa que resultado de esta producción»<sup>26</sup>.

Desde el ángulo de una Estética especificada por su objeto propio

24. ECO, Umberto, *La definición del arte* (Milán, 1968). Trad. esp. (Barcelona, 1972), pp. 14, 15.

25. CROCE, B., *Estética* (Buenos Aires, 1962), p. 98.

26. PAREYSON, Luigi, *L'Estetica e i suoi problemi* (Milano, 1961), p. 180.



o formal, no parece dudosa la elección. Sobre todo después de leer en CROCE que «no podemos admitir más que una diferencia cuantitativa al determinar el significado de la palabra genio, o genio artístico, distinto del no genio, del hombre común»<sup>27</sup>. Ciertamente que la posible indiscriminación de la actividad artística por referencia a otras actividades superiores sería igualmente objetable a la tesis pareysoniana, pero no sin encontrar una inmediata respuesta. «En el arte —se nos diría— esta formatividad, que afecta a toda la vida espiritual y hace posible el ejercicio de las restantes operaciones específicas, se especifica a su vez, se acentúa en una prevalencia que subordina a sí todas las restantes actividades, asume una tendencia autónoma»<sup>28</sup>. Y es comprensible que esta intención «formativa» se reduzca, en resumidas cuentas, a un mero «formar» por virtud de la aludida «formatividad», evocadora de la tan manida «creatividad».

Como se encargaría de subrayar el mismo Umberto Eco, el arte entendido como «formación» no puede prescindir de la materia como objeto y aun realidad física, en fuerte contraste con cualesquiera concepción artística vuelta de espaldas al abigarrado mundo exterior. Ahora bien ¿se ha ocupado, por ventura, la Estética de recabar para sí el término «forma», depurándolo de sus múltiples acepciones?

Si hay alguna polisemia expuesta al equívoco, y por tanto necesitada de precisión es ésta. Por lo pronto la forma de rango metafísico en modo alguno contradiría el valor estético de los seres, aunque tan sólo atendiera en ellos el aspecto accidental, mientras el punto de vista ontológico penetraría la intimidad sustantiva del ser como perfeccionamiento de su potencialidad. Mas, por otra parte, la forma estética suele contraponerse a la forma física, entendida como «estática» o «dinámica», sin perjuicio de la subdivisión en forma artística y forma natural, dentro del ámbito general de la belleza.

En relación con tales distinciones semánticas no parece impertinente recordar la coincidencia de los autores españoles en la directriz estética formalista. Así, el Profesor Camón AZNAR escribió ya por los años cuarenta y lo refrendó por los setenta que «fenomenológicamente considerada la forma se realiza en la esencia misma de la obra de arte y discurre por ella su expresión, que es su integridad sustan-

27. CROCE, B., *Estética*, p. 99.

28. PAREYSON, L., *Estetica, Teoria della formatività* (Torino, 1954).

cial»<sup>29</sup>. Y en 1947 la *Revista de Filosofía* daba cabida en sus páginas a una «Introducción al estudio de la forma estética», primicia apenas del Profesor Sánchez de Muniain<sup>30</sup>. Ni deja de ser aceptable, en esta coyuntura, la alusión al estudio personal sobre «la forma estética del universo agustiniano», donde puede leerse la transcripción del siguiente párrafo del hiponense: «Todo cuanto existe es corpóreo e incorpóreo. Si corpóreo, se debe a la forma sensible; si incorpóreo, a la inteligible. Todo cuanto existe no puede existir sin alguna forma». Principio de alcance metafísico que admite, sin embargo, una interpretación estética desde el momento en que, según el propio AGUSTÍN, por la forma resultan los seres hermoso (*formosus*), y de la ausencia de forma (*deformis*) se sigue la fealdad<sup>31</sup>.

Ante el protagonismo de la forma estética y su vinculación singular a la esfera artística, se nos plantea el tema anejo de su posible aplicación a la belleza natural.

La verdad es que no podríamos garantizar, a las primeras de cambio, una intuición estética de la naturaleza parigual a la de las obras de arte. «Los fenómenos naturales —había escrito ya Camón AZNAR— se nos presentan enigmáticos y el misterio de su forma nos acucia a descubrir una explicación de su rareza no antropomorfa». Pero, en un alarde explicativo, se atreve a concluir: «Desde el momento que le encontramos una ley, los humanizamos en cierto sentido, los hacemos comprensibles y secuentes de unas normas enunciables por nuestro intelecto»<sup>32</sup>.

Tal vez el secreto de la contemplación estética de la naturaleza radique en una suerte de visión formalista, al modo de la preconizada por Luigi PAREYSON. Traducimos un fragmento, a nuestro parecer afortunado. «Lo bello en la naturaleza no se nos impone como determinante de una contemplación o como un criterio de lo que pueda ser representable en una imagen que lo reproduzca, sino que se ofrece en un proceso de interpretación que lo evidencia, y que consiste en ver la naturaleza poblada de formas, y no simples utensilios para nuestras necesidades prácticas o medios para nuestras

29. CAMON AZNAR, J., *El arte desde su esencia* (Madrid, 1968), p. 65.

30. SÁNCHEZ DE MUNIAIN, J. M., *Revista de Filosofía*, vol. V, n. 18.

31. REY ALTUNA, L., «Augustinus», 1956, pp. 235-247.

32. CAMON AZNAR, J., op. cit., p. 64.

finalidades técnicas. La belleza de la naturaleza es belleza de formas, y por tanto resulta evidente a una mirada que sepa ver la forma como forma, después de haberla cercado, indagado, escrutado e interpretado, para, finalmente, contemplarla y gozarla»<sup>33</sup>.

En respuesta, por tanto, al interrogante sobre el objeto estético y como resultado de su análisis formal, no parece incongruente definir la belleza a modo de «contemplabilidad de la forma en cuanto forma», acaso adornada o especificada por el calificativo de «placentera», para no desatender la actitud frutiva del contemplador, incorporada a nuestra definición desde una antigüedad superior a la que suele estimarse<sup>34</sup>.

Sobre el plano fenomenológico, en que por lo común nos estamos moviendo, salvo algunos brotes metafísicos, a veces incontenibles, se nos antoja bastante aproximado a la realidad el concepto formal del objeto estético, que, en definitiva, vendría a confundirse con la belleza misma, entendida como forma informante —o si se prefiere, formante— de dicho objeto. Alguien, sin embargo echará de menos el componente, si no ya el determinante de la «expresión», como elemento fundamental de toda obra artística. Pero pudiera pensarse en prescindir *in primo actu* de esta implicación, que, de otra parte, aparecería inmediatamente en sus efectos. Y, en todo caso, cabría aceptar la definición apuntada con carácter provisional.

Parece, no obstante, oportuno traer ya aquí algunas consideraciones relativas a la «expresión», integrante, al menos *in actu secundo*, de todo fenómeno artístico. La cuestión obtuvo un adecuado marco, en 1958, merced a la Ponencia de Umberto ECO, presentada al XII Congreso Internacional de Filosofía, de Venecia. Su enunciado, «El problema de la obra abierta», plantea, de entrada, los dos aspectos que, en nuestros días, sugiere la producción de la obra artística. En primer lugar, la intención concreta del autor que aspira a una interpretación «simpática» de su obra, por los demás, tal como él la concibió y expresó. Y, al propio tiempo, la apertura a las distintas posibilidades de gozosa contemplación que cada actitud per-

33. PAREYSON, L., *Estética, Teoria della formatività*, pp. 53, 54.

34. SAN AGUSTÍN, *De ordine* II, c. XII, n. 35 (*beate contemplari*); *De vera religione*, c. XXXII, n. 59 (*hoc esse pulchrum, hoc delectare cernentes*). Cfr. REY ALTUNA, L., *Qué es lo bello, Introducción a la Estética de San Agustín*, p. 153.



sonal o cada circunstancia histórica determine, con independencia, nunca absoluta, de la intención del artista. «Salvar esta dialéctica de la *definitud* y la *apertura* —corroborada el ponente— es algo que nos parece esencial para una noción de arte como hecho comunicativo y diálogo interpersonal»<sup>35</sup>.

Ejemplificando sobre el tema, cabe oponer la tesis de una poesía *definida*, como la clásica o medieval, a la antítesis de una poesía abierta, como el simbolismo o modernismo contemporáneos. Podría incluso afirmarse que en todos los ciclos culturales se producen obras representativas, más o menos, de ambas tendencias, para convertirse, al fin, la tensión dialéctica *definitud-apertura* en una síntesis superadora. Así, la caleidoscópica variedad de interpretaciones que inciden en la inmortal novela de Cervantes.

La posición de Umberto Eco semeja inclinar especialmente por el polo *aperturista*. «En primer lugar —afirma—, en el cuadro de la sensibilidad normal, esta progresiva tendencia a la *apertura* de la obra va acompañada de una análoga evolución de la lógica y de las ciencias, que han sustituido los módulos unívocos por módulos plurivalentes. Las lógicas de varios valores, la pluralidad de explicaciones geométricas, la relatividad de las medidas espacio-temporales, la misma investigación psico-fenomenológica de las ambigüedades perceptivas como momento positivo del conocimiento, todos estos fenómenos sirven de telón esclarecedor a un deseo de obras de varias soluciones que sustituyan, incluso en el campo de la comunicación artística, la tendencia a la univocidad por esa tendencia a la posibilidad que es típica de la cultura contemporánea»<sup>36</sup>.

Sin embargo, parece escorarse tal planteamiento a babor de una interpretación vaga o a estribor de una complementación extra-estética. Cabalmente, en reciente colaboración periodística, se preguntaba el propio Camón AZNAR: «¿Qué es el arte hasta nuestros mismos días sino un rendimiento a las formas vivas, sin más posibilidad de transformación que la mayor o menor cantidad de símbolos que se les asigne a las formas?». De acuerdo con el insigne profesor, el simbolismo múltiple sobre la simple idea directriz constituye el

35. Cfr. *Atti del XII Congresso Internazionale di Filosofia*, vol. VII, p. 139 (Firenze, 1961).

36. *Ibid.*, p. 144.

puente de enlace entre la unidad originaria y la apertura interpretativa, y siempre en el supuesto de que la pureza de la intención artística deberá prevalecer sobre cualquier tipo de implicación pragmática.

Por encima de las aplicaciones artísticas, como los papeles pintados de que hablara KANT o el diseño industrial hoy tan en boga, no se ha de olvidar la connotación sociológica que los estéticos actuales han incorporado a la consideración psicológica de la centuria anterior. Habría que buscar, no obstante, los orígenes doctrinales del binomio arte-sociedad, a lo largo del mismo siglo XIX, en autores como RUSKIN, TAINE, GROSSE, junto con sus continuadores de mitad del XX, como Ugo SPIRITO y Arnold HAUSER, suscribirían la «función social del arte», aunque en contextos filosóficos diferentes<sup>37</sup>. En puridad, siempre se ha tenido al artista como hijo de su tiempo y más de una vez se ha atribuido a un hombre genial la configuración de su época.

Verdad es que en nuestros días y a favor quizá de una ideología materialista se refuerzan las voces tendentes a una estética de contestación individual o de rebelión de las masas. Tampoco hay en ello excesiva novedad. Los «*Fusilamientos* de Goya y las *Polonesas* de Chopin, nada tendrían que envidiar a los colores y sonidos circundantes, aun cuando se comprenda que el peligro de someter la inspiración al episodio pudiera exigir un alto precio: el de la servidumbre al estricto mensaje.

En análogos sentido escribió György LUKÁCS, el húngaro revisionista del marxismo estético, que «la forma artística surge como el medio para expresar un contenido socialmente necesario». Mas no debería olvidarse que el propio MARX había reconocido la dificultad de descubrir, en cada época, la coherencia entre la superestructura artística y la infraestructura económico-social<sup>38</sup>.

Una obra de arte puede valer, sin embargo, como vehículo testimonial, siempre que ella sea expresión de sentimientos o ideales no contaminados con intereses utilitarios. La finalidad meramente per-

37. UGO SPIRITO, *Funzione sociale dell'arte*, en *Rivista di Estetica*, 1956. ARNOLD HAUSER, *Sociología del Arte*. Trad. esp. (Madrid, 1975).

38. Cfr. BEDESCHI, GIUSEPPE, *Introducción a Lukács*. Trad. esp. de Néstor Miguez (Buenos Aires, 1974).

suasiva dispone de otros cauces, como la Retórica o la Poética, entre los clásicos, y además, las llamadas artes menores por nosotros. Una estética especulativa de rango filosófico no sólo ha intentado, y aun conseguido, desprenderse de la Estética normativa, su inevitable compañera, sino también de la Estética aplicada, al margen de cualquier desviación o contaminación incidental.

Aquella «admirabilidad del ser», de que hablara Sánchez de MUNIAIN o la «contemplabilidad de la forma», en palabras de PAREYSON, constituirían, pues, una aproximación a la realidad del objeto estético, concebido independientemente de su eventual estratificación —HARTMANN—, de su completo subjetivo —DUFRENNE—, de sus implicaciones ópticas —BENSE—, y en todo caso reducible, como dijera Camón AZNAR, a «belleza y expresión» armónicamente conjugadas, ya que nunca podríamos entender el mundo de lo estético y lo artístico, si no es a partir del hombre, contemplador nato y creador expresivo.

De este modo nuestra Estética se sitúa en trance de escalar el «lugar superceleste» de la sabiduría, por razón de su propio fin exento de todo servilismo, aunque alguno de éstos se denomine arte cibernético, sutil deshumanización de una sociedad consumista.

Sin descartar en absoluto la generosa aportación de la Psicología y de la Sociología a la Estética contemporánea, se ha de reconocer que el misterio de lo bello en la naturaleza y en el arte permanece todavía indescifrado, por más que la filosofía venga persiguiéndolo, desde su alumbramiento, en la remota Hélade. Correspondería, como es de sobra conocido, a ARISTÓTELES recoger de PLATÓN y transmitirnos que los hombres comenzaron a filosofar movidos por la admiración, para matizar seguidamente: «Si filosofaron para huir de la ignorancia, es claro que buscaron el saber en vista del conocimiento y no por alguna utilidad»<sup>39</sup>.

Queda, pues, trazado asimismo el rumbo de la Estética filosófica por un mar abierto a toda suerte de bellezas, ya experimentadas entre nosotros, no por desinteresados menos dispuestos a navegar hacia lo inexperimentable, merced a legítimas inferencias, o también por medio de nuevas intuiciones fenomenológicas.

39. ARISTÓTELES, *Metafísica*, lib. I, 2, 982 b.



LUIS REY ALTUNA

Es de esperar, por otro lado, que el precedente análisis formal del objeto estético haya contribuido, en parte, a alcanzar el deseado puerto. Mas cada día tiene su afán, y nuestra singladura podría darse hoy felizmente por terminada.

