

¿Queda suficientemente definido lo bello diciendo que es esplendor de forma?

JORGE H. ATTWELL DE VEYGA
Universidad Nacional de La Plata

El factor objetivo del fenómeno estético, o sea la peculiar excelencia que posee el objeto bello (o estéticamente valioso) en virtud de la cual es apto para suscitar en todo espectador normal el gozo de la contemplación, parece suficientemente definido con la fórmula, ya clásica, de *splendor formae*. La secular expresión *splendor formae* condensa en dos palabras de profunda significación el zumo del pensamiento aristotélico-tomista, y ha sido reacuñada y remozada por los neoescolásticos, con tal fortuna que, lejos de ser mirada con resistencia o recelo en otros campos del pensamiento actual, tiende a incorporarse al patrimonio común de todos los cultores de la estética. Eso sí, con tal de que no se tome la palabra forma en el sentido vulgar y superficial, sino en el rigurosamente metafísico, esto es, como principio intrínseco, determinante y perfectivo de los entes. Así considerada, sabido es que la forma entra en composición metafísica con la materia, como acto que completa a la potencia. Mas he aquí que empleamos el mismo término para designar tanto a la "forma substancial", necesariamente unida a la materia prima, como a la "forma accidental", contingentemente unida: esta sinonimia pide ya una primera aclaración de la fórmula *splendor formae*, pues cabe preguntar si el esplendor de que hablamos es un atributo de la forma substancial, de la accidental, o de ambas. Por otra parte, la consideración de que la forma substancial es siempre una, sólo una, como que se identifica con la esencia o naturaleza de cada substancia, mientras que las formas accidentales son múltiples, variables, móviles, ya separables o inseparables de la primera forma, impone una segunda aclaración: la excelencia o brillo de forma en virtud del cual un objeto es bello, ¿es atributo de la totalidad de sus formalidades, o sólo de alguna? . . .

La brevedad del espacio de que disponemos nos obliga a saltar sobre una serie de consideraciones, para ir derechamente a las aplicaciones de estos distingos al campo estético. Así, para mayor claridad, ejemplifiquemos. Una cierta cantidad de agua posee como forma substancial el ser precisamente agua y no otra cosa: esencia o forma substancial intrínseca, que la determina en su ser y en sus operaciones; y, entre sus formas accidentales, el poseer esa extensión, esa temperatura, que pueden variar sin alterar la substancia, y el poseer también cierta configuración externa, que ya no depende de su cantidad, sino del recipiente que la contiene. Cuando se dice que el agua toma la forma del recipiente, sólo se alude a una de sus formas accidentales, y dentro de éstas, a la más alejada de la esencia, pues es enteramente extrínseca. Que la configuración externa del agua termine en cilindro, en cono, en cubo, según lo imponga la vasija, es algo que corresponde a las formas accidentales separables, pues esa misma configuración puede ser impuesta por la vasija a cualquier otro líquido que se le introduzca, o quedar en ella sin ser comunicada.

Claro está que, tomada así la palabra forma, como sinónima de horma o molde, ofrece en estética y en arte múltiples y fecundas proyecciones, pero éstas van por caminos enteramente distintos de los proyectados por la palabra forma en el sentido de principio esencial, intrínseco, de las cosas; principio formal que actúa de adentro hacia afuera, de las misteriosas entrañas ontológicas del ser a sus operaciones *ad extra*. Hay un abismo entre hablar de forma espiritual del alma humana, del alma como forma informante del cuerpo, y pretender hablar de su forma externa o configuración visible en el mismo sentido en que se trata de forma de una estatua o de un soneto. Si consideramos que hay belleza en las almas, en los ángeles, en Dios, que no poseen formas materiales, pareciera que la expresión *splendor formae* haya de tomarse en el sentido de cierto brillo o excelencia de la forma substancial, íntimo núcleo del ser y de todas sus actividades y manifestaciones. Pero si, por otra parte, consideramos que el fenómeno estético no se nos da, en la situación carnal del espíritu humano, sino a través de imágenes sensibles, pareciera que el atractivo haya de residir en las formas más externas y accidentales de todas. Podrá esta antinomia ser fácil o difícil de resolver; con todo, basta la presencia de estas aporías para justificar la necesidad de ahondar el estudio de este punto. Lo que no ofrece por

ahora mayor dificultad, es la palabra "esplendor", metáfora tomada del orden óptico y trasladada al terreno filosófico a falta de término técnico que pueda designar adecuadamente ese encanto, ese "no sé qué", esa suerte de claridad o irradiación ontológica del ser, capaz de ser intelectualmente intuída por el espectador. La misma vaguedad de la metáfora "esplendor", que alude simultáneamente a lo claro y a lo deslumbrante, a lo que permite entrever, pero sólo veladamente, algo así como un trasfondo irracional, que desborda la inteligibilidad del ser, se resiste al análisis riguroso y obliga a centrar este análisis en el concepto de "forma", que por sí sólo resume todos los aspectos racionales de nuestra definición.

Esto sentado, continuemos con el ejemplo, aparentemente fácil, del agua. Veámosla en la naturaleza, veámosla en el arte. Preguntemonos qué es lo que ofrece a nuestros sentidos en uno y otro caso, como para que su contemplación sea gozosa. Cualquiera sea la forma accidental en que se nos presente, en la tierra, en el mar, en el aire, ya fría o cálida, ya límpida o turbia, ya flúida o congelada, su valoración estética dependerá simultáneamente de ella y de su circunstancia: según se trate de paisaje invernal o tórrido, de montaña, de playa o de llanura, de pantano, de lago o de arroyo, dependerá de la congruencia y correlación de las formas propias con las formas del contorno la mayor o menor belleza de este elemento. No obstante, toda esa gama de formas accidentales sensibles, estará también en íntima relación de dependencia con la forma substancial. Precisamente por ser agua y no otra materia, puede enriquecerse con todas esas determinaciones. Y bien, la abundante y variada escala de fenómenos estéticos que ese elemento produce en el mundo natural, lo produce también en el mundo artificial, mediante despliegues de formas accidentales capaces de suscitar análogas sensaciones, imágenes, ideas y sentimientos. Sólo que, en este caso, no hay agua. El mundo del arte, de la ficción, del "como si", ¿es necesariamente falso? De ningún modo: posee su lógica interna, su verdad propia, su correspondencia con el mundo real, y, en el ámbito de la cultura, actúa con igual o mayor eficacia que la realidad auténtica. La lluvia que oímos, y hasta quizás se nos deja ver en un teatro, puede ser o no ser de agua, y aunque en el mejor de los casos lo fuera, no vendría caída de las nubes según las leyes meteorológicas, sino artificialmente manejada bajo techo, de modo que tal lluvia no es real, pero su presencia sí

lo es, y tanto, que la llamamos en ambos casos con el mismo nombre. Ante animales pintados decimos "es un perro", o "es una manada de ovejas"; ante un bloque de yeso que reproduce o apenas imita formas externas humanas, afirmamos "es una Madonna"... Claro que tales afirmaciones descansan en la analogía del ser; pero, si analizamos el fenómeno estético de la asimilación o identificación basada en la analogía, según la cual el mundo entero del arte viene a constituir como un duplicado de la naturaleza, como una inmensa metáfora del mundo, veremos que las estructuras analógicas que funcionan como reales sólo existen y se justifican gracias al juego libre pero coherente de las formas accidentales separables.

Sabido es que la causa formal, que en la naturaleza responde al curso espontáneo de las leyes propias de cada especie, en el arte se desvincula de las leyes naturales para supeditarse a la voluntad del artífice. Pero lo que aún no ha sido suficientemente puesto de relieve es que la materia real (la ya integrada de materia prima y forma substancial), o sea la que impresiona los sentidos, se comporta en ambos casos de dos modos irreduciblemente distintos. Esto no ha sido suficientemente aclarado, debido quizás a la costumbre de presentar ante todo ejemplos tomados de las artes plásticas, artes que no pueden prescindir de una materia visible, a la que el artista impone las formas accidentales que él prefiere. Así acaece con el tronco de árbol, tallado en figura de ídolo. La madera sigue siendo tan visible, que puede decirse: "en definitiva no es sino un leño", y hasta señalarse la especie vegetal de que procede. También cuando el mármol, el oro o el marfil han sido inhábilmente trabajados, suele estimarse en más la materia que la obra. Pero si dirigimos nuestra atención a otras modalidades del arte, y si nos detenemos en las acústicas, veremos que la presencia de la causa material ha de interpretarse y valorarse muy de otro modo. Pensemos, volviendo al agua, que ésta forme parte de un hermoso paisaje: la costa del mar. Ese paisaje, que es ya una estructura de formas accidentales naturales, puede ser materia de una leyenda: la de la "catedral sumergida", cuyas campanas siguen tañendo bajo el agua a las horas litúrgicas, a pesar de haberse ahogado cuantos en ella vivieron. El mar, que transmite a veces los tañidos, fué cobrando así una nueva forma en la imaginación popular: estructura formal integrada con elementos naturales y no naturales sino aportados por la fantasía. Pero esa leyenda ya hecha, recogida por un

Debussy, fué para él la materia de una elaboración o composición musical: lo que antes fué forma global y terminada, pasa a ser solamente fondo. Al tomarla el músico por tema y reelaborarla, la vistió con nueva forma, en la cual el mar habla musicalmente. Pero esta estructura formal, a su vez, tomada como materia por un cineasta, recibió nueva configuración: la de película en dibujos animados y coloreados, en que la vieja leyenda habla, canta, se mueve, vive. El espectador experimenta la presencia avasalladora del mar, cuya realidad es indudable, a juzgar por los fenómenos estéticos que suscita. Varios estratos de formas accidentales han ido superponiéndose y coordinándose, hasta producir una síntesis dotada de unidad de orden, con forma global propia y exclusiva. Pero, si nos preguntamos ahora sobre qué materia descansa toda esa arquitectura de formas, ya no es posible —con la misma seguridad con que en el caso del ídolo tallado decíamos: sobre este tronco—, responder ahora: sobre este trozo de mar. En medio de esos dibujos, colores, sonidos, movimientos, matices, hay de todo menos agua. Pero es un poema del mar: leyenda, música, representación, todo cuanto hiere nuestros sentidos y moviliza nuestra imaginación, está centrado en el mar; sólo que ese mar ya no es de agua. Parece pertenecer al mundo de la naturaleza, puesto que no es sobrenatural, al par que parece no pertenecerle, pues está desconectado de la cadena de leyes naturales del cosmos que nos sustenta. Podríamos decir que pertenece a un mundo intermedio —como el de la cultura— en este caso “preternatural”, análogo al nuestro, donde en un tiempo y espacio mágicos, las puras posibilidades se van actualizando y coordinando en imágenes, según su propia lógica, y logrando que un conjunto de formas accidentales de suyo incoherentes, lleguen a expresarse en un lenguaje tan coherente y significativo que el efecto estético sea, innegablemente, tanto o más hermoso que el producido por un auténtico mar. Pero, insisto, ¿a qué substancia material podemos atribuir la función de sustentáculo de ese universo de formas accidentales? Si en el caso plástico decíamos: la forma del ídolo descansa sobre la madera, o la forma del Apolo está instalada en el mármol, aquí no cabe declarar, con igual alcance, que ese poema del mar reposa en un rollo de celuloide. Ni la forma substancial, ni las formas accidentales propias del celuloide son aptas para sostener la rica arquitectura de las formas que nos ocupan, las cuales desbordan inmensamente las posibilidades de esta materia. Ni aun comple-

tándola con todos los instrumentos de proyección, logramos justificar el "contenido" del poema. Pantalla, discos sonoros, juegos de luces, todo ello queda en el plano de las causas instrumentales, pero no constituye la causa material. Si rastreamos a través de los sucesivos estratos de elaboraciones formales, hasta dar con el origen de la leyenda de la catedral sumergida —origen que es, a la vez, raíz, núcleo y principio unificador de toda esa estructura— tal vez no lo encontremos: tanto podemos suponer que fué producto de la imaginación de algún navegante sorprendido por tintineos inexplicables en medio del oleaje, como que fué hijo de la fantasía de algún poeta. Como quiera que fuese, una primera imagen, atrayendo a las otras y polarizándolas en virtud de las leyes de la imaginación creadora, fué perfilando, nutriendo, acrecentando una estructura fantasmal activa, funcionalmente similar a las construcciones psicológicas que sirven a todos los artistas de "idea" o ideal, de materia a desarrollar, de causa ejemplar o formal de sus obras. Siempre esa materia o tema a tratar, por rudimentario que sea, posee ya *in mente* su forma propia y su órbita de posibilidades; al igual que poseen su forma, más o menos dinámica, los sueños, las ilusiones, las utopías, los proyectos, las decisiones de la voluntad, antes de ponerse en obra. Hasta este punto de partida, del proceso psicológico creador, es menester remontar la investigación del papel que desempeñan en arte las formas accidentales, para penetrar en la cabal significación de la fórmula *splendor formae*.

Porque, si el efecto estético del mar puede lograrse sin agua, mediante otras materias de suyo indiferentes y fungibles, incumbe al *habitus* creador del artista la acertada elección de formas accidentales cuya concurrencia produzca ese efecto. Ese mar estético, que no descansa en la forma substancial del agua, posee una realidad que depende, en cambio, de la fuente y raíz que unificó ese universo de imágenes. El hecho de que las formas accidentales así organizadas, para ser eficaces, para penetrar en el espectador y conmoverlo, deban valerse de algún vehículo de transmisión sensorial, aunque éste sea tan tenue y fugaz como el sonido, pura vibración de aire, no es una necesidad de la existencia del conjunto, sino sólo una exigencia de su *modus operandi*. El poema puede existir y conservar su íntegra belleza, aun cuando ningún espectador llegue a gozar de él. Pensemos qué ocurre en los relatos orales. Puede un viajero explicarnos cómo

nafragó, y describir el mar tan a lo vivo que nos parezca verlo; en él las imágenes fueron directamente tomadas de la realidad, y en nosotros indirectamente, sólo por oírle; así y todo, se organiza en nosotros un universo de imágenes que, funcionalmente, vale por realidad. Puede otro amigo contarnos un episodio gracioso o ingenioso, en que se hable del agua aparente de un espejismo, y del agua verdadera; esta última actuará en nuestro ánimo y en nuestras valoraciones estéticas como verdadera, aunque su substancia sólo sea de palabras. Y así en infinidad de casos de relatos verbales, podemos hacer abstracción de las palabras, del timbre de voz, de todos los órganos de transmisión, para concentrar nuestro espíritu en el juego de imágenes que se suscitan y se coordinan entre sí. Esas imágenes —como en los cuentos de hadas y de magia— admiten la actualización de puras posibilidades, obedecen a los principios de identidad, de no contradicción, de razón suficiente, y pasan de su potencia a su acto según leyes análogas a las ontológicas y lógicas de la verdadera realidad. Ahora bien, si el conjunto de imágenes que constituye el cuento posee valor estético, es porque lo preside una unidad de orden, sólo intuible por el intelecto; y como el principio de inteligibilidad es la forma, forzoso es admitir que, detrás de la estructura de formas accidentales aportadas por las imágenes, hay una forma intrínseca que rige y unifica al conjunto. Si el cuento nos ha conmovido o deleitado, y procuramos a nuestra vez comunicarlo a otros oyentes, lo hacemos cuidando de no perder de vista esa unidad informante, que es algo así como su alma. De modo que el mérito estético de un relato verbal que se organiza alrededor de un núcleo invisible mediante un acertado juego de imágenes evocadoras, no requiere como “materia” un trozo tangible de mármol o madera o tela, como el cuadro o la columna: le basta con ideas, fantasmas, sentimientos, estados de ánimo, vivencias . . . Lo demás sensible, palabras, gestos, inflecciones de voz, son, como el rollo de celuloide, meros instrumentos de transmisión. Un hermoso relato puede conservarse en la memoria, sin “deformarse”, vale decir, conservando la forma orgánica que lo hace bello, y por tanto, digno de ser recordado. De modo, pues, que cabe hablar de *splendor formae* refiriéndonos al atractivo estético producido por formas accidentales que no descansan sobre substancia material propiamente dicha.

Con todo, cierta materia es siempre indispensable para que la

virtud intelectual llamada "arte" actúe prácticamente, salga del espíritu del artifice y se vuelque en obras que han de llegar a otras almas, siempre por vías sensibles, dada la unión substancial del cuerpo con el alma. Porque una es la belleza, ya formada pero incomunicable, de la sinfonía compuesta *in mente*, y otra la de la sinfonía ya escrita, capaz de ser oída y ejecutada por otros. Pero el papel pentagramado que alberga los signos, no es la música. La belleza íntima de la composición estriba en la armónica coordinación de esas formas accidentales llamadas sonidos, y es evidente que entre éstos y el papel media una relación que está muy lejos de ser causal. El papel no es ni la causa material de los sonidos, ni su causa formal. ¿Podría ser incluída en la línea de las causas instrumentales? Tampoco, pues la ejecución pudo aprenderse de memoria, y fijarse mediante la costumbre, prescindiendo de ayuda gráfica, como dicen que ocurre con la música secular de los etíopes. Pero si la partitura puede considerarse una guía o auxiliar de la memoria, al margen de las causas formales, no ocurre lo mismo con la materia que sirve de sustentáculo a las artes plásticas. Estas asoman ya en la poesía y en la danza. El uso de las palabras, en las artes poéticas, y la intervención del cuerpo humano en las danzas, son elementos integrantes necesarios, pero seleccionados no en virtud de su materialidad sino de su significación, de su valor expresivo, de su irradiación espiritual. Pero vayamos a lo más pesadamente material. Un cuadro, una estatua, una columna, un relieve, un templo, no sólo descansan en materia sensible, sino que la toman y se la incorporan como elemento integrante. Y esta materia trae consigo, necesariamente, su forma substancial propia, forma que no podría perder sin aniquilarse. De ésta, como de principio intrínseco, brotan ciertas formas accidentales naturales, como peso, color, densidad, transparencia, dureza, de las cuales tampoco puede prescindir el artista, pues de estas formalidades depende, precisamente, la elección de la materia y su aptitud para responder al fin propuesto. Pero, fijémonos bien: al apoderarse el artifice de un trozo de naturaleza y obligarlo a plegarse a sus fines, lo hace teniendo en cuenta qué formas accidentales podrá dominar y cuáles no: de todos modos, tronchado el libre curso del conjunto de las formas naturales, aunque subsistan algunas de éstas ya no subsiste el ser natural según su especie, sino un ser que sólo a medias es natural, vale decir, nos hallamos ante un ser "reformado", artificiado, modificado por la cul-

tura, alterado. La rama de árbol arrancada al tronco, pulida, trocada en cuerpo de un ídolo, sigue siendo de madera, mas no de la madera natural y viviente que hubo en el árbol, sino de madera muerta, sujeta a obedecer pasivamente a fines en todo distintos de los de su especie. Ahora, recortada y lustrada por detrás de la corteza, dejando ver las caprichosas vetas que antes ocultaba, ya no es madera natural sino artificial: está "transformada". Aún conserva su peso y su dureza, pero éstos, que no interesa eliminar sino mantener, pasan a ser elementos integrantes de la nueva forma artificial, que es la que en definitiva prevalece. Otro tanto ocurre con el mármol o el granito: se los extrae de la montaña, donde sus formas substanciales y accidentales concurrían por completo a los fines geológicos, y aprovechando su dureza se les hace servir a fines enteramente ajenos. Las estatuas de piedra de las catedrales góticas poseen innegable esplendor de forma, ¿pero esa forma esplende porque depende del granito, o más bien brilla la piedra porque la forma artificial ha venido a adornarla?...

Bastan estas somerísimas reflexiones para darnos cuenta de que, mientras en el mundo natural es la forma substancial la que prevalece, la que rige a las formas accidentales que de ella surgen, en el mundo del arte quien domina es la forma accidental: ésta, o gobierna a la forma substancial como a sierva, obligándola a plegarse a sus fines y a no mostrar de sí sino lo que a ella conviene, o la oculta por completo. De modo que, como arriba insinuamos, hay una distinción irreducible entre la relación que guardan las formas en la naturaleza, y la relación que mantienen en el arte. El hecho de que en éste lo accidental rijan a lo substancial, o sea de que lo menos domine a lo más, obliga a admitir que la estructura de formas accidentales cuya unidad de orden luce y atrae como hermosa, se apoya en otra base que no sea un trozo de materia arrancada al cosmos, sino más bien en una forma substancial propia, en un principio intrínseco invisible pero eficazmente informante del conjunto. Ese principio formal intrínseco de la obra de arte, ese que con justa metáfora se suele llamar el "alma" de la obra, es el que desempeña en arte la misma función "kalógena" que la que cumple en natura la causa formal o forma substancial de cada especie.

Desgraciadamente la tiranía del espacio nos obliga a saltar —por ahora— sobre las fecundas consecuencias de este distingo, para retornar al examen de la definición de lo bello.

La intuición intelectual que capta la armonía, la unidad de orden de una feliz estructura de forma, toma necesariamente como punto de partida y de estímulo a las imágenes provocadas por las formas accidentales: sólo por medio de éstas logra el intelecto entrever algo de la esencia, algo del secreto ontológico oculto tras el velo de los accidentes, algo de la misteriosa alma de las cosas, tanto naturales como de artificio. De ahí la función capital de las formas accidentales. Si bastan para herir vivamente los sentidos y la imaginación, para lanzar un poderoso llamado a la atención del espectador y obligarle a detenerse, a contemplar, a responder a ese llamado con la compleja actitud vital llamada *Einfühlung*, es porque tales formas vienen cargadas de significación; su elocuencia consiste en transmitir el mundo lenguaje de lo que tras ellas se oculta. Nos llaman, pero no poniéndose a sí mismas como fin de nuestra atención, sino a modo de humildes mensajeros empeñados en transmitir el mensaje sutil que otro les encomendó. Este modo de actuar de las formas accidentales, este su íntimo dinamismo, aunque parezcan quietas, obliga a considerarlas como formas "funcionales" directamente responsables de que el fenómeno estético ocurra. De ellas dependen la intensidad, las modalidades y las proyecciones de éste. El dinamismo de esa función comporta, pues, una referencia necesaria al oculto principio informante que coordina y da sentido unitario a las diversas facetas de la obra; de tal modo que, ese principio intrínseco de unidad en virtud del cual se cumple la razón de ser, la significación y la belleza del conjunto, es también una forma "funcional" que rige y vivifica a las primeras. Así considerada la relación de las formas con el fenómeno, vemos que la expresión usual "esplendor de forma", dicha en singular, pide ser referida a la síntesis operante de todas las formas funcionales, tanto externas como intrínsecas, tanto las que se apoyan en alguna materia, propia o ajena, como las que se liberan de este requisito para no descansar sino en estructuras de imágenes. Las formas funcionales, ya informantes, ya informadas, pero siempre con dinamismo eficaz, según su grado jerárquico, para contribuir a la producción del fenómeno estético, para infundir en definitiva el gozo de la contemplación, son por lo tanto formas abiertas y no cerradas, ricas en significación y en poder expresivo, sabias en invitar al espíritu a remontarse a horizontes cada vez más altos y más limpios del lastre de la materia. Por eso, si al decir "forma" nos abstenemos de reducirla a la confi-

guración externa de las cosas visibles y la tomamos en la amplia e ilimitada acepción de formas funcionales, podremos hablar de la belleza de las almas, de la de los espíritus puros y de la de Dios, pues las elocuentísimas formas accidentales que de ellos nos llegan, movilizándonos la imaginación tan gratamente que nos obligan a meditar en las esencias de donde provienen, bastan para conducirnos a entrever y a admirar la prodigiosa hermosura de esas realidades invisibles. Pues no podemos dudar de la existencia de las formas substanciales de donde emanan o provienen las formas accidentales que nos seducen. Pero ésta es una cuestión cuya profundidad exige ser tratada aparte. Por ahora, podemos concluir reconociendo que, interpretada la fórmula ya clásica de *splendor formae* no restringidamente sino en el más amplio sentido posible, queda incólume como suficiente definición de lo bello objetivo, en todas sus manifestaciones y variedades.