

LA ESENCIA DE LO ESTETICO

I. — EL ENTE ESTETICO

El ser puede darse de muchas maneras, según nos lo muestra la propia experiencia, así como son también diversas las maneras de conocer o de acceder a tales distintos modos de ser. La tesis metafísica de la analogía del ser es la formulación en el plano de la más profunda abstracción de la comprobación mencionada. No es el caso de detenernos aquí en la indagación y esclarecimiento de tan fundamental tesis metafísica; más bien la daremos por sentada y supuesta, y admitiremos, entonces que una de las maneras de darse el ser es en su condición estética. Hay, pues, un modo de ser estético, un modo estético de hacerse presentes las cosas en el ámbito de la existencia, o de existir estéticamente.

Pues bien, se trataría entonces ahora de señalar las características peculiares de la condición estética, o simplemente lo constitutivo de la entidad estética. Para ello, claro está, pueden seguirse distintos caminos o métodos, siendo uno de ellos, por ejemplo, el que parte de una consideración o examen de la posición o actitud que se adopta frente a los entes estéticos en cuanto se les encara como tales. Es una posición primordialmente cognoscitiva, aunque ligada también a la parte apetitiva y afectiva de la persona. En la consideración, pues del cognoscente estético —que no es puramente cognoscente, como veremos— o en la índole de su peculiar posición frente a la obra de arte estética pueden encontrarse, debido a la correlación que siempre se da entre sujeto y objeto, ya sea en el campo del conocer como en el del querer, los caracteres que configuran al ente estético.

Es sabido, en efecto, que la captación de un determinado modo de ser requiere por parte del cognoscente una posición cognoscitiva, o un modo de conocer, adecuado y correlativo al aspecto o dimensión entitativa que quiere captarse. A veces se trata no sólo de una posición cognoscitiva, sino también práctica, respecto de las cosas, para que se expliciten en éstas sus distintos aspectos entitativos. Así, por ejemplo, cuando se manipula un instrumento, es su condición de tal lo que se explicita y pone de manifiesto, ya que se lo en-

cara con relación al fin que lo organiza como ser instrumental. En cambio si un químico se pusiese a indagar sobre la composición del material con que el instrumento está hecho serían otros aspectos del ser del objeto los que caerían bajo la luz de la intención cognoscitiva; otras serían, pues, las dimensiones entitativas que quedarían explicitadas frente al espíritu.

Agreguemos otro ejemplo. Pensemos en algo perteneciente a la naturaleza; supongamos que se tratase de una flor, digamos una rosa en la plenitud de su esplendor; pues bien, la mirada científica del botánico buscará explicaciones acerca de los fenómenos con la ayuda, quizás, del microscopio y de métodos adecuados para tal fin; otro, con preocupaciones menos teóricas que prácticas podría interesarse por alguna virtud especial de la rosa, por ejemplo por una virtud medicinal; un pintor, en cambio, se detendría a contemplar el colorido y la gracia de la flor con intención, quizás, de imitarla; un paseante a lo mejor la recogería para percibir su olor o para integrarla, en un ramillete con otras flores. En cada caso diversos aspectos de la rosa se desplegarían, por así decirlo, según las distintas intenciones o los puntos de vista con que fuese considerada.

Así, pues, el situarse ante un objeto considerándolo como un ente estético requiere por cierto ciertas condiciones tanto del objeto mismo como de quien procura captarlo. Veamos cuáles serían los caracteres generales que podrían señalarse como constitutivos de la obra de arte estética, según aparecieran a quien se sitúa frente a ella en una actitud que también podemos denominar estética. Por de pronto la obra de arte —sea un cuadro, un drama, una novela, etc.— se presenta como algo independiente, que posee su ser en sí misma, su propia autonomía, su peculiar estructura, su medida, su orden, sus propias reglas por decirlo así, sus leyes, sus exigencias. El contemplador, el espectador o el lector, según sea la índole de la obra, no puede penetrar en ella, ni modificarla; no puede intervenir en el desarrollo de su ser, ni afectar su entidad peculiar. La obra es algo así como un mundo particular, un pequeño mundo, distinto del universo de la realidad cotidiana en que se encuentra el conocedor del ente estético, en sus distintas variantes.

Así, pues, el conocedor estético asiste a la presencia de la obra con consciencia de la distancia entitativa que existe entre el mundo de la vida cotidiana en que se encuentra y el mundo de la obra, pero participando, a su vez, sin embargo, de un modo vivencial, mediante el conocimiento y la afectividad, en ese mundo del ente estético. La posición frente al objeto estético es en cierto modo teórica en cuanto se da esa relación de sujeto cognoscente a objeto conocido, esa separación objetivante, peculiar de todo conocimiento teórico; pero por otra parte se da también esa coparticipación afectiva, ese situarse en el objeto mismo, que configura al conocimiento que se refiere a la acción, o conocimiento práctico, si se quiere. Puede decirse por ello que el conocimiento estético o poético, tanto en lo que se refiere a la captación de la obra de arte, cuanto también en lo concerniente a la producción artística —según veremos

oportunamente— se encuentra de algún modo entre el conocimiento teórico y el conocimiento práctico, participando de ambos.

Para esclarecer lo que venimos diciendo y continuar con nuestra indagación cabría servirnos de un ejemplo concreto. Pensemos con tal motivo en alguna obra de arte en particular. Supongamos que se tratase de una obra dramática; pongamos por caso la *Antígona* de Sófocles, tal como se podría hoy ver representada. Pues bien, por de pronto en nuestra posición de espectadores tendríamos ante nosotros el desarrollo de una acción, de acuerdo a un principio, un medio y un fin, según un orden y unidad establecidos. Veríamos y oíríamos actuar a determinados personajes (se trata, por supuesto, de personas, que asumen el decir y el obrar de otras, cuyo lugar ocupan, o representan, de personas que interesan para lo que estamos presenciando en cuanto protagonistas de la acción dramática); hay pues un acontecer, o mejor aún, una serie de acontecimientos, ya sea que acaezcan ante nosotros, ya se los evoque o recuerde por distintos medios¹, los cuales se ordenan a un asunto único. En este caso se trata de alguien que desafía el poder de los hombres para ser fiel a la ley divina y a la piedad fraterna; arrostra la muerte, y perez en un triunfo, por así decirlo, del espíritu. Por nuestra parte nosotros presenciemos todo aquello sin intervenir para nada en el desarrollo de lo que sucede, pero sin ser tampoco totalmente ajenos a lo que allí acontece.

En efecto, lejos de ser ajenos, nos interesa, por el contrario, la marcha de los acontecimientos, así como lo que se dice y se hace, y la suerte que corren los que actúan. Justamente lo peculiar de la actitud del espectador, como decíamos, su situación existencial, consiste, por una parte, en esa distancia, en esa posición de presencia cognoscitiva frente a la obra, en una relación de sujeto a objeto, pero al mismo tiempo, simultáneamente, en esa compenetración afectiva, esa simpatía si se quiere, respecto del ser de la obra misma. Así, si por una parte lo que está frente a nosotros no nos atañe directamente, en cuanto somos personalmente ajenos a lo que acaece, por otra sí nos afecta fundamentalmente. El espectador dramático, en efecto, se preocupa por el destino y la vida de los personajes, sigue las alternativas de los conflictos, participa de los sentimientos y estados de ánimo de quienes actúan, se compadece de sus sufrimientos, goza de sus alegrías, está expectante con el desenlace de la acción. Pero todo ello desde una posición de espectador, en cuanto está frente a una realidad aparte y autónoma, a la que le compete hacerse presente, mostrarse, expresarse.

De ninguna manera somos ajenos a lo que la obra de arte nos ofrece, porque ella nos enfrenta con algo que es nuestro, con algo que pertenece a nuestra vida humana, con problemas humanos, con ideas y conflictos que se dan en nuestro mundo, con caracteres y situaciones propias de la vida del hombre,

¹ En la tragedia griega suele ser el coro el que remite a los acontecimientos anteriores a la acción que se representa.

pero, claro está, todo ello objetivado, reconstruido, organizado en un mundo peculiar y distinto, independiente, aparte de la realidad mundanal y cotidiana en la que estamos inmersos, pero que sin embargo la trasunta, la muestra, la expresa, reconstruyéndola, reahaciéndola, presentándola en sus más profundos contenidos. En nuestro ejemplo, el espectador compadece y admira a Antígona; se conmueve con su grandeza trágica. El interés y los estados de ánimo del espectador no son ficticios, son por el contrario, reales, aunque sepa perfectamente que está frente a un objeto creado por el arte, un objeto, si se quiere, de artificio. Pero el arte a su manera propia, en el modo de ser que le es peculiar, hace ver también la realidad, hace presente la verdad.

Así en el drama de Antígona se revela la realidad de un conflicto siempre posible en la vida humana, expresado en sus características más significativas y esenciales, pero realizado estéticamente de un modo concreto, particular, referido, por lo tanto, a determinadas circunstancias de lugar y tiempo. Si el arte muestra las cosas, no como son sino como debieran ser², es porque la obra estética trasladada a su modo peculiar de ser aquello que muestra despojándolo, por así decirlo, de sus elementos secundarios y accidentales, desarrollando las virtualidades que contiene, para que se le vea en su plenitud y esencialidad, situándolo, sin embargo, en una singularidad elaborada para tal propósito, de modo que así un contenido inteligible y profundo, se manifieste en lo sensible e inmediato.

Por eso dice Aristóteles que el arte es más filosófico que la historia, ya que la historia nos da lo particular y el arte lo universal, aunque no sea lo universal abstraído de lo particular, sino realizado en lo particular mismo. Podría decirse que el arte está entre la historia y la filosofía, ya que participa de lo particular y de lo universal. La obra de arte —en este caso una obra dramática— no nos presenta la realidad tal como se va dando en la vida cotidiana; no es una réplica literal de la realidad mundanal, sino que es una reelaboración de ésta por quien, a su vez, deja su sello, su impronta, en la obra misma. La obra de arte es en este sentido imitación, *mimesis*, dándole a esta idea de imitación su significación más profunda. La obra hace presente aquello que es imitado, según la perspectiva, penetración y aptitud expresiva de su autor. Por ello puede decirse que la obra de arte es representación.

Así, pues, quien está frente a un objeto estético sabe que éste es una imitación, una representación, una trasposición de una determinada realidad a un ámbito diverso y aparte, con su estructura propia, sus propias reglas, su propio espacio y su propio tiempo. Si la realidad —o mejor dicho el ser— es polivalente y analógico, el modo de ser estético, por el cual se hacen presentes imitativamente ciertos contenidos de la vida y el mundo, es un modo de ser que podemos denominar representacional, o representativo. Quien trata estéticamente con la obra espera de ella que algo se haga presente de acuerdo

² "...no es obra del poeta relatar los hechos que sucedieron, sino lo que puede suceder, esto es, lo que es posible según la verosimilitud y la necesidad". *Poet.*, IX (1451 a 36).

a la entidad propia y peculiar de lo estético. Hacer presente algo en el modo de ser representativo, es imitarlo en el sentido ya explicado.

Por eso aunque el mundo del arte pueda considerarse el mundo del artificio, no es sin embargo el mundo de la pura ficción. La obra de arte, del mismo modo que el lenguaje, puede tanto mostrar el ser como ocultarlo, pero justamente su fin es llevar a cabo la mostración del ser, en lo cual estriba su perfección. Consistiendo la verdad en la mostración del ser, cabe decir entonces que corresponde al arte poner en obra la verdad³. Por cierto que la verdad está en el arte al modo estético y, por eso, como se verá más adelante, en cuanto manifestación de una determinada forma o perfección, lo cual implica de suyo la belleza. Pero sin entrar aún a considerar este asunto interesa destacar que la verdad del arte —la verdad estética— explica la actitud del espectador frente a la obra. Los estados de ánimo, las vivencias en general, del espectador o lector, frente a la obra, son reales, tienen existencia en su propia subjetividad, y son promovidos por el contenido de la obra, que es imitación, *mimesis*, de aquello que pertenece al mundo del espectador o del lector.

Es la imitación, entonces, o el ente en cuanto imitación lo que constituye lo específico de lo estético. Aunque esto se perciba con mayor claridad en ciertas artes, como es el caso del género dramático, o en las artes plásticas figurativas, se refiere sin embargo a toda manifestación artística, de cualquier género que fuere. Toda imitación estética es una trasposición de un modo de ser a otro, de manera que este último remita al primero y lo muestre en su profundidad. En el ente estético se objetiva de un como completo y coherente lo que el autor ha hecho suyo, ha incorporado, por así decirlo, ha visto, si se quiere, o ha presentido. Es propio del ente estético la manifestación como tal, la expresión misma, esa mostración en el ámbito de lo sensible, de algo con significación. Es por ello la expresión hacia donde se orienta la imitación. De esa manera hasta los elementos más sencillos de una decoración pueden ser expresivos de algo, imitación por lo tanto, y poseer, por ello, auténtico carácter estético. Es imitación también el arte no figurativo, como lo son asimismo la música, la arquitectura, etcétera.

II. — LOS ELEMENTOS DE LA OBRA DE ARTE

Al efectuarse al comienzo de la *Poética* de Aristóteles la distinción entre diversas artes estéticas se señalan tres partes fundamentales respecto de la imitación. En primer lugar el objeto de la imitación, luego el modo de la imitación y, finalmente, los medios de la imitación. Así, por ejemplo, un poema épico y una tragedia podrían coincidir en el objeto de la imitación por la índole y grandeza del asunto y de los personajes que imitan, pero se diferenciarían en cuanto al modo de la imitación, ya que el poema épico narra los acontecimientos

³ "En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente". M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte* (trad. de S. Ramos).

tecimientos, mientras la tragedia nos los presenta en su acaecer mismo. "Por esto Sófocles es en un sentido un imitador de la misma clase que Homero, pues ambos imitan a personas dignas, pero en otro sentido es igual a Aristófanes, pues ambos imitan a personas que actúan y obran"⁴. Por otra parte, en los casos mencionados se emplearían como medios "el ritmo, la palabra y la música".

La mencionada distinción puede servirnos para determinar los elementos constitutivos de la obra estética. En efecto, el objeto de la imitación, o sea aquello que se imita, es en definitiva lo que se representa, lo que se hace presente mediante la imitación, lo que mediatamente se indica por la expresión. El modo de la imitación es la formalidad bajo la cual la cosa es captada estéticamente en vías a la expresión, o sea lo que la obra nos presenta acerca de la cosa imitada. En cuanto a la expresión como tal es la exteriorización, por los medios correspondientes —sean estos sonidos, palabras, colores, etc.— de dicho modo de imitación. Si hacemos una comparación entre la obra de arte y el lenguaje, podríamos decir que el objeto de la imitación equivaldría a la cosa mentada por el habla, o sea a lo que el habla se refiere mediatamente: el modo de la imitación podría compararse al concepto o idea que el entendimiento se hace de la cosa mentada o indicada, en cuanto dicho concepto o idea es signo formal de la cosa, o la cosa misma según la formalidad con que la mente la asume y a lo cual la expresión lingüística se refiere inmediatamente. La expresión artística, por su parte, equivaldría a la palabra hablada, precedida inmediatamente por la imagen verbal, siendo tanto la imagen como su exteriorización configuradas de acuerdo con los medios que el ámbito cultural ofrece. En el lenguaje la palabra y su imagen previa se configurarán de acuerdo con la lengua propia del hablante. Los medios de la expresión, además, tanto en el lenguaje como en el arte, por su índole extraindividual y social fundan la comunicación, proporcionando los supuestos comunes que posibilitan el acceso a la captación del sentido de la palabra o de la obra de arte.

Así como frente a una misma cosa la mente puede formarse diversos conceptos o ideas que la signifiquen, así también un mismo objeto de imitación puede ser imitado según distintos modos. Frente al mismo modelo, dos pintores nos darán dos distintos retratos, según sus respectivos modos de imitación. Hay que tener bien presente, además, con respecto al paralelismo que hemos efectuado entre la conceptualización y la imitación, que en el caso del concepto, aun cuando éste se constituya a través de las imágenes, es no obstante de suyo abstracto, mientras que en la imitación estética las imágenes, aunque recreadas por la imaginación creadora (o sea la imaginación compenetrada de intelecto) permanecen en todo el proceso imitativo, siendo orientadas hacia la expresión. De todas maneras, pues, con referencia al arte estético y en lo que respecta a la obra en sí misma en cuanto imitación, cabe reiterar lo dicho acerca de que el objeto de la imitación es aquello a lo cual la imitación apunta o

⁴ *Poet*, III (1448 a 26).

se refiere; el modo, por su parte, nos muestra el aspecto bajo el cual lo imitado se nos manifiesta, e incluso la perspectiva desde la cual aquello que se imita es captado, según la subjetividad e interpretación del autor de la obra; en cuanto a los medios son, como decíamos, los constitutivos de la expresión.

Las diferencias en cuanto al modo de imitar pueden darse en diversos órdenes. Así hay diferencias en lo que respecta a la individualidad de quienes efectúan la imitación, según decíamos, pero las hay también en cuanto a los distintos géneros y especies del arte. Muchas veces, en efecto, se ha visto cómo el asunto de una novela es llevado al teatro o al cinematógrafo, e incluso, también, ante un mismo objeto de imitación se han elaborado tanto obras pictóricas, como musicales o dramáticas. En tal sentido hechos como la Creación o la Redención, en cuanto objetos de imitación han sido llevados al ámbito de lo estético ya al modo de la poesía épica, ya al modo de la pintura o la escultura, ya al de la música, ya al de la literatura. Por supuesto que en esto juegan también especial importancia los medios de la imitación, ya que muchas veces diversos modos de imitación se valen de los mismos medios como es el caso, por ejemplo, de la narración, el drama o el poema, que usan como medio la palabra.

En la obra de arte todas las partes están integradas en una totalidad; están reunidas, unificadas, ligadas en una forma, en un *logos* (*logos* viene de *leguein*, ligar), de manera que al constituir algo completo, algo perfecto en lo suyo, y al manifestarse como tal, se suscita por parte de quien lleva a cabo la captación del objeto la complacencia estética⁵. Puede decirse, en efecto, que esta captación no es solamente cuestión cognoscitiva, o tarea exclusiva del intelecto, sino que intervienen también las vivencias afectivas y, muy especialmente, la imaginación.

El arte estético es así, por lo tanto, expresión, mostración de lo inteligible en lo sensible, o de lo esencial y significativo, en lo particular y fenoménico, de tal manera que lo inteligible se manifieste en lo sensible mismo, o la forma en la diversidad de las partes, quedando, por así decirlo, lo inteligible compenetrado de lo sensible en lo cual se expresa, y lo sensible asumido y clarificado por lo inteligible. De ahí la función preponderante que desempeñan las imágenes en el arte, ya que son las imágenes el lugar de encuentro entre el puro dato sensorial y la idea intelectual. El conocimiento racional y discursivo implica la formación de ideas o conceptos a través de las imágenes, mediante la abstracción, quedando la imagen separada del concepto, aun cuando de hecho se susciten mutuamente, y queden luego explícitamente unidas en el juicio; en cambio, en el ámbito de lo estético, el concepto o idea debe mostrarse en la imagen misma, en una mutua y profunda compenetración.

En la totalidad de la expresión imitativa en que consiste la obra estética cabe entonces hacer la distinción entre lo que la obra nos presenta inmediatamente, su mostración diríamos, el aparecer fenoménico estructura, ordenado, unificado por una forma que lo constituye en su entidad propia y autónoma

⁵ Corresponde así a la obra de arte realizar en lo concreto las notas de la belleza.

como ente estético, y luego el sentido, la significación misma de lo que se nos muestra, que se refiere, por supuesto, al objeto imitado, según el modo o intención del que efectúa la imitación. Por cierto que se trata de darnos lo significativo en el propio aparecer fenoménico, pero es, claro está, a través de lo fenoménico como se accede al sentido o significación del contenido.

La significación, en efecto, es lo que está en el trasfondo de la expresión artística, y lo que explica, a su vez, la literalidad de lo dado en la inmediata presencia. Es simplemente lo que la obra *quiere decir*, aunque quiera decir muy poco y sólo lo que está a la vista. Los símbolos —si los hay—, las alusiones, la intención significativa, el espíritu en fin de la obra pertenece al plano de la significación y del sentido. Claro está que este sentido debe hacerse accesible en la presencia misma o mostración. Más aún, si el sentido, el significado profundo de la obra, cuando ésta lo posee, no está expresado estéticamente en la presencia o mostración, nos quedaremos en un puro hermetismo, un esoterismo obscuro, o en todo caso en algo que quizás pueda descifrarse mediante alguna clave, pero en donde nada se da, aunque fuera inicialmente, al conocimiento directo de la obra.

Volviendo a la distinción aristotélica entre lo que se imita, el modo de imitar y los medios de la imitación, podríamos decir que si bien la significación de la obra se refiere al objeto de la imitación en lo que tiene de más esencial y profundo, es por el modo de la imitación como dicha significación se explicita y traduce; el modo de la imitación indica el acceso al objeto, o aquello que se quiere decir acerca del objeto de la imitación. Por eso señalábamos antes que hay muchos modos de decir, o digamos ahora, de significar y de hacerse referencia a lo que puede ser objeto de la imitación. Cada artista puede tener su modo de decir y asumir las cosas a las que se refiere. Cada género, cada especie estética tiene su modo peculiar de imitar y de decir. Todo ello, sin embargo, debe hacerse con los medios adecuados; estos medios son indispensables y llevan los contenidos estéticos hacia la expresión y hacia la comunicación.

La comunicación, por su parte, como elemento de la obra de arte, se refiere a la obra en cuanto se hace accesible a la captación o comprensión del que la conoce estéticamente. La comunicación comprendería así todo lo concerniente al esclarecimiento del sentido de la obra de arte, en cuanto entran en juego los supuestos culturales, históricos y sociales en que la comunicación debe fundarse. La comunicación requiere —como el término lo indica— algo común entre los que se relacionan, tratándose en este caso de la obra de arte y del que la conoce estéticamente o procura conocerla. En la medida, pues, en que la expresión usa supuestos comunes de comprensión, la obra se hace accesible a la comunicación estética.