

# La verdad en la obra

LAS IDEAS ESTÉTICAS DE OSVALDO LIRA

HERNAN ZOMOSA HURTADO

## HERNAN ZOMOSA HURTADO.

Doctor en Filosofía y Profesor titular del Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y del Departamento de Ciencias Humanas de la Facultad de Ciencias Jurídicas, Económicas y Sociales de la Universidad de Chile.

El tema estético ha ocupado preferentemente atención de parte del P. Osvaldo Lira en los últimos años. Sobresalen tres elaborados estudios, a saber: *Poesía y mística en Juan Ramón Jiménez*, 1970; *El misterio de la poesía I El poeta*, 1974; *El misterio de la poesía II El poema*, 1978. Sin embargo, no me referiré a todos estos estudios ni a otros publicados en años anteriores, sino que destacaré las ideas centrales del último de ellos. Aunque en una primera versión que tuve oportunidad de escuchar hace ya algunos años, junto con otros jóvenes, cuando un otoño en celajes transcurría. La Estética aparece en ellas, de una manera muy especial, como una meditación sobre la obra cultural denominada "obra de arte"; y esto, desde una perspectiva inequívocamente ontológica, contraria a la que ha visto en el arte la mera expresión de las vivencias. Recuérdese las palabras de Martín Heidegger: "quizás es la vivencia el elemento en que muere el arte" (*Der Ursprung des Kunstwerkes*).

Pero la meditación es aquí un aspecto casi imposible de separar de una presencia viviente. En efecto, la acción de un pensador en diálogo real y fecundo con sus oyentes trasciende al pensamiento y lo envuelve; sus silencios valen tanto como sus palabras y lo que insinúa puede ser aun más eficaz que lo que declara. Nada de esto puedo consignarlo, tengo ahora sólo unos apuntes que una inquieta diestra dispuso dentro del nivel de radicalidad instaurado por la filosofía aristotélica-tomista.

Si antes pedía el recuerdo de una tesis heideggeriana, sea en este lugar el recuerdo del quehacer intelectual de un Jacques Maritain o de un Etienne Gilson, filósofos que han recorrido con éxito el mismo nivel de radicalidad respecto de la Estética. No se olvide que voces autorizadas han elogiado la consideración objetiva que de la belleza ha realizado el P. Lira en dos ensayos de fecha temprana: *La belleza, moción trascendente* (Revista de Ideas Estéticas, Madrid, 1945); *Aclaraciones sobre el carácter trascendental de la belleza* (Revista de Filosofía, Madrid, 1949). Si bien la línea del tema no puede estimarse concluida, pues se alza pidiendo prolongación en los artículos más recientes: *Splendor Formae (Fundamentos filosóficos de la crítica estética)*, (Revista Aisthesis, (1967); *Belleza y experiencia*, (Revista Aisthesis, 1977).

Pero antes de entrar de lleno en la meditación más arriba aludida, téngase en cuenta que sus títulos, divisiones y enlaces no son los originales, aunque sí lo son los pensamientos encarnados. En vez de *comentar*, he preferido ahora *presentar* una reflexión, conservando una literalidad expresiva esencial. Cinco son los temas que se ofrecen estrechamente relacionados, según el método circular de anticipación y repetición: I *El esplendor del ser, participado en la obra*; II *La materia estética*; III *La naturaleza de la forma estética*; IV *Comprensión, significación simbólica y esplendor formal*; V *La forma estética y el ejemplar*. Manifiéstase, a lo largo de ellos, la primacía de los problemas propiamente artísticos del arte; aquellos de cuyos rectos planteamientos y solución depende la verdad del juicio axiológico sobre la obra bella. Dicho lo cual es fácil advertir que "el fundamento incommovible de esa primacía reside en que el artista humano es una analogado menor de ese Analogado principal que es el Artista Divino".

## I

*El esplendor del ser, participado en la obra.*

La opinión común acerca de la belleza es que produce un agrado. Agrado que ofrece rasgos diferenciales respecto de cualquier otro tipo de agrado. Por una parte, su carácter de desinterés lo separa de los placeres posesivos del gusto y del tacto. Por otra, su vinculación exclusiva a la obra contemplada con prescindencia de cualquier referencia a sus móviles, le da cierta fisonomía inconfundible ante el placer originado de la condición moral propia de las acciones humanas. De donde surge, a manera de una definición provisoria, que "la belleza es un placer no utilitario sino desinteresado, nacido al calor de la consideración exclusiva de los elementos estructurales o causas intrínsecas de un objeto"<sup>1</sup>. Definición *ex effectibus* que viene a coincidir con la de Santo Tomás: *pulchra dicuntur quae visa placent*. Pues lo que se quiere dejar en claro con el recurso al sentido de la vista, es precisamente el desinterés del placer estético. Lo bello es lo que agrada no en cuanto poseído, sino en cuanto visto; o sea, en cuanto contemplado o conocido.

Pero al aspecto subjetivo de la belleza ha de corresponder un aspecto objetivo. Es decir, que si la obra provoca en el sujeto cierto placer se debe a que se presenta adornada de ciertas perfecciones intrínsecas en las cuales se halla la razón última de agrado. Por de pronto, para dar la impresión de belleza la obra ha de ser íntegra. Lo cual significa que ha de encontrarse en posesión de sus elementos constitutivo —integridad esencial—, y también de aquellos otros que arrancan de su naturaleza en forma de propiedades o posibilidades subjetivas —integridad completa—. En efecto, el placer estético se presenta como un sentimiento de reposo y quietud; y es evidente que ninguna cosa imperfecta puede suscitar un sentimiento diferente del de-

seó de verla cuanto antes realizada. Y como el complemento necesario de la integridad es la debida proporción, igual cosa podemos decir de aquella situación interna de la obra que rompe la armonía del conjunto. Es importante subrayar, además, la exigencia de que la obra debe resplandecer; o sea, que debe revelar en su seno la existencia de un misterio ontológico, capaz de conmover por atracción al espíritu.

Como de suyo se comprende, las objeciones que pueden surgir se desvanecen si consideramos que el placer estético, por el hecho mismo de ser provocado por un objeto contemplado, debe suponer a la vez la perfección del objeto en su entidad intencional y no en su entidad física. "En otras palabras, el objeto conocido resulta bello no por lo que es plenamente en sí mismo *como realidad extramental*, sino por ser plenamente *conocido*. O bien todavía, no por haber recibido el último toque en su estructura entitativa sino por haber llegado a su plena expansión en su entidad intencional" (CE, 6). Sentado lo anterior, se infiere que la integridad y proporción han de tomarse en un sentido preeminentemente formal. Así, por ejemplo, la *Venus Genetrix* o la *Victoria de Samotracia*, como todas las demás obras bellas incompletas o mutiladas, pueden considerarse desde un doble punto de vista: el de su valor representativo de una realidad ya existente y el de su valor presentativo de una forma interna del artífice. "Por consiguiente, si en su carácter reproductivo o imitativo no podría reconocérseles integridad alguna, su integridad poética —o sea aquella que les incumbe como creaturas de belleza— será un hecho desde el momento mismo que logren provocar placer estético en el ánimo del que las contempla, puesto que eso significa que el espectador no exige ni desea nada más para ellas, o, en otras palabras, que las considera como ya acabadas o perfectas, o aun, que en su ánimo, lejos de anidar el más pequeño sentimiento de deseo, ha brotado la quietud inherente al auténtico sentimiento de placer" (CE, 7). Es claro que las artes no susceptibles de vaciar dentro de sus moldes expresivos la silueta o el perfil externo de la realidad visible llevan ventaja. Pues en ellas la mirada, lejos de verse atraída por un señuelo extrapoético, queda libre

<sup>1</sup>Cf. de Osvaldo Lira: *Curso de estética*. Apuntes del Departamento de Filosofía de la Universidad Católica de Valparaíso, 1959. Desde ahora la referencia al *Curso de Estética* será CE, indicándose en el mismo texto.

para penetrar en el misterio del ser a través de la materialidad de la realidad bella.

Por lo que respecta a la situación de las potencias del sujeto, los sentidos, como *sentidos humanos*, son los que despliegan todas sus posibilidades. Lo cual no quiere decir que la inteligencia no intervenga, aunque sólo se limita a *sentir*, no pudiendo realizar su actividad connatural que comporta la desindividualización y desexistencialización de lo conocido, porque lo que se requiere es la captación total y absoluta de una realidad individual por parte de todo el conato dinámico del sujeto cognoscente.

Aclarados los papeles respectivos del sujeto y del objeto en la génesis del placer estético, puede concluirse que de los dos, el único que puede fallar por defecto de disposiciones es el sujeto cognoscente. "Porque el objeto no puede dejar de hallarse en potencia próxima a tal efecto, siendo, como es, connaturalmente cognoscible en cuanto constituido por un

---

*La obra de arte no es la mera expresión de vivencias.*

---

principio determinante, y capaz, por esta razón, de influir en el mismo sentido sobre cualquier facultad intelectual que viniera a incurrir dentro de su campo de acción" (CE, 15). Lo cual robustece la solidez del fundamento que permite sostener la célebre afirmación de que todo ser es bello.

## II

*La materia estética.*

Si en el lenguaje corriente la materia ha quedado identificada con el elemento corporal, dentro de la Estética se estima como ele-

mento material "todo valor que, por su propia indeterminación, se halle en condiciones de sufrir el influjo de un principio formal cualquiera, tal como lo sufre el mármol de parte del cincel del escultor" (CE,16). No es difícil dejar de percibir una distinción entre materia compleja y materia simple, según que el artista pueda o no llevar a cabo una labor preparatoria. En el segundo caso, estamos en el dominio de la escultura, aunque en algunas de sus manifestaciones históricas; en el primero, en el dominio de la pintura, la música, la arquitectura y la literatura. Dominio en el cual el artista ha de ejercer cierto influjo previo si quiere comenzar su labor propiamente creadora, porque los materiales dados no pueden servir de cuerpo a la obra por su carácter amorfo. Importa decir que la labor creadora "consiste de suyo en imprimir en la materia preelegida no una determinación cualquiera sino la *forma* propia de la obra; es decir, cierta silueta o configuración esencial referida a un determinado momento del yo personal del artífice. De esta suerte debe darse, en algún modo, cierta correspondencia de rasgos entitativos entre la obra bella y la idea creadora; correspondencia que, evidentemente, no alcanza a darse de modo efectivo en el caso de las labores preparatorias de la materia poética. Por lo menos, de modo necesario, ya que debe hacerse realmente una excepción en favor de la arquitectura, por convertirse allí en auténtica materia artística un conjunto de creaciones perfectamente estructuradas y que, en cuanto tales, se hallan dotadas de forma, según acontece en las esculturas que adornan las catedrales ojivales y demás edificios de cualquier especie que fueren. Pero como la forma de la creación humana, al igual de lo que pasa en las criaturas de la naturaleza, no puede ser sino una, el acto creador debe recaer también de modo directo e inmediato no en los elementos subordinados o estructurales de la obra sino en la obra misma; es decir, en la propia disposición o configuración de sus elementos. Es que, por su índole propia, el todo ha de ser anterior a las partes, porque lo que existe no son las partes sino el todo, por más que, dado el proceso generador, pareciera a primera vista que son las partes lo que comienza a existir primero" (CE,18).

Ahora bien, de las posibilidades intrínsecas de la materia es de donde surge la determinación formal. La situación de aquella entonces no es la de una mera pasividad, sino de lo que pudiera llamarse *pasividad activa*, como le conviene a cualquier sustancia frente a la acción determinante de sus propios accidentes. Pero si la materia ha de ofrecer siempre resistencia, hay que conquistarla en virtud de esfuerzos reiterados e intensos, fruto de ciertos enriquecimientos entitativos llamados hábitos o disposiciones, capaces de agudizar el entendimiento del artista, conaturalizándolo con las demandas de la materia elegida. Todo lo cual constituye la habilidad manual, el oficio o la técnica. Sin embargo, del seno material no podrá nacer ninguna perfección de la obra y su función ha de ser la de prestar apoyo a la indigencia ontológica de la forma. Es en la materia también donde debemos ver el principio de individualización definitiva del ideal o ejemplar artístico y la razón que convierte a la obra en algo único en su especie. "Es cierto que la raíz del fenómeno ha de buscarse en la vinculación del ejemplar con un determinado momento integral del yo personal del artista. Pero no lo es menos que dicha vinculación permanecería completamente estéril sin la cooperación de la materia; o, más bien, y para expresarnos con el debido rigor, permanecería dentro de los límites absolutamente ineficaces de la posibilidad pura. La materia viene, en este caso, como a corroborar la inmultiplicabilidad decretada previamente por el momento anímico del yo" (CE,24).

Podemos ya aludir a un aspecto un tanto extraño de la materia estética: el de su parentesco más o menos estrecho con la causalidad instrumental. Al mismo tiempo que materia, es instrumento, por cuanto determina en cierto modo el quehacer artístico, al imponerle, con amplitud, el sentido y alcance de ese quehacer.

### III

#### *Naturaleza de la forma estética.*

De lo anterior ha quedado establecido que lo que actúa como manantial intrínseco de todas las perfecciones de la obra es su prin-

cipio animador y determinante, a saber: *su forma*. Trátase de un principio que, junto con mantener la dispersión entitativa dentro de límites accidentales, asegura la cohesión fundamental, requisito de toda unidad. Es fácil darse cuenta que la obra no podrá llegar jamás a la categoría estricta de realidad subsistente, porque el ejemplar poético es de índole puramente accidental. El creador humano es un ser contingente, compuesto de acto y potencia, y como tal necesita procurarse el concurso de ciertos materiales previamente estructurados. De donde, la forma de la obra se halla marcada con el sello de una irremediable minoría de edad ontológica. Por cuya razón ha de someterse a la tutela de la sustancia en que reside, ya que es en ella donde ha de beber la dosis de entidad de que disfruta. No obstante, es justo en este relativismo donde se abren también las más ricas posibilidades para su influjo sobre su propio sujeto de inherencia. Si bajo un aspecto, la sustancia es la que actualiza al accidente, bajo otro, es el accidente el que actualiza a la sustancia.

---

*La obra debe resplandecer; revelar en su seno la existencia de un misterio ontológico que conmueve, por atracción, al espíritu.*

---

Y en este punto no cabe duda que la forma o figura de la obra pertenece a la especie accidental de la *cualidad*. Y que con el nombre de figura se viene a calificar dos aspectos diferentes, aunque complementarios de una realidad: la *silueta o perfil o contorno externo* y la *estructura u organización interna*. "En cuanto a este último vocablo, hay que notar que se toma aquí en un sentido más estático que dinámico, o sea, como el fruto, más que como el proceso de toda reducción a la unidad. De aquí ha de resultar que, mientras en algunas bellas artes como la escultura, por

ejemplo, lo que llega a predominar es el contorno periférico sobre la estructura, en las otras —pintura, arquitectura, literatura, música—, lo que va a adquirir la preeminencia será, indudablemente, la estructura. Recordando ciertas nociones manejadas anteriormente, se podría decir que si la estructura predomina en las obras de materia compleja, el perfil externo, por el contrario, habrá de predominar en las manifestaciones más simples de la escultura" (CE,38). Sin embargo, el concepto de estructura implica además una *configuración* especial. Es que la materia compleja posee un doble tipo de valores; el de los que podrían denominarse intrínsecos o absolutos y el de sus valores de relación. En razón de los primeros, la figura de don Ambrosio Espínola, por ejemplo, no sufre cambio alguno al pasar del estudio previo al de la figura central del *Cuadro de las lanzas*. Pero en razón de los segundos, tan sólo frente al grupo de holandeses vencidos es donde puede simbolizar la generosidad y

---

*Todas las perfecciones de la obra  
bella se deben a su forma.*

---

adquirir su máxima eficacia estética. Así, sin mutación alguna en la situación interna de sus elementos constitutivos, los elementos subordinados de la obra *arquitectónica* —tales como personajes, animales, árboles, montañas, etc, asumen cierto perfeccionamiento imponderable, no despreciable a la hora de formular el juicio estético. Esto significa que la estructura tiene que perder necesariamente el carácter de puro esquema lineal, que de ordinario se le atribuye, para cobrar la densidad ontológica de verdadero principio formal. "Como ya se comprende, se habrán de

considerar como orgánicas aquellas obras cuyo principio determinante cumple sobre todo con la misión de estructurar y disponer materiales, mientras que las otras —las inorgánicas— serán aquellas cuyo principio determinante ha de limitarse *sobre todo* al modelado o configuración de la materia elegida. Naturalmente que dicha división no tiene nada de esencial, ya que —trátese de modelado o de estructuración— lo que verdaderamente importa en el influjo formal para establecer su verdadera índole en su función determinadora, la cual queda en salvo tanto en el modelar como en el estructurar. Por eso, al agregar la partícula *sobre todo*, lo que se indicó no fue la exclusividad, sino simplemente la primacía. Es decir que, en ambos casos, existen la configuración y la estructura, sólo que con predominio alternativo de una u otra" (CE,40). En todo caso, la obra consta de un principio animador central, que absorbe las virtualidades de los posibles principios formales subordinados, desvaneciéndose así el discutido problema de la apropiación de materiales. (Más que apropiación, lo que se daría es cierta coincidencia esencial entre los materiales asumidos y el ejemplar o arquetipo creador.

Si es básico que la forma es el principio exclusivo de calidad estética, resulta quimérico intentar descubrir contenido alguno al margen de ella. Es definitiva la necesidad absoluta de inscribir por cuenta de la forma todas las perfecciones que pudiesen existir en la obra bella. Pero hay más. "Ahora corresponde dar en este sentido un paso más todavía —el decisivo— y demostrar que, además de ser *de* la forma, todas ellas vienen a ser, en calidad, *la* forma misma. La cuestión es perfectamente clara. A la inversa de lo que sucede en el caso de la causalidad eficiente, la cual sólo puede actuar dentro del plano de la contingencia mediante cierta acción extrínseca que le permanece indisolublemente unida cuando actúa, la causalidad formal despliega su actividad peculiar *con* y *por* medio de su entidad intrínseca. La diferencia se debe al hecho de que la condición formal como tal carece de subsistencia, ya que si esta última la posee el alma humana es en razón de su típica condición espiritual;

de suerte que tampoco puede como forma servir de sujeto último intrínseco de atribuciones ni de soporte fundamental de una acción. De donde resulta que se puede, sin mayor inconveniente, suprimir toda diferenciación entre las locuciones *ser de la forma* y *ser la misma forma*. Y, además, que todas las calidades estéticas o perfecciones de cualquiera creatura del hombre —como, por ejemplo, las condiciones cromáticas y lumínicas de un lienzo, o el propio contenido ideológico e intensidad emocional de las palabras en un soneto o una oda—, no sólo deben inscribirse por cuenta de la forma sino que deben identificarse simplemente con ella. Debe observarse, sin embargo, para evitar posibles confusiones, que no nos estamos refiriendo a la forma abstracta y específica, sino a la individual y concreta. Porque, de lo contrario, la variedad de poemas dentro de una misma especie artesana quedaría eternamente inexplicable e inexplicada” (CE, 58). Y no sobraría ahora una consecuencia insoslayable: la de que no pueda darse ni siquiera concebirse una obra verdaderamente privada de su forma. O sea, que un *arte informe* es un mito, a pesar del establecimiento tópico de un tipo de arte así llamado en contraposición a un *arte formal*.

#### IV

##### *Comprensión, significación simbólica y esplendor formal.*

A la forma le incumbe también otra misión no menos importante, que es la de principio de inteligibilidad. “Esta misión que la forma lleva a cabo en el poema lo mismo que en los seres de la naturaleza, se impone con evidencia abrumadora una vez demostrada su condición de principio de coherencia y unidad. Tanto en el orden de la naturaleza como en el del arte es evidente que la comprensión de una creatura no habrá de consistir sino en captar su esencia, esto, es, el principio intrínseco que la hace lo que es, y su condición de tal, justifica en último término, desde dentro, todas y cada una de sus perfecciones. Ahora bien, de los dos princi-

pios de que consta la esencia de la realidad visible, el único capaz de explicar dichos valores es la forma; porque la materia, a causa de su condición de indeterminación, no puede constituirse en raíz de ninguna perfección” (CE, 66). Es claro que, en lo que se refiere a los rasgos específicos de la forma de la obra, es fácil llegar a descubrirlos. Basta con que nuestra inteligencia, por medio del procedimiento abstractivo que le es connatural, contemple el residuo esencial de la obra. Con lo que comienzan las dificultades es con su aspecto poético-individual. Habrá que recurrir necesariamente aquí a un tipo de conocimiento experiencial, de contacto simpático o sintónico. Pero aunque el espectador o sujeto percipiente logre ponerse en contacto con la entraña viva de la obra, siempre quedará un núcleo poético completamente inaccesible. Y he aquí la causa por la cual algunos espíritus se sienten desconcertados ante la mayor parte del arte contemporáneo. “El hecho resulta tan palma-

---

*Además de ser de la forma, las perfecciones son, en calidad, la forma misma.*

---

rio que no hay para qué demostrarlo. Es evidente que si, en alguna ocasión, el fenómeno se puede explicar por determinados complejos síquicos —como, por ejemplo, por el de inferioridad, que tan sordas irritaciones, y en consecuencia, tan tercas resoluciones despierta en el sentido de no esforzarse siquiera en comprender— en otras, en cambio, se trata de una real y efectiva incapacidad de *simpatizar*. De aquí es de donde arrancan los epítetos que, de modo tan frecuente, se lanzan casi sin excepción contra las creaturas poéticas de hoy día, tachándolas de anarquizantes,

descabelladas y monstruosas. Sin embargo, hay que afirmar siempre, con oportunidad o sin ella, que el poema moderno, considerado en su tónica general, que es como debe considerarse cualquier tendencia intelectual, artística o científica, no encierra mayor dosis de hermetismo que el de las épocas llamadas clásicas" (CE, 71).

¿Qué decir ahora de la obra como realidad simbólica? Que aun cuando la creatura artística, considerada como objetivo de la actividad creadora, se manifiesta reacia a cualquier intento de vinculación intrínseca a un orden superior, posee el noble carácter de signo o símbolo. Entiéndase que si bien la noción de símbolo puede considerarse como una de las muchas en que puede resolverse la de signo, en el caso presente puede emplearse la una por la otra, porque se quiere resaltar la complejidad entitativa de los elementos implicados en el principio formal de la obra. Puede entreverse que se prescinde del hecho de que, por parte del artista, haya habido o

estética de la obra bella; y que, en consecuencia, cuando ésta se hallare vecina a esas regiones de mera artesanía en las cuales no podría menos de encontrar su muerte, se manifestará débil y exangüe" (CE, 74). Otra consecuencia lógica será que el simbolismo aludido resultará más hondo, perfecto y definitivo que el que arranca de la deliberación y conciencia del artifice, es decir, que el simbolismo *in actu signato*. "Esto quiere decir que, en buenas cuentas, es el arte deliberadamente simbolista el que, en su condición de simbolista, se halla menos dotado de poder simbólico y de significación. La razón es clara. Ante la preocupación, por débil que sea, de crear símbolos, el poeta se verá forzosamente distraído de la preocupación, mucho más importante, de su creación" (CE, 76). Con todo, no se excluye la posibilidad de que el simbolismo explícito cobre valor, no por su propia condición de tal, sino por el hecho de que llegue a convertirse o resolverse en significación vital.

Cae de su peso que la forma de la obra, para lograr significar el yo concreto y personal del artista y representar un arquetipo específico, debe ser visible externamente, tanto para los sentidos como para la inteligencia. "De más está decir que, en el caso del poema y de su consiguiente función significadora, no basta con una visibilidad cualquiera —porque ése es el caso del simple artefacto— sino que se la requiere intensa, vivida, con cierto dejo de superabundancia ontológica sobre la materia configurada previamente por el propio influjo formal. Dicha superabundancia se la procura a la forma el carácter que ostenta de perfección. No debe perderse de vista, en efecto, que, como reza uno de los axiomas fundamentales del pensamiento escolástico, el bien es de suyo difusivo —*bonum est diffusivum sui*—, lo cual trae consigo, como consecuencia ineludible, que es difusivo de lo suyo" (CE, 79). A la forma de la obra, en su condición de accidente, no le queda otro camino, capaz de abrirle perspectivas de influencia, que el de resplandecer. Es en el resplandor o esplendor, en efecto, donde la forma encuentra la ocasión de ejercer la difusión típica inherente al ser

---

### *Un arte informe es imposible de concebir.*

---

no intenciones simbolizadoras, ya que, por el hecho de ser bella, la creatura del hombre encierra siempre cierta densidad de significación. "Esta función simbolizadora o significadora podría denominarse, para ajustarse a la terminología escolástica, significación *in actu exercito*. Es decir que se trata no de un simbolismo conceptual, sino de uno vital, ejercido, vivido. Dicho simbolismo habrá de mostrarse tanto más amplio y denso en el conjunto de sus proyecciones cuanto más elevada y exquisita sea, a su vez, la calidad

perfecto, la cual recibe el nombre de *belleza* en cuanto influye en el entendimiento a través de los sentidos. Para conseguir el resplandor formal poemático se requiere, como es de esperar, cierto conjunto de materiales absolutamente proporcionados. Nada de esto es de extrañar desde que la forma de la obra es *educada*, o sea, extraída de la potencia o posibilidad intrínseca del elemento material.

Ahora es menester advertir que cuando se afirma la necesidad de percibir la forma en el ámbito de los materiales artísticos, no se quiere identificar el papel de la materia con el del *medium demonstrationis* en el raciocinio deductivo. "La materia, en efecto, más que *medium quo* o medio por el cual, constituye un *medium in quo* o medio en el cual se puede percibir la forma, por cuyo motivo su papel se ha de asemejar, más bien, al del *verbum mentis* en el conocimiento especulativo. Es decir que, si es en la misma materia y no fuera de ella donde yo deberé percibir el resplandor de la forma, se debe al hecho de que es en ella y solamente en ella donde la forma puede adquirir su carta de ciudadanía existencial" (CE, 82).

#### V

##### *La forma estética y el ejemplar.*

Lo primero que resalta a la vista es que la forma ocupa, respecto del ejemplar, una clara posibilidad de actualidad. Mientras para la forma es posible la existencia entitativo-física en el regazo acogedor de la materia, al ejemplar le está prohibido todo tipo de existencia que no sea la representativa intencional en el seno del entendimiento. "En resumen, existe entre el ejemplar y la forma corporizada en el seno de la obra, la misma relación que entre los dos modos de existir —el concreto extramental y el abstracto intramental— bajo los cuales ha de presentarse inevitablemente la esencia natural. La determinación extraespecífica adquirida por el ejemplar al contacto con la materia sólo podrá ir tomando cuerpo al ritmo y compás de la actividad artesana, de suerte que, sólo terminada ésta es como logrará su plena

actualidad" (CE, 84). Así se explica el caudal de sorpresas e incertidumbres que hacen problemática la actividad creadora. No se olvide tampoco que la forma del poema ha de traducir, de modo implícito e indirecto, todo el mundo de afectos, extraño a la razón abstracta de la obra. De donde resulta que al artista le queda margen todavía para elegir, dentro de lo específico, el individuo o hipóstasis artístico adecuado para traducir su estado anímico o su momento personal. La forma, pues, se halla lejos de constituir una simple copia o reproducción del ejemplar; y si la forma no lo es, mucho menos lo será la propia creatura poética.

Ahora bien, las relaciones de la forma con el ejemplar plantean un doble problema, cuya solución constituye la condición indispensable para la exacta comprensión de la obra bella. El primero es el de la imitación o representación en el arte; el segundo, el de la verdad de la obra bella. "Es evidente que la obra bella ha de imitar forzosamente

---

##### *A la forma le incumbe la misión de ser principio de inteligibilidad.*

---

al ejemplar desde el momento mismo que viene a ser su concreción, su cristalización en el seno de una materia previamente designada. Sin embargo, de esta verdad tan evidente, que nadie ha de poner en duda so pena de verse descalificado como espíritu comprensivo en el campo del arte, no puede imponerse en modo alguno, a la propia obra bella, la obligación de imitar o, más bien, de representar las realidades ya existentes. De lo contrario descendería, por el hecho mismo, al nivel modesto de una simple copia,

de una reproducción mecánica, con lo cual se convertiría formalmente en artefacto puro y simple. Piénsese que, desde un punto de vista estrictamente formal, tanto supone para nuestra tesis el hecho de reproducir una creatura de Dios como una del hombre, puesto que, en uno y otro caso, lo que se llega a imponer a la materia capaz de ser artística no es la regulación del *habitus artistico* —se entiende, del *habitus* vivido, asimilado y convertido en carne y sangre del poeta—, sino una regulación extrínseca, como puede serlo la de otro hombre o, incluso, la del mismo Dios. Con ello, la creatura de arte deja de ser *ipso facto* la expresión del propio yo del poeta; lo que quiere decir, en resumen, que deja de ser poema. Por más que se diga, en este punto no se puede admitir ninguna transacción. La creatura poética ha de ostentar siempre el carácter de signo y símbolo del ejemplar. De signo si se considera al ejemplar en el conjunto entero de sus dimensiones tanto intelectivas como apeti-

---

*El símbolo artístico es tanto más amplio y denso, mientras mayor calidad estética tenga la obra.*

---

tivas. De símbolo, en cambio, se le considera en su exclusiva dimensión de concepto abstracto de la obra bella. Esta doble condición de signo y símbolo es para el poema la condición *sine qua non* de su calidad poética, de suerte que el de exigirle otra cosa ha de equivaler simplemente a violentarlo por desconocimiento de su naturaleza peculiar al perturbar el orden establecido por el mismo Dios" (CE, 90). Si hay algo que imitar, ello sería la entraña íntima de la realidad, lo cual es imposible. Así, lo que se pretende

con el tópico de la imitación de la naturaleza no es más que la reproducción del contorno externo de las creaturas naturales; es decir, de lo que se muestra más desprovisto de importancia, de lo fenoménico.

Descendiendo, por último, al tema de la verdad de la creatura artística, la conformidad que la forma de la obra debe guardar con el ejemplar es lo que se entiende por tal. Aquí es válida la afirmación de que la verdad es necesario entenderla en su sentido ontológico de *adaequatio rei ad intellectum*. O sea, como la cualidad por cuyo medio el poema se ajusta con la idea de que él se llegó a forjar el artífice. "Es decir, que al igual que la creatura de Dios, la creatura del hombre sólo podrá denominarse verdadera cuando se llegue a conformar perfectamente con el intelecto que le ha dado el ser, que la ha hecho pasar de la posibilidad pura hasta la luz meridiana de la existencia. De esta suerte, verdad ontológica primaria de la creatura del hombre se considera, o debe considerarse por lo menos, en función del entendimiento del artífice que la ha creado. Es en la mente del poeta humano donde reside la razón explicativa última de su existencia, y es allí, por consiguiente, donde hay que ir a buscarla si se quiere dar con ella" (CE, 97). Pero el decir "verdad" equivale a decir "ser", por cuyo motivo, si va a beber la obra su verdad en el entendimiento humano, es porque allí también va a beber su ser de poema.

No será menester, en esta coyuntura, dar muchas aclaraciones acerca del nacimiento de algunos de los principales obstáculos que pueden privar de verdad a la creatura poética. Por de pronto, de parte del propio yo personal del artista, la falta de rectificación de su apetito intelectual ha de influir necesariamente en la calidad de la obra. Por otra parte, esto viene a acrecentarse con los obstáculos que nacen del influjo del mismo principio material. Unos, provenientes de la ignorancia en que ha de encontrarse el creador acerca de la naturaleza de la materia designada para recibir la corporización de su ideal; otros, de la resistencia que ha de oponer todo compuesto de materia y forma a su propia disolución. Es que el entendimiento humano

es incapaz de penetrar adecuadamente en la esencia de la materia existente.

### Final

Hasta aquí la presentación de las ideas estéticas más significativas de la importante obra del P. Osvaldo Lira. Sea ahora una observación general. Bien sabemos que ciertas orientaciones estéticas rechazan hoy los conceptos trascendentales como el ser, el bien, la belleza, etc. Es el caso de los enfoques empíricos, en lengua inglesa, que adoptan una forma enumerativa, psicológica o lingüística. Pero es en esos conceptos trascendentales donde parece absolutamente necesario partir en la teoría estética. Y esto lo han mostrado no solamente filósofos tomistas, sino también otros de muy diversa condición. J. N. Findlay, por ejemplo, establece taxativamente, en conformidad con lo dicho, que los tratamientos meramente psicológicos y sociológicos —basados en la observación, la experimentación o la historia—, pueden ofrecer un material inapreciable, pero que su esencial inadecuación surge de su total incapacidad para explicar el carácter coherente, traspersonal y terminante de los valores estéticos; su pretensión de superar el simple gusto, la mera costumbre, la mera selección arbitraria. Respecto de la moderna orientación del empirismo, que adopta una forma lingüística, cabe decir que las investigaciones del lenguaje

estético tienen el mérito de hacernos ver que la fenomenología del mundo estético es mucho más compleja de lo que podría suponerse. Así, es innegable que en el uso corriente no se encuentra un concepto único y simple de lo bello, sino un gran número de conceptos estéticos entremezclados. Sin embargo, esas investigaciones son filosóficamente insatisfactorias porque no subordinan el material reunido a conceptos verdaderamente esclarecedores<sup>2</sup>. Tal es el principio de fecundidad, requisito lógico exigible tanto al pensamiento científico como al filosófico. La construcción de una teoría coherente comienza con la solución a un problema central, esto es, con el logro de conceptos claves. Los conceptos claves tienen implicaciones y por implicación suscitan otras ideas aclaratorias que sirven para responder a otros interrogantes.

Pues bien, la meditación del P. Lira cumple con dicho requisito, en uno de los objetos más difíciles para la filosofía.

---

<sup>2</sup>Cf. de John N. Findlay: *Lo perspicuo y lo conmovedor, dos nociones estéticas fundamentales*, en *The British Journal of Aesthetics*, 7, 1, 1967, trad. cast. en *Estética*, F. C. E., México, 1976, 161-162. Como otro ejemplo de aplicación o proyección de los principios tomistas acerca de la belleza y al arte, en general, véase de J. Maritain: *Arte y Escolástica*, trad. cast. Club de Lectores, Buenos Aires, 1958; *La poesía y el arte*, trad. cast. Emecé Editores, Buenos Aires, 1955. De Etienne Gilson: *Pintura y realidad*, Edit. Aguilar, Madrid, 1961.