

## FUNCION, FORMA Y BELLEZA

Andreas Feininger, un muchacho americano que llegó a la fotografía después de haber ejercido la profesión de arquitecto con el gran Le Corbusier, nos acaba de plantear, con un puñado de imágenes inteligentemente tomadas y dispuestas, un problema de gran alcance: *el origen y la razón de la belleza de las formas naturales* (1). ¿Son las formas un bello espectáculo? ¿O son bellas por no ser meramente espectaculares? He aquí la cuestión que divide el pensamiento estético, y que urge considerar a la luz de la investigación genética de las estructuras naturales (2).

Feininger plantea la cuestión de un modo radical: "Si las cosas de la Naturaleza son hermosas—escribe—, su belleza no es superficial, sino que es la forma resultante de un fin determinado. Por lo general, la naturaleza es práctica—mucho más que el hombre—. Sus formas son formas funcionales derivadas de la necesidad. Y precisamente porque, en el mejor sentido de la palabra, son funcionales, esas formas son bellas" (3).

Aquí se contraponen la *superficialidad* a la *funcionalidad*, que aparece constitutivamente hermanada con la *belleza*. Por una ley de simetría la belleza queda así vinculada a la *profundidad*, y ésta es una idea que nos va a dar la clave para descubrir el secreto que quisiera revelarnos el libro abierto de la Naturaleza que Feininger nos muestra. Pues de lo que se trata, en definitiva, es de averiguar si la belleza es algo a flor de piel en que sólo hacen presa los sentidos o bien algo recóndito que aparece en misteriosa proximidad al origen mismo de los seres.

Durante mucho tiempo se tendió a ver el concepto de *forma* en una especie de oposición respecto al *contenido*, sin duda por la prevalencia de que gozan en el pensamiento humano los objetos artificiales. Dada una materia—mármol, arcilla, madera, piedra...—, el artista le confiere una forma, según un movimiento que parece venir de fuera adentro. La materia se reduce, según esto, a mero soporte de la forma, que es el auténtico objeto del conocimiento

y goce estéticos. Para esta concepción, todo lo ajeno a la forma—materia, proceso de creación artística, etcétera—parece ser accidental, mero apoyo existencial del poder expresante de la forma objeto de contemplación (4).

Andando el tiempo, pudo advertirse que el hombre, en la cumbre de la creación técnica, llega en casos a imitar las formas naturales para lograr un doble efecto: progreso funcional y perfeccionamiento estético. Las líneas de ciertos aviones a reacción, por ejemplo, recuerdan muy de cerca la silueta de un pez. Esta duplicidad de vertientes nos hace sospechar que estamos ante un fenómeno dialéctico de la máxima importancia, que permite establecer una proporción directa entre la belleza y la perfección orgánica. ¿Qué relación existe entre lo profundo, lo viviente y lo bello? He aquí la sugestiva pregunta a que aboca la contemplación de las formas (5).

Tal vez parezca extraño que no figure en esta formulación la consabida categoría de "orden", tan vinculada tradicionalmente al concepto de belleza. Suele considerarse bello todo lo que está *rectamente ordenado*, por albergar en sí las tres cualidades clásicas: *integridad*, *proporción* y *claridad* (6). Quien posee las condiciones de sensibilidad necesarias no puede dejar de sentir una peculiar emoción de belleza ante realidades como el Partenón, una figura geométrica perfecta, un aparato de relojería, una fórmula algebraica. Por eso no tiene sentido, por ejemplo, pretender minusvalorar las obras musicales de J. S. Bach tachándolas de "matemáticas".

Ahora bien: ¿por qué despierta el orden emoción estética? Desde antiguo se vincula al orden una forma de singular *luminosidad*. Horacio habla en su *Ars poética* de "lucidus ordo", orden luminoso, y son muchos los autores que definen la belleza como "splendor ordinis" (7). Pero lo decisivo es, de nuevo, apurar estas nociones, para descubrir el sentido último y radical de esta específica "claritas" de la belleza. Los latinos denominaban *clarissimus* al hombre extraordinariamente destacado, que todavía hoy recibe el

(4) Véase mi trabajo "El maravilloso mundo de las formas", ARQUITECTURA. Junio, 1962, págs. 47-50.

(5) Tema extraordinariamente sugestivo que exige un estudio aparte.

(6) Véase la *Suma Teológica* de Santo Tomás, I. q. 39 a. 8.

(7) Véanse las acertadas precisiones al respecto de J. María Sánchez de Muniain en su obra inédita *Lecciones de Estética*, páginas 98 y siguientes.

(1) Cf. *Anatomía de la Naturaleza*. Edit. Jano. Barcelona, 1962.

(2) Ya San Agustín había entrevisto este problema al escribir: "Et prius quaeram, utrum ideo pulchra sint quia delectent, an ideo delectent quia pulchra sunt. Hic mihi sine dubitatione responditur, ideo delectare quia pulchra sunt" (De vera rel. c. 32).

(3) Cf. *Ob. cit.*, pág. 9.

nombre de *pre-claro*. La claridad no es una calificación sensible, sino jerárquica, y alude a una alta estimación cualitativa.

Al hablar, pues, aquí de orden no nos movemos en el plano de las realidades empíricas asibles, accesibles de modo inmediato-directo a los sentidos, sino en el nivel de lo profundo, objeto de una intuición inmediata-indirecta, es decir, analéctica, como corresponde a un objeto-de-conocimiento constitutivamente expresivo. En consecuencia, la integridad no puede significar en este contexto la plenitud de partes, que es condición indispensable para la vida natural, hasta el punto de existir formas artísticas, como, por ejemplo, el busto, que son esencialmente precarias.

Lo decisivo es, pues, la corriente de energía interna que da vida, es decir, unidad entequeal al conjunto. Y esto es algo real y fuente de realidad, pero inasible con los meros sentidos, y por tanto, profundo, por darse en un plano superior al fluir puntual de las impresiones sensoriales. Más que de *splendor ordinis* procedería hablar aquí de *splendor veritatis*, entendiendo por verdad la autorrevelación de los seres a través de los fenómenos de expresión.

Lo expresivo es bello por ser la revelación de lo profundo, y la belleza es el halo de luz que orla a la vida en su proceso genético de distensión autoexpresiva. No es bello el cuerpo escuálido de un niño enfermo, pero el cuadro de Sorolla que nos revela la tragedia de esta dolencia irradia una luz de humanidad que se traduce en honda belleza.

Pero conviene advertir que no se requiere esencialmente un contenido figurativo. Basta una tensión interna que dé unidad de sentido a la obra. ¿Por qué emocionan las operaciones características de la Geometría analítica? Porque ese pendular entre lo geométrico y lo algebraico delata un poder oculto, el misterio de la escritura matemática en que está escrito el Universo. Bello es, en definitiva, lo que suscita una emoción de trascendencia.

El orden ha de ser entendido, por tanto, en un sentido muy dinámico, como un poder de dominio sobre el espacio y el tiempo. Nos emociona una fuga de Bach, porque con una sabia economía de medios sabe tensar sobre la distensión temporal los arcos de los distintos motivos temáticos y crea ámbitos que producen un indefinible sentimiento de soberanía y de paz. Bello es cuanto sitúa al hombre ante un fenómeno originario, y crea ámbitos de novedad entitativa. A menudo nos sucede, en la primera audición de una obra musical o en la lectura de una obra literaria desconocida, sentir la impresión de hallarnos en presencia de una realidad nueva y originaria. Este salto a lo cualitativamente irreductible y nuevo está a la base de toda emoción estética. La intensa valía de esta realidad irreductible explica ese aplomo de eter-

nidad que caracteriza a toda auténtica experiencia estética. La belleza se asienta en la infinitud cualitativa de lo irreductible, lo autónomamente dotado de vida interna. La perfección cualitativa suprime los límites cuantitativos y permite al hombre mantenerse fiel a lo real y desbordar la limitación de lo concreto. La belleza pide eternidad, porque se funda en el dominio de la discursividad temporeo-espacial de lo empírico (8).

No basta, por tanto, limitarse a determinar si la belleza radica en la forma y en el contenido, o tan sólo en uno de estos elementos. Pues lo que urge es desbordar el esquema "eidético-fáctico", que subyace en esta distinción, abriéndose a un género de realidades que son, a la par, tan reales como lo fáctico y tan flexibles como lo eidético, sin ser no obstante empírico-asibles, como los objetos que se ofrecen a los sentidos de modo inmediato-directo. Sólo así se evitarán las soluciones evasivas de considerar la obra de arte como algo esencialmente irreal, y meramente apariencial (9), y se pondrán las bases para una teoría que abarque por igual el problema de la belleza natural y el de la belleza artística.

Esto obliga a matizar la categoría de vida, que fué mantenida durante tiempo en una pretendida ambigüedad, para sostener una lucha imposible contra el espíritu. Afirmar, pues, que "toda forma sustancial en sí misma, en su pureza e incontaminación de elementos materiales es bella", y que "la belleza es la plenitud de vida plasmada en forma, o la forma pleotórica de expresión" (10) es situarse en una vía fecunda, si se aclara seguidamente el vínculo que une lo viviente y lo expresivo, tarea sólo factible, a mi juicio, a través de la ambigua categoría de profundidad. Pues lo más urgente es aquí vadear por vía de elevación la sima que divide lo natural de lo artificial, a fin de conceder a la forma estética el mínimo de firmeza sustancial que necesita para conservar el coeficiente de autonomía que exige la producción de belleza (11).

Al concepto de sustancia debemos concederle aquí todo su valor dinámico de energía unificadora entequeal. Por eso tal vez lo preferible sea hablar de elementos expresivos y elementos expresantes, ya que

(8) Véase mi trabajo "El arte sagrado como expresión del misterio", en ARQUITECTURA. Madrid, abril 1963.

(9) Véase, por ejemplo, Paul Häberlin: *Allgemeine Aesthetik*; Groos: "Aesthetisch und schön", en *Phil. Monatsshefte*, núm. 29.

(10) Cf. Aróstegui, A.: "Teoría metafísica del Arte actual", en *Rev. de Filosofía*, núms. 69-70, pág. 224, 1959. El autor cita a J. M.<sup>a</sup> Sánchez de Muniain y a Kainz, respectivamente.

(11) A continuación de las frases citadas últimamente, Aróstegui escribe: "Pero la forma estética es algo distinto de la forma natural, entre otras cosas porque nunca la forma estética puede considerarse como forma sustancial." "Desde este punto de vista se comprende mejor el desesperado intento catártico que Malevich atribuye al abstractismo: "Liberar al arte del peso inútil del objeto". *Ob. cit.*, pág. 224.

el concepto de sus-stancia (lo que está debajo) no es el más adecuado para indicar una realidad que, por ser constitutivamente expresiva, se halla siempre a flor de piel, pero sin superficializarse. Lo profundo se revela *claramente* como algo esencialmente *ambiguo*.

Nótese a este respecto que la gracia de una obra de arte depende del espíritu de servicio de los medios objetivos respecto a lo superobjetivo expresado. Cuando una determinada modulación o armonía es postulada por la marcha del proceso expresivo musical, halla eco en el oyente y potencia su emoción estética. Pero si este recurso técnico es aplicado posteriormente de modo artificioso como recurso efectista, no da lugar sino a un *pastiche*. Esta atmósfera de movilidad y específica libertad de las grandes obras de arte tiene su origen en la supraespacialidad y supratemporalidad del ámbito de las realidades expresantes, que constituyen el espíritu de toda expresión artística. *El artista vive al nivel de lo profundo, cargado de tensión expresiva*. El artesano se mueve en el campo secundario de los medios de expresión. Querer lograr una obra de arte acumulando recursos técnicos objetivos es como pretender reproducir una persona humana yuxtaponiendo fotografías de sus diferentes perfiles. En cada perfil palpita toda la persona cuando se halla ésta presente. En caso contrario, la multitud de perfiles no logra jamás un mínimo hábito de vida y expresión personales. La relación analéctica entre objetividad y superobjetividad se impone en todos los ámbitos de existencia.

Esta relación de armonía jerárquica, siempre presente en los seres vivos, confiere a la visión penetrante de la Naturaleza la emoción ininterrumpida de lo bello. Aunque el análisis penetre en los secretos más recónditos de las partículas elementales, no decae la tensión de trascendencia, pues se mantiene en todo momento la perfecta inserción jerárquica de unos elementos en otros, ordenación que no se da en las obras artificiales, en las cuales la inspiración entelequial que procede de la idea madre del artista no alcanza a transfigurar artísticamente sino un campo muy acotado de los elementos objetivos de que consta la obra, y ello en una dimensión muy tenue de profundidad. A esto alude R. Vishniac cuando escribe: "Todo lo surgido de las manos del hombre aparece horrible al reproducirlo en una ampliación: tosco, imperfecto, asimétrico. Mientras que en la Naturaleza cada partícula de vida es deliciosa; y cuanto más uso hacemos de la ampliación, tantos más detalles aparecen, perfectamente modelados, cual infinitas series de cajas dentro de otras cajas" (12).

Nada extraño que nos ofrezca la Naturaleza formas que logran un máximo de economía y de eficien-

cia en un conjunto lleno de belleza (13), pues en los seres naturales nada está abstraído al poder *configurador* y, por tanto, *expresante* de las realidades superiores dotadas de poder entelequial (14).

Feininger intuye todo este complejo de cosas cuando subraya la relación de la belleza y la tendencia ordenada a un fin. La belleza de las cosas de la Naturaleza, afirma, "no es superficial, sino que es la forma resultante de un fin determinado" (15). Al pie de una fotografía que reproduce ampliadas las escamas de un ala de mariposa, escribe: "Todo lo que ha creado la Naturaleza obedece a un fin, ya sea la forma y el color de una flor, la colocación de las hojas a lo largo de una rama o las escamas de un ala de mariposa (...). Cuanto más atentamente observamos los objetos de la naturaleza, mayor es la belleza que descubrimos en la finalidad unitaria de su conformación—la belleza que es claridad de organización, economía de material, simetría en la forma, perfecta ejecución—cualidades inherentes a la Naturaleza en todas sus manifestaciones—" (16). *La belleza estética es el máspreciado fruto de la función cumplida* (17).

Ahora bien: si la belleza penetrante y honda de la Naturaleza no fué pretendida y procurada como *objeto de adorno*, sino adquirida como un *don*, tras la consagración inicial a resolver problemas meramente existenciales, queda patente la afinidad entre belleza y vida.

De ahí la prodigiosa correlación genética existente entre la función y la forma "en las estructuras animadas e inanimadas del entero universo". "Los huesos—afirma Feininger—poseen una inherente calidad plástica que, en su forma pura y elemental, puede equipararse a la mejor escultura abstracta de nuestros tiempos." El autor muestra dos secciones del espinazo de una raya y un hueso de pejesapo, "que en su

(13) "Los esqueletos de los vertebrados son unas auténticas maravillas de ingeniería funcional que combinan la rigidez con la flexibilidad y delicada articulación, y proporcionan un máximo de resistencia con un mínimo empleo de peso y material. Los huesos individuales son exquisitamente esculturales. Su belleza es la de un perfecto estilo funcional y sus funciones están expresadas en sus respectivas formas". *Ob. cit.*, pág. 78. Del cinturón pelviano de un pájaro afirma que es "ligero como una pluma, y, sin embargo, en extremo resistente" (pág. 93). "Las arañas pueden hilar a voluntad fibras tersas o viscosas y de distintos gruesos para fines determinados, y que en cuanto a resistencia de tensión son más fuertes que el acceso estructural" (pág. 128). Véanse, asimismo, las páginas 84, 87, 92 y 120.

(14) Pueden verse acerca de este sugestivo tema las obras siguientes: H. Conrad Martius: *Der Selbstaufbau der Natur*, Kösel München, 1962. R. Schubert-Soldern: *Philosophie des Lebendigen*, Pustet, Graz-Salzburg, 1951. El espíritu jerárquico que inspira estas obras se opone diametralmente a la actitud mecanicista que refleja la siguiente frase de lord Kelvin, que Feininger cita: "No me es posible comprender nada de lo que no pueda construir una maqueta de trabajo" (*Ob. cit.*, pág. 7).

(15) *Ob. cit.*, pág. 9, 1.<sup>a</sup> col.

(16) *Ibid.*, pág. 67.

(17) Véanse las págs. 8 (2.<sup>a</sup> col.), 68, 70.

(12) Cit. por Feininger, *Ob. cit.*, pág. 8, 2.<sup>a</sup> col.

forma escultórica tridimensional expresan plásticamente las fuerzas y tensiones que están destinadas a soportar" (18). Esta misteriosa correlación impulsa al autor a aplicarse al estudio comparativo de las formas funcionales de la Naturaleza. "Hasta donde alcanza mi memoria, siempre me interesaron las formas de las rocas, plantas y animales. Las he estudiado no con ojos de artista, sino con los ojos del arquitecto e ingeniero que se siente primordialmente atraído por la estructura, la construcción y la función" (19).

Este estudio nos revela sorprendentemente la afinidad existente entre los principios básicos conforme a los que están estructurados muchos objetos naturales totalmente diversos, tales como ciertos afluentes del río Colorado y las corrientes de electricidad que se unen en el "punto más bajo" (20), el ala del salmón y la hoja de jara (21), el caracol y el marífero (22), etc.

Todo parece estar construido de los mismos elementos básicos, y hallarse bajo la influencia de un principio estructurante. Esta semejanza nos sitúa de bruces frente al gran enigma del Universo: si en todos los estratos de ser hay formas, y "todas las formas son formas de vida" (Guardini), parece deberse admitir que en todo lo creado se da hasta cierto punto el fenómeno de la vida. A propósito de las espléndidas fotografías de las págs. 58 y 59, escribe el autor: "Plumas de hielo en el cristal de una ventana y plumas de ave...: objetos que no tienen la menor relación entre sí, y, sin embargo, tan semejantes en apariencia que uno se pregunta dónde puede establecerse la división entre lo vivo y lo inanimado; si en realidad existe esa división, o si todo lo creado por la Naturaleza tiene hasta cierto punto vida..." El autor sorprende analogías patentes entre la forma de las conchas marinas y ciertas figuras típicas del mar: la espuma, los remolinos de agua, etc. (página 105).

Estos sorprendentes fenómenos nos llevan de la mano a niveles muy profundos de pensamiento. Entendiendo por esencia el principio activo que constituye a las cosas en su ser, podríamos decir que el orden que resplandece en las formas, visto dinámico y genéticamente, nos acerca a la esencia de las cosas, ese ámbito misterioso de profundidad e intimidad en que se engendra la marcha prodigiosa de los entes hacia su plenitud. Como decía Régnon: "Plus on se rapproche de l'essence des choses, plus on découvre le regne paisible de l'ordre" (23).

Pero adviértase que lo profundo no es algo recóndito, sino una realidad dotada de poder expresante,

que logra el prodigio de revelarse como profunda sin superficializarse. Por eso pudo decir acertadamente A. Forest que "la experiencia de la belleza es experiencia de la presencia" (24). Cuando una realidad, natural o artificial, nos pone en relación viva de presencia con algo que trasciende el mundo empírico y es capaz de fundar con nosotros un ámbito de diálogo, surge ineludiblemente el fenómeno de la belleza.

La relación de constitución jerárquica produce a la par configuración, forma, armonía, delimitación precisa, organización perfecta, economía de medios, eficiencia funcional, etc., y, por encima de todo esto, hace surgir algo irreductible a la perfección técnica, al incremento de poder y utilidad, al halago de los sentidos y al sentimiento meramente vital, es a saber, la emoción de sentirnos ante algo que, por su densidad entitativa, trasciende lo empírico y nuestro mismo poder creador. ¿Por qué los grandes artistas se consideran como servidores de ese poder misterioso que llamamos inspiración? Ambigua forma de aludir a un más allá, discreto y poderoso como el aire que se respira y funda un clima de libertad.

"Realmente—escribe Feininger—en último análisis, todos los elementos de que constan los organismos vivos no son sino materia inanimada—átomos, elementos, compuestos químicos—, y, sin embargo, juntos, constituyen la vida" (25). *El enigma que implica la transición marcada por ese "sin embargo" esconde, bajo sus alas de esfinge, el misterio insondable de la belleza.*

En obra reciente (26), Etienne Gilson aplicó al estudio de las formas artísticas una concepción genética a la que inspiró estas páginas. En el capítulo, de título sintomático, *Formas germinales*, escribe: "En el caso de la creación artística (...) no puede dudarse que las formas son los gérmenes vivientes de las obras de arte futuras." "Sin embargo, en el caso de las pinturas la forma germinal es el origen de un proceso orgánico de desarrollo cuyo fin es una obra de arte individual plenamente desarrollada." "Debiéramos recordar que *verbum* es la traducción del griego *logos*, estrechamente asociado con las nociones de *idea* y *forma*. Sólo hay que añadir, al tratar de pintura, que la forma no debe concebirse primero en sí misma y luego en su esfuerzo para darse ella misma un cuerpo. Según las palabras de Focillon: *la forma no sólo está encarnada, es siempre encarnación*" (27).

(18) Cf. *Ob. cit.*, pág. 95.

(19) *Ob. cit.*, pág. 8, 2.ª col.

(20) *Ob. cit.*, págs. 60-61.

(21) *Ob. cit.*, págs. 62-63.

(22) *Ob. cit.*, págs. 102-103.

(23) Cf. *Le métaphysique des causes*, pags. 584. Paris, 1906.

(24) Cf. *Consentement et création*, pag. 13. Aubier, Paris, 1943.

(25) Cf. *Ob. cit.*, pág. 9, 2.ª col.

(26) Cf. *Pintura y realidad*. Aguilar, Madrid, 1961.

(27) Cf. *Ob. cit.*, págs. 133-34.