



NOTAS DE FILOSOFIA

P. Alfonso López Quintás.

LA SOLIDARIDAD DEL UNIVERSO Y LA INTEGRACION DE LAS FORMAS

Andreas Feininger, autor del libro que inspiró mi artículo anterior en ARQUITECTURA, muestra en la *Introducción* del mismo una sensibilidad acusada para captar esa misteriosa solidaridad del Universo que Paul Claudel denominó "co-naissance des choses". Con palabras emocionadas describe la correlación funcional que une a seres aparentemente independientes.

"...Viviendo en simbiosis en las raíces de muchas plantas, especialmente legumbres, de las que obtienen su carbono, esas bacterias fijadoras de nitrógeno tienen un poder único: pueden absorber el nitrógeno vivificante directamente del aire y transformarlo en proteínas. Estas proteínas son absorbidas por las raíces de las plantas, de cuyos protoplasmas las bacterias obtuvieron su alimento. Muertas y en estado de putrefacción, descompuestas por las saprofitas—hongos que se

alimentan de sustancias orgánicas muertas—y descompuestas en elementos básicos por las bacterias productoras de amoníaco, esas plantas irán cediendo al suelo el nitrógeno que antes recibieron, y de allí lo tomarán nuevas plantas de acuerdo con sus necesidades. Las plantas procuran a los animales, o a los hombres que los comen, el nitrógeno que les es esencial y que después de la muerte es devuelto al suelo para iniciar un nuevo ciclo" (1).

Pero no sólo con fines genéticos se relacionan los seres entre sí. Reduciendo a un mismo nivel la figura de seres muy diversos en tamaño, la técnica fotográfica actual nos permite descubrir sorprendentes semejanzas de forma entre ellos, que pueden ser inequívoco signo de un estrecho parentesco.

Al estudiar las formas funcionales de la Naturaleza, escribe Feininger:

(1) Cf. *Anatomía de la Naturaleza*. Editorial Jano. Barcelona, 1962, pág. VI.

"...He comprobado que ciertos objetos naturales entre los que no existe la menor relación estaban formados según los mismos principios básicos. Los estratos de unos sedimentos depositados por el agua y los anillos anuales del desarrollo de la madera, por ejemplo, si se reducen a la misma escala (...) ofrecen un aspecto casi idéntico, indicando que los testimonios de tiempo y crecimiento se manifiestan de manera muy igual en la madera como en la roca. Las nervaduras que forman el esqueleto de una hoja y los nervios del ala de un insecto representan el mismo principio, aunque uno se manifieste en una planta y el otro en un animal (...). Y las defensas punzantes son esencialmente lo mismo, tanto si las hallamos en una planta como en un mamífero, un insecto o un molusco (págs. 16 y 102-103). Todo está constituido de los mismos elementos básicos. Y los átomos se combinan para formar moléculas, y las moléculas para formar materia, sólo según un limitado número de patrones. Pero ¿en qué punto nacen a la vida? ¿Dónde puede uno trazar la divisoria entre las cosas vivas y las inanimadas? Los cristales muertos crecen cual si vivieran, y los virus vivos, una vez desecados, cristalizan cual minerales, sólo para volver otra vez a la vida cuando las condiciones les son propicias. Realmente, en un 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" (2).

Esta ágil visión de las formas del Universo descubre al autor la precariedad del método mecanicista, incapaz de sospechar la prodigiosa flexibilidad interna de los procesos genéticos de los seres vivos, en los cuales las formas se superponen, informándose mutuamente y generando los organismos en los cuales ellas se "expresan".

"Hacia fines del pasado siglo, los científicos estaban convencidos de que el universo físico se hallaba casi totalmente explorado; que sabían casi todas las respuestas que cabía dar a los problemas del universo, y que los pocos misterios restantes se hallaban en el umbral de la solución. Creían que todo podía explicarse en los términos de los conceptos newtonianos sobre materia, gravedad, espacio y tiempo, y el gran físico inglés lord Kelvin declaraba que le era imposible comprender nada de lo que no pudiese construir una maqueta de trabajo.

Hoy día se ha abandonado esta explicación

mecanicista del universo por considerarla irremisiblemente inadecuada. Los recientes descubrimientos en física atómica y subatómica, y los perfeccionamientos de nuestros métodos de observación han revelado un caudal de nuevas realidades que no es posible explicar en términos newtonianos. En una actual reunión de físicos, lord Kelvin se sentiría tan desplazado como un estudiante de bachillerato" (3).

Queda patente en estos textos que uno de los medios, si no el mejor, para adquirir la movilidad de pensamiento que exige la investigación actual es el estudio sincero y penetrante de la vida de las formas, consideradas no como un diseño o figura externos, sino como un poder interno de configuración.

Para facilitar al lector el estudio directo de los principales textos referentes a las formas, voy a facilitar un apretado esquema de las principales leyes que rigen, según las modernas investigaciones, la marcha interna de los procesos orgánicos de configuración. Estas leyes son fruto de la aplicación al estudio de fenómenos complejos—como el lenguaje o la obra de arte—de las leyes generales de la expresión.

1. ESTUDIO GENÉTICO DE LAS FORMAS

El principal mérito de la Estética consiste en no permitir una actitud meramente espectacular, incomprometida, ante las obras de arte, cuya interna dinámica sólo se revela a un sujeto co-creador que convive el proceso genético de la obra artística. Esta exigencia de la Estética puede sugerir al pensador alerta la necesidad de adoptar una posición singular ante todo objeto profundo de conocimiento.

Sólo de este modo se puede penetrar en la intimidad esencialmente esquiva del ente profundo.

L. Stefanini ve las formas como algo orgánicamente dinámico, tenso hacia un fin que es a la vez principio (entelequia), dotado de unidad y personalidad, extraordinariamente sólido y flexible a la par, singular y universal, real y valioso. Por eso postula un estilo genético de pensar, defiende la universalidad intensiva del singular y establece una teoría luminescente de la interacción jerárquica de las formas. Explaremos algo estos puntos.

Nada más directo para precisar el estatuto ontológico de una entidad que advertir su modo de duración. La obra de arte nos ofrece una "vida que es presencia absoluta, una vida que el tiempo no des-

(2) Ob. cit., pág. IX.

(3) Ob. cit., pág. VII.

flora, sino que se expande en una incesante y gozosa actividad, una vida que no es sino perpetua invención de ritmos y armonías nuevas" (4). Para pensar el modo de duración que no escinde el ser, antes lo une en una "continuidad de emanación" semejante a la fuerza interna que mantiene inalterable la forma unificante del surtidor de agua, no hay otro medio, según el autor, que acudir a la obra de arte, que marca el término medio entre una eternidad estática, sumida en inercia mortal, y una temporalidad instantáneamente proyectada más allá de sí misma (5).

Contra una opinión demasiado divulgada, Stefanini defiende una concepción extraordinariamente equilibrada de la relación entre formas y tiempo. Lejos de ser inespacial e intemporal, "el Arte es una sustancia temporal y espacial", pero se da en el tiempo y en el espacio por vía de dominio, merced a lo cual se halla en el nivel de ambigüedad en que la sensibilidad "hace irrupción en la espiritualidad, siguiéndole, sin embargo, sumisa, y entra así a participar en alguna medida en los valores universales y esenciales". Este dominio de la mera discursividad temporal y la distensión espacial indica que la limitación de la obra de arte no es tanto una falta de amplitud cuanto la garantía de un ámbito de intimidad, regida por una forma profundamente orgánica de unidad que transfigura en su virtud todas las partes constituyentes de la misma (6).

La forma-contorno de una imagen no es sólo el límite de la misma en el plano empírico-objetivista, sino el término que constituye a la obra en su cohesión autónoma, con un modo eminentemente de unidad que desborda lo espacio-temporal por su interna movilidad (7).

Adviértase de qué modo prodigioso confiere la forma ilimitación al dar unidad y coherencia. Lo finito-puntual gana en infinitud al desbordar el tiempo. Merced a la dimensión de profundidad que fun-

(4) Cf. *Itinéraires métaphysiques*, pág. 24.

(5) Cf. págs. 23-24. Conviene advertir que no sólo el Arte, sino todos los productos específicamente humanos, y en primer lugar el compuesto humano mismo son realidades sobresalientes que ostentan formas superiores de temporalidad y espacialidad.

(6) Por eso la obra de arte desborda la escisión "interior-exterior", "espíritu-naturaleza". (Ob. cit., pág. 31), sin caer, no obstante, en la indiferenciación monista (pág. 32). A la altura de la auténtica contemplación artística, se da una forma de intimidad a distancia que gana la unidad a través del riesgo de la alteración. No debe la Estética, pues, ceder a la eterna tentación de encender al sentimiento la vuelta a la unidad perdida por el entendimiento objetivante. La verdadera objetivación, si se da al nivel de lo profundo, no implica distancia de alejamiento, sino de perspectiva, que engendra un conocimiento incisivo de penetración en las realidades más densas ontológicamente.

(7) M. Dufrenne escribe: "La palabra *forma* no tiene sólo la significación lógica de condición de la posibilidad de una experiencia cualquiera, sino una significación ontológica; es un modo de ser del sujeto a que alude; formal cualifica un acto originario" (Cf. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, París, 1959, I, pág. 307. Nota).

dan los valores, los instantes huidizos adquieren volumen, se adueñan del pasado y del futuro y alojan en un ámbito poderoso de presencia la vida interna de los seres sometidos al discurrir temporal. Así podía decir Mozart que veía sus obras de conjunto, y la visión sinóptica de las mismas le deparaba un verdadero festín espiritual. Todo un tiempo de una sinfonía o un concierto se ofrecía a su potente intuición en una impresión única e instantánea (8).

Siendo esto así, no hay posibilidad de captar fielmente la obra de arte desde una posición de espectador desinteresado y pasivo. Al carácter creador de las formas artísticas debe responder el *impulso afirmativo* y la voluntad de reconocimiento del testigo de su interno despliegue. Por eso Stefanini, después de distinguir "espiritualidad conformadora" y "espiritualidad formada", agrega: "El mundo de las formas permanece mudo para él (el crítico de arte) hasta el momento en que, habiendo afinado su sensibilidad mediante las pruebas de experimentación objetiva y penetración subjetiva, se torna capaz de repetir, frente a la obra de arte, el arte congenital de la recreación..." (9).

Esta concepción genética debe tener a su base la rehabilitación de los seres singulares profundos. Debe al prestigio del universal, entendido como el lugar adecuado y exclusivo de la rigurosidad científica, en virtud de un concepto precario de "objetividad", lo individual fué desplazado del ámbito del conocimiento científico, reduciéndose con ello fatalmente a la condición de meramente *fáctico-empírico*. Si el rigor científico consiste en lograr proposiciones "universales y necesarias" acerca de la realidad, la diversidad cualitativa de lo individual irrepetible debe ser reducida a la homogeneidad de un todo cuantitativo, fácil presa del cálculo. La consistencia de las entidades irreductibles debe ser vencida mediante la reducción de sus partes a elementos amortos.

La depreciación del singular procede del *objetivismo impersonalista* que opera con objetos universalmente verificables. Por el contrario, la Filosofía de las formas, al respetar la condición irreductible de lo ontológicamente denso, atiende preferentemente a los entes singulares, por advertir en ellos la universalidad intensiva de lo valioso, que se halla en un nivel superior a lo meramente empírico (10).

Lo decisivo es hallar el medio de penetrar en la

(8) Stefanini ve en la obra de Heidegger: *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* la posibilidad de recobrar, en el clima ontológicamente denso de la consideración estética, el sentido de la existencia perdido en su obra primeriza, de título sintomático, *Sein und Zeit* (Ob. cit., pág. 24).

(9) Cf. Loc. cit.

(10) De aquí arranca la importancia mayéutica que el Arte reviste en la actualidad, sobre la base de su carácter ineludiblemente singular y concreto.

intimidad de los entes, ese núcleo viviente que contiene unidad orgánica a los más diversos elementos, estructurando y esponjando la masa opaca del ser-empírico (11). Lo individual es *inelatable* en la estera de un conocimiento inspirado por el espíritu científico, no al nivel en que se despliega la intuición intelectual potenciada por el concurso de la voluntad y el sentimiento. Se trata de universalizar lo individual sin despojarlo de sus condiciones específicas, destacando los lazos internos que unen a cada ser con el universo y la dignidad ontológica que lo eleva por encima de las condiciones empíricas del espacio y del tiempo.

La tarea del pensamiento actual consiste inaudiblemente en fundar el pensamiento filosófico sobre el ámbito ontológico que llena la sima abierta por el nefasto esquema: *lógica impersonal-empíricidad cuantitativa y mecanizada*. Estas realidades intermedias, tan ambiguas como ontológicamente ricas, son las que permitirán el logro de una visión equilibrada e integral de la realidad.

2. PODER INTEGRADOR DE LAS FORMAS

Si algo se desprende con claridad de la moderna Teoría de la forma es el carácter dialéctico-jerárquico, es decir, analéctico de toda "síntesis unificante". No hay forma de unidad auténtica que no sea jerárquica; o dicho con otras palabras, para percibir unitariamente un conjunto de elementos, deben estar éstos integrados en virtud de una fuerza unificante superobjetiva que procede de un estrato superior. Si se afirma, pues, que "la conciencia no percibe lo múltiple más que bajo las especies de la unidad" (12), ello es debido a la ley antropológica, según la cual el espíritu humano florece al nivel de lo profundo (13).

Con esto se evita el escollo del subjetivismo en la explicación del principio causal de la forma. No basta, por tanto, afirmar que el sujeto irradia un mundo de formas, porque la cuestión decisiva radica en mostrar que este poder de irradiación pende de la inserción del hombre en el mundo a un nivel de hondura entitativa.

Visto el Universo a través del estrato vital orgánico,

(11) No haber advertido esta trasfiguración que experimenta lo fáctico-objetivo al ser configurado internamente por lo super-objetivo es el grave defecto que lastra la teoría sartriana del *en-soi* y el *pour-soi*. Hoy estamos viendo con más claridad que nunca que el nefasto esquema "fáctico-eidético" debe ser superado mediante una teoría integral de lo individual profundo. Véase la Teología de la Historia, de Urs. von Balthasar, Edic. Guadarrama, Madrid, 1959.

(12) Stefanini: Ob. cit., pág. 52.

(13) "La unidad de la forma—escribe Stefanini—es trascendental por respecto a la multiplicidad de sus elementos componentes; pero la unidad del principio constitutivo del organismo formal es trascendente" (Ob. cit., pág. 56).

se observa en él un alto grado de estructuración que obedece a la existencia de realidades superobjetivas que son raíz de profunda unidad. En cambio, el estudio unilateral de la obra artística tal vez induzca, más bien, a buscar una solución subjetiva.

Esta elevación entitativa de la forma se revela en la soberanía con que resiste los embates del cambio procedentes de la esfera objetiva en que se hallan sus elementos constituyentes. Entre los gestaltistas se admite como principio inconscio que "la forma mantiene su valor autónomo como hecho primario y fundamental, incluso cuando cambian todas las sensaciones elementales que la componen" (14).

Todo intérprete de obras musicales sabe bien que no hay posibilidad de enhebrar los diferentes grupos de notas y los diversos diseños melódicos y ritmicos si la ejecución técnica y discursiva no va dirigida con un cierto grado de anticipación—que más que precedencia cronológica es superioridad jerárquica—por la intuición de las formas expresadas a través de los medios expresivos. Esta visión en perspectiva configura el paisaje musical, y, al estructurarlo internamente, le confiere el dinamismo capaz de integrar los más variados elementos en un todo compacto. De la forma dimana el orden, y éste se traduce en dominio y en simplicidad. La multitud de elementos expresivos se aprieta, se condensa, y todo un Allegro se convierte para Mozart en una unidad de sentido, breve e intensa. La obra, distendida a lo largo del tiempo, se adensa en el seno de un presente que ha vencido la flácida discursividad puntual de lo meramente empírico.

De ahí que sean las formas fuente inexhausta de libertad, por liberar al hombre de la sumisión a los límites del espacio y del tiempo meramente empíricos.

Pero es preciso insistir en que la forma une porque es única, es decir, porque funda un cierto grado de personalidad, característica propia de todo ente con intimidad. De esta intimidad brota el poder entelequial de la forma, que es mucho más profunda y comprometida que el diseño formal externo que captan los sentidos (15).

Por su "poder ontológico de expresión" (Hengstenberg) las formas unen al configurar entelequialmente a los entes en conjuntos irreductibles e irrepetibles. Lógicamente, todos los autores que subrayan la existencia de las esencias singulares invierten el proceso de individuación, localizando la raíz del mismo no en los elementos objetivo-materiales, sino en

(14) Cf. Ob. cit., pág. 57.

(15) Póngase esto en relación con el concepto de esencia individual que subraya la Filosofía contemporánea. Urs von Balthasar escribe: "El desnudo 'ahí' del 'Ser-ahí'" (*Dasein*) no implica pobreza, sino plenitud de ser" (*Wahrheit*, pág. 143). Este es el mensaje de la obra de X. Zubiri: *Sobre la esencia*.

las realidades que, por gozar de un cierto dominio del espacio y del tiempo, he venido llamando superobjetivas (16).

3. LEYES DE LA INTEGRACION DE LAS FORMAS

Con vistas a fundamentar filosóficamente el estudio y la observación de las formas reviste el mayor interés precisar las leyes que rigen el proceso de integración de las formas entre sí.

Primera ley: Hay una especie de fuerza de gravedad que impulsa a las formas no a diluirse en elementos amorfos, sino a integrarse en formas que dominan más campo.

A mi juicio, esta ley, fundamento de la interrelación analéctica de los diversos ámbitos de ser, debe basarse en la analogía de la superobjetividad, que se da, en diversos grados, en todos los estratos del ser. Lo superobjetivo es fuente de unidad y la unidad ama la integración creciente. Es esa tensión de la vida hacia su cumplimiento a la que Simmel solía aludir con la conocida frase: "Leben, mehr als Leben!" La vida se desborda a sí misma.

De aquí se deriva la estructura analéctica del acto humano de conocer, al que Stefanini atribuye, a mi juicio, excesivo valor. Certo que el hombre, en el proceso cognoscitivo, debe ir integrando unas formas en otras, y olvidarse de la tabla para comprender la silla, y de los individuos concretos para captar la masa de un auditorio. Pero esto es debido a la necesidad de dominar más campo, que implica la atención a formas cada vez más poderosas. Por eso ensalzaba Paul Valéry al anónimo inventor del soneto, pues el que descubre formas lega al mundo un medio de dominio, y un modo nuevo de libertad y distensión espiritual.

Pero esta libertad, entiéndase bien, no se gana merced a artificios lógicos subjetivos, sino a la inmersión decidida en los ámbitos objetivos (léase reales) abiertos por realidades superobjetivas (léase superiores a las meramente empíricas, sometidas al espacio y al tiempo). El soneto respecto a las palabras y versos de que consta, la sinfonía respecto a las melodías y armonías que la componen, la catedral respecto a los elementos que la integran y estructuran son ámbitos superobjetivos en los cuales despliegan los elementos inferiores toda su riqueza interna. Sólo al oír la sinfonía entera, por ejemplo, se aprecia el sentido cabal de tal modulación, de tal acorde o cadencia. Piénsese en el final del Concierto en la para

violín, de J. S. Bach. De ahí la fuerza soterrada de detalles minúsculos que pueden alterar la faz conjunta de obras enteras, ya que en cada parte vibra y se espeja el impulso dinámico que dió vida a la obra desde el nivel superior en que se halla. Se trata de interrelaciones cuantitativo-jerárquicas.

Debido a esta duplicidad de planos no puede tratarse aquí de una mera superposición tangencial de formas en un mismo nivel. Frente a este malentendido hay que destacar la proposición siguiente:

Segunda ley: La única forma de integración auténtica entre formas es la que se da entre una forma superior estructurante y una forma inferior estructurada.

Se basa esta proposición en la norma metodológica según la cual toda unidad auténtica se funda en una interrelación jerárquica. Para advertir esta regla de oro metodológica se requiere la flexibilidad mental necesaria para sorprender genéticamente la vida interna de las formas, modos de entidad que se desarrollan, dilatan e integran. De ahí su densidad y riqueza.

Tercera ley: Las formas están internamente estructuradas y rehuyen constitutivamente el vacío.

Las formas superiores no son meras capas superpuestas tangencialmente a las formas inferiores, sino modos de ser con características propias y un ritmo interno específico. Más que una ordenación externa, la forma indica un orden interno que es fruto de tensiones y relaciones genéticas que unen los elementos en una función común y superior a la propia de cada uno.

El orden estructural significa, pues, riqueza entitativa, es decir, valor, entendido éste en sentido general como "la inserción funcional interna de un elemento en un todo" (17). Singularmente valiosas son aquellas realidades que no sólo tienen capacidad para integrarse en un conjunto de sentido, sino para integrar a otras en un ámbito de mayor libertad.

De los análisis precedentes se destaca un tema que requiere singular atención: la *intimidad* como fuente de poder expresivo. Si queremos saber por qué existen obras artísticas que, estando perfectamente acabadas en sus diferentes elementos, no despiertan el menor entusiasmo en el espectador, tal vez podamos encontrar la razón en su falta de *intimidad*, es decir, en la ausencia de un principio configurador que aúne y configure las partes al expresarse a su través, y les confiera de este modo *valor expresivo*. Por el contrario, hay apuntes de grandes artistas que fascinan a quien los contempla, debido a la fuerte carga expresiva que contienen sus escasos e inacabados medios de expresión.

(16) Véase Stefanini: Ob. cit., pág. 110; Sciacca: *Acte et être*, página 29; Zubiri: Ob. cit., *passim*. Th. Litt: *Mensch und Welt*, página 233; Guitton: *La existencia temporal*, Edit. Sudamericana. Buenos Aires.

(17) Stefanini: Ob. cit., pág. 67.