

UNA REVISIÓN INTERDISCIPLINAR DEL CONCEPTO DE FORMA Y SUS IMPLICANCIAS EN LA CRISIS DE LA CULTURA

AN INTERDISCIPLINARY REVISION OF THE CONCEPT OF
SHAPE AND ITS IMPLICATIONS ON THE CRISIS OF CULTURE

PEDRO SALINAS QUINTANA*

RESUMEN: En este artículo se reflexiona interdisciplinariamente sobre el concepto de *forma*, profundizando en una acepción distinta a la de contorno o apariencia sensible. Se presenta una revisión desde los orígenes griegos con la filosofía de Platón y Aristóteles, para luego revisar el concepto de forma ya en la modernidad filosófica con Kant, Schopenhauer y Cassirer. Se hace, además, una revisión del concepto de *las formas de lo inconsciente* desde la psicología analítica de Carl Gustav Jung. Desde la estética, en tanto, se consideran acepciones de forma particularmente siguiendo algunos supuestos del formalismo alemán del siglo XIX. Se completa la revisión conceptual con la psicología gestáltica del arte de Rudolf Arnheim, con quien se aborda el problema de la forma artística y la forma humana como detonantes de una crisis de la cultura. Finalmente, se propone el concepto de *formas universalmente válidas* para explicar la preeminencia de ciertos universales estéticos que han operado epocalmente, dando consistencia simbólico-práctica a la base de la organización social, política y religiosa de una cultura y sus individuos. Se concluye que las crisis que han operado en la cultura pueden ser explicadas atendiendo al concepto de *forma*.

PALABRAS CLAVE: forma, formalismo estético, formas universalmente válidas

ABSTRACT: This article reflects interdisciplinarily on the concept of shape, exploring further other than those of contour or sensitive appearance. A review is presented from the Greek origins with the philosophy of Plato and Aristotle, to then review the concept of form already in philosophical modernity with Kant, Schopenhauer and Cassirer. In addition, a revision of the concept of the forms of the unconscious is done from the analytical psychology of Carl Gustav Jung. Meanwhile, from the aesthetic, meanings of form are considered, following some assumptions of the German formalism of the nineteenth century. The conceptual revision is completed with the gestalt psychology of art by Rudolf Arnheim, with whom the problem of the artistic form and the human

* Doctor en Filosofía, con mención en Estética y Teoría del Arte. Académico del Instituto de Investigación y Postgrado, Facultad de Medicina y Salud, Universidad Central de Chile, Santiago, Chile. Correo electrónico: pedro.salinas@ucentral.cl. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5647-6460>

form as triggers of a crisis of culture is addressed. Finally, the concept of Universally Valid Forms is proposed to explain the pre-eminence of certain aesthetic universals that have operated epochally, giving symbolic-practical consistency to the basis of the social, political and religious organization of a culture and its individuals. It is concluded that the crises that have operated in culture can be explained by paying attention to the concept of form.

KEYWORDS: form, aesthetic formalism, universally valid forms

Recibido: 27.06.23. Aceptado: 05.12.23.

LA FORMA, por ser un concepto que transcurre de manera tan cercana y sensible en nuestras vidas, admite la paradoja de que no se tiene total claridad de su definición ni de sus implicancias más allá del dato primero del contorno. Este hecho explica, desde mi perspectiva, el que la forma, como problema, haya pasado prácticamente inadvertida desde la indagación filosófica, estética o epistemológica figurando siempre como algo de lo que se tenía una cierta certeza inmóvil. Ciertamente, el demostrar que la forma resulta ser un problema es parte de los objetivos del escrito y para ello se presenta una revisión del concepto de forma, buscando complejizar su sitio en la cultura y el arte, en particular. Se integran aportes desde la filosofía, historia del arte, sociología y psicología profunda, además de considerar como un nodo crítico la aguda intuición del psicólogo alemán Rudolf Arnheim (1959/1986), de relacionar una crisis del arte y la cultura con un desvarío en la función narrativa y simbólica del arte.

1. HACIA UN CONCEPTO DE FORMA

La atribución a la estética de los objetos o los cuerpos considera al concepto de forma como sinónimo de contorno, estructura o apariencia. De tal modo, se ha entendido por forma aquello que da soporte al contenido y a los demás elementos plásticos de una obra de arte, tales como la composición, el color, la dinámica, el espacio, así como a las técnicas o modos de relación entre estos elementos: el equilibrio, el centro, el peso, el orden, el contraste y la tensión, etc.

En su emblemática obra *Art & Visual Perception*, el psicólogo alemán del arte, Rudolf Arnheim, señala una distinción conceptual lingüística propia del inglés, idioma original del texto, que sirve para trazar un criterio de diferenciación (Arnheim, 1969/1998). En la introducción al escrito, el editor en español señala el contraste entre denotar el concepto de forma como

“form” o “shape”, cuya traducción al español se da entender indistintamente como “forma”. En su singularidad, *form* (*forma*, de aquí en adelante), es usada para referir las condiciones figurativas de una estructura incluyendo tamaño, contorno y las variables vectoriales que de ella se puedan desprender. Alude a una tridimensionalidad de la composición, pero considerando, además, el fondo de sentido transmitido por la forma visual como parte de una unidad perceptual o totalidad organizada de la que contorno y contenido forman parte.

Ahora bien, a diferencia de “*form*”, *shape* (también entendida como “forma”), aludiría a los elementos pictográficos (la línea o el color), figurativos, geométricos incluso, en lo que podríamos entender como contorno. Es por ello que utilizaré *forma* para aludir al equivalente de “form” en lengua inglesa y forma, para “shape”. Esta distinción, que podría resultar una cuestión de mero alcance conceptual, anida, a mi parecer, importantes implicancias tanto filosóficas, artísticas y estéticas, como psicológicas y culturales.

El presente artículo pretende elaborar el concepto de *formas universalmente válidas*, a partir de esta función representativa de la *forma*, por cuanto es posible atribuirle cualidades semánticas y simbólicas conjugando en ellas una función tanto visual como narrativa.

1.1. La forma en Platón y Aristóteles

A partir de una primera indagación filosófica en torno a la *forma*, Platón, tanto en el *Fedón* como en el *Fedro*, la define como esencia de un *eidós* (εἶδος), con lo que la intención de asimilar la forma únicamente con el contorno material o sensible de algo resultaría incompleta. Esta objeción parte del supuesto de que la *forma* es aquello que se opone a la materia que integra a esa misma cosa (360 A.C./1988a, 105a), por lo que su argumento es que debe existir una esencia –forma (*morphé*)– común a todo aquello que cabe dentro de un concepto y que hace de algo aquello que “es” (360 A.C./1988a, 103e). Afirma Platón al respecto: “cada una de las formas existe y todas las otras cosas al participar de ella, adquieren su nombre específico” (360 A.C./1988a, 102b). En consecuencia, debe de existir un número infinito de formas, siendo el único conocimiento verdadero el que proviene de las ideas eternas aprehendidas por la anamnesis o recuerdo (360 A.C./1988a, 72e). Platón define las formas eternas, también conocidas como arquetipos o formas platónicas, como “modelos o patrones ideales, inalterables, intemporales y perfectos” (360 A.C./1988a, 248e).

Hasta este punto y considerando algunas aproximaciones al concepto de *forma*, es factible advertir en Platón, que tanto *eidós* como *morphé* parecen ser conceptos en que se aprecia una total sinonimia, pues también *morphé* (forma o figura) en Platón pareciera indicar una *eidós*, una idea perfecta o una forma inteligible e inmutable solo capaz de ser captada por el ojo del alma.

En cuanto a su origen, las ideas platónicas o formas primordiales existen desde siempre, ya que son una realidad fija, estable y absoluta que acontece en un mundo eterno, anterior al hombre y al demiurgo (Durán Hurtado, 2011). Las ideas primordiales platónicas, deben ser entendidas como la *ousía*, o lo que cada una de las cosas es. Como señala Juan de Dios Vial, a través de la idea se llega a saber lo que la cosa es o puede ser en sí misma, por esto es que las ideas, como formas del alma, tienen cifradas en sí la realidad de las cosas (Vial, 2009). La existencia verdadera, la realidad misma, se descubre a la par de la existencia real del alma y en ella misma, en su vida, no en otro lugar u otra forma.

En la perspectiva aristotélica, el alma ocupa un lugar insoslayable, ya que se postula como la entelequia y principio vital del cuerpo, conformando un compuesto de *forma* (*morphé*) y materia (*hyle*), actualidad y potencialidad respectivamente, en lo que se conoce como la teoría hilemórfica de Aristóteles. Además, el alma también es considerada como *ousía*, específicamente como la *forma* específica (*eidós*) de un cuerpo natural que posee potencialidad de vida (350 A.C./1978, I, 412a). asume, entonces, los roles de principio y causa del cuerpo, funcionando como la fuente del movimiento, como *ousía* en el sentido de forma (*morphé*) y forma específica (*eidós*), a la vez que actúa como causa final inmanente y origen de todas las facultades: nutritiva, sensitiva, desiderativa, motora, discursiva y vegetativa (Quiñones et al., 1993).

Este cambio radical respecto del carácter suprasensible de la *forma* platónica (que concibe la materia y *forma* como opuestos y entidades pertenecientes a mundo separados), en Aristóteles, obtiene su ser sustancia primera en el individuo concreto, pues en él se encuentra realizada la esencia o especie (la sustancia segunda), admitiendo con ello la pluralidad y el devenir como algo real que subyace en la sustancia. Para explicar este aspecto, el estagirita considera la sustancia como un compuesto (*synolon*) de materia (*hyle*) y *forma* (*morphé*).

En lo que respecta a la cuestión acerca de la *forma*, es pertinente advertir que la capacidad sensitiva del alma, aquella que Aristóteles considera vin-

culada a la vida animal u orgánica en su totalidad, no se encuentra actualizada, sino en estado potencial hasta que se convierte en acto. En *Acerca del alma*, también sostiene que el alma es el principio que rige a los animales (350 A.C./1978, I, 402a, pp.4-7).

Al respecto, el filósofo señala que esta requiere de un agente o estímulo, así como de un órgano del sentido:

En relación con todos los sentidos en general ha de entenderse que sentido es la facultad capaz de recibir las formas sensibles sin la materia al modo en que la cera recibe la marca del anillo sin el hierro ni el oro; y es que recibe la marca de oro o de bronce pero no en tanto que es de oro o de bronce. (350 A.C./1978, 424a, p. 20)

En la filosofía aristotélica, a diferencia del pensamiento platónico, se presenta una concepción distinta en relación con la interacción entre la materia y la forma. En este contexto, es la materia la que adquiere una forma singular, mientras que la forma misma, la forma particular de un objeto o de un ser viviente, no se genera por sí misma. Su existencia y desaparición ocurren de manera instantánea, sin requerir un proceso de generación o producción. Esta perspectiva implica que la forma no comparte la misma naturaleza que la materia, como lo sostenía Platón, pero tampoco está completamente separada de ella. Para Aristóteles, la forma es la materialización de las posibilidades inherentes a la materia y, en el ámbito artístico, su dimensión significativa radica en la alteridad: el arte permite que la materia amorfa adquiera forma, no a través de su naturaleza intrínseca, sino mediante la intervención de un agente externo, el artista, que ha creado la configuración (Díaz Tejera, 1984). Con el paso de los siglos, la metafísica tomista y la escolástica adaptaron la teoría hilemórfica, concluyendo que todo ser finito en el espacio y tiempo está ontológicamente constituido por materia y forma; siendo “real” en cuanto forma que configura la materia, y dejando el concepto de “acto puro” reservado para Dios (Quiñones, et al., 1993).

De este modo, la perspectiva aristotélica sobre la relación entre materia y forma difiere significativamente de la visión platónica. La formación singular ocurre en la materia, mientras que la forma misma es la realización de las posibilidades inherentes en esa materia. La adaptación posterior de la teoría hilemórfica por la metafísica tomista y la escolástica reafirma la importancia ontológica de la unión entre materia y forma en la configuración de los seres finitos en el tiempo y el espacio.

1.2. Las formas puras en Kant y Schopenhauer

En su teoría del juicio estético, Kant (1790/2007) no solo insiste en que la única cosa relevante para determinar la belleza de un objeto es su *aparición*, sino también en que, dentro de esta, lo es su *forma*; en el arte visual, no los colores, sino el diseño que componen los colores y, en música, no el timbre de los sonidos individuales, sino la relación formal entre ellos (Audi, 2004). Para Kant la *forma* es una unidad *a priori* de ordenación de la multiplicidad sensible, siendo consideradas como formas la intuición, el espacio y el tiempo, así como las formas de la razón (categorías), las que en cuanto elementos *a priori* subyacentes al conocimiento humano hacen posible la experiencia y organizan la materia bruta de la sensibilidad constituyéndola en un objeto (Kant, 1790/2007). Ernst Cassirer señala al respecto que Kant consideró al espacio como la *forma* de nuestra experiencia externa y al tiempo, la de nuestra experiencia interna (Cassirer, 1990). De este modo, si en Kant el fenómeno era el modo en que los objetos se presentan en el mundo, en Schopenhauer, admirador suyo, es el fenómeno el que oculta la verdadera realidad de las cosas, por ello es que pensaba lúcidamente que la propia distinción entre fenómeno y cosa en sí conlleva tal implicancia bajo un argumento simple pero contundente: si hay que distinguirlos, es porque son distintos.

La materia (*Materie*), es entendida por Schopenhauer en el sentido estricto de materia prima sin forma (*Stoff*), en tanto la materia determinada o con una forma definida, que es equivalente también a sustancia, en Schopenhauer solo es material. Admitiendo la influencia del pensamiento oriental, el fenómeno no es la manifestación de la realidad, sino más bien su encubrimiento (Schopenhauer, 1818-19/1992). Así, todas las formas posibles del mundo no son sino expresiones de la *representación* de un sujeto que se deja afectar por un objeto en consideración de una forma que antecede al dualismo y a las formas kantianas del tiempo, el espacio y la causalidad, como señala el autor (Schopenhauer, 1818-19/1992):

El mundo es mi representación: esta verdad es aplicable a todo ser que vive y conoce, aunque sólo al hombre le sea dado tener conciencia de ella, llegar a conocerla es poseer el sentido filosófico. Cuando el hombre conoce esta verdad está para él plenamente demostrado que no conoce un sol ni una tierra, y sí únicamente un ojo que ve el sol y una mano que siente el contacto de la tierra; que el mundo que lo rodea, no existe más que como representación, esto es, en relación con otro ser: aquel que le percibe, o sea, él mismo. (p. 21)

En cuanto a las representaciones, Schopenhauer distingue dos tipos, representaciones abstractas como productos de la razón humana, y representaciones intuitivas. Estas últimas pertenecen al mundo de la experiencia, pudiendo ser pensadas *in abstracto* o inmediatamente intuitas en su contenido. La intuición para Schopenhauer se constituye como el conocimiento del efecto por la causa, por lo que toda intuición es intelectual, siendo el intelecto la mayor objetivación de la voluntad y el cuerpo su vehículo, en tanto objeto inmediato del sujeto, el que sirve de medio de intuición para todos los demás objetos, mediante los sentidos, la sensación a la que le atribuimos una causa (Schopenhauer, 1818-19/1992):

Pero así como con la salida del sol, el mundo visible aparece, así el entendimiento, transforma de un golpe, con su única y simple función, la sensación oscura e insignificante, en intuición. Lo que el ojo, el oído, la mano sienten, no es intuición, es un mero dato. Sólo cuando el entendimiento pasa del efecto a la causa, aparece el mundo extendido en el espacio como intuición, por la forma cambiante, por la materia como duración en el tiempo, pues reúne tiempo y espacio en la representación 'materia,' es decir, actividad. (p. 29)

Con ello, Schopenhauer señala que en la materia se produce la *simultaneidad de forma* y espacio, en donde acontece la coincidencia de la inconsistencia del tiempo con la rígida e invariable permanencia del espacio. La duración, en este sentido, es la simultaneidad de diversos estados o la permanencia de la impermanencia, sustancia y tiempo.

Hasta este punto, podemos señalar que existe un punto de divergencia entre la noción platónica de *eidós* y la de Schopenhauer que se apoya en la *mézexis* (participación). En Platón la idea es la realidad última en que se agota el ser que se despliega en las multiplicidades de las formas sensibles. En Schopenhauer, en cambio, la realidad última, lo que para Kant era el *nóumeno*, no se relaciona con la *idea*, sino con la voluntad. Las ideas platónicas, por lo tanto, se vinculan con diversos grados de objetivación de la voluntad (Cabrera, 2017).

1.3. Ernst Cassirer y una filosofía de las formas simbólicas

El filósofo alemán Ernst Cassirer, en 1945, coincidía con el psiquiatra Carl G. Jung al considerar que las formas de vida cultural son el producto de la continuidad entre lo intrapsíquico y la realidad compartida y objetiva, y cuestionaba así al evolucionismo, al señalar que no existen especies separa-

das, solo una corriente continua e ininterrumpida de vida, lo que le llevó, en su búsqueda de una antropología filosófica, a preguntarse si esta idea era aplicable a la cultura humana (Cassirer, 1990). Para Cassirer, la construcción de la realidad se basa en la disponibilidad de una vasta colección de conceptos mentales o “formas simbólicas”, recibiendo así la influencia de Von Humboldt respecto a sus consideraciones sobre el mundo natural como un continuo interconectado y armonioso de formas orgánicas. De esta manera, Cassirer (1990) afirma que:

... Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad. Existe una diferencia innegable entre las reacciones orgánicas y las respuestas humanas... . [El ser humano] ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. (p. 47)

Como representante de la corriente neokantiana, Cassirer retoma la idea del hombre como ser racional y su confianza en la ciencia, mas no con carácter absoluto, pues se resiste a adoptar dicha racionalidad bajo el esquema trascendental kantiano y sitúa en el centro la noción de forma simbólica. Desde su perspectiva, si bien existen formas simbólicas universales, estrechamente ligadas a la conformación biológica del ser humano, dichas formas resultan de una operación aleatoria dependiente de la cultura del sujeto, para quien la percepción de la perspectiva era una formulación simbólica y por tanto convencional, no natural e instintiva (Cassirer, 1990).

El campo del arte es el que, según Cassirer (1990), nos demuestra que la realidad no es exclusivamente accesible mediante abstracciones científicas, “porque los aspectos de las cosas son innumerables y varían de un momento a otro. Sería vano cualquier intento de abarcarlos con una simple fórmula” (p. 157). El arte, en tal sentido, tiene un objeto y un propósito diferentes, pues desde el arte la pretendida objetividad del científico es ilusoria: si en la percepción ordinaria nos contentamos con captar los rasgos comunes y constantes de los objetos que nos circundan, la experiencia estética vendría a ser inconmensurablemente más rica y plena de posibilidades sin realizar en la percepción cotidiana.

Respecto de la experiencia estética, Cassirer se posicionaba en favor de la comunicabilidad universal, al referir que nos encontramos más interesados en la contemplación del objeto, que en el objeto en cuanto tal. Sería, entonces, por virtud de la obra de arte que la *forma* se ha convertido en duradera y permanente. En este sentido, lo que podemos denominar como la “realidad”, sería lo que las formas de la sensibilidad nos entregan en la acepción kantiana del término. Al respecto, Cassirer afirma que en lugar de medir el sentido, contenido y verdad de las formas intelectuales con algo ajeno reproducido en ellas, debemos encontrar en las *formas* mismas el criterio de su verdad y significación intrínseca (Cassirer, 1925/1953). Denominó, entonces, como “función simbólica” a la disposición únicamente humana por la cual el ser humano da origen a la cultura. La resultante es la “forma simbólica” o símbolo que en ningún caso es una copia de un objeto exterior existente como tal, pero tampoco es una construcción del espíritu (Cassirer, 1990).

1.4. Carl Jung y las formas de lo inconsciente colectivo

En favor de una aproximación a la *forma* de tipo universal y más allá de su dimensión sensible, el psicólogo suizo Carl G. Jung, en su abordaje de la psiquis moderna, concluyó que al igual que en el hombre arcaico, lo inconsciente del ser humano moderno es igualmente rico en *formas* y formaciones simbólicas inconscientes, las que denominó como “arquetipos” y “complejos”, respectivamente (1994). Desde una perspectiva simbólica, antropológica y estética, realizó un análisis profundo del inconsciente humano resaltando el carácter transpersonal y colectivo de la mente humana, lo que denominó como “inconsciente colectivo” (Jung, 1970).

En referencia a las condiciones estructurales inmutables del inconsciente, Jung alude a lo que considera los elementos constitutivos de la psique, los arquetipos, expresados en imágenes arquetípicas mediadas simbólicamente, en ocasiones particulares de la actividad onírica, pero también propios del relato mítico, coincidiendo en tal perspectiva con Mircea Eliade, quien elabora un examen oportuno de la estructura del símbolo y su vinculación con el mito (Guberman, 2002). Para Eliade (1999, 2006), las imágenes y los símbolos ayudan al ser humano a recuperar la condición paradisiaca de hombre primordial, revelado a través del arquetipo (de repetición o sagrado), imposible de alcanzar en ninguna existencia humana: “al escaparse de la historicidad, el hombre no abdica en su cualidad de humano, sino que vuelve a encontrar el lenguaje y, a veces, la experiencia de un paraíso perdido” (Eliade, 1965, p. 12).

Jung, por su lado, ve tanto en el mito como en el sueño, la posibilidad de una *expresión simbólica* de las imágenes arquetípicas que pueblan el inconsciente colectivo (Jung, 1994), imágenes también primordiales que son la proyección de un inconsciente hereditario, de origen transpersonal y universal. Sin embargo, los conceptualiza como funciones psíquicas inconscientes, que conforman modelos de conducta humana. Ello no implica que las imágenes arquetípicas sean lo que se hereda propiamente tal, sino la *tendencia* a formar dichas imágenes, a constelarse en torno a imágenes arquetípicas o complejos: “tal [como] el instinto de las aves a construir nidos o el de las hormigas a formar colonias organizadas, es como se pueden advertir formaciones psíquicas de carácter universal y transpersonal” (Jung, 2002, p. 66).

En función de la delimitación de un concepto de *forma*, destaco que los arquetipos son, por lo tanto, formaciones energéticas que ponen de manifiesto los componentes básicos de la psique a través de representaciones o patrones comunes, que no responden necesariamente a una personificación. Tal sería el caso del arquetipo del centro que, no siendo una composición antropomórfica, sí manifiesta una notable influencia, por ejemplo, en el ejercicio fundacional de las ciudades, idea que comparte Eliade al exponer la función diferenciadora entre un tiempo-espacio profano de uno sagrado en el ejercicio fundacional de un centro cívico, gesto ritual presente incluso en las culturas más arcaicas (Eliade, 2006).

Así como el centro, existen otras formas arquetípicas no antropomórficas tales como la circunferencia y la cuadratura o la cuaternidad, igualmente relevantes para la organización cultural. Esta última, resulta ser un arquetipo ampliamente extendido transcultural y transepocalmente, asociado generalmente a una idea religiosa o a la administración o representación del espacio (Jung, 2010). Según Andreoli (1992), el número cuatro se expresa figurativamente a través de diversas formas cuadradas o cuaternidades como la cruz, además de resaltar cuánto insistió Jung sobre el valor de totalidad que tiene la cuaternidad, concluyendo que la cuadratura “es el arquetipo por excelencia, ya que sobre su esquema se funda el primer grado de la civilización, es decir, una primera comprensión del mundo, siendo el mismo patrón que Arnheim y Piaget encuentran en la estructura mental infantil” (Andreoli, 1992, p. 114). En su aspecto sensible, encontramos la cuaternidad en la administración y gestión del territorio desde la fundación de las primeras ciudades.

Adicionalmente, me parece pertinente con el objetivo de deslindar el concepto de *forma* del rango material-sensible del mundo, el describir las

características fundamentales del arquetipo jungiano. Primero, el arquetipo es ante todo una forma inconsciente, es decir, un elemento formal en sí vacío, como señala Jung, no es sino una *facultas praeformandi*, una posibilidad dada a priori de la forma de la representación (ver Evans, 1968). En segundo lugar, como forma innata, el arquetipo pertenece al ámbito de los instintos: “podríase asimismo llamarlo intuición del instinto en sí mismo o autorretrato del instinto ...” (Evans, 1968, p. 159). Tercero, todos los arquetipos no son representaciones heredadas, sino que, como ya enuncié, la herencia corresponde a *formas* arquetípicas que sirven de base para determinadas representaciones. Cuarto, el arquetipo es una forma vacía que es “llenada”, por un lado, con la representación y, por otro, con libido:

Así, estas imágenes nos las hemos de figurar como exentas de contenido y, por ende, inconscientes. El contenido, la influencia y el estado consciente no lo alcanzan sino luego, al tropezar con hechos empíricos que, al dar en la predisposición inconsciente, le infunden vida. (Jung, 1993, p. 156)

El arquetipo se constituye, entonces, como energía psíquica pura carente de forma, que se expresa en una tendencia a configurar representaciones (imágenes arquetípicas), pero que no constituyen la imagen representacional en sí (Jung, 1993). Los arquetipos están imantados de su propia iniciativa y su energía específica y se pueden encontrar en las manifestaciones de un inconsciente que trasciende lo individual: el inconsciente colectivo. Allí yace la imposibilidad de su representación. Al decir del autor, es, entonces, “[el alma] la que crea símbolos cuya base es el arquetipo inconsciente, y cuya figura aparente proviene de las representaciones adquiridas por la conciencia” (Jung, 1962, p. 245). De este modo, si lo que se busca responder es la pregunta acerca de qué es un símbolo, se debiera señalar que es la denominación del momento en el cual el arquetipo obtiene una representación consciente.

En conclusión, los arquetipos jungianos están insertos en el ser humano como modelos preformados, ordenados (taxonómicos) y ordenadores (telenómicos), es decir conjuntos representativos y emotivos estructurados, dotados de dinamismo formador que se manifiestan en las estructuras psíquicas cuasi-universales, innatas y heredadas, habitantes de un inconsciente colectivo (o supraconsciente), que se expresan a través de imágenes simbólicas particulares cargadas energéticamente de forma psíquica, desempeñando un papel y motor en el desarrollo de la verdadera personalidad, aquello que Jung llamó el *proceso de individuación* (Jung, 2010).

2. FORMALISMO ESTÉTICO, VOLUNTAD ARTÍSTICA. APORTES DE LA GESTALT AL CONCEPTO DE FORMA

Atendiendo a los orígenes del movimiento formalista europeo acontece algo que me parece destacable y es que, más allá de una noción de forma representativa o forma perceptual, la *forma* adquiere un lugar de consideración particular en relación no solo con el arte, sino con el mundo en su totalidad. A modo de ejemplo de una connotación de la forma mucho más compleja (si se admite que uno de los objetivos de la historia del arte es explicar la necesidad interna formal en su evolución más allá de una cuestión puramente de estilo), Alois Riegl, uno de los precursores del formalismo europeo, relaciona dicha evolución del arte con la *voluntad artística* como un predecesor de la experiencia. Riegl, como miembro de la Escuela Histórica de Viena y otro de los autores que influenciaron a Wölfflin y al movimiento formalista, utilizando los conceptos de Hildebrand de visión plana y visión en profundidad (o táctil y óptica), incorpora este concepto relativamente nuevo para la época. En términos generales, Riegl señala que la actividad artística de cualquier tiempo y lugar responde a la realización de esta voluntad artística o “voluntad de forma” (*kunstwollen*), cuya evolución produce los cambios de estilos y movimientos de arte en cada época. Al modo de una intención artística, ya sea aplicada a un estilo o a una obra de arte en particular, se considera la fuente del desarrollo continuo y lineal de la historia del arte (Riegl, 1980).

Bajo la evidente influencia del pensamiento de Schopenhauer, esta perspectiva implica que es dicha voluntad la que determinaría una forma particular de ver el mundo, propia de cada época, por lo que la producción del arte, así como las formas que subyacen a él, deben entenderse como la expresión epocal de una determinada percepción del mundo, un estado de la cultura o una *Weltanschauung* siguiendo el concepto de Dilthey. De esta manera, la *forma* puede asumirse como el resultado de un tiempo histórico particular, cuya materialidad depende, en términos schopenhauerianos, de la voluntad transcendental.

Para Erich Kahler (1968), el formalismo estético responde a una corriente teórica que tuvo como uno de sus principales precursores al alemán Heinrich Wölfflin, quien a su vez influenciaría a diversas escuelas como la francesa (H. Focillon), la corriente anglo (R. Fry, C. Bell, C. Greenberg) o la italiana (B. Croce, L. Venturi). Como elemento común de todas estas corrientes, el académico señala que se ha considerado como legítima la supuesta norma estética en que la forma representativa (su visibilidad) se alza

por sobre el contenido de la obra, la intención del autor o demás factores y circunstancias externas (Kahler, 1968):

Quienes usan el concepto de forma, fundamentalmente quieren contrastar el artefacto mismo con sus relaciones con entidades fuera de él –representar cosas distintas, simbolizar cosas distintas, expresar cosas distintas, ser producto de diversas intenciones del artista, evocar distintos estados en quienes lo contemplan, estar en diferentes relaciones de influencia y semejanza con las obras que le preceden, suceden o son contemporáneas, etc. (p. 25)

El origen de las ideas de Wölfflin en torno a la *forma* podría hallarse en el pensamiento del escultor Adolf von Hildebrand, así como en el teórico del arte Konrad Fiedler. El primero se hizo conocido por formular las leyes de unidad óptica, según la cual la abstracción está relacionada con la visión distante y plana que tenemos de los objetos, ya que esta nos proporciona una imagen uniforme que libera a la naturaleza del cambio y del azar, y donde la forma real alcanza la verdadera unidad y plena fuerza expresiva (Hildebrand, 1988).

Para Hildebrand (1988), la *forma*, eterna e inmutable, se constituye como el principio de unidad y completitud en la obra de arte, en la cual el artista expresa una determinada percepción de la naturaleza. Sin embargo, la apariencia de la obra de arte en ningún caso resulta arbitraria o relativa, por cuanto exige una determinada *forma* que le da significación y unidad. Así, es factible concebir la obra de arte como expresión de una visión de la naturaleza cristalizada en una forma determinada, forma a la cual se subordina el arte, tanto desde el punto de vista objetivo (materiales y técnica) como subjetivo (sentimientos, conceptos del autor). El valor de lo artístico estaría entonces en la creación de una representación o de una apariencia que sea significativa y autónoma.

Por su parte, Konrad Fiedler, en el capítulo dedicado al origen de la actividad artística de sus *Escritos sobre arte* (Fiedler, 1991), refiere que el contenido de la forma artística es su mismo formarse (“configurarse”) para expresar la ley. En este sentido, tanto para Fiedler como para Hildebrand, el objetivo del arte no es la belleza, sino presentar la apariencia de las cosas, y está regido por la determinación, el orden y la regularidad y, de hecho, Fiedler negaba la posibilidad de imponer leyes a la actividad artística, pues pensaba que esas leyes existían como manifestación *a posteriori*. Al respecto afirmaba: “siempre que la actividad artística permanezca fiel a sí misma no podrá descansar hasta que sus productos hayan adoptado una

forma que sea conforme a leyes” (Fiedler, 1991, p. 262). Con esto pretendo mostrar que, en el origen del movimiento formalista, a diferencia de su desarrollo posterior en la crítica moderna de Greenberg o Fry, se sostuvo una concepción de *forma* más cercana a la voluntad schopenhaueriana que a su acepción de apariencia o contorno.

El puente entre esta vertiente del formalismo y la posterior teoría gestáltica en su aplicación a la psicología del arte, resulta en el postulado de que la mente funciona siempre como un todo; creación, experiencia humana y sensación artística conforman una totalidad, tal como lo planteó Köhler en 1940 (citado en Verstegen, 2005), quien comprobó que los estados macroscópicos en la naturaleza se desarrollan en el sentido del equilibrio, la estabilidad, la regularidad y la simplicidad, de acuerdo al concepto de *isomorfismo* (Verstegen, 2005).

Posteriormente la escuela de la *Gestalt*, en términos generales, apuntaría a que el concepto de isomorfismo gestáltico refiere a la correspondencia entre un conjunto de estímulos y el estado cerebral creado por dicho conjunto, y se basa en la idea de que los procesos cerebrales objetivos subyacentes, correlacionados con experiencias fenomenológicas particulares, tienen funcionalmente la misma *forma* y estructura que esas experiencias subjetivas. Si los procesos neuronales y perceptuales de la experiencia comparten una organización común, la conducta expresiva revela su significado directamente en la percepción, puesto que son semejantes en cuanto a organización estructural. Por ello es que, quizás, uno de los conceptos más relevantes provistos por la *Gestalt* de la mano de Wolfgang Köhler, resultó ser el establecer un vínculo entre los procesos perceptuales y mentales mediante el nexo entre la sensación (*aisthesis*) y la percepción de la forma esencial (*eidós*), en consonancia con pensadores y arquitectos alemanes del siglo XIX, como Karl Bötticher o Heinrich Wölfflin, quienes también sustentaban la idea de una totalidad en la suposición de la unidad del universo.

–*Forma* y arte: una relación en crisis

La observación del funcionamiento de la mente humana como un todo es un supuesto presente en la psicología del arte de Rudolf Arnheim (1971) cuando este sostiene que la creación, la experiencia humana y la sensación artística conforman una totalidad. Adicionalmente, considera que las formas no se encuentran en el mundo necesariamente como estructuras *a priori*, sino que son el resultado de una construcción activa que involucra captar algunos rasgos sobresalientes del objeto (la forma sensible) y

estos rasgos, por tanto, no solo implican que se constituya una *identidad* del objeto percibido, sino que además aquél aparezca como un esquema completo e integrado (Arnheim, 1971). En este proceso, la memoria auxilia la identificación, interpretación y percepción, pero no estamos necesariamente volviendo a ella cada vez percibimos algo. Es en este sentido que Erich Kahler (1968), citando a Richard Blackmur, da a entender la *forma* “como el principio restrictivo por el que un objeto es él mismo [... y] de manera correspondiente, la pérdida de forma equivaldría a la pérdida de identidad” (p. 31).

Frente a la pregunta sobre qué hace que un grupo de partes separadas se constituyan como una estructura de fuerzas dirigidas, provistas de una esteticidad y una identidad, cabe entonces la respuesta: si en la estructura es posible reconocer una cualidad estética, la cualidad ontológica yace en la identidad de la *forma*, la que no está dada ni por sus partes, ni por la estructura que conforman, sino por su organización o, más bien, por la disposición que las partes presentan para organizarse en torno a ella.

Al respecto, la relación de quiebre advertida tanto por Arnheim (1959/1986) como por el filósofo Erich Kahler (1968) que implicó para el arte la pérdida de la función narrativa, histórica e identitaria en la *forma*, fue interpretada, coincidentemente, por ambos como una crisis de la “forma humana”, que implicaría, entre otras cosas, la ausencia de un eje central articulador de la *forma*. La crítica del psicólogo alemán en 1959 respecto de una crisis de la *forma* artística y, consecuentemente, una crisis de la cultura, apuntaba tanto a la herencia de las vanguardias, como al excesivo formalismo estético en la apreciación del arte. En un escrito compilatorio de Arnheim (1959/1986) se puede leer lo siguiente:

Ahora son ellos (los objetos artísticos) los que necesitan de una interpretación. No es sólo que la pintura, la escultura y la música de hoy resulten incomprensibles para muchos: incluso lo que, según nuestros expertos, se supone deberíamos encontrar en el arte del pasado carece ya de sentido para el ciudadano medio. (p. 17)

La crítica inicial de Arnheim de 1959 que aludía al divorcio entre la forma sensible respecto de la *forma*, por un arte que prescindía o abandonaba el simbolismo, la narrativa o el significado, tuvo un eco casi una década después cuando Erich Kahler (1968), señalaba el inminente repudio del arte moderno por conceptos tales como integridad, coherencia, identidad e historia, lo que implica, en definitiva, para el filósofo alemán, un abierto

rechazo de la *forma*, puesto que ellos serían inherentes al concepto de *forma* artística y humana. Para Kahler, esta tendencia del arte era el resultado de una involución social y cultural general, un síntoma de nuestra actual condición humana que, a mi entender, es lo que intentó señalar Rudolf Arnheim en su conferencia de 1959, “The Form and the consumer”, al señalar que la crisis de la *forma* artística en el transcurso del siglo XX es también una crisis de la *forma* humana (ver Arnheim, 1959/1986).

3. LA CRISIS DE LA *FORMA* Y LAS *FORMAS* UNIVERSALMENTE VÁLIDAS

Hasta este punto, el breve itinerario realizado por el concepto de *forma* desde lo filosófico, estético y psicológico permite apreciar que cuando hablamos del concepto se alberga una complejidad mayor que no es equiparable al mero uso del concepto como sinónimo de contorno.

Al respecto, por paradójico que pueda parecer, el comienzo del problema por la *forma* para Arnheim fue un momento coincidente con el inicio mismo “del arte en la era del arte”, al decir de Hans Belting (2009), momento cercano al *quattrocento* y posterior al Renacimiento artístico, en el cual el arte comenzaba a sucumbir a la tentación de abandonar “la buena forma” por tratar de convertirse en una reproducción mecánicamente correcta de la naturaleza, reemplazando con ello la percepción por la medida, la invención por la copia, las imágenes por los conceptos intelectuales y las apariencias por las fuerzas abstractas (Arnheim, 1986/1989).

Mi consideración, es que el resultado del extravío de la *forma* en la época actual, se explica por la superposición y retraimiento de ciertas *formas* que se podrían denominar como “universales estéticos” cuyo poder articulador de lo sensible dio origen al arte como un fenómeno con ciertos rasgos claros: la presencia de un centro compositivo, el uso de la forma representativa mediante el simbolismo (o la alegoría), un marcado carácter de autonomía, un potencial aurorreflexivo, la creciente figura del genio y un acabado uso de la técnica pictórica para finales del siglo XV y XVI.

Considerando lo mencionado por Belting (2009), creo que el relevo en las estructuras ontológicas, estéticas y epistemológicas premodernas acontecidas en el *quattrocento*, cursaría durante la modernidad occidental con la *emancipación*, la *autonomía* y la *transgresión* como los más distintivos rasgos del arte. Dicha emancipación se traduciría en relación con la *forma*

en una serie de separaciones o soliviantamientos de estructuras diádicas de sentido que anteriormente comportaban totalidades integradas a nivel ontológico, epistemológico y estético.

A manera de ejemplo, algunas de las estructuras que se han separado durante la modernidad, serían la relación ser humano-naturaleza y la relación mente-cuerpo (presente ya en el programa filosófico cartesiano y en el espíritu empirista); la relación forma - sentimiento; la separación arte - belleza (el Romanticismo y el ingreso de lo grotesco en el arte) y, como propongo, la separación finalmente de la forma del contenido. Evidentemente, estas diádas de sentido probablemente siempre han albergado algún grado de tensión, pero una tensión que se ha hecho progresivamente creciente en el mundo occidental al punto de poder hipotetizar respecto de una eventual crisis de la *forma* artística y *forma* humana.

De haber, por lo tanto, una crisis de la *forma* durante la modernidad, mi postura es que esto se explica por la superposición y el retraimiento de ciertas *formas* universales que fueron capaces de influir, organizar y dirigir el decurso de la vida del habitante premoderno. El influjo de lo que he denominado como *formas universalmente válidas*, en el paisaje premoderno, caracterizado por una trama tanto social como cultural con un profundo sentido de verticalidad y trascendencia (Naughton, 2005), se desvanecería en favor de una progresiva conciencia autorrefleja, distinguida por la autonomía, la subjetividad y el sentido de fragmentación del mundo bajo un esquema ontoteológico. En este sentido “la muerte de Dios”, anticipada por Nietzsche, significa también la falta de consistencia en una visión compartida de mundo o un centro vacante de la experiencia humana.

La capacidad de estructuración que señalo en las *formas* universalmente válidas se relaciona con mi comprensión de ellas como disposiciones que se configuran tanto a nivel del psiquismo del individuo como del colectivo y en todas las expresiones de la cultura, las que se reconocen por ser una organización previa a la imagen simbólico-representacional o a su estructura semiótica. A nivel de una psicología profunda, se pueden entender también como “universales estéticos” al modo en que Jung (1971) concibió sus arquetipos psicológicos, es decir, como disposiciones universales que cuentan con una función simbólica y una organización identitaria singular a nivel de la organización del *self* y que se expresan tanto material como inmaterialmente en los sueños y en la conducta concreta de un individuo (aun cuando no haya conciencia de ello la mayor parte de las veces). Como *formas* universales, históricamente estas han adquirido un carácter general,

estable y permanente por su ingreso en el espacio y el tiempo de la mano de ciertas regularidades provistas por las estructuras del pensamiento y su correlato sensible en la materia por la vía del arte, la técnica, la artesanía o la arquitectura. Si pensamos, al respecto, tanto la *Vertical* como el *Centro*, son dos formas de organización que difícilmente pueden resultar prescindibles, ya sea desde el psiquismo, la organización del lenguaje, las estructuras sociopolíticas y religiosas, hasta la administración del espacio urbano o habitable. En todas las expresiones de la cultura se dio el marcado esfuerzo por distinguir y dar énfasis a una noción de centro y verticalidad.

Sin embargo, a diferencia de Jung, mi reflexión es que las *formas* universalmente válidas, como formas arquetípicas, no son expresiones exclusivas de la psique, sino que se manifiestan en todo aquello que alcanza una cualidad definida y distinguible en el ámbito del fenómeno, lo que incluye también las expresiones isomórficas presentes en la naturaleza orgánica e inorgánica, pues todo aquello que considera una identidad y una organización singular que la hace distinguible comporta, en definitiva, una *forma*. Del mismo modo, en toda la materialidad y la producción simbólica del mundo, subsiste una cuestión por la *forma* que hace que algunas de ellas logren una mayor o menor actividad o relevancia epocal.

La segunda vertiente conceptual para proponer la existencia de *formas* universalmente válidas proviene del extenso estudio del símbolo que Chevalier y Gheerbrant (1996) llevaron a cabo. Estos autores concluyen que los símbolos esenciales que han operado transculturalmente desde tiempos remotos en la representación simbólica del tiempo, el espacio y en la cosmovisión de las más diversas culturas son la *circunferencia*, el *centro*, el *punto* y la *cruz*.

Particularmente, con la incorporación del mito en el entramado colectivo de las formas prehistóricas de agregación social paleolíticas, se comienza a apreciar el que una piedra será sagrada por el hecho de que su *forma* acusa una participación en un símbolo determinado, o también porque constituye una hierofanía, posee *maná*, o conmemora un acto mítico, como señala Mircea Eliade (1999). Es el momento en que las expresiones de la cultura comienzan a evidenciar la capacidad de contención energética por una *forma* vertical activa, progresivamente protagonista en la configuración del mundo y su simbolismo asociado, *forma* que soporta, en definitiva, toda la eficacia narrativo-visual de los pilares de la cultura.

Tomando en consideración estos aportes, se ha propuesto el concepto de *formas* universalmente válidas, reconociendo que ciertos universales estéticos han operado de manera epocal y han otorgado consistencia sim-

bólico-práctica a la organización social, política y religiosa de una cultura y sus individuos. En el caso de la vertical como *forma* universal, lejos de consolidar su eficacia durante la modernidad, inició su proceso de progresivo aplanamiento en torno al Renacimiento humanista del siglo XV o XVI. Esto implica que, si bien la vertical no deja de actuar ni ser considerada una *forma* con una potencia específica, es tras el medioevo cuando se advierte el inicio sostenido de su declive por la saturación representacional-simbólica de las imágenes trascendentes que señala Johan Huizinga (1983) como ocaso del simbolismo. Será dicha cuestión la que, finalmente, decantará en las numerosas crisis generalizadas de representación del mundo contemporáneo.

El centro, en tanto, como *forma* arquetípica, cursó una progresiva travesía de interiorización hacia la conformación de la conciencia individual moderna como soporte privilegiado del conocimiento del mundo, partiendo desde una organización epistemológica centrada en un yo autónomo, singular y autorreflexivo. Sin embargo, como protagonista de todo el desarrollo filosófico y estético de la modernidad occidental, el centro, como *forma* universalmente válida, advertirá ya desde finales del siglo XIX una progresiva afinidad con

la idea de desustanciación propia de un pensamiento negativo presente en la teología y la filosofía del siglo XIX y XX.

Con el transcurrir de los siglos, el proceso constelado en torno al giro autorreflexivo de la subjetividad moderna se expresaría como he señalado, entre otras cosas, en el desanudamiento progresivo de ciertas estructuras diádicas del arte (forma-contenido, arte-belleza, arte-verdad, forma-fuerza, entre otras) y en la perturbación de lo que Arnheim denominó como “el sentido natural de la forma en el ser humano” (Arnheim, 1986/1989).

CONCLUSIONES

El objetivo fundamental de este artículo ha sido explorar y analizar la noción de *forma* desde una perspectiva interdisciplinaria, integrando conceptos y aportes filosóficos, psicológicos y estéticos de diferentes autores como Platón, Aristóteles, Jung, Cassirer y el formalismo alemán. A través de esta exploración, he buscado indagar en la complejidad y evolución del concepto en diferentes contextos históricos y su relevancia en la experiencia humana. En particular, se ha tratado de demostrar que la noción de *forma* ha resultado una noción compleja desde sus inicios filosóficos, tomando como ejemplo a Platón, en quien la distinción entre “eidós” y “morphé”

no resulta del todo esclarecedora, como señala García Gual (ver Platón, 360 A.C./1988b) en su traducción del diálogo *Fedro*, donde algunos otros traductores se han visto en la necesidad de interpretar “morphé” como “estructura” (Eggers), “carácter” (Rubin) o “carácter formal” (Hackfortb). Se ha dejado de manifiesto también, cómo el concepto platónico de “formas perfectas” e inmutables influyó tanto en la filosofía moderna, como en el pensamiento junguiano de los arquetipos (Jung, 1970) como en la concepción arquitectónica de la *forma* de Hildebrand (1988). Al respecto, Thorp (1994) ha mencionado previamente la existencia de una tensión en el pensamiento de Platón entre dos concepciones de las *formas*: como arquetipos y como esencias. Sin embargo, no sugiere que Platón tuviera una comprensión clara y distinta de ambas ideas, y que luego las mezcló o confundió. Tal acusación, sostiene Thorp, sería un error anacrónico, ya que no podemos juzgar su pensamiento desde nuestra perspectiva actual, pero sí podemos concebirlo como alguien que exploraba un terreno metafísico desconocido, con limitada claridad, y que abrió el camino hacia conceptos que con el tiempo se han desarrollado de manera más precisa. Kant, en tanto, desde su teoría del juicio estético ha aportado hacia el concepto de *forma* la idea de que la belleza de un objeto reside en su forma y diseño, más que en sus colores o apariencia superficial. Para Kant (1790/2007), la *forma* actúa como una unidad *a priori* de ordenación de la multiplicidad sensible, incluyendo la intuición, el espacio y el tiempo, así como las categorías de la razón. Estas *formas a priori* son esenciales para la experiencia humana, permitiendo organizar la materia bruta de la sensibilidad y dar significado estético a los objetos. Por otro lado, Schopenhauer, influido por Kant, ofrece una perspectiva contrastante. Para él, el fenómeno no revela la verdadera realidad de las cosas, sino que es una manifestación subjetiva de la voluntad del sujeto que percibe el mundo. La materia es considerada como materia prima sin forma, y las representaciones del mundo son interpretaciones subjetivas influenciadas por la voluntad. Ambos filósofos, sin embargo, ofrecen enfoques complementarios para comprender la complejidad de la *forma*. Mientras que Kant resalta la importancia de la forma como estructura esencial para la experiencia y la apreciación estética, Schopenhauer destaca la subjetividad de la representación del mundo y su relación con la voluntad humana.

En el contexto de una psicología post-kantiana, las aportaciones de Carl Gustav Jung (1970, 1993, 1994) y la psicología analítica agregan una dimensión profunda a la discusión sobre las *formas*, pues al abordar la existencia de arquetipos en el inconsciente colectivo, se enriquece la compren-

sión de cómo ciertas *formas* (o ideas) universales se manifiestan también en la psique humana, y aunque irrepresentables en sí, se puede apreciar su influencia en la cultura y el arte. La perspectiva de Cassirer (1925/1953, 1990), por otro lado, destaca cómo el concepto de *forma* se manifiesta en la creación simbólica y en el lenguaje, enlazando la noción de *forma* con la actividad humana de dar sentido al mundo mediante símbolos y significados. El formalismo alemán del siglo XIX también aporta valiosas perspectivas sobre el concepto de *forma*, resaltando la importancia de la estructura y la disposición formal en la apreciación estética y en la representación artística (Fiedler, 1991; Hildebrand, 1988; Kahler, 1968, Riegl, 1980).

Desde la perspectiva de Arnheim (1959/1986) y Kahler (1968), respecto de que una crisis de la *forma* humana dispone hacia una crisis de la cultura, se estima relevante considerar que en las ideas freudianas presentes en *El malestar en la cultura* (Freud, 1930/2010), donde se alude a la ciencia, arte y religión como los tres pilares sólidos de la cultura, se encuentra implícita la idea de identificar en dichas instituciones las estructuras necesarias que permitieron dotar de una determinada altura representacional a la modernidad en su conjunto. El derrumbe de la modernidad, por lo tanto, no solo tiene relación con que sus tres pilares colapsen junto con muchas de sus narrativas propias (Lyotard, 1979). Dicho derrumbe correspondería, en mi opinión, a lo que he referido como espacio o *forma* representacional, donde el simbolismo y la narrativa contaron con un lugar preponderante. En consideración de lo anterior, el diagnóstico más reciente de la cultura que realizó Bauman (2003), si bien tuvo como vertebración teórica el hacer notar el cambio en el estado de agregación de la materia hacia el estado acuoso de las otroras estructuras sólidas modernas, pareciera no articular aspectos referidos a la *forma* o la dimensión simbólica como parte del problema. Sin embargo, el problema de la *forma* es advertido por Bauman, pero obliterado en función de su interés por demostrar lo “acuoso” de la consistencia tardomoderna. Aun así, las consideraciones del autor de la *modernidad líquida* dan soporte a la idea de que la modernidad es un problema relacionado con la *forma*. Al respecto, Bauman sostiene que los líquidos no conservan fácilmente su forma, ya que no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. A diferencia de los sólidos, que tienen una clara dimensión espacial, pero neutralizan el impacto. Esto no sucede con las sustancias líquidas, ya que para que estas conserven su forma requieren de mucha presión y fuerza para mantenerlas compactas. Estas sustancias conforman estructuras organizacionales muy arraigadas en el sistema, que con el tiempo pasan a ser fugaces y transitorias.

En conclusión, esta investigación ha indagado en torno a las impalpables manifestaciones de la *forma*, integrando perspectivas provenientes de diversos autores y campos del conocimiento. Mediante esta amalgama de enfoques, se ha procurado brindar una comprensión enriquecedora y profunda acerca de la compleja noción y su influencia intrínseca en la construcción del significado y la representación del mundo. A través de esta exploración, se espera abrir un camino promisorio hacia futuros estudios que aborden con mayor profundidad la relevancia de la *forma* en la cultura y en la psique humana.

REFERENCIAS

- Andreoli, V. (1992). *El lenguaje gráfico de la locura*. Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles (1978). *Acerca del alma* (trad. T. Calvo Martínez). Gredos. (Publicación original ca. 350 A.C.)
- Arnheim, R. (1971). *Art and visual perception, a psychology of the creative eye*. University of California Press.
- Arnheim, R. (1986). *Hacia una psicología del arte: Arte y entropía (ensayo sobre el desorden y el orden)*. Alianza. (Publicación original 1959)
- Arnheim, R. (1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Alianza Forma. (Publicación original 1986)
- Arnheim, R. (1998). *El pensamiento visual*. Paidós. (Publicación original 1969)
- Audi, R. (2004). *Diccionario Akal de filosofía* (trad. de R. Marraud y E. Alonso). Akal.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto*. Akal.
- Cabrera, J. A. (2017). La asimilación del eidos platónico en la estética schopenhaueriana. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 22(3). <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v22i3.3764>
- Cassirer, E. (1953). *Language and myth*. Dover. (Publicación original 1925)
- Cassirer, E. (1990). *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1996). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Díaz Tejera, A. (1984). La poesía como causalidad en la poética de Aristóteles. *Emerita*, 52(2), 271-286. <https://doi.org/10.3989/emerita.1984.v52.i2.698>
- Durán Hurtado, P. (2011). Ideas de Platón y arquetipos de Jung. *Encuentros*, 3, 7-44.
- Eliade, M. (1965). *Imágenes y símbolos*. Taurus.
- Eliade, M. (1999). *Mito y realidad*. Kairós.
- Eliade, M. (2006). *El mito del eterno retorno*. Emecé.
- Evans, R. (1968). *Conversaciones con Jung*. Guadarrama.

- Fiedler, K. (1991). *Escritos sobre el arte (1876-1887)*. Visor.
- Freud, S. (2010). *El malestar en la cultura*. Alianza. (Publicación original 1930)
- Guberman, M. (2002). *Símbolo y psicoterapia*. Paidós.
- Hildebrand, A. (1988). *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor.
- Huizinga, J. (1983). La decadencia del simbolismo. En *El otoño de la Edad Media* (pp. 286-303). Alianza Universidad.
- Jung, C. G. (1962). *Símbolos de transformación*. Paidós.
- Jung, C.G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós
- Jung, C. G. (1993). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Paidós Ibérica.
- Jung, C. G. (1994). *Structure & dynamics of the psyche* (Vol. 8). Princeton University.
- Jung, C. G. (2002). *El hombre y sus símbolos*. Caralt.
- Jung, C. G. (2010). *Obras completas*. Trotta.
- Kahler, E. (1968). *La desintegración de la forma en las artes*. Siglo XXI.
- Kant I. (2007). *Crítica del juicio*. Espasa-Calpe. (Publicación original 1790)
- Lyotard, J.F. (1979). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Cátedra.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Fondo de Cultura Económica.
- Müller, M. y Halder, A. (1981). *Diccionario de filosofía*. Herder.
- Naughton, V. (2005). *Historia del deseo en la época medieval*. Quadrata.
- Platón (1988a). “Fedón”, en *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro* (pp. 7-142) (trad. C. García Gual). Gredos. (Publicación original ca. 360 a.C.)
- Platón (1988b). “Fedro”, en *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro* (pp. 289-413) (trad. C. García Gual). Gredos. (Publicación original ca. 360 a.C.)
- Quiñones, E., Tortosa, F. y Carpintero, H. (1993). *Historia de la psicología. Texto y comentarios*. Tecnos.
- Riegl, A. (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili.
- Schopenhauer, A. (1992). *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa. (Publicación original 1818-19)
- Thorp, J. (1994). Sex & Mysticism in Plato. *The Society for Ancient Greek Philosophy Newsletter*, 205. Recuperado de <https://orb.binghamton.edu/sagp/205>
- Verstegen, I. (2005). *Arnheim, gestalt and art: A psychological theory*. Springer.
- Vial, J. de D. (2009). *El alma humana: fundamentos metafísicos de una antropología filosófica*. Ediciones Universidad Católica de Chile.