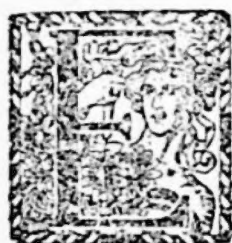


Félix Armando Núñez

La cuestión de la forma



L «buen viejo» Aristóteles; como lo llama Ortega y Gasset, ha sido en verdad el Prudente Odiseo o el Fabio Máximo Cunctator de los conflictos filosóficos. Su sistema, la última gran metafísica de la antigüedad, vino a conciliar los extremos en todos los órdenes. Es el triunfo más rotundo y de mayor vigencia de la medida y la cordura. Su doctrina del «justo medio» no sólo impone su acorde de penumbra armoniosa en el campo de la virtud y la ética sino que se enseñorea de todos los dominios de la especulación pensante. En Ontología, ni la «materia» pura de Demócrito, ni la «formas» pura o el «espíritu» puro de Platón, sino el dualismo, la concurrencia de ambos principios en el individuo, que es lo único real. Pero como la verdadera oposición es la que aparece entre el monismo (ya materialista, ya espiritualista) y el dualismo, que presenta como inconciliables las dos sustancias, el estagirita, formula una nueva solución contemporizadora, y declara que si

espíritu y materia fuesen de naturaleza totalmente antagónica no podrían concurrir ni influir el uno sobre el otro. En Psicología racional ofrece de igual modo una teoría equidistante de los extremos: un «intelecto pasivo» o alma mortal, que también poseen los animales (concesión hecha al materialismo), y un «intelecto activo» o alma racional e inmortal, entendida a la manera de los espiritualistas. En Teodicea, Dios es a la vez inmanente (como quieren los panteístas) y trascendente como afirman los contradictores de ellos. En Cosmología el mundo es un perfecto mecanismo de causas y efectos (mecanistas); pero este riguroso encadenamiento se para en el primer motor inmóvil que no obra ni puede obrar sobre el Universo de un modo mecánico, sino en una forma espiritual que tiene mucho de esas metáforas poéticas que él mismo criticó tanto a Platón. En Política, la clase «media» como poder morador. Y sucesivamente así la filosofía peripatética se resuelve en una magna construcción conciliatoria.

Y esto reviste extraordinaria importancia en el examen de cualquier crítica en torno a conceptos, dados el influjo casi tiránico que Aristóteles ha ejercido en el pensamiento europeo, y la persistencia de los «ídolos del foro y del teatro» cuyas raíces ocultas prosperan inesperadamente en vegetaciones de sorprendentes figuras.

Tal vez la distinción aristotélica de «materia y forma» ha creado en preceptiva, en crítica literaria, en estética general, el vitando y longevo prejuicio de opo-

ner a la «forma» artística, el «fondo» de la obra creada, lo que a nuestro juicio constituye un error profundo que trataremos de examinar en su aspecto genético, y de contribuir a disipar.

La preceptiva clásica enseña dogmática e ingenuamente que el «fondo» de una obra son «los pensamientos o ideas», y la «forma», el estilo. Pero bajo la égida de Buffon, de su máxima de que «el estilo es el hombre» declara que el estilo es «la manera «peculiar» que cada escritor tiene de expresar sus ideas». Vale la pena poner entre paréntesis este adjetivo «peculiar», este carácter de «peculiaridad», cuya iluminación por nuestra conciencia reflexiva puede aclarar todo el problema. Lo dejaremos unos instantes para no divagar.

En realidad, la pareja conceptual «fondo-forma» se corresponde con la antítesis aristotélica «materia-forma». Pero cosa curiosa: en el caso del arte, como es lógico tratándose de una creación puramente espiritual, la «materia» es el «fondo» y la «forma» es la «forma» aristotélica, vale decir, el espíritu. La «materia», pues, de la producción literaria es el «fondo»; y no el «espíritu» que le da «forma». ¿No constituye una paradoja, tal afirmación?

Una paradoja sí, mas no una contradicción real.

Aceptemos provisionalmente que toda obra de arte nos ofrece un fondo, una «materia». Desde luego este fondo no podría darse de hecho sino con una forma artística, así como ésta tampoco podría existir sola o sea, sin un fondo o materia. Pero esta materia ¿no es aca-

so la forma misma en potencia? La forma es bella o no lo es. Si es bella es porque expresa un contenido psíquico de alguna riqueza, intensidad o luz inesperada. Y esto es lo «peculiar» del estilo artístico o más simplemente del estilo. Si la forma no es bella, no cae dentro de los dominios del arte y no hay para qué ocuparse en lo que no le corresponde.

Pero ¿de qué está constituido en definitiva este «fondo» esta «materia?». A nuestro juicio el error que vamos comentando proviene de un defecto de definición. ¡Con cuánta razón Sócrates exigía la definición universal en el diálogo apremiantel! Los textos clásicos han estampado que el fondo son las «ideas» o los «pensamientos», como antes lo hemos recordado. Esta definición es insuficiente e inclina a la estrechez de criterio, tan impropia de la verdadera ciencia. Ella ha conducido seguramente a considerar que tales «pensamientos» son casi en manera exclusiva ideas o reflexiones de carácter filosófico-moral, susceptibles de acunarse en máximas o sentencias más o menos herméticas o lapidarias del tipo de estos versos:

«Más lauros, más coronas dió al prudente
que supo retirarse la Fortuna
que al que esperó obstinada y locamente».

Así la reacción de la crítica clásica frente al tercelo indicado se expresa dictaminando que tiene «mucho fondo». Y del mismo modo, como el profesor de Lite-

ratura de Andrés González Blanco, invocado por éste en su estudio sobre Rubén Darío, dirá que son «fruslerías» las bellísimas cuartetos de «Era un aire suave...»

¿Fué cuando la bella su falda cogía
con dedos de ninfa bailando el minué,
y de los compases el ritmo seguía
sobre el tacón rojo, lindo y leve el pie?

Nos arriesgaríamos a afirmar que por lo menos la historia del arte literario corre parejas con la evolución semántica de la palabra «fondo» referida a él. Y esta evolución es también una evolución profunda de conceptos, determinada, sin duda, por el progreso y desarrollo gigantesco que en los últimos tiempos ha alcanzado una ciencia: la Psicología, dogmática y especulativa hasta el siglo XIX, experimental desde fines de esta centuria, profunda a partir de Freud y Yung.

Hoy no cabría decir que el fondo son los «pensamientos». Habría que decir: Fondo son las «vivencias» del artista: todo el contenido de su psiquis tanto en el dominio de lo consciente como en el de lo inconsciente. Esta definición nos daría inmediatamente la medida de la incomparable riqueza de fondo de Marcel Proust, de James Joyce. Son como «buzos que vienen cargados con el fondo del mar».

Vivencia, como bien sabemos, es todo acontecer psíquico. Mas no cualquier vivencia merece ser dada a

luz. Hay vivencias «contingentes y accidentales», experiencias de modificaciones del yo que expresan algo pasajero y sin mayor importancia. Que tengo frío y siento una humedad nauseabunda en el aire, es una afección que nace en mi ánimo y muere en él sin exceder su pequeña y penumbrosa órbita. Pero si súbitamente aparece deslumbrador el día y en la vibración inmensa de la atmósfera azul escucho los acordes de la Quinta Sinfonía de Beethoven, y hay en mi espíritu como una inundación de belleza, experimento una «vivencia» de otra índole, una «vivencia» que rebosa de mi individualidad para darme la conciencia gozosa del fondo común de humanidad en que fraternizo con la especie y con el Universo entero. Es decir, una «vivencia» que es susceptible de ser reducida a «esencia» para emplear los términos de Husserl y la fenomenología.

El primer tipo de vivencia no puede ser objeto de arte sino a condición de que potenciando su aspecto negativo de contra-valor nos evoque y hasta nos mueva a desear viva, casi violentamente el valor que corresponde. En lo que hemos intentado significar en estos dos sonetos:

I

LA MUERTE DE PSIQUIS

Bulle la vida turbia y disociada—en la larva del día soñoliento—y nos invade un vasto desaliento—viendo rodar las horas a la nada.

La imagen de una empresa fracasada—nos lleva del hastío al sufrimiento—y vanamente anhela el pensamiento—en sí mismo encontrar la luz sagrada.

Y porque mengua nuestra humana esencia—las palabras «belleza» y «maravilla»—carecen de sentido y sugerencia.

¿Dónde, oh Psiquis, está tu ala que brilla?—No percibe en su sima la conciencia—más que un sopor de niebla o de polilla.

II

LA ALEGRÍA

Quiero formarte con palabras bellas—oh Alegría, memoria fulgurante—de nuestro yo mejor, del yo cambiante—que sube del pantano a las estrellas.

Lienzo puro que pintan mis querellas—con sus maduraciones de diamante,—su resplandor de muslo o miel fragante—y su divina espiga de centellas.

Ya te tengo cogida en la potencia—del Ensueño que a todo bombardea—entre rosada piel y ágil idea.

Se me da fácil tu difícil ciencia—en el frío arrebatado que te crea—como una luminosa quintaesencia.

(De «Canciones de Todos los Tiempos»).

Sin embargo, no basta la «vivencia» de los grandes valores. Todos hemos experimentado «vivencias» de este tipo; pero no todos somos artistas. Porque la «vivencia» debe ir acompañada de la «trascendencia»

para que haya arte, y esta «trascendencia» es un impenetrable misterio: es la capacidad artística misma. No hay preceptiva, ni oficio, ni virtuosismo, ni cultura pacientemente acumulada, capaces de producir una forma artística, o en otros términos, de crear sensibilidad. Y hemos llegado a una cima en que se ve clara, plénamente que «sensibilidad» y «forma» se identifican. El trabajo ciclópeo y a veces dramático del gran artista para dar con su estilo propio, con su «forma» irreducible es precisamente un esfuerzo, una tensión continua para encontrarse a sí mismo, para descubrirse, casi diríamos, para libertarse de todo lo aprendido, de todo lo mecánico del lenguaje pasivo que ha memorizado.

La forma se halla así entrañada, implicada en la «vivencia» que trasciende como está adherida a cuanto puede ser pensado. Lo informe sería la nada. Y la nada es sólo una palabra hueca; «flatus vocis»: un aire de la voz. Se podrá distinguir entre una forma rotunda, nítida, de diamantinos contornos, que corresponden a vivencias estivalmente luminosas, como en la poesía de Paul Valéry, y una forma esbozada, flúida, rápida y evanescente como la que cobran las cosas en un amanecer lluvioso o a la débil luz de las estrellas. Pablo Neruda nos da una muestra genial de este último género en el poema «Débil del Alba», que sobresale en su colección «Residencia en la Tierra»:

«El día de los desventurados, el día pálido se asoma—con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en

gris, —sin cascabeles, goteando el alba por todas partes:—es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llantos».

«Porque se fué de tantos sitios la sombra húmeda, callada,—de tantas cavilaciones en vano, de tantos parajes terrestres, en donde debió ocupar hasta el desig- nio de las raíces,—de tanta forma aguda que se defen- día».

«Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confu- so,—entre el sabor creciente, poniendo el oído—en la pura circulación, en el aumento,—cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba,—a lo que surge vestido de cadenas y claveles,—yo sueño sobrellevando mis vesti- gios morales».

«Nada hay de precipitado ni alegre, ni de forma orgullosa,—todo aparece haciéndose con evidente po- breza;—la luz de la tierra sale de sus párpados—no como la campanada sino más bien como las lágrimas—: el tejido del día, su lienzo débil—sirve para una ven- da de enfermos, sirve para hacer señas en una despe- dida, detrás de una ausencia,—es el color que sólo quiere reemplazar,—cubrir, tragar, vencer, hacer dis- tancias».

«Estoy solo entre materias desvencijadas: la lluvia cae sobre mí y se me parece—se me parece con su des- varío—, solitaria en el mundo muerto,—rechazada al caer y sin forma obstinada».

No incidiremos en el error de pretender reducir es- te poema a conceptos lógicos, aplicándole los cánones

deducidos de los Siglos de Oro. Veremos que con una red de categorías conceptuales, podemos hacer allí una buena pesca, pero se nos escapará por entre la malla la ola misma con su solemne trueno y su inagotable pululación de vida. Porque allí vive lo lógico, lo sub-lógico y lo supra-lógico, como la sombra del inconsciente, la penumbra de la sub-conciencia, la claridad de la intelección lúcida y el trascender de cegador relámpago del Espíritu. O dicho de otro modo: la psiquis total con su raíz oscura y su copa florecida y deslumbrada.

La Lógica puede, sin embargo, conducir ventajosamente a nuestra alma hasta la puerta del Paraíso, sin entrar en él, como Virgilio condujo al Dante. Marchemos un poco de su mano. Ya el título «Débil del Alba» sugiere algo vago, descolorido, desvalido. Paul Verlaine había predicado en su «Arte Poética» la «canción gris» que «junta lo preciso con lo impreciso». Neruda va mucho más allá. Esta es su revolución, su aporte nuevo y su mensaje. Su poesía descontrapesa la balanza del autor de «Sagesse» en que el equilibrio perfecto de los dos platillos «precisión e imprecisión», se registra en el fiel de la «canción gris». El poeta americano ha puesto casi toda la gravitación poética en el platillo de la imprecisión: imprecisión del ritmo, eliminación de la rima y de la cantidad estrófica que contribuyen al efecto del contorno neto y acabado, lo gris en lugar del color, los pronombres indeterminados («lo» invadido, «lo» confuso, «lo» que surge vestido de ca-

denas). El desdibujado amanecer de invierno está no sólo afuera sino también y principalmente en el alma del poeta, oriundo de una provincia donde la lluvia durante unos dos tercios del año pone su tónica de frío y desconsuelo tanto en el paisaje como en el corazón. Y esta lluvia se le revela como una alegoría viva de su propia poética. «Se le parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto, rechazada al caer y sin forma obstinada». El poeta ha intuído su «forma» que es análoga a la de la lluvia y el alba en que no hay nada hecho, sino que «todo está haciéndose con evidente pobreza», en que la luz de la tierra sale de sus párpados no como la campanada, sino más bien como las lágrimas». Y compara «al tejido del día» con «un lienzo débil que sirve para hacer una venda de enfermos» y para un pañuelo de despedidas.

Y lo que en el poeta venezolano Lazo Martí es en un endecasílabo perfecto: «el triste adiós de los pañuelos blancos» toma aquí un tinte gris, desvanecido, en que ni siquiera aparece la palabra pañuelo: «sirve para hacer señas en una despedida detrás de la ausencia». Y esta ausencia ha penetrado de tal modo la médula de la poesía que hasta de su propia esencia están ausentes las cosas, con un arte refinado. Porque el poeta evita las cosas, para «llorar entre lo invadido, lo confuso, entre el sabor creciente, poniendo el oído a la pura circulación».

Esta forma no es la forma clásica; pero no por eso menos forma. Al contrario, es una forma descubierta.

por el autor, creada por él, que es como haber descubierto su propia sensibilidad, su estilo, el hombre a la vez genérico e irreducible que hay en él. Es una forma para expresar la orfandad de las criaturas, el desvalimiento de los seres, la miseria cósmica, el devenir del espíritu penetrado de angustia.

La salvedad es que no se trata de una forma «obstinada», sino flexible, cambiante, blanda, siempre original.

La egregia autoridad de Benito Croce aunque todavía con un dualismo más aparente que real, ayuda a aclarar nuestra tesis. En su «Breviario de Estética» nos dice el gran tratadista italiano: «Contenido y forma no pueden calificarse separadamente como estéticos, cabalmente porque sólo su relación es estética, es decir, su unidad. En la intuición primitiva del artista se da unidad sintética del sentimiento y de la imagen». «El sentimiento sin la imagen es ciego; la imagen sin el sentimiento es vacía». Esta intuición estética originaria—nos permitimos añadir, es en términos de Sócrates—la conciencia todavía vaga que el alma de los artistas experimenta de encontrarse preñada de una verdad, a la que hay que aplicar una mayéutica, una actividad de alumbramiento. En el orden de la investigación científica se da un proceso de simbólica analogía que puede ser ilustrado con el descubrimiento del radium. . . La heroica pareja ha oído el mensaje del Espíritu, la misteriosa Anunciación: al elemento dinámico que aun palpita en la sombra, lo presiente, lo intuye,

lo palpa casi, ve los aspectos que provoca, sufre la quemadura de sol cuajado; pero para sorprenderlo en su pureza total se requiere la agotadora labor de un cuarto de siglo de dura experimentación: la incomprensión, el insomnio, la fatiga. Hay que separarlo de los elementos conocidos, opacos e inertes que se le mezclan tercamente; hay que provocar cristalizaciones y cristalizaciones; recomenzar de nuevo; desfallecer, renacer, esperar otra vez, desesperar una y mil veces, soñar, creer, perseverar, hasta que al fin casi en agonía la voluntad patética, aparece aislado el elemento radiante e inédito. Tal es el drama que padece el alma del artista en su alumbramiento: la tragedia del escritor para descubrir su estilo. ¿Y qué es lo esencial del trabajo de la lima que en Flaubert, por ejemplo, constituía una obsesión como la locura? Lo sabemos bien: la conciencia de que la intuición estética clama por mostrarse íntegramente como es en su ser prístino: de que algo falta, de que algo sobra, de que algo obstruye el movimiento musical de lo intuído. Por eso hablamos de los instantes verdaderamente inspirados de los artistas y distinguimos sin dificultad lo que es arte y lo que es simulación u oficio: lo que son las alas imponderables de la luz y el peso muerto de la repetición mecánica, ya de otros, ya de sí mismos.

No podemos, pues, aceptar en modo alguno la clasificación propuesta por ciertos estéticos que dividen a los artistas en «artistas de expresión» y «artistas de forma». Ni mucho menos el término «belleza formal»

que mantienen inveteradamente ciertos críticos o comentaristas, como queriendo significar que la obra leída o contemplada carece de contenido. Porque cabría hacer la pregunta que surge de inmediato: Belleza de la forma ¿de qué? ¿De algo que no existe?

Tal prejuicio de la «belleza formal» se ha originado principalmente en el examen de lo que se llama la escuela parnasiana, de Leconte, de Heredia, de Gautier, etc. Dicha escuela representa la máxima conciencia posible en el trabajo artístico. Pero esta afirmación debe ser reducida a sus justos límites, en íntima relación con las circunstancias en que se produce. Los parnasianos aman la luz plena, el contorno escultural, el color brillante, el sonido límpido. ¿Y qué son la luz, el color y el sonido sino sensaciones nuestras, vivencias nuestras, un sector de nuestra psiquis, al cual no se había dado hasta entonces la importancia que merecía? Así como más tarde las trucas y libres imágenes oníricas que se entrelazan en caprichosos giros movidos por el dinamismo del inconsciente fascinan la curiosidad de las vanguardias, así también dentro de sus dominios vibrantemente luminosos, el Parnaso realizó una obra magnífica. Pero como hay gente que vive de exclusivas—para quien fuera de determinado poeta o filósofo, o músico, no hay salvación— el epíteto parnasiano se aplica hoy a menudo con intención despectiva o negadora. Aún más: el excelente oído para la versificación, el acabado dominio de los recursos de la lengua, la metáfora fulgurante predisponen en contra a los críti-

cos de hogaño, y ya no ven más... Así se ha tildado a menudo de «parnasianos», es decir, de marmóreamente fríos, a dos de los mayores vates de la lengua: al refinado, amargo y desolado Guillermo Valencia, y al Leonardo y Benvenuto de la poesía: el multiforme Leopoldo Lugones a un tiempo pánico y preciosista sutil y vigoroso. Si el Petrarca y Fray Luis vivieran hoy serían «parnasianos» a juicio de estos intérpretes unilaterales.

No sería, en suma, aventurado concluir que la «forma» es el arte, y el arte es la «forma». Recordemos que en Platón y Aristóteles «forma» es sinónimo de «espíritu», y que el estagirita la opone a la «materia».

Recordemos, asimismo, que en medio de un estallido de metáforas audaces y escintilantes, Bergson, nos advierte que la materia se produce por una fatiga del Espíritu.

Nada más afín con nuestro pensamiento sobre el tema de esta meditación.

Cuando el Espíritu que sopla en el alma del artista—y «el Espíritu sopla donde quiere»—se descuida se cansa, «se queda dormido», aparece en el radioso fluir de la Belleza una como solución de continuidad, un grave residuo, un lastre opaco que el Espíritu no alcanza a redimir con su fuego puro y que también seguimos llamando impropriamente «forma».