NUESTRO AGRADECIMIENTO AL SEMINARIO DE SAN RAFAEL, MENDOZA, CUYA AYUDA HA HECHO POSIBLE LA EDICION DE ESTA OBRA.

Para realizar pedidos y enviar correspondencia, dirigirse a:
GRUPO DEL TUCUMAN - Muñecas 635 - (4000) San Miguel de Tucumán

Prof. Liliana B. Pincirolli de Carattí

fray Mario José Petit de Murat

La Belleza y el Arte

GRUPO DEL TUCUMAN

SAN MIGUEL DE TUCUMÁN
1991

AL LECTOR

Fray Mario José Petit de Murat dedicó su intensa labor sacerdotal en Tucumán, por un cuarto de siglo, a la evangelización de la cultura, enunciando a la Verdad y el Bien desde la Belleza.

Una docena de años, enseñó Historia y Filosofía del Arte en el entonces Departamento de Artes —hoy Facultad de Artes— de la Universidad Nacional de Tucumán.

Acaso la obra más compendiosa de sus enseñanzas artísticas, sean estas lecciones de Estética —disciplina que él prefería llamar Filosofía del Arte—, y a las que nosotros hemos titulado aquí "LA BELLEZA Y EL ARTE".

I LECCION

LA ESTETICA COMO CIENCIA

La filosofía dejó de ser una búsqueda y la mayor posesión de la realidad cuando a Descartes le pareció encontrar más seguramente esa realidad no en las cosas, sino en la inteligencia misma. Tal actitud terminó con el hombre sapiens, poseedor de la significación de las cosas, de un Universo tejido por esencias precisas y reales. Se asestó, así, una herida de muerte a la mirada directa de la inteligencia; el intus legere (leer dentro) en la intimidad de lo que existe, iba a ceder su lugar a un vano juego de fantasmas intramentales. Por ese camino se llegaría a afirmar que la razón crea sus propios objetos. En adelante no se explicaría a dicha facultad como una superación de los límites de la perfección específica —"potencia para llegar a poseer, de alguna manera, la perfección de las demás cosas"— sino, todo lo contrario, como una facultad que existe para ahogarse en una inmanencia espectral e infranqueable.

* * *

Este racionalismo se encontraba en su punto álgido cuando nacía Alejandro Teófilo Baumgarten, en Berlín (año 1714). Fue discípulo de Wolf: de talento mediocre no pudo obtener otra concepción de la Filosofía que la que le legó su maestro.

A Baumgarten le preocupó lo sensible, casi abandonado por la filosofía racionalista. Mas como esta misma era su actitud mental, lo apreció nada más que como fenómeno, no como un conjunto de seres cargados con las riquezas ónticas de las esencias. La consecuencia fué que divorció el conocimiento universal de lo sensible. Las notas que atribuye al primero se parecen mucho a las propias de la simple aprehensión; pero no pasa más allá. No es, para Baumgarten, un paso dentro de la intelección sino un conocimiento completo específicamente distinto del abstracto, que queda aglutinado con la materia. Este campo sería patrimonio del artista, mientras los conceptos y juicios lo son del filósofo.

La realidad queda tronchada, en este sistema, en dos zonas irreconciliables, como lo estableciera Descartes. Por consiguiente aunque llama conocimiento a la percepción de lo individual, sin embargo esa permanencia en lo sensible, engrosa la importancia de las sensaciones, y de la parte emotiva hasta el punto de ahogar toda irradiación de lo intelectual en lo concreto.

Baumgarten llama conocimiento sensible, no al propiamente tal —al de los cinco sentidos— sino al primer paso del conocimiento intelectual, separándolo del proceso que se continúa en razonamiento y juicio. Este radicar lo sensible e individual en sí, sin reconocer otro sentido y significación en él, tuvo tres consecuencias: 1º) Confundir lo bello con lo agradable; 2º) Erigir el gusto en criterio de apreciación de la belleza; 3º) Desvirtuar la naturaleza del arte.

De esa división del conocimiento se deriva la división entre el filósofo —ocupado de fenómenos intramentales— y el esteta —dedicado al fenómeno sensible—. Este último tratará de estudiar la belleza y al artista en el hecho estético en sí, sin proponerse su conocimiento por sus últimas causas. El mismo Baumgarten reconoce que el conocimiento inmediato de lo sensible es confuso; por consiguiente, la Estética no ha podido constituirse nunca, tal como la propuso este filósofo, en verdadera ciencia. Para él, la belleza en el arte humano no es un problema a estudiar sino el primer principio que regirá las conclusiones del esteta. No se propone la complicada problemática que la intención de hacer belleza plantea; Baumgarten y toda la mentalidad del siglo XIX da por sentado que la belleza está en la obra de arte, ante todo, como una propiedad esencial de la misma. Más aún, se llegará a pensar que ésta es una atribución del gusto a la cosa, esto es, la simpatía que el apetito puede tributar a tal o cual cosa.

Baumgarten compendió en un libro sus trabajos acerca de la belleza. La llamó AESTHETICA; este término es un derivado inmediato de la palabra griega (aisthesis) que significa sentidos. Por consiguiente, el mismo título revela una concepción sensorial apriorística de la belleza.

* * *

Frente al arte humano no nos debemos quedar en la simple descripción y análisis de los hechos. Es ingenuo y bárbaro aprobar con el mismo tono al "Moscóforo" y al "Ganímides" de Leocares; asegurar, en nombre de "la voluntad de forma" un mismo

valor a los bajo-relieves de los mastabas de Tahopep y a las estatuas hieracompolitanas; o bien, a Mozart y a Chopin, como a Velázquez y a Rafael. Peor aún es exigir el gusto como norma crítica, pues entonces no la hay de manera alguna y cualquier engendro es válido.

Las bellas artes, en cambio, plantean a la Filosofía una de las problemáticas más arduas. Si el asombro, como dice Aristóteles, suscita el deseo de explicar las cosas en sus causas, es evidente que el arte en intención de la belleza lo enciende en abundancia. Causa admiración que el exiguo operar del hombre persiga la belleza y quiera signar con su esplendor a un extremo tan distante como es esta o aquella materia. El afán del hombre por hacer brillar lo eterno y lo necesario en lo contingente plantea una cantidad de cuestiones, pues sólo por relaciones múltiples y complejas pueden llegar a aproximarse realidades tan distintas.

Al Arte Moderno debemos el descubrimiento de toda la dificultad del problema. Los Antiguos hicieron arte por connaturalidad; nunca tomaron una actitud crítica ante el mismo. Después del Renacimiento, tanto los artistas como los filósofos, estuvieron sumidos en el marasmo del encandilamiento que aquel movimiento cuatrocentista les produjo; se convencieron que la habilidad manual heredada de los maestros renacentistas era suficiente para expresar cualquier caso de belleza. Si a esto agregamos la confianza en el progreso indefinido se explica la miseria artística a que llegó casi toda Europa en los siglos XVIII y XIX.

Desde el año 1863, el artista perteneciente al movimiento centralizado en París, el cual comienza con el salón de "Los Rechazados", toma una actitud insólita: es además investigador. Toda escuela y ensayo está, ante todo, apoyada por una tesis. De esta manera el arte entra en la extraña e intensa pasión de encontrar su propia verdad. Cada movimiento artístico —impresionismo, divisionismo, fauvismo, expresionismo— tiene el sello de una búsqueda, más de una vez dramática o heroica: el arte busca al arte.

Como resultado de dichas investigacines hoy nos podemos proponer una temática sistematizada acerca de la naturaleza y causas del arte.

* * *

La cuestión generante de toda la Estética, mejor llamada, indudablemente, Filosofía del Arte es: si el hombre puede hacer belleza.

Para responder es necesario averiguar:

1º) Qué es la belleza.
2º) Naturaleza del operar humano.
3º) Análisis del proceso interno (psicológico) del arte.

Unicamente así podemos, por último, abordar una criterio logía objetiva acerca del valor de la obra de arte con respecto al fin que se propone.

II LECCION

LA BELLEZA

1) Descripción objetiva de la belleza.
2) Por qué no se la define.
3) Conceptos previos para explicarla.
4) En qué consiste el esplendor ontológico.

1) Si en búsqueda de la belleza usamos camino de inducción, se descubre:

1º Que es una actitud constante en los hombres reservar ese calificativo para esta o aquella cosa en concreto. Llamamos bella a esta paloma, no al concepto abstracto que de la esencia de ella podamos tener.

Luego y ante todo, la belleza se realiza in rerum natura; atañe a la existencia, no al orden de lo universal-lógico.

2º Que las solas cualidades de lo sensible-concreto no bastan para que haya belleza, esta es la desgracia de todas las imitaciones (flores artificiales, imitaciones de mármol, granito, madera; tintura del cabello, maquillaje, reproducción de cuadros célebres, etc.) las cuales repiten, incluso con aproximada fidelidad, las apariencias sensibles, mas no pueden donarnos la correlación íntima de dichas apariencias con las riquezas entitativas que las hinchen.

3º Que no dejamos de atribuirla a realidades exentas de cualidades sensibles: a una figura geométrica, a una acción moral

4º Que se realiza, más de una vez a expensas de la realidad material. La grandeza de la tragedia griega estriba en su desolación: es bella, sin duda, la "Niké" de Samotracia, mutilada; y el alma, luz distinta, flota en la devastada paz y sonrisa de aquel enfermo.

Al cabo de este recorrido gradual concluímos que la belleza

consiste en un algo soberano en la escala del ser, que puede estar en lo sensible, cuya presencia ejerce tal dominio sobre las facultades de la naturaleza humana que, cuando se manifiesta, la deja atónita. Vaga la atención por estos rosales; no se detiene; llega a esta rosa y queda allí, inmóvil. La rosa me ha invadido como una luz distinta. Se ha producido la fusión de dos interiores —el de la rosa y el mío— que se aclaran mutuamente en la visión; está allí y eso basta: Un apetito se sacia y aquieta...

Cuantas veces pensamos en la belleza trae consigo, la idea de presencia, deslumbramiento y gozo.

2) Otra de sus características, muy peculiar, es que presenta una evidencia radiante sin la correlativa certeza. Todo lo contrario. La cosa bella está allí, revelando su luz, la cual atrae poderosamente a las potencias cognoscitivas. Esta atracción las inhibe de discurrir; no se encuentran inmóviles sino en intensa absorción del objeto presente. No ve las notas esenciales de la cosa, para lo cual tendría que remontar camino de abstracción, intentando llegar al juicio mediante el movimiento de los razonamientos. Antes, se queda allí, para poseer de manera masiva la luz de la cosa concreta, en un esbozo de éxtasis. (Usamos este término en su verdadero sentido; en rigor, quiere decir un estado de la mente que redunda en los sentidos excediendo la capacidad de ellos).

3) Lo tercero que aparece como distintivo, es que la belleza siempre trae consigo las notas esenciales de síntesis y unidad. Precisamente se trata de la presencia de una unidad, en cuanto que manifiesta una poderosa aptitud para irradiarse en orden, armonía y nitidez. Nos interesa la congruencia de partes de esa rosa, no en sí misma sino en cuanto que consuenan con la unidad interna que la origina.

2.— Si, fundándonos en los datos inductivos anteriores y el acervo de la Filosofía y los tratados, buscamos componer una definición de la belleza, no lo logramos.

Toda definición consta de la adición del género o géneros próximos con la última diferencia entitativa, la específica. Con respecto a la belleza no hay ni lo uno ni lo otro. La hallamos en los cuerpos y en lo inmaterial; en el orden entitativo y también en el dinámico; está presente en los vegetales, los animales, el hombre, mas no por ello es extraña a los astros; la encontramos en un cuadro como en un paisaje; puede brillar en el más efímero gesto o sonido. En fin, discurre en todo ser y acción; no se la puede encerrar en ningún género, especie o accidente.

Así concluímos que la belleza es un concepto análogo universalísimo, el cual acompaña de cerca al ser en cuanto ser. Pertenece, por consiguiente, a lo primordial y necesario y no se la puede definir sino sólo describir.

DESCRIPCION DE LA BELLEZA

La variedad del Universo se debe a una plenitud de perfección que ninguna de las criaturas podría cumplir separadamente por sí misma. En cambio, cada una tiene su origen en una perfección a cumplir dentro del concierto universal. Esta perfección, que debe realizarse tanto en el plano entitativo como en el dinámico, presenta aspectos comunes con los otros seres (los genéricos) y otro distinto exclusivamente propio e incomparable (el específico) Por lo primero se engarza en el conjunto cósmico; por el segundo, emerge como un valor único dentro de la gradación de los seres. Una especie no se repite, es insustituible; si ella no cumple su perfección, ninguna otra cosa la cumplirá: quedaría el Universo mutilado en aquella nota de su armonía. Sólo el caballo puede ser caballo y la paloma no puede reemplazar al águila; del sapo depende uno de los acentos vitales de la charca y el hipopótamo coloca la animación primaria y ciclópea, adecuada, en el lodo.

Por consiguiente la perfección específica, hablando con toda exactitud, es inefable. Es ella y no es otra cosa. Sólo ella con su propia presencia y la inteligencia con el verbum mentis, la puede pronunciar. Una comparación, un signo o cualquier otra representación es un rastro y camino para hallarla mas no la expresa adecuadamente.

3. — Llamamos forma substancial al principio esencial y activo, que instituye la perfección específica de una cosa: tal ser y no otro, de manera definida; el de la equinidad en el caballo, por ejemplo.

Este principio actúa en el mundo sensible en otro también esencial, de aptitudes diametralmente opuestas: la materia.

Todo su ser en su estado primario, consiste en no tener ser por sí misma, es decir en una pura capacidad para recibir el ser determinante de la forma.

La recibe de manera extensa; donde se actualiza una aptitud de aquélla no puede actualizarse otra.

No tiene existencia previa a la forma. Por sí, es un puro no tener nada hasta el punto de que nunca podemos percibirla ni sensible ni intelectualmente sino signada por la forma.

Es el elemento comunísimo a todos los seres que componen el mundo sensible. Mientras la forma interna, animalidad racional, está únicamente en el hombre, la materia se encuentra tanto en éste como en el astro, el hierro, la flor, la ameba. He aquí la razón última de la nutrición; si podemos comer un tomate o un trozo de carne es porque existe entre éstos y el hombre ese elemento común que se transfiere mediante la asimilación.

4. — **El esplendor de la forma.** Las relaciones entre las formas y la materia son múltiples y complejas; originan miríadas de mutaciones, de disposiciones e indisposiciones; una urdimbre continua de movimientos, de procesos de generación y corrupción imposibles de ponderar.

Las riquezas entitativas de las formas, como mareas inmensas fluyen y refluyen en la materia; porque es extensa, no las puede recibir en un solo acto sino en sucesión de seres, de partes y de cambios. Una perfección tiene que ceder su lugar a otra: en un mismo sujeto, otro tanto; toda la virtualidad de la forma no se actualiza simul sino en distribución de accidentes, de partes y de tiempos.

Por dicha razón, tampoco puede darse, ni mucho menos, todo el poder entitativo de una especie corporal en un individuo de esa misma especie. Se despliega ésta en multitud incontable de individuos sin agotar sus posibilidades. La misma especie humana anima a Pedro y a Diego, más Pedro y Diego son distintos, no se repiten. Las mil relaciones posibles interiores y exteriores, de generación, herencia, educación, lugar, tiempo, ambiente telúrico y cultural colocan en Pedro toques y acentos que no los tiene Diego y viceversa; así cada uno debe cumplir un caso único dentro de la misma naturaleza humana.

Los géneros establecen en el mundo universo las primeras y más amplias diferencias. Las especies, dentro de un género. El individuo dentro de la especie cuando ésta ha de existir en la materia.

Tan intenso es este dinamismo de mutaciones que afectan en la realidad sensible, no sólo a las operaciones de los seres sino también a las sustancia, que filósofos como Heráclito, Bergson y Heidegger concibieron que todo el ser sensible es un puro devenir.

La información de la materia no es siempre feliz. Una forma emerge en un sujeto material cuando éste presenta a dicha forma disposiciones congruentes elaboradas por perfecciones previas. Así las sustancias minerales no acondicionen sujetos inmediatos

con respecto a las formas animales; tienen que ser elevadas a un nivel superior —al primer estadio orgánico— por los vegetales. En el hombre, resumen del cosmos, la racionalidad no puede manifestarse de buenas a primera; el sujeto es elaborado por un largo desarrollo. La etapa embrionaria, primero, donde actúan casi en absoluto las energías vegetativas del alma (forma) humana; ésta, una vez cumplida, cede su lugar a la infancia, en la cual predomina la animalidad posible a una naturaleza racional; por último, si aquélla ha sido lozana y normal, aparece la racionalidad con su inexhaustiva exigencia de adquirir las esencias y las causas de las cosas.

Estos procesos no son siempre normales. Mil interferencias de otras formas, influencias próximas y remotas pueden indisponer a un sujeto material con respecto de su forma sustancialmente normativa. No hay diferencias entre la esencia de un ejemplar humano espléndido y otro deforme; otro tanto podemos decir de la inteligencia de un talento y la de un demente. En tales casos los seres y las cosas presentan zonas opacas ambiguas con respecto de su propia definición. Juan es un hombre, pero sus mejillas y nariz abultadas y caídas, su abdomen excesivo, su cabeza embotada en el pecho recuerdan vivamente al cerdo; no es cerdo pues es hombre, mas no es hombre del todo. Aquél con su gesto torvo y sus rasgos angulosos trae reminiscencias del ave de rapiña. Esta rosa mezquina, de pétalos dudosos tiene concomitancias con alguna especie de camelia. Aquel caballo, largo tiempo abandonado, ha tomado formas próximas al asno.

En cambio, en este mar de seres transitorios se dan momentos en que una forma logra actualizarse al máximo en la materia del sujeto que le pertenece. Brilla el ser distinto que ella le otorga. La gracia de su luz se abre como un abismo inefable. Canta con todas las finas comisuras de su diseño. Cada una de sus partes irradia desde dentro y cumple adecuadamente la virtualidad de la forma. Todas ellas —al encontrarse cada una en justa proporción con el principio normativo interno y común— están en mutua amistad y hacen resplandecer la unidad. La luz del ser —este y no otro— corre y fluye hasta en el último detalle convirtiendo toda dirección y medida en intención expresiva, toda proporción en armonía, todo movimiento en ritmo.

A este esplendor ontológico llamamos belleza.

Por consiguiente, una cosa es bella cuando resplandece en ella su definición, cuando se presenta máximamente diferenciada por su especie. Un tomate es bello cuando es máximamente tomate.

Por todo lo dicho podemos concluir con la descripción clásica: La belleza consiste en el esplendor de la forma.

La otra: Esplendor del orden, también es válida. Un orden supone un principio ordenador y elementos ordenados —en este caso, la forma y las partes armonizadas—. Con todo, esta última descripción es deficiente pues órdenes hay muchos y aquí se trata del supremo, del orden metafísico del ser.

ACLARACIONES

1 — La belleza se da también, y en más abundancia, en el orden operativo.

Existe una mayor conformidad entre una forma y sus operaciones que entre una forma y la materia; por lo cual aunque tantas veces aquéllas se encuentren empañadas por las indisposiciones de ésta, logran dar su luz en centellas de movimientos y actos. En este caso falta la belleza en el orden entitativo mas no impide que exista en el dinámico. El alma de aquel hombre que recordaba al cerdo puede escindir su sepulcro de grasa y proyectar un resplanplandor de sí en un gesto de piedad apenas perceptible, en la nostalgia de alguna grandeza, en un apego a algo delicado.

Esta, la belleza en el dinamismo de los seres y las cosas, es la materia de la poesía, la música, el teatro y el cine.

2 — Las formas separadas de la materia (los ángeles por naturaleza y los hombres por estado) fulguran manifestando de inmediato toda su luz entitativa. Poseen, por consiguiente, una belleza incomparablemente más intensa que la de los seres sensibles. Lo cual se debe a dos razones: 1º) a un grado mayor de perfección; 2º) a que la magnitud entitativa de ellas no se encuentra coartada por la materia.

3 — La belleza, hemos visto, es ante todo objetiva. Consiste en el esplendor del ser. Aunque el hombre no existiera, ella está allí, en la realidad concreta de las cosas.

Baumgarten y B. Croce la niegan, cada uno en su estilo. El movimiento planteado por el "cogito ergo sum" de Descartes fué replegando poco a poco toda realidad hacia la conciencia que el sujeto tiene de su propio existir, nada más. Por este camino, convierter al hombre en un centro vacuo sin Universo.

Para el primero de los filósofos citados la belleza se encuentra en el conocimiento humano. Habla de un conocimiento "elegans" que afirma las cosas al percibirlas y al proyectarse en ellas.

Según Croce la belleza consiste en una atribución de lo huma-

no a las cosas. Son más o menos bellas por la validez que tengan en el espíritu del hombre.

III LECCION

LA BELLEZA (2ª parte)

1) **Descripción subjetiva de la belleza.**
2) **Indole de todo placer.**
3) **Inducción acerca del placer de lo bello; a qué facultad pertenece.**
4) **Visión y placer.**
5) **Dificultad con respecto a la inteligencia racional.**
6) **Solución.**

1.— La presencia de una cosa bella produce en el hombre un peculiar placer. Es el efecto inmediato y propio de la belleza.

Dicho placer es tan notable, que las escuelas subjetivistas de Filosofía hacen estribar a la belleza en él, ante todo. Invierten los términos de la relación pues la belleza objetiva no sería más que la atribución de ese interés a la cosa. Llegan a sostener que aquella no existe, en realidad, en la naturaleza.

Se disiente mucho acerca de la facultad a la cual pertenezca ese placer. El común de las gentes y los materialistas lo atribuyen al apetito sensible; cuanto más, según ellos, pertenecería a una realidad muy ambigua, psicológicamente indefinible, esto es, al sentimiento. Mas, analizando éste, se descubre que es una mezcla anormal de pasión y de espíritu. Por consiguiente es impropio atribuirle el placer de lo bello, como lo sería el atribuir la digestión a una fiebre o a una úlcera al estómago.

Otros sostienen que el gozo de lo bello pertenece primo et per se a la voluntad. Por último la escuela tradicional realista lo considera propio del apetito natural de la inteligencia.

2.— Es verdad que un placer siempre es un acto propio de un apetito y no de la inteligencia. Consiste en la fruición con que aquél se apodera del bien que determina su naturaleza de apetito.

Un apetito a su vez, es la versión dinámica de una forma; la tendencia a poseerla actual y concreta en el orden de la existencia. A la forma sustancial sigue el apetito esencial de poseer ese ser y no otro; de no perderlo. A la aptitud de conocer las cua-

lidades sensibles por los sentidos, el apetito de la materia signada por el ser; este apetito es doble —concupiscible e irascible— cuyos actos son las pasiones; y. por último, a la inteligencia que alcanza el ser de las cosas, el apetito racional, llamado voluntad, el cual apetece el bien en sí.

Lo que un conocimiento aprehende en el orden del ser, un apetito subsiguiente y correlativo lo aprehende en el orden del existir concreto. Lo que una forma es en el orden entitativo, eso mismo es el apetito en el orden dinámico.

3.— 1º El placer de lo bello no puede pertenecer primo et per se a la sensibilidad. Y esto por cuatro razones.

Primer argumento: Todo lo que es percibido principalmente por la sensibilidad, es percibido por los animales; es así que la belleza no es percibida por los animales, luego la belleza no es percibida por la sensibilidad.

Es evidente que la sensibilidad es la perfección propia de los animales. Más aún, los sentidos y sus apetitos subsiguientes son más intensos en ellos que en el hombre. La vista o el oído de éste nunca podra competir con los del águila, el tigre o el gato.

Por otra parte, la experiencia nunca ha podido registrar en un animal un estado que denote percepción de la belleza. La que resplandece en la paloma no detiene la saña del halcón; la vaca o el caballo no ahorran paso por no pisar la verbena o amapola del prado; se nota que aquel gato hermoso permanece completamente extraño a la fealdad de la gata, objeto de su celo.

Por consiguiente, si los animales, donde los sentidos residen en su mayor pureza e intensidad, viven tan extraños a toda belleza, es evidente que ésta no es para los sentidos.

Segundo argumento: Cuando los artistas, con el romanticismo, la bohemia y el realismo, se convencieron que la belleza era para los sentidos y el sensualismo, el arte aceleradamente la perdió y se fué emplazando en diversas fealdades y miserias.

Es notorio cómo la sinfonía se empobrece de manera repentina con Schubert y la música en general, con el grosero materialismo de Wagner: cómo la poesía se desorganiza con la inspiración y la técnica sensorial de Víctor Hugo.

La caída es más notable en las artes plásticas. En cuanto el Renacimiento les da una especificación sensual se rompe la corriente del gran arte. Es notable la diferencia que existe entre los grandes maestros y sus discípulos, sus continuadores. La dialéctica de esos principios, el academismo, se desenvuelve durante más de tres siglos en una labor extraña casi por completo a los elementos verdadera-

mente constitutivos de la realidad artística. La reacción que comienza en París en el año 1863 en el salón de "Los Rechazados" arroja como fruto positivo la reconquista de uno de los valores esenciales: la materia artística. En cambio, con respecto al otro elemento que el artista conjuga en la obra, la inspiración, no se ha hecho nada. Continúa en la pobreza entitativa de antes.

Este argumento de experiencia es concluyente: Se recupera el arte en aquello, la materia artística, donde la inteligencia interviene y permanece hundido en lo que continúa en poder del sensualismo: la inspiración. Luego, es evidente que la belleza no pertenece a los sentidos.

Tercer argumento: La belleza consiste en la presencia de la forma, esto es, de aquel principio que otorga el ser fundamental a una cosa. El ser es algo inteligible, no sensible. Por consiguiente los sentidos no tienen aptitud para aprehender la belleza.

Lo primero queda suficientemente demostrado en la segunda lección. En cuanto a la premisa menor su sentido también es notorio. Mientras la inteligencia tiene aptitud para alcanzar el ser de las cosas, los sentidos no perciben más que los accidentes más externos de las cosas que constan de cuerpo.

Cuarto argumento: El orden resuelto en armonía es propiedad que no falta nunca al esplendor de la forma que llamamos belleza. Todo orden es percibido por la inteligencia, no por los sentidos. Luego la belleza no es primo et per se para los sentidos.

2º El placer de los bello no pertenece a la voluntad.

La voluntad se interesa por lo que constituye o, por lo menos, contribuye a la perfección del hombre. El esplendor de la forma es la perfección de la cosa en sí, no del hombre. Por consiguiente por el peso de su propia naturaleza la voluntad no se interesa directamente en la belleza.

Es manifiesto que podemos admirar como bellas cosas que bajo la razón de bien, la voluntad rechaza como hostiles o nocivas a nuestra naturaleza; por ejemplo, un desierto de arenas abrasadas por el sol; una serpiente de coral o una casa en llamas. Analizando cualquiera de estos casos vemos que el bien, objeto único de la voluntad, se distingue de la belleza. Si consideramos el incendio, nos consterna, mas si atendemos al fuego en sí, admiramos su poder, actividad, brillantez y ritmos.

3º El placer de lo bello pertenece al apetito natural de la inteligencia.

Primer argumento: La aprehensión de lo bello no puede consistir más que en un acto intelectual.

La inteligencia es la potencia suprema, con aptitud para apoderarse del ser, es decir, de la determinación más perenne, íntima y profunda de una cosa. No se queda en los accidentes sino que va a la perfección fundamental que está y se realiza en cada cosa.

Ella a su vez constituye la perfección más alta, pues es donde el ser encuentra al ser; no se puede ir más allá.

Es la facultad por esencia universal ya que todo cabe en el ámbito de su objeto.

Ahora bien, si la inteligencia es la potencia activa que puede aprehender el ser y la forma substancial es la causa determinante del ser de una cosa; tenemos que el esplendor manifestativo de la presencia de esta última, es decir, la belleza, tiene que interesar poderosamente y ante todo a la inteligencia.

Segundo argumento: Hay en la inteligencia apetencia por su objeto.

Es verdad que un apetito es una potencia distinta de la facultad cognoscitiva. Mas si consideramos a la inteligencia en sí misma comprendemos que ella como cualquier otra potencia, debe todo su ser al objeto que la especifica. Su naturaleza es simple; no tiene tendencia o inclinación por ninguna otra cosa, de tal manera que toda ella está conmensurada por aquello con respecto de lo cual es pura aptitud adquisitiva. Así el ojo debe todo su ser al color y de no existir éste no existiría aquél; otro tanto el pulmón y el aire, el oído y el sonido, el estómago y los alimentos.

En conclusión, esa tendencia total de una potencia activa por su objeto se llama de alguna manera apetito y la inteligencia lo tiene en su grado sumo por el ser de las cosas y por el ser en cuanto tal.

4.— Visto que en la inteligencia hay algún apetito, comprendemos que la visión de la forma por su esplendor que es la belleza causa un peculiar placer a esta facultad y no a otra.

Cuando la información de un cosa ha encontrado disposiciones congruentes en la materia, resplandece la definición de ella: la forma, y resulta clara, con claridad primaria e interna; luce el abismo de luz que llamamos el ser. La inteligencia se queda prendada ante la presencia de lo que siempre apetece. Hay entonces una posesión sabrosa por contemplación. En esto consiste el placer de lo bello.

5.— Al llegar a este punto se plantea una dificultad.

Dijimos que la inteligencia posee su objeto en el caso de la belleza por presencia y contemplación; contemplación es lo mismo

que visión. Pues bien, este modo de conocer se llama intuitivo y en el hombre, pertenece a los sentidos, no a la inteligencia.

Existen dos modos de conocer: el intuitivo y el abstracto. El primero consiste en conocer por presencia directa del objeto ante o en la facultad cognoscitiva; el segundo, por una presentación vicaria del mismo; el objeto no se encuentra inmediatamente presente ni ante ni en la facultad cognoscitiva.

En el hombre encontramos ambos conocimientos. El sensible es intuitivo. El color o densidad de un cuerpo por ejemplo, esta presente con respecto a la vista o al tacto y entra en relación directa con el sentido que le corresponda. (No entraremos en los detalles del proceso de la percepción porque no lo exige nuestro propósito).

Muy otro es el conocimiento intelectual.

El primer encuentro del hombre con la realidad es en lo corporal, no en lo inteligible. La inteligencia debe extraer su objeto —las esencias inmersas en la materia— mediante la abstracción. Por consiguiente, el conocimiento intelectual propio del hombre, el racional, no es intuitivo, esto es, no se cumple por visión como lo exige la belleza, sino, antes bien, sin presencia directa del objeto.

6.— Para alcanzar la solución debemos analizar el proceso operativo mediante el cual la inteligencia humana logra la posesión de su objeto.

Este proceso se llama intelección y en el hombre es complejo. Consta de tres pasos: la simple aprehensión, el razonamiento y el juicio.

La simple aprehensión: es cuando la inteligencia descubre su objeto, una esencia, en la realidad sensible. Es una aprehensión masiva, sin discernirla aún con nitidez de los rasgos individuales impuestos por la materia. Ya ha habido necesariamente alguna luz de lo inteligible y alguna abstracción pero sin prescindir del individuo concreto donde esa luz anida.

El razonamiento: Aquí reside el poder abstractivo de la inteligencia humana. Se debe a que esta criatura no sólo es intelectual sino también corporal y que, en consecuencia, recibe de la realidad ante todo en órganos y sentidos lo que ella tiene de sensible, no de inteligible.

No está en presencia directa de las esencias; las ansía y con la argumentación las busca. La inteligencia que por sí es una pura y simple captación del ser, mediante el razonamiento se mueve desde lo ya conocido hacia lo que aun no es evidente. Esta admirable aptitud especifica de la intelgiencia humana para seguir los rastros de las esencias en la realidad sensible, no existiría si no tuviera que penetrar el no ser de la materia con el fin de alcanzarlas y reajustar las cosas de continuo a las intenciones inmutables con que ellas existen en sus causas.

El juicio: Cuando las investigaciones y argumentos han acumulado suficientes datos acerca de una esencia, la inteligencia la pronuncia en ella como suya. Posee entonces la perfección de la cosa conocida en su pureza esencial sin que la facultad cognoscitiva inmute en nada su naturaleza de inteligencia. Este acto soberano se llama juicio, verbum mentis, idea.

Ahora bien: tanto la simple aprehensión como el juicio son cuasi intuiciones. La una, acerca de la esencia tal como existe en un individuo concreto; el otro, en cambio, de la esencia separada de la materia.

Por consiguiente, el razonamiento es lo único abstracto con todo rigor; los dos extremos de la intelección, es decir, su comienzo, la simple aprehensión, y su término, el juicio, tienen algo de visión.

No es una visión pura. En el caso de la simple aprehensión, por la presencia de la materia que tiene aptitud para recibir ser pero no es el ser. En el juicio porque la visión no es de la presencia directa de la esencia sino de una representación objetiva suya.

Nos importa detenernos en la intuición imperfecta de la simple aprehensión. Cuando ella se produce la inteligencia vislumbra la forma sustancial tal como existe en un sujeto material concreto. Ejemplo: no percibe la esencia universal y las dotes esenciales características de la equinidad que se encuentra y dan razón de ser a todos los caballos del mundo sino la esencia concreta presente en este caballo que resopla y se mueve brioso y ágil ante mí. Ve a este niño que juega, como poseedor de luz inapreciable y distinta, la cual se exhala en los escorzos imprevistos, en los destellos fugaces que se desprenden de sus estados de ánimo.

Esta es la verdadera aprehensión de la belleza. No puede haber otra.

Cuando la forma sustancial ha logrado influir con eficacia en la potencialidad del sujeto material que la recibe, dicha forma fulgura en el orden, integridad, armonía, ritmos y nitidez. La inteligencia, por la simple aprehensión, percibe como a través de velo lo que siempre apetece. Queda prendada. No quisiera moverse de allí. Se embebe en lo que la esencia presente —este caballo, esta amapola, aquel abejorro— tiene de inefablemente distinto: la presencia augusta de la luz definitiva, final, infinito relativo; este ser que es él y no otra cosa.

Al llegar a este punto de las explicaciones queda excluída toda duda y comprendemos que la intuición de la simple aprehensión es la que proporciona con toda exactitud al apetito natural de la inteligencia el placer de lo bello.

Resumen: Existe el placer de lo bello. ¿A qué facultad del hombre pertenece dicho placer?.

1º) No puede pertenecer a la sensibilidad porque ésta no percibe el ser, su esplendor, ni el orden, integridad, armonía y nitidez en que dicho esplendor se resuelve. Esto no es objeto de los sentidos sino de la inteligencia.

2º) El placer de lo bello no puede pertenecer a la voluntad.

La voluntad se interesa por la perfección del hombre en sí, en cambio la belleza estriba en el esplendor de la cosa que está frente al hombre, la cual, quizás, nunca se va a incorporar a él o, incluso, considerada bajo la razón de bien puede serle nociva y, sin embargo, no por eso deja de ser bella.

3º) El placer de lo bello pertenece al apetito natural de la inteligencia.

No puede ser de otra manera pues el esplendor de la forma sustancial no puede ser percibido por otra facultad que por la inteligencia.

Tropezábamos con la dificultad de que la belleza se percibe por visión y presencia, lo cual, a primera vista, parece que no es propio del conocimiento intelectual humano.

Mas ningún conocimiento puede ser absolutamente abstracto. Tiene que ser algún asidero de la realidad. Así, la inteligencia humana percibe de alguna manera la presencia de la forma sustancial en la criatura corporal. Intuye con un acto medio visión, medio abstracción llamado simple aprehensión, el resplandor de la esencia. Y esto engendra gozo en la inteligencia.

He aquí, pues, conciliados ambos términos inamovibles de la belleza: el esplendor de la forma y el placer que este esplendor proporciona.

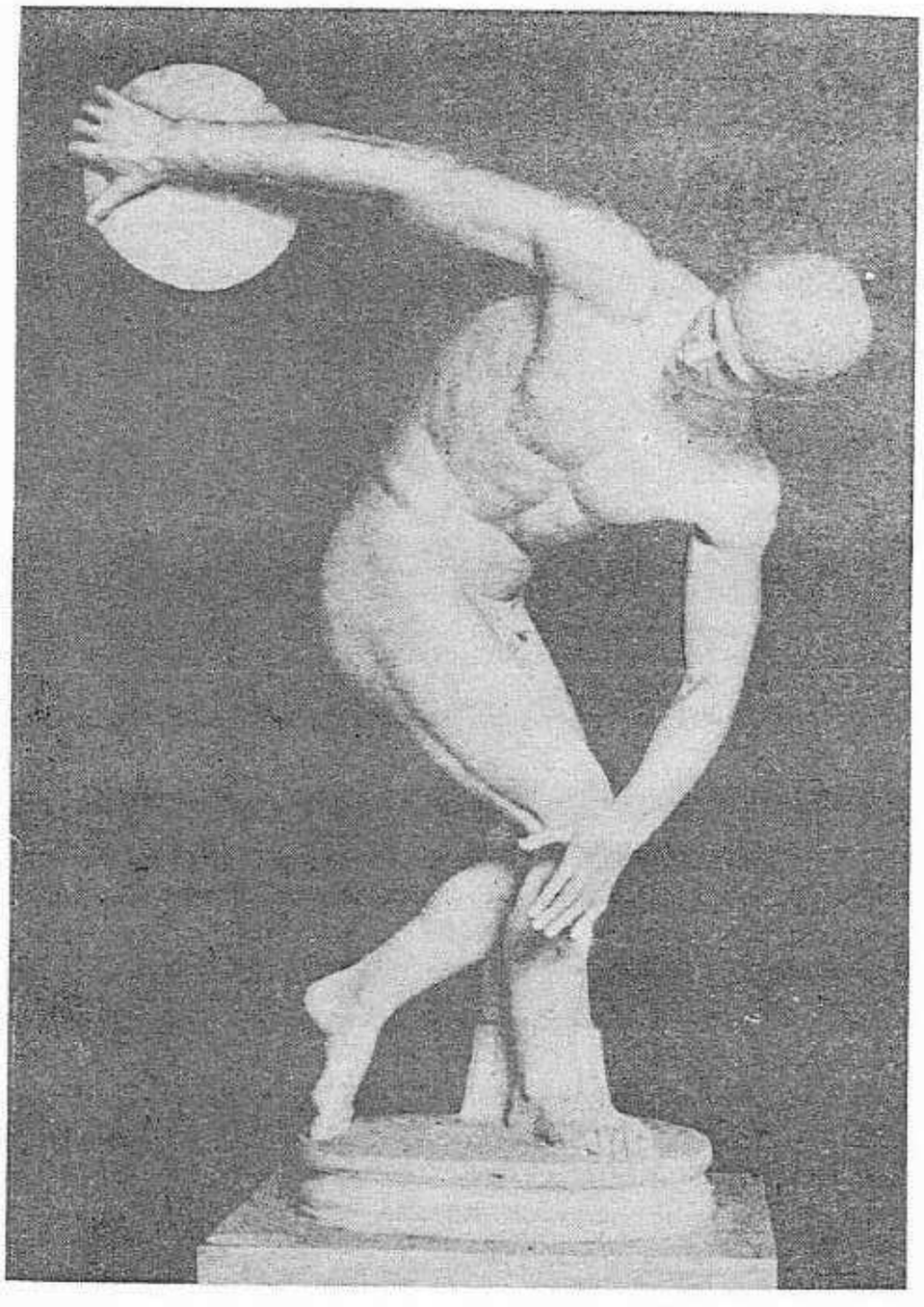
IV LECCION

LA BELLEZA (3ª parte)

1) **Cualidades del gozo de lo bello.**

2) **Comparación con los otros gozos.**

Como el efecto que la belleza produce en el hombre es, ya lo



hemos visto en la lección anterior, un determinado gozo, conviene ahora conocer sus notas para poderlo distinguir de los que pertenecen a las otras potencias del hombre.

Esta distinción es de mucha importancia, pues de continuo se lo confunde con el placer sensible.

El gozo de lo bello es luminoso, desinteresado y anostálgico.

Estas son las cualidades propias de la inteligencia. Así acontece con todo placer: Participa de las características de la facultad donde se produce.

1) **Es luminoso:** El gozo de lo bello se consuma en esa luz interior que es, por una parte, la esencia y, por otra, la inteligencia: Se asimilan en la unión más íntima: Dos interiores que se clarifican mutuamente.

No es luz corporal ni imaginativa sino la intemporal del ser que signa la materia, suscita sus movimientos y cambios, y la transita desde dentro con el fugaz esplendor de su originalidad. Original porque es única. Llamamos bella a una cosa cuando triunfa en ella lo que su perfección específica tiene de propio, de incomparable; en cuanto que está realizando al máximo su definición en un sujeto concreto: Este caballo, el cual, todo él, es caballo bien diferenciado de cualquier otra cosa: ninguna de sus partes es ambigua; sus patas, su anca, su hocico, resplandecen en el módulo de la esencia que le otorga ese ser y no otro.

Una perfección específica, bajo este aspecto, puede ser considerada de alguna manera, un infinito relativo. Es ella. Trae en sí el prestigio de una nota y un mensaje que, dentro del universo, ninguna otra cosa puede dar. Lo que es, lo es con soberanía pues las otras especies no la pueden sustituir. Nadie pronuncia la perfección hormiga más que la hormiga. Como hormiga todas las otras criaturas la tienen que acatar y reverenciar ya que no hay otra manera de realizar el sentido y función que ese animal desempeña dentro del concierto del universo.

En el mundo sensible sólo la inteligencia tiene aptitud para captar y gustar esas luces. Como las imágenes de las cosas se iluminan durante la noche en el ojo de los animales nocturnos, así también las esencias, en medio de la oscuridad entitativa de la materia encuentran luz homogénea a ellas únicamente en la inteligencia humana.

2) **El placer de lo bello es desinteresado:** Aunque las tres notas propias de la percepción de la belleza la distinguen de cualquier otro placer, es ésta, el desinterés, la que elimina hasta el menor rastro de confusión con el placer sensible.

Este, el sensible, es por esencia interesado. Pertenece al apetito animal, el cual para poseer ha de destruir. No puede amar a la cosa o al ser sino a la materia de la cosa o el ser.

Ya sabemos que una materia por ser extensa no puede pertenecer a dos formas sustanciales al mismo tiempo. Para asimilar un tomate lo he de destruir como tomate.

El apetito animal está al servicio de fines que exceden su ángulo de apreciación. Mas en su operar, cualquiera que sea el orden en que actúe, ya el nutritivo, ya el sexual, no tiene otro estímulo que la satisfacción propia e inmediata y, como ésta se realiza en lo material, siempre es a expensas del otro.

Dicho apetito pondera al bien sólo bajo la forma del deleite. Si los sentidos realizan alguna vez en algo actos semejantes a la contemplación, no es estimando a la cosa en sí sino al grado de placer que la cosa aun no poseída promete. Así es frecuente ver animales como extasiados ante la presa o ante la hembra, mas es fácil notar que en ellos brilla la fuerza de la codicia, no de la admiración.

En cambio, muy otra es la realidad que la inteligencia alcanza. Esta facultad supera los límites y cuidados de la individualidad propia y nos extiende en Universo. Gracias a ella hacemos nuestra de alguna manera la perfección de las demás cosas.

La inteligencia considerada en sí misma, es un puro y desinteresado existir para el ser. Con ella nos podemos aquietar en lo que las cosas tienen de inamovibles e intemporal.

Tanto cuanto los sentidos y el apetito animal viven subyugados por lo útil, es decir, al servicio del ingente y continuo circular de la materia, la cual recibe de manera sucesiva y fugaz las actuaciones del ser sin comprenderlas, la inteligencia se remonta hasta reposar en lo necesario; hasta las esencias y sus causas permanecen inmutables en medio de las alteraciones de lo sensible.

Su objeto no le interesa para el hombre, sino por la perfección que el objeto posee en sí. No aprehende con el fin de remediar en algo alguna indigencia del ser humano sino para anegarse en la cosa conocida tal como es ella. Trata de conocer al astro en el astro, no con referencia a ningún interés pasional del hombre. En cuanto alguno de esa índole se interpola, la pureza del conocimento se empaña y el objeto queda en parte vedado.

Hemos dicho que el apetito animal para poseer descompone, pues obra bajo el interés de abastecerse de algo corporal que el sujeto agente necesita. La inteligencia, todo lo contrario: no toca, no quita, no altera, porque aspira a ver la perfección de la cosa tal como es en ella.

Abundan ejemplos que pueden aclarar la naturaleza del dicho desinterés y su contraste con el comportamiento del placer sensual.

Vayamos a la Venus de Milo (Afrodita de Melos).

El sensual la concebirá como el reflejo de una mujer que fué. El placer de la visión estará impregnado de añoranza. La talla del mármol será sombra de carne codiciable. Como respuesta se iniciará una conmoción del apetito.

Esta valoración es baja para la cual la obra no existe. Es querla insumir en una realidad de la cual permanece lejos y extraña.

Otra es la recta apreciación.

La Venus de Milo, como toda obra de arte lograda, es un caso de belleza en sí, presente y actual.

Constituída por elementos propios, conjugados de manera peculiar y distinta por el operar humano, la obra de arte no se levanta como la sombra de algo natural y su valor no se encuentra en la representación sino en la presencia.

Es verdad que en el ejemplo aducido hallamos la gracia que la mujer, por ser femenina, agrega a la majestad de lo racional, lo cual también posee por ser humana. Mas su validez no estriba en esa realidad en sí misma, tal como podría encontrarse en la naturaleza, sino en que se da tal como puede existir en el mármol; éste se manifiesta exaltado, transfigurado por dicha grandeza esencial.

Hay más todavía, ambos elementos, se han combinado en y con el espíritu del artista. De donde resulta una unidad radiante y nueva, un instante único de belleza casi inasible.

Esta es intrínseca a la obra. Trasciende, sin faltarle por eso una cierta inmanencia. Estaba en la potencialidad del mármol y el artista la ha actualizado. Se irradia tanto en el rostro, en la alta nobleza del busto, como en el último pliegue del manto.

Ahora bien, la posesión se consuma en la obra en sí por el asombro actual que su esplendor, también actual, suscita. Está allí la presencia única y ésta es la causa del sabroso deslumbramiento. Si existiera para indicar algo natural del apetito, no sería obra de arte. Mujer, mármol y artista se otorgan resplandecientes como un momento de ritmos, situación, forma y materia que no existe en ninguna otra parte.

Otro ejemplo.

Dos estudiantes paseaban en medio de las sierras y los pinos de la Provenza. En el atardecer, un cielo plata daba tono intemporal a las cosas detenidas en la vehemencia de su ser; las trans-

parencias de los follajes se ecapaban verticales en la quietud, hacia aquella luz de arriba, final.

Los dos amigos remontaban las irregularidades del cauce seco de un arroyo. Llegaron al acaso hasta una gruta pequeña. La mitad de ella, suntuosa, cubierta por profundo musgo verde dorado; lo regaba de continuo un hilo de agua límpida. En la otra mitad, las estalactitas y estalacmitas multiplicaban en hondura los planos de una majestuosa arquitectura, llena de sugerencias delicadas y vibrantes.

Se detuvieron contemplándola enmudecidos. Pensaron por un instante que el país de las hadas era posible y, aquel, su mejor palacio de cristal. De pronto uno de los compañeros extrae de un bolsillo un pequeño cuchillo y se lanza contra el musgo, cortando un trozo de él, rectangular.

—¡Qué haces bárbaro! — le grita el otro.

—¿No ves que es hermoso? Quiero llevar un recuerdo — le repuso.

Retomaron, con ánimo distinto, el camino de "la ferme" donde pernoctaban. El uno con dolor por el ultraje; entusiasmado con el despojo, el otro.

—No posees nada, sólo la ruina de lo que admiraste, terminó el taciturno en voz alta. Aquella belleza estaba en la integridad intangible; basta que tú la hayas querido tocar para que ella, ave suprema, nos haya abandonado. Mira qué muerte llevas en tus manos.

Efectivamente el musgo pendía como un puñado de fibras opacas desgarradas.

El joven que lo llevaba como arras, disgustado, hizo un molinete con el brazo y lo arrojó lejos.

—Siempre pasa así— continuó el otro con tono y sonrisa que brotaban del abismo de una amarga ternura. Se quiere poseer la belleza con los sentidos, sobre todo con el tacto, y ese resplandor que está en la materia pero que no es propiedad de la materia parece tener alas porque de inmediato se ausenta. ¿Para qué te ha servido estudiar tanta filosofía, si vas a proceder como un pobre hombre desvalido, que yace sin sabiduría en medio de horribles tinieblas? ¿Es que cuesta mucho entender que la belleza no es un accidente o cualidad sensible, sino nada menos que el esplendor ontológico del ser mismo? No hay nada más allá y sólo la augusta inteligencia que posee sin violar, puede gustarla.

Es evidente que cuando tocamos un sujeto material, lo descomponemos un tanto. El paisaje no es el mismo, luego de haber

usado el prado para hacer un picnic; cuando yo poseo el fruto, el árbol lo perdió para siempre. Lo corporal se transmite perdiendo el ser anterior, precisamente porque no es éste el que se comunica sino lo corporal que no puede pertenecer simultáneamente a dos formas sustanciales distintas.

Por eso es fugaz la posesión sensible y tan diversa de la aprehensión de la belleza. El placer de aquélla, lejano del gozo que ésta suscita.

No he hallado expresión más honda de lo que trato de explicarte que la lograda con mano maestra por Chesterton en el último cuento de su libro "Los cuatro pillos sin tacha". Aquel hombre que, prendado de la belleza de un árbol, trazó un jardín en su derredor y levantó muros sin saber que su tronco grueso y hueco guardaba los restos de un delito. Cuando el detective le preguntó: —¿Es que Ud. no sabía que dentro había un cadáver? —No, señor, no lo sabía porque nunca toqué el arbol, me bastaba mirarlo.

Es verdad, siempre que queremos poseer la belleza con las manos perdemos la aprehensión del esplendor inmutable, ontológico, que la constituye y sólo se alcanza por la contemplación para desplazarnos hacia la realidad limitativa de la materia, atisbo de cadáver.

Reconoce que lo que tú has hecho es el símbolo trágico de una barbarie extensa e ignorada. Los pueblos que se afanan en amontonar las obras de arte de otros tiempos en museos, no difieren en nada de un muchacho que baja a hondazos un pájaro porque le ha gustado su plumaje, ni del otro que destroza el musgo de una gruta encantadora para metérselo en el bolsillo. Berdiaev llama con razón sepultureras de las culturas a estas civilizaciones. Basta recordar la suerte que ha corrido el friso de las Panatheneas que envuelve exteriormente la cella del Parthenón. Francia e Inglaterra, es decir, sus graves "entendidos en la materia", han hecho con toda exactitud lo mismo que tú. La una arrebató tres trozos, la otra, otros tantos; ostentan, ufanas, el latrocinio en sus respectivos museos sin haber entendido hasta el día de hoy que en esa obra, como en ninguna, la integridad era todo. Es lo mismo que si, por admirarte, te cortara una mano y la guardara en una vitrina, sumergida en alcohol.

3) **El gozo de lo bello es anostálgico**: La inteligencia, si la consideramos en ella misma, abstrayéndola de las influencias que pueden enturbiar su juicio, es la facultad límpida y neta por excelencia. Su naturaleza puramente objetiva —pupila en aspiración del ser— existe sin el menor retorno interesado, para convertirse en las

otras esencias y recomponer en sí el orden del universo. Tan es así que la inteligencia ciertamente es tal, sólo cuando conoce. Llamamos a su estado anterior entendimiento posible. Por esto, es exacto apreciar como inteligente a una persona cuando posee la verdad y no por el arsenal de ingenio, agudeza en la argumentación o brillantez de expresión, pues esto es instrumental para adquirir, mas aún no es inteligencia actual.

La inteligencia se actualiza cuando pronuncia una esencia como suya. Lo hace con el verbo mental, llamado también idea o especie expresa. Este es la cosa en la inteligencia, la cual, al recibirla, la produce con actividad simple y pura en su propia naturaleza intelectual. La tendencia incoercible de esta facultad final, es la de dar su existencia a las esencias tal como son en la realidad, sin alterarlas. Por consiguiente, presta a las cosas un existir muy superior al que ellas pueden tener en la materia. En ésta existen de manera transitoria, en la inteligencia, inamovibles.

En una palabra: La inteligencia es tal cuando conoce. A su vez, una esencia del mundo real es más ella en la inteligencia que en la materia.

Las esencias permanecen, la inteligencia también, pues ambas son intemporales. Por esta razón, cuando dicha potencia posee algo por conocimiento completo y real, es para siempre.

Por eso, como facultad operativa distinta sólo existe una memoria sensible, no una memoria intelectual. La razón de ser de la primera es, precisamente, lo fugaz y transitorio de los datos sensibles; es necesario una facultad que los incorpore a las funciones de la vida animal siempre más durable y organizada en derredor de la unidad individual, que dichos datos.

Una conclusión inmediata que se desprende de esta verdad es que la nostalgia tiene su origen en el apetito animal sobre el dato del bien pretérito propuesto por la memoria. No es el caso de hablar aquí del acto que el apetito racional, llamado voluntad, produce ante un bien espiritual perdido. Sólo anotaremos sin extendernos, que si se tratare del Bien necesario irremediablemente perdido, no habrá nostalgia sino tortura de contrariedad; si fuere un bien útil, la voluntad por el señorío que posee sobre todos ellos, no se inmutará.

La nostalgia, por consiguiente, versa acerca de realidades terrenas en lo que tienen de temporales y es un acto de contacto del apetito animal con la correlativa memoria sensible.

El estado que analizamos no puede existir, en cambio, en la inteligencia; ni siquiera en su apetito natural como facultad. La

razón ha sido expuesta: Cuando la inteligencia alcanza una esencia, ya por su irradiación en lo concreto en el caso de la belleza, ya por el juicio en el caso del conocimiento perfecto, la posee para siempre, pues ésta, la esencia, se ha convertido en inteligencia sin perder, por eso, su realidad objetiva. No existe ninguna causa que pueda destruir ni a la una ni a la otra.

El sentido de íntima posesión que tiene este encuentro y asimilación, sólo se puede saber por experiencia. Podemos decir que en ella consiste la verdadera expansión y libertad del hombre. Cuando éste conoce, entra en la claridad de la otra cosa, la cual, como hemos dicho, en lo que tiene de especificante puede considerarse un infinito relativo. La cosa conocida se encuentra en el espíritu del hombre pues se ha convertido en inteligencia. Sin embargo no deja de estar frente al espíritu como el "tú" de un diálogo, porque no ha perdido su realidad objetiva, toda la fuerza y valor de su cualidad de alteridad, de ser otro. El espíritu la posee y la proclama tal como es y vale en el ser. Así y únicamente así la criatura humana tiene una apertura por sobre sus términos, hacia el despliegue de la armoniosa plenitud universal. Se baña en la infinita libertad del Ser donde toda cosa encuentra su última explicación y precisión. Si esta y aquella cosa tienen su límite, el de su propia perfección, es para llamar a las otras cosas y seres con las finas y brillantes consonancias de las armonías que enlazan a unas y otras en la totalidad cósmica del ser ad extra de la Causa primera.

La belleza, por la cualidad que le es propia, acopla una mayor riqueza ontológica a dicha posesión.

Hemos explicado que ella estriba en el esplendor con que una forma sustancial se irradie en un sujeto concreto. Entendamos bien: No consiste en la forma sustancial depurada de la materia por la abstracción, es decir, en su estado de universal lógico actualizador del ser en muchos individuos, sino en el esplendor entitativo que resulta de su presencia en un sujeto particular cuando ha logrado informarlo cabalmente.

Por consiguiente, en este caso, la aprehensión del dicho esplendor entitativo no prescinde del individuo, antes bien, lo incluye.

La inteligencia se interesa en este instante por el **cómo** una sustancia se da en uno de ellos; por la forma sustancial en cuanto se otorga y organiza en un existente real.

Experimentamos entonces que la forma sustancial y la materia se compenetran mutuamente con una oposición de relación, no de contradicción, esto es de exclusión, como pensó Descartes

y los racionalistas. La una llama a la otra. El ser que aquélla otorga tiene en cuenta las condiciones de la materia y ésta, a su vez, es una pura sed de la forma.

La integridad, el orden, la armonía, la nitidez que sin ser la belleza, necesariamente la acompañan, exigen por definición a todo el compuesto. No son dotes de la riqueza entitativa de la forma sustancial en sí misma, sino la actualización ontológica de ésta en la materia.

En una palabra, la materia debidamente asumida por la forma, empapada por el ser que ella actualiza, se transfigura en integridad, orden, armonía y nitidez.

Estas cuatro dotes son el verbo, la palabra, la expresión pronunciada por el esplendor de la forma sustancial en la materia. No constituyen el esplendor propiamente dicho, pero sí su signo inmediato, fiel y adecuado.

Si pasamos ahora al hombre, descubrimos en sus facultades interiores, cuando él alcanza la comprensión de una belleza, las mismas correlaciones que existen entre materia y forma. Las facultades sensibles no cerradas en sí mismas por el instinto en un ciclo nada más que animal, tienen aptitud para recibir las mociones de la razón.

Por eso, cuado la inteligencia ha captado una esencia tal como se manifiesta por la belleza de un individuo concreto, lleva tras sí los rasgos que en dicho individuo son expresivos con respecto de esa manifestación y los estabiliza en la memoria sensible. Como han sido aprehendidos en cuanto significativos, dependen de lo significado, la esencia; es decir no de algún fin transitorio, utilitario, sino de la perenne luz interior de la cosa, y ésta los nutre para siempre en la memoria. Son rasgos, imágenes, tonos, que están allí, flotando en la luz límpida y radiante de la esencia, la cual los ha escogido y posee con la entrañable amistad metafísica con que la forma llama a la materia y se funde con ella para transfigurarla en su propio ser.

Así quedan explicados esos elementos sensibles que moran en nosotros, como alma en el alma; carga subconsciente positiva nunca mencionada por los psiquíatras, que actúa como riqueza entitativa perfilante de la potencialidad del alma. Cosa extraña: dichos elementos pertenecen a esta o aquella criatura alcanzada por intuición, muchas veces sin saberlo, en cualquier momento de nuestra vida; su luz esencial se funde con la luz del alma y sus rasgos sensibles más valiosos como expresión, se convierten en signos manifestativos del alma enriquecida por dicha unión. Efectivamente, no hay lindes entre la una y la otra. Este cielo nocturno, bruñido, de estrellas enormes, aquel coleóptero de alas poderosas, resultado de la asombrada contemplación, en la infancia, de tantos coleópteros, habitan una región interna, mía, que nadie me puede arrebatar, diáfana, evadida del tiempo. Allí se levanta con noble majestad aquél abeto que significa toda una etapa de nuestra vida; además, cabelleras inmateriales, increíbles, juncos inclinados sobre el quieto brillo de un pantano, rostros que flotan en la luz y la penumbra, liberados de los nombres y los días, manos que se han convertido en una precisión de los sentidos del cosmos; y el mar, su hondo canto, sus ritmos fascinando como el hondo rumor de Dios buscándonos desde dentro, siempre.

En fin, constituyen inagotables riquezas que no se molestan ni se desplazan en un interioir de luz y libertad. Permanecen intactas e inalterables, sin mutaciones ni muertes. Podríamos decir que es un cuerpo nuevo que nos estamos dando o, mejor dicho, el universo nos está dando, al descargar en nuestra inteligencia parte de su desbordada plenitud óntica.

Claro está que no sólo la belleza sino también los otros trascendentales, la verdad y el bien y por ende el error y el mal admitidos, van sedimentando arreos en nuestro subconsciente y componiendo con aquélla, una actualización de las potencias del alma. Mas sus modos son distintos y aquí interesa el operado por la belleza.

Concluímos, por tanto, que lo bello nunca deja nostalgia, pues tanto su esplendor cuanto los elementos sensibles significativos permanecen en el alma como una riqueza perdurable. En el mundo sensible se ofreció bajo la forma de un destello fugaz, mas el alma, si la capta de verdad, la posee en ella como un presente para siempre.

Acerca de este punto se impone una objeción. Si es así, no se explica que queramos ver no una sino cien veces un cuadro, una estatua; otro tanto y más aún si se trata de una sinfonía o un poema.

La respuesta es que todo en el hombre, hasta la misma intuición, es progresiva. Para llegar al encuentro verdadero con la obra, son necesarios análisis e inquisiciones. Una vez hallada, nos tenemos que internar en ella, de luz en luz. No sé que autor decía que la primera vez que leyó el "Don Quijote de la Mancha", rió; la segunda, lo llamó a reflexión; la tercera, lloró. La primera vez que miramos el "Doríforo" de Policleto no nos parece otra cosa que un buen atleta. Después del estudio de su composición, nos

encontramos frente a toda la majestad del hombre y mucho más: la racionalidad ungiendo de presencia distinta, de arquitectura y música, la cadencia de los brazos, el premeditado y fuerte diseño de los pectorales, los sobrios ritmos de los tobillos, las rodillas; todo y cada parte. En fin, hay un fondo de luz, más aún, una presencia obtenida que, sin agotarse conversa y se comunica a nuestro espíritu en el asombro y el silencio.

Precisamente, mala es la obra que, como un trozo de Rossini, por ejemplo, o una carátula de revista, se obtiene por primera impresión. Hubo un brillo, un deslumbramiento momentáneo y allí acabó. Consisten en un efectismo aparente, nada más; no hay en ellas ningún esplendor ontológico.

La comprensión de las notas o cualidades del gozo de lo bello —el ser luminoso, desinteresado y anostálgico— revela el sentido de la katarsis de Aristóteles, esto es, la purificación del alma por la belleza y el arte.

Un tal gozo tiene necesariamente que sosegar las pasiones. Es notorio el efecto que produce la música en los salvajes más hostiles. Una persona me decía que se libraba de la ira escuchando a Beethoven y agregaba riendo: "Ah, si, no dudo, la música doma a las fieras".

Debemos agregar que esta purificación es momentánea, sosiega las pasiones y los vicios sin eliminarlos. Esto lo pueden hacer sólo los ejercicios de la ascética, por un desarrollo positivo de las virtudes contrarias.

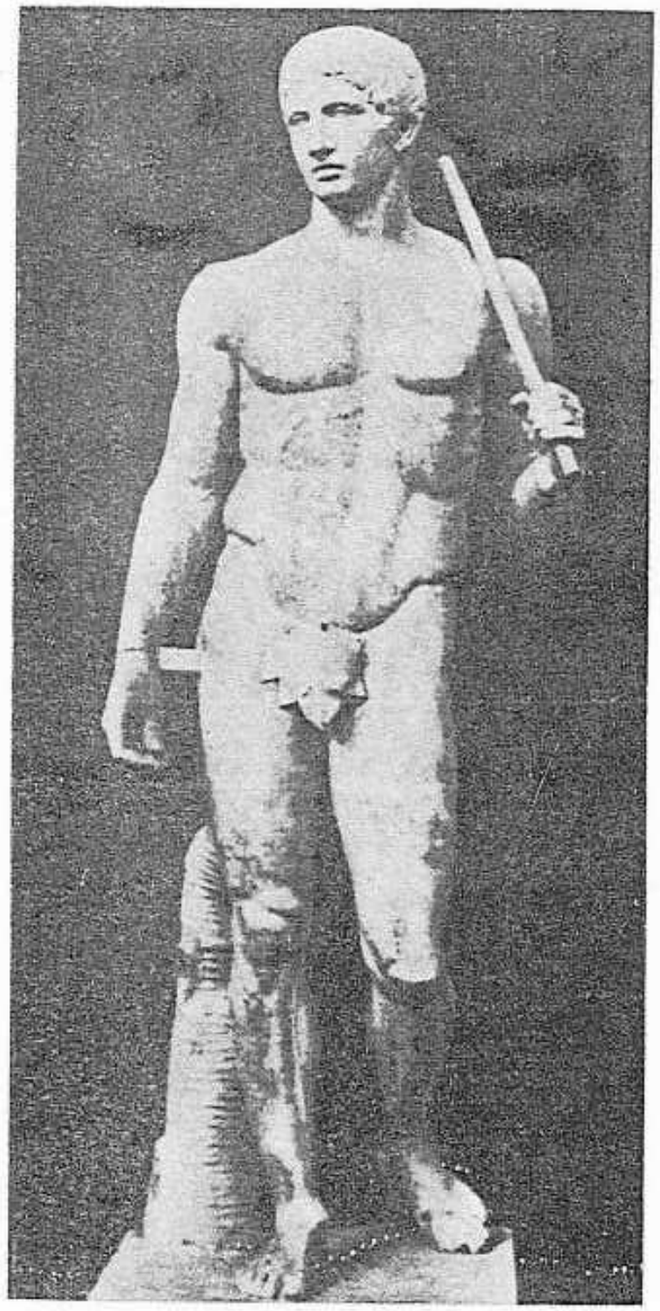
La comparación del gozo de lo bello con los otros gozos y placeres resulta obvia después de los análisis procedentes. Agregaremos sólo algunos detalles y precisiones.

1º) Ya hemos visto que el apetito sensible es radicalmente interesado. Su placer es, además, oscuro, pues no sabe a qué fin se ordena; efímero, porque la misma posesión sensible destruye en parte o totalmente lo que ocasionaba el placer, es decir, la cosa amada, para apoderarse de algo corporal que en ella codiciaba; nostálgico, ya que la memoria conserva impresión del bien sensible que dejó de existir.

La belleza y el bien sensible coinciden únicamente en el sujeto. Esto es, ambos pueden encontrarse simultáneamente en un mismo individuo corporal. Por esto se confunde con tan lamentable frecuencia la belleza con la apreciación de lo codiciable.

2º) La voluntad también es necesariamente interesada. Ella quiere la perfección del sujeto.

Un apetito animal cualquiera no tiene otra naturaleza que la



de tender hacia un bien corporal parcial, permaneciendo ajeno a la conveniencia o disconveniencia de su comportamiento con respecto de todo el individuo.

La voluntad, en cambio, aspira al bien de todo el hombre.

Ese bien, por cierto, es tan complejo como la naturaleza humana; sabemos que en la unidad de esta naturaleza se conjuga diversidad de facultades —las hay racionales, animales y vegetativas— cada una de las cuales enfoca muy distinto aspecto de la realidad.

Existe necesariamente un orden en todo esto. La racionalidad —perfección radical humana— es la unidad ordenadora. De manera que, según sea el grado de aproximación de un bien a dicho principio, así también será su valor con respecto a la felicidad del hombre.

Por eso, hay un bien esencial a tal felicidad y otros integrantes.

Integrantes son los corporales, de los cuales la voluntad también se ocupa pues es apetito que se origina, no en una necesidad local, sino en la unidad esencial y cuida de todo el sujeto.

Mas, donde se enciende su amor perfecto es en el bien que colme al hombre en cuanto persona. La voluntad, aquí, desemboca en la gran paradoja: su interés la enajena.

El hombre es persona en cuanto que es inteligente y, al ser inteligente está llamado a complementarse —a llenar el vacío de su potencialidad— no con lo corporal sino con lo esencial, con las causas y la Causa actual e infinita. Por esa acuidad suprema del "intus legere" de la inteligencia, puede desplegarse en el correr de los seres hacia sus fines, los cuales se compensan en armonía total y desbordada, en el juego de la luces siempre nuevas de dentro de las cosas, las cuales se remiten vehementes hacia la Luz primera, infinitamente activa e inmutable.

Y he aquí la paradoja: Toda la subjetividad de la voluntad, todo su querer el bien del sujeto humano abierto hacia la perfección final de la persona, se lanza en amor del ser objetivo que la inteligencia puede poseer.

En una palabra: No ama, como el apetito animal, para convertir en algo de sí, temporal, transitorio, a la cosa amada, sino para convertirse en la cosa amada y perfeccionarse sustentando la perfección que a ella le corresponda. La persona se perfecciona poseyendo la perfección de la otra cosa en la otra cosa.

Con todo, no deja de ser interesada. Si, cuando es recta, se proyecta en el bien de la otra cosa es porque en eso consiste el bien de la persona. El desinterés de la belleza es universal; el de

la voluntad, condicionado. La inteligencia aprobará como bellos a una serpiente o un escorpión; la voluntad, como bien, los repudiará.

V LECCION

CUALIDADES DE LA COSA BELLA EN CUANTO TAL

1) **El orden.**
2) **Relaciones de las cualidades entre sí.**
3) **La intencionalidad de la materia artística y la integridad.**
4) **La proporción.**

En las dos lecciones precedentes hemos estudiado la repercusión de la belleza en el mundo subjetivo del hombre, tratando de discernir su efecto de todo otro movimiento psíquico. Con esta V lección volvemos a la consideración objetiva. La descripción de su constitutivo formal nos ocupó toda la II lección. Ahora, la retomamos en las cualidades que siempre la acompañan.

El orden, la integridad, la proporción y la nitidez son la versión actual de la unidad en la variedad.

Expliquemos esta definición en el orden ontológico trascendental que nos ocupa. Primero, en la realidad corporal; luego, su validez en cualquier orden.

EN EL ORDEN DE LOS SERES CORPOREOS:

Una de las propiedades de la forma sustancial es tener toda su riqueza entitativa en la simplicidad. Esto es, aunque posea energías no sólo sensibles sino también vegetativas como acaece en el alma de un leopardo, por ejemplo, y esto en diversidad de aptitudes, todo ello, la virtualidad sensible y la vegetativa, la olfativa, y la nutritiva y las demás propias de la animalidad, constituyen, no un compuesto, sino una sola perfección simple.

En contraposición y para componer con la forma una sola sustancia, encontramos a la materia. Su propiedad esencial es ser extensa. Lo cual significa que la materia organizada por el influjo interno de una determinada perfección, no puede recibir otra. Por esta razón, vemos que la perfección única de la forma al darse en un existente material, se despliega en partes La energía visual y la olfativa la táctil y la locomotiva es una en la forma: en cambio, en la materia, aquel órgano donde se ha actualizado el poder visual no admite la actualización del táctil o el locomotivo. Es evidente que con el ojo, veo, mas no puedo con él oír ni caminar.

Otro tanto acaece en el arte humano.

Hay también en él una forma y una materia.

La primera, la forma, llamada en este caso idea ejemplar, supone necesariamente la inspiración. La idea ejemplar como la forma sustancial, es una e indivisible. Cuando se presenta como un conglomerado de datos es falsa; no ha habido, en realidad, inspiración y no será operante.

La idea ejemplar normal influye mediante el operar humano en una materia —óleo, granito, violín— propicia a dicho operar y al fin de las artes, pero de tal manera, que la obra se juzga lograda, cuando ese influjo rige, constante, la distribución y el carácter del todo y las partes. En un Velázquez, en el retrato de la infanta Margarita Teresa por ejemplo, la unidad de la inspiración juega hasta en el último rincón del cuadro.

Pues bien, he aquí la razón profunda de por qué la inteligencia se prenda tanto de una cosa en estado de belleza: ella manifiesta el orden que más le arrebata.

Los principios que pueden originar un orden son innumerables. Entre todos ellos el ser, la esencia, es el egregio; y lo llamamos bello cuando logra resplandecer en orden. Su alta excelencia consiste en que su unidad no sólo organiza sino que origina a la variedad desde dentro.

Aquella alma está en esos ojos, mas también en la configuración de la nariz, de los pies; en los ritmos de los hombros, en las líneas que se deslizan a lo largo de los brazos y diseñan a las manos con trazos de fuga y de vuelo.

1. — En la introducción que precede queda bien planteado el fundamento radical del orden en lo bello.

No se trata de un orden accidental dependiente de un principio ordenador extrínseco; en este caso se encuentran, por ejemplo, los soldados que componen un batallón o las diversas piezas de tela pertenecientes a un vestido cuyo principio ordenador es el cuerpo a vestir. Consiste en el resplandor de un orden ontológico, debido a un principio sustancial interno.

Es de suma importancia darle a esta distinción el valor que tiene. La relación entre el principio ordenador y las cosas ordenadas es, en este caso, necesaria, íntima, constante y universal.

Es necesaria por cuanto que no proporciona a las cosas ordenadas una mera denominación extrínseca como en el caso de los

soldados y el ejército, sino que el ser mismo de ellas está dependiendo de dicha relación interna. La más íntima, pues la índole de le materia es embeberse en el ser de la forma sustancial sin tener otro que el que ella le otorga. Constante, ya que en cuanto cesa, la cosa se corrompe y perece. Universal porque influye en todo sentido, rigiendo la distribución de las partes, las proporciones, las intenciones y los acentos.

En este orden engendra una doble amistad de la cosa bella: una, de la esencia del todo con cada parte; otra, de las diversas partes, entre sí. Volviendo al ejemplo del retrato de Margarita Teresa, por Velázquez, hallamos tal fidelidad mutua entre la idea ejemplar y la materia, que de esa comunicación resulta un último reposo del azul-gris del vestido tanto en la inspiración como en el rosa que le acompaña; lo mismo se puede decir con respecto del azul de la mesa o las manchas de la alfombra. No hay porción que no esté determinada y conmensurada por la idea ejemplar. Cuando este módulo —la esencia en las cosas naturales; la idea ejemplar en las obras de arte— no externo sino radical, asiste por igual a todas las partes, se entabla entre éstas una fluidez de afinidades que llama las unas hacia las otras.

Aquí nos encontramos en la última razón por la cual algunos filósofos han pensado que la poesía es el constitutivo metafísico del arte. No podían designar de mejor manera la cualidad peculiar del orden de la cosa bella. Dicho orden, al correr en todo sentido se irradia como una melodía final, no audible, sino perceptible en el silencio de la contemplación, aun cuando se trate de una música bella cuya materia es el sonido. Melodía ontológica, necsaria; está latente en las esencias inmutables de las cosas, las cuales, al transmitir el ser, lo otorgan en replandor de orden que fluye, íntimo, desde aquellas luces primarias simples, límpidas, henchidas de su propia definición; intemporales, sin espacio, siempre nuevas, originantes, por su contacto con la materia, del espacio y del tiempo. Cuando se realizan normalmente, dan origen a espacios y tiempos armónicos, los unos en la materia, los otros en el movimiento. Esta es la poesía ontológica común a todas las cosas y artes bellas.

Frente a una criatura o una obra de arte logradas, nos encendemos en alabanzas; la mayor que se nos ocurre es hablar de su musicalidad. "Mira —decimos ante las Parcas o ante los Profetas de la puerta norte de Chartres— esos pliegues cantan". Ante el misterio de un rostro en luz de su esencia, prorrumpimos: "¿Qué nos dice; qué claridad musita desde dentro?".

Pero, hay mucho más en el orden de la belleza, el cual como vemos, es supremo por ser, no meramente físico o accidental, sino ontológico. Hasta ahora hemos hablado del orden inmanente; falta el trascendente. Para que una cosa sea bella no basta que su causa formal realice su virtualidad entitativa en la materia en distribución de partes; es necesario además la realización de su potencialidad con respecto al fin que embellecerá por la plenitud de su perfección. Toda cosa tiene belleza inmanente por su propio ser; mas éste a su vez dice capacidad trascendente para colmarse en algo superior que no posee por sí. Esta última es la aptitud por la cual una cosa se hace de alguna manera universo; es decir, concurre mediata o inmediatamente por la variedad, de la cual es parte, a la unidad del ser necesario y eterno, el cual es saciedad definitiva de todo, pues sólo allí existe en colmo de su propia plenitud.

La belleza por el orden inmanente se fundamenta en la verdad; la que se debe al orden trascendente se asienta en el bien. No se confunden sino que suponen a la una y al otro. Es lógico; la belleza en sí es el esplendor del ser. Un esplendor supone una realidad anterior que rebasa. A este mismo ser que cuando rebasa se hace esplendente y deslumbra al entendimiento, lo llamamos verdad en su aspecto esencial cognoscible y bien en su versión existencial amable. Ambas cosas son anteriores a su esplendor.

Lo normal sería que la belleza inmanente fuera una disposición para la trascendente. La esencia de la criatura implica siempre potencialidad; capacidad para completarse —perfeccionarse, terminarse— en otra realidad que no posee en sí ni por sí. Por el hecho de ser cosa creada, el ser de una criatura no es cíclico, esto es, no tiene su suficiencia en sí. Una cosa creada significa una indigencia radical, un depender esencial del Principio existencial por sí, que la origina. Este ser —indigencia de la criatura— no puede resolverse en existencia más que bajo la forma de una aspiración de tener su ser en el Ser que la origina, porque no lo tiene en otra parte, ni en sí ni en cosa alguna, pues todas ellas, creadas, son en su raiz, indigentes.

La naturaleza, es decir las criaturas irracionales, cumplen el doble orden y la doble belleza. Cuando con la inteligencia fuera de toda pasión, en lucidez de perfecto silencio interior, contemplamos al Universo, vemos la variedad de las criaturas fundidas por un único anhelo. Cuando nos elevamos por encima de los fines particulares e inmediatos de cada una de ellas y las abarcamos en su conjunto, se muestran recorridas por un mismo movimiento

ascendente. Los cantos rompen en las auroras, los arcos de los días. Los follajes se elevan con vehemencia; parece que los ríos secretos de las savias levantaran a la tierra en nubes plácidas y anhelantes. En el crepúsculo, el balido excede al balido. Los astrónomos testifican que la esfera celeste se resuelve en torbellinos de estrellas, cuyas espirales corren hacia un punto infinito. Los planetas giran alrededor del Sol; el Sol navega hacia la constelación de Hércules; ¿y la constelación de Hércules?.

La criatura libre puede quebrar la relación entre uno y otro orden. Encontramos con suma frecuencia mujeres estancadas en la contemplación de su propia belleza; hombres en ilusión de suficiencia. Al ostentarse como centros definitivos, como fines en sí de sí mismos y las demás cosas, intentan imponer una gran mentira. Tal actitud encuentra como respuesta, de parte de las otras criaturas, alguna momentánea admiración en los espíritus débiles que pronto se sumará al retraimiento y hastío de todos. Son muertes envueltas por tales sudarios. Cuando se cae en la contemplación de la propia belleza, se la pierde; la oscuridad de la criatura vuelta sobre su indigencia ingénita cubre al esplendor de la forma sustancial. El arte no hace excepción. La obra que quiere lucir nada más que un cuerpo bello sin intención trascendente alguna (el "Apoxiomeno" de Lisipo; el Apolo de Belvedere), tiene la vacuidad y frustración de la mentira. Descendiendo a casos más comunes, por esta misma razón las carátulas de revistas hastían: ostentan lo bonito estancado en lo bonito.

En cambio, el orden y la belleza trascendente se puede dar sin la belleza inmanente. Criaturas humanas destruídas, miserables, devastadas o perversas pueden estar encendidas consciente o inconscientemente, en aspiraciones que exceden en mucho a su estado. El hálito eterno de las esencias corre como vendaval en medio de las destrucciones temporales de las cosas y las almas. He aquí el fundamento último de la tragedia, donde se ceba todo gran arte. La tragedia tipo, la griega, muestra que todo acto humano deja un plus, un caldo cósmico perdurable.

Entre todas las cualidades que distinguen a la cosa bella, el orden sigue de manera inmediata al constitutivo formal de la belleza, es decir, al esplendor de la forma sustancial. Tanto, que muchos filósofos le dan categoría de constitutivo y la describen diciendo que la belleza consiste en el esplendor del orden. Pero ya hemos dicho, tal descripción adolece de imprecisión, pues existen muchos órdenes eventuales, algunos de los cuales no carecen de brillo, motivados por principios externos a las cosas, que es-

tán lejos de engendrar belleza. El rococó y el barroco se fundamentan, precisamente en este error. Dieron importancia esencial al adorno. Confundieron ornato con belleza. Baumgarten, filósofo de la era rococó, la considera añadida a las cosas por un "conocimiento elegans" del hombre. Se volcaron en lo superfluo, en la decoración, de tal manera que él y la filosofía posterior llegó a pensar que no existía en la naturaleza y la redujeron a exclusiva producción artística. Estos conceptos no nos deben extrañar: quedarse en lo bonito es lo común. Versailles fué el canon supremo para estas mentalidades. Como lógica consecuencia consideraron a la elegancia como el mayor grado posible de belleza. Estaban tan ciegos, vaciados por el refinamiento y la presunción, que no tenían ojos más que para el oropel; llegaron a pensar que ellos continuaban y perfeccionaban a los griegos porque desarrollaban el cuidado del decadente Leocares por lo superfluo y lo bonito. En fin, la mujer que piensa que va a ser bella a fuerza de afeites; Versailles con sus puntillas, moños, pelucas de rizos escalonados; Eros juguetones sumergidos en guirnaldas de flores y Baumgarten con su estética sugerida por esa época de decadencia en la frivolidad, se quedaron en un orden superficial, brillante y externo, sin llegar a morder, ni mucho menos el augusto meollo ontológico de la belleza.

2. — En todos los demás órdenes, la integridad y la proporción se pueden dar como realmente distintos; en lo bello, no. Si un ama de casa ordena que se coloque una pera y una manzana delante del asiento de cada comensal, la integridad dependerá de los proveedores, no del mandato mismo; podrá sobrar o faltar. Otro tanto en lo que mira a la proporción; el servidor pondrá a su arbitrio la pera más grande o madura, donde le plazca. En cambio, en lo que atañe a lo bello no habrá orden si no es a la vez íntegro y proporcionado; asimismo la integridad tendrá que ser ordenada y proporcionada; otro tanto exige la proporción. Estas tres dotes son en realidad la luz de una misma unidad irradiándose en la variedad. Al final de cuentas, todos los análisis que hagamos proclaman lo mismo: El trascendental que nos ocupa no es otra cosa que la simplicidad del ser cuando logra manifestar su plenitud en lo concreto.

El orden tiene prioridad lógica sobre las otras dos cualidades mencionadas. Aquél sigue de inmediato al esplendor de la forma; estas otras, la integridad y la proporción, son, en cambio, diversos aspectos del orden.

Llamamos integridad a su aspecto numérico material; pro-

porción al formal, es decir a la relación misma que une a la esencia con las partes y a las partes entre sí.

La nitidez, la cuarta de las cualidades de lo bello, es la resultante de las tres anteriores; la que se refiere inmediatamente a la manifestación y a la aprehensión. En una palabra, es la dote intelectual por excelencia.

3. — Es difícil precisar la integridad exigida por lo bello.

Un rostro sin nariz de ninguna manera resultará hermoso en lo natural; el hueco que ella deja en su lugar, causa horror. Con la ceguera, en cambio, la faz más de una vez emerge serena, límpida de la turbamulta de las cosas que no percibe ya. Un brazo sin mano, siempre resulta un muñón; un hombre sin un brazo adquiere, quizás, cierta prestancia. La razón de lo primero estriba en que ese miembro tiene toda su explicación en la mano; sus líneas corren sin la menor duda, hacia allí; lo segundo, en que el cuerpo tiene su figura y sentido en sí, es presencia; los brazos significan su expansión accidental en la acción.

Vemos, en otros campos, animales, árboles quebrados, cuyos estigmas insinúan la gloria de una prosopopeya que los engrandece.

En fin, no terminaríamos. Si la consideración de algunos rasgos estáticos intemporales, arroja tal variabilidad en la integridad necesaria a la bello, ¿qué extensión no cobrará en el campo dinámico de lo dramático? Allí todo es válido, por cuanto que la característica de esa belleza es ofrecer la pura intencionalidad en medio de elementos plásticos deshechos. Las cavernas de unas narices destrozadas, pueden poner el acento de quién sabe qué grandeza en una aguda situación de almas y circunstancias. Hablen en este lugar, los ojos de Edipo.

Pasemos al arte. Aquí sí que desaparece por completo hasta el menor asomo de norma material para la integridad de lo bello. Pongamos cinco grandes dibujantes ante un modelo: resultarán las obras más distintas, compenetradas de muy diversas maneras por una misma presencia; aquí, varias masas profundas de sombras; en este otro, apenas se esboza el óvalo de la cara; a su lado, se destaca el lirismo de los labios, las líneas más rítmicas del todo; aquél ha dado preminencia a los arabescos dinámicos latentes en la figura.

Otro tanto, en los trabajos acabados de pintura o escultura. Encontramos, por ejemplo, las de Teti 1º de la VI dinastía (Egipto), las cuales, una vez deterioradas, causan la impresión de un muerto; lo que se ve, ante todo, es su ruina; después con un esfuerzo, se trata de suponerlas como fueron. En cambio, entre los

griegos —hasta el siglo V a.C.— todo resto que nos queda, canta. Son siempre nuevos y actuales. Podríamos citar a granel; quedémonos con los ejemplos de "Teseo y Antíope" (Frontón de Eretria), "Heracles y el Minotauro", "Una lapita y un centauro" (Metopas del templo de Zeus-Olimpia); "Las Parcas", "Diosa sentada e Iris", grupo de "Cícrope" (Partenón); "Ménade furiosa" (obra tardía). Más aún, la Venus de Milo, al perder sus brazos, ganó en valor; estos la delimitaban hacia una expresión concreta; al perderlos, su universalidad se ha desplegado. La presencia augusta de la mujer sin contracción alguna hacia una situación o estado transitorios. Otro tanto podemos decir de la "Niké" de Samotracia; el movimiento triunfal sigue su curso al no detenerse, circunscripto por la cabeza.

Entonces, ¿qué norma material existe para la integridad de lo bello? Ninguna. Sin embargo, ella es necesaria. Un maestro, ante el trabajo de su discípulo, corrige enseñando que esto falta y aquello sobra.

Entrando en conclusiones, descubrimos con el análisis llevado a cabo, que la integridad rechaza por completo los módulos extraídos de la anatomía y la física. Los manifiesta arbitrarios y advenedizos.

En cambio, revela la grande y ardua solución de que la belleza, en última instancia, es siempre dinámica. La integridad de lo bello no consiste en la presencia numérica de determinados elementos materiales. Ya hemos visto que es imposible asirlos y determinarlos. Ella estriba en la compensación de fuerzas intencionales que broten necesariamente de tal esencia o tal inspiración.

Justipreciemos los términos. Para el caso, debemos eliminar hasta el último resabio de fuerza y movimiento físicos que la imaginación quiera introducir en el concepto que acabamos de definir.

Una línea, una mancha de color, no valen en un cuadro como presencias materiales sino por la intencionalidad que entrañan; lo mismo, en la escultura, tal volumen y tal hueco. Es difícil concebir esta cualidad intelectual de lo sensible. Para ello debemos evitar un exceso y un defecto. El exceso: pensar a la materia artística como una pura energía. El defecto: confundir la intencionalidad con la intención expresa del artista.

Tratemos de distinguir entre materia e intención de la materia artística. La Academia y el vulgo redujeron la línea, por ejemplo, a un simple medio para fijar el contorno y figura de las

cosas. No valía por sí y no se la conocía como una realidad propia en el orden artístico. En una palabra, la materia artística no existía para ellos como tal, sino como medio. No había otra realidad que la natural y el arte, su traspaso. He aquí el caso en que la línea vale nada más que como materia muerta, extraña de suyo a los fines propios del arte.

Este, por el contrario, en sus momentos de grandeza, expresa o implícitamente ha pensado de muy distinta manera. El elemento que estamos citando y las otras materias artísticas —cualquiera, fresco, diorita, óleo, arpa— valen en arte por su caudal de belleza propia, en potencia con respecto a los propósitos y operar del hombre. Brota de la índole intrínseca de la materia y muestra potencialidad con respecto al arte humano. He aquí la intencionalidad de dicha materia artística. No es tan sólo una transmisión de la intención del artista —así acaecía en la Academia y la copia— sino que tiene sus tendencias y sentidos propios. El artista deberá compenetrarse de ellos para poder realizar una obra de arte acertada. Tan rica es la intencionalidad de una materia artística que resulta una fuente de inspiración importante como el universo. Esto es, ella sugiere al verdadero artista, la mitad de la obra. Traigamos a colación cualquiera; es notorio el peso de gloria que debe a ésta un Velázquez o un Rembrandt. En una palabra, un gran artista no **usa** la materia, la **actualiza.**

Para mayor ilustración continuemos con el ejemplo de la línea. Dos son los valores de ella que se pueden conjugar en arte humano; uno, su presencia como materia o sea la calidad sensible del trazo, lo cual determina a un arte, el dibujo, específicamente distinto de las otras artes; el otro, su esencia abstracta de línea, la definida por la geometría como una sucesión de puntos. Bajo este aspecto se encuentra en el fundamento de todas las otras artes plásticas. Emana de ambos valores su intencionalidad propia. Continuemos con el segundo sentido. La teoría del dinamismo de la línea que expondremos a continuación se debe al pintor Ballester Peña, en sus últimas precisiones.

La línea, considerada como borde de una superficie resulta un límite o contorno inerte, negativo, sin mayor importancia. Mas, si la atendemos en su realidad propia, la abstracta, cambia por completo. Como sucesión de puntos, es un ir hacia algo, un tender o devenir. Su naturaleza consiste, entonces, en un puro e intenso movimiento. Todo su ser va: no es una suma de puntos inertes, accidentalmente unidos; su definición está sobre todo en la palabra "sucesión". Tan es así que cuando queremos indicar el

recorrido de un auto en una red de caminos, trazamos una línea; si se trata de expresar algo intencional; la usamos en todo sentido. Las artes plásticas distribuyen, relacionan y conmesuran los elementos de sus obras con un entramado de líneas. Cada masa de color, volumen o espacio tiene por sí misma un determinado tender, al cual llamamos eje. En una palabra, en el corazón de cada masa de materia anida una dirección, esto es, una intención, una línea.

Toda masa de materia tiene una dirección. Es necesario compensarla con otra u otras para que alcance sentido y fin en un todo. De allí los bellísimos, agiles juegos de líneas que la vida de las criaturas suscita en la naturaleza. La realidad múltiple e imprevisible habla de ellas, porque al final de cuentas no son líneas sino intenciones, signos.

Un torso se inclina hacia la izquierda mediante la línea lateral derecha que se levanta en una curva de tensión mientras la izquierda se resuelve en recta de apoyo. Un caballo corre según curvas inclinadas de movimientos que al compensarse componen exultantes ritmos. Cuando un hombre rema, toda su figura se agudiza en una simple conjunción de oblicuas que se prolongan en los remos. El arco disparando su saeta está en la visión frontal del "Discóbolo" de Mirón; la ola, con su ascenso en curvas inclinadas, terminando en una espiral, arriba, en la cabeza, constituye el punto de vista posterior. Aparentemente estático, todo él es movimiento. Las modulaciones anatómicas existen en punto y medida que convenga a la composición fundamental.

Estos juegos intencionales fijan las grandes direcciones del compuesto, como así también la animación de los detalles. Según sea el grado de reposo o movimiento, se resolverán mediante la combinación de fuerzas equivalentes o dispares. En un brazo, una mano, la línea curva de tensión, encontrará, en su vecindad, el apoyo y equilibrio de otra en recta. Los muslos naturalmente absurdos de "La Aurora" en la tumba de Lorenzo de Médici, resultan deslumbrantes por lo bien que corren en la espiral de tres dimensiones que rige a toda la composición.

Pues bien, esta es la integridad que la belleza exige, tanto en la realidad natural como en la artística. No importa la física; lo que importa es que se dé una plenitud de intenciones equilibradas y conmensuradas por la esencia o la inspiración que se manifiesta. La línea en fuerza pide un apoyo. Si faltara éste, faltaría la verdadera integridad. El recubrimiento de detalles ocupa un lugar secundario. De aquí, que un gran artista pueda producir una intensa obra con cuatro líneas y otro ofrecer sólo un hacina-

miento de elementos muertos, por más que coloque, en su paisaje todas las flores del campo, o en una figura, los ojos con su brillo estratégico, y las comisuras, encajes, arrugas y cabellos uno por uno. Precisamente, el primero, ha captado al desnudo los rasgos significativos de conexión inmediata con la esencia de la obra; el otro, merodeando en las afueras, en detalles y elementos materiales, no llegó a producir otra cosa que un trabajo abortivo.

Existe otra integridad: la de la calidad sensible de tal materia artística. En este sentido, una mancha de color llama a otra mancha de color en magnitud y gradación compensativa; un volumen a otro volumen hueco. El color gris-rosa que hay en una mejilla, no reclama necesariamente a la otra mejilla, sino el equilibrio, por ejemplo, de una mancha celeste, el cual también puede encontrarse en el follaje próximo a la cara. Observemos "Moisés salvado de las aguas" del Veronés (Museo del Prado), nos encontramos con juegos de masas que prescinden por completo de las proporciones antómicas; la mancha cálida principal incluye a la princesa, la mano, tez y cabellera de la acompañante, mientras el vestido de esta última continúa la zona de grises perlas envolventes que también se encuentran en el cielo; si volvemos a la mancha dorado-cálida, tónica, vemos que cabelleras, tez, vestidos son sólo modulaciones de un mismo color. Esta misma mancha continúa sus cadencias con dos figuras ubicadas en el extremo inferior izquierdo de una de las diagonales del cuadro. Los fríos juegan en toda la zona superior (cielo, árboles, ciudad); mientras las más finas gradaciones intermedias se mueven en la región frontal de los profundos, donde fluyen, en otro sentido, de los tonos dulces a los secos.

La integridad nunca falta en la naturaleza; una verdadera magia, la regula. Un rostro que un instante emergía en tal grado de luz sobre tal grado de sombras ambientes, en otro instante se funde con aquel fondo para dar preeminencia a los destellos de una mano, de un escorzo. La naturaleza es flúida, inagotable, desbordada, purísima. Hacen falta ojos nuevos para verla; lavados, conciliados con la acuidad intuitiva de la inteligencia. Los juegos de compensaciones son en ella cambiantes y ágiles como los ritmos del mar. Un óvalo de cara con dos ojos siempre, una nariz y una boca, es el mito lejano de los que no ven. En el vulgo, tan aturdida está la imaginación que allí todo se inmoviliza y empobrece. Un árbol, es para ellos, desde luego, verde; para un gran artista consiste, en una irisación encendida e imprevisible, que se da, fugaz, en riqueza inacabable de matices, según lu-

ces, estados de atmósfera, calor, y tantos otros ingredientes, los cuales cambian sus combinaciones posibles, a cada instante, sin nunca repetirse. Es evidente que, en este sentido, un cubista con su ciencia profunda de la unidad y los pasajes, está mucho más próximo a la naturaleza que un turista fotógrafo o un hombre vulgar. "El tratado del paisaje" de André Lhote constituye uno de los aportes más decisivos para entender la verdadera integridad de la naturaleza.

Desde el impresionismo hasta nuestros días se ha adoptado una terminología metafórica para designar la compensación de las calidades sensibles de los colores en una obra concreta; se los llama cálidos y fríos. Las manchas de color cálido llaman a su apoyo a manchas de color frío. Buscando expresar con una fórmula o receta esta ley real, inmanente en la índole misma de la materia pictórica, algunos han enseñado con error que el rojo es el cálido por antonomasia: luego los demás, más o menos cálidos o fríos según se aproximen o alejen. En realidad, la apreciación es puramente relativa, por la comparación de las manchas ya colocadas en el cuadro. No hay color que de suyo sea lo uno o lo otro en absoluto. Puede darse un blanco cálido cave un rojo frío.

Este aspecto constituye la complexión y vida "temperamental" del cuadro, pues su fineza o rudeza depende del punto de calidez o frialdad donde esté puesta la totalidad de la gama. Los italianos modernos son excesivamente cálidos; sus cuadros se desenvuelven en un vaho de horno; en cambio el francés pone en sus obras el temple y finezas de sus paisajes de aire.

La integridad depende en este sentido del justo contrapeso de las masas. Este constituye uno de los puntos que pone a prueba al artista, pues es regulación que se logra en el instante mismo de la ejecución final de la obra. Por consiguiente, se obtiene por un agudo ejercicio de la virtud de arte mediante el empleo a fondo de la intuición y la sensibilidad.

Hay otra designación menos usual pero tan legítima como la anterior. Consiste en la apreciación de su calidad de opacos y brillantes, secos y húmedos.

4. — Por la integridad, la esencia —o la inspiración— despliega su virtualidad en una totalidad de partes. Por la proporción, esa misma esencia —o inspiración— está en cada una de ellas; el todo anima a cada parte; la unidad corre, interna, de una en otra.

Resulta arduo definir el concepto de proporción y, sin embargo, es uno de los más necesarios y universales. Lo encontramos

en las matemáticas, tanto en la aritmética como en la geometría, en la metafísica, en toda la ciencia y, de continuo, en la vida diaria.

Se la define diciendo que consiste en aquel modo de ser o aspecto idéntico en entidades distintas, por el cual todas ellas tienen algo de común y dicen referencia a una unidad. Las entidades proporcionales pueden ser sustancial o accidentalmente distintas. En el caso de un paisaje, por ejemplo, son sustancialmente distintas; el árbol, el manantial y la montaña, apoyados por esencias diferentes, encuentran unidad en el ojo del espectador: —el punto de vista es la unidad que los proporciona—. En cambio, en el cuerpo humano, los diversos miembros están sustentados por una misma forma sustancial; la unidad que los liga en un todo es poderosamente más profunda y la diferencia entre ellos, accidental.

La proporcionalidad de lo bello es muy especial. Cualquiera, no resulta bella; las hay que están lejos de serlo. Los poetas puramente rimadores y los artistas plásticos convencidos de que la composición geométrica lo es todo, se han encargado de demostrarlo.

Las proporciones bellas son ante todo ontológicas. Lo que fundamentalmente importa es la consonancia de las partes en un ser henchido que necesite, sin la menor duda, de esas partes como expansión de su riqueza entitativa. La variedad tendría que originarse y justificarse siempre en la abundancia de una unidad interna. En cambio, se la usa con frecuencia para encubrir miserias entitativas. Así procedió el barroco, el rococó y el romanticismo. La verdad debe sustentar a la belleza. Cuidamos de dejar bien sentado este principio para no apartarnos nunca del esplendor de la forma, el cual constituye a la verdadera belleza y, además, eliminar todo ripio y hojarasca.

Pero la proporcionalidad ontológica no basta. La belleza no se da en lo abstracto sino en el campo de los existentes. Esa presencia de una esencia individua manifestando su luz en un singular concreto, ha de traducir las notas propias de su virtualidad en congruencias distribuídas de manera conmensurable, según número y medida. Estas proporciones matemáticas no hacen a la cosa bella, sino que suponen, tanto en el orden natural como en la obra de arte, la presencia de una luz ontológica interna que los exija como la llama a su resplandor.

Las proporciones anatómicas y las artísticas no son las mismas. La obra de arte humano necesita que resulten de la conjunción de los elementos que le son realmente propios: Inspiración,

materia artística (dentro de cuyo ámbito también se encuentran las figuras) y el plano artístico o el volumen, ya se trate de la pintura, el bajo-relieve o la estatuaria.

DIVISION DE LAS PROPORCIONES

1º) La simetría. Consiste en la equilibrada oposición de los iguales:

La proporción se debe encontrar, no entre miembro y miembro sino entre simetría y simetría.

Es cosa muy sabida que la simetría exacta no existe en la naturaleza. En realidad no hay en ella oposición de iguales sino de semejantes. Se compensan sin repetirse.

En el arte, el primer recurso de los aprendices, al componer, es la simetría cuando precisamente exige mucha maestría el lograr belleza con ella.

2º) La proporción de movimientos distintos en tiempos iguales se llama ritmo. Da congruencia a los diversos elementos de la palabra la poesía y la música.

La materia propia del ritmo es el movimiento. En la naturaleza los hay a raudales; ingentes o finísimos. Todo ser corre; toda esencia se traduce en vehemencia que intenta llegar hasta el Inmutable. Los destinos fugaces de las criaturas irracionales, las rutas insondables de la racionales, las órbitas astrales, las edades, se entrelazan componiendo este gran canto-Universo, rotar cósmico hacia la desbordada abundancia del Primero y Unico.

3º) Llegamos a la gran norma de la Sabiduría divina: la armonía.

Se la define diciendo que es el equilibrio de los opuestos.

La hemos llamado grande porque esa ley de relaciones y enlace permite que las criaturas se dilaten extrínsecamente en Universo. En efecto: toda perfección específica supone límite; si yo soy hombre, no puedo ser al mismo tiempo águila, naranjo o avestruz. La definición de una naturaleza es determinante y excluye, en el orden físico, toda posibilidad de ser otra cosa.

De existir la perfección específica en absoluto, la creación sería un conglomerado de inmanencias aisladas; islotes sin otro ser que el estancado dentro de la propia individualidad.

De dos maneras toda criatura trasciende sus lindes y, sin dejar de ser lo que es, se despliega en universo. Una interior, la inteligencia; la otra externa, la armonía.

La inteligencia proporciona el poseer las demás cosas de manera final, perfecta. No se puede ir más allá. La unión que se con-

suma entre el cognoscente y lo conocido es mucho más íntima que la que existe entre alma y cuerpo. El universo sin el conocimiento, sería vano. La hermosura de la rosa no es para ella; ni aún la gacela posee la suya propia; sin el encuentro de una y otra con una inteligencia no habrían, en realidad, salido del todo de la nada. Tendrían un ser y existir físico para la nada. ¿Hemos pensado que sin el conocimiento cualquier cosa es un vacío, una ausencia con respecto de sí? Ese naranjo produce azahares y da frutos y no lo sabe; no lo gusta. La recíproca: el sabio conoce, esto es, posee, gusta, al hombre que hay en un rudo incomparablemente más que el rudo mismo. En resumen, el ser del universo se encuentra con el ser —inteligencia— y allí es convertido en ser poseído, justipreciado, nombrado. Con ello, la inmanencia de la criatura racional, sin perder su propia sustancia, se puede transfigurar en universo.

El otro modo de serlo y esta vez en el orden físico, lo proporciona la armonía. Ella permite que la variedad se convierta en cosmos. Esa disposición de amistad entre dos o más cosas distintas llama una hacia la otra parte extensión y complementación mutua. Puedo hacer un cuadro con modulaciones verdes; no suena, resulta monótono; mas si coloco una mancha de algún rojo, todos aquellos tonos se animan y vibran. Las curvas no tienen precisión, lugar ni medida en un conjunto si no se apoyan en rectas reales o intencionales. Estas sin aquéllas compondrían un mundo muerto, espectral. La una es, por excelencia, línea existencial; la otra, esencial, y aún aquí encontramos la divina ley de la armonía.

Mas no basta el encuentro de los opuestos. Cualquier rojo no logrará dar animación a tal conjunto de verdes. La armonía estará en aquel punto y grado en que uno diga necesaria y exactamente vocación por el otro. Cuanto más agudo sea el llamamiento tanto más intensa será la fulguración del rostro de la belleza, sin imagen, simplicísimo.

He aquí el por qué la definición clásica de armonía resulta una de las obras maestras de la Filosofía. "Los opuestos" constituyen el sujeto material; "el equilibrio", la precisión formal.

Tal equilibrio no puede ser apresado por una fórmula material. Se ha realizado toda clase de esfuerzos con el fin de lograrlo, obteniendo sólo resultados negativos. Cuando se habla de las cabezas contenidas en la estatuaria del tipo egipcio o el griego se está hablando de cadáveres. Esa cabeza es elemento, no de un cuerpo, sino de otra realidad nueva y distinta: la obra de arte. En otras palabras, la relación armónica de la cabeza es con la inspiración

y la integridad de la obra; se referirá al cuerpo como una de las partes que la componen, según las exigencias artísticas, no las anatómicas. En el Apolo "Sauróctono" la cabeza tiene que ver tanto con el cuerpo como con la lagartija y el tronco por donde ella corre.

El principio esencial (forma sustancial o inspiración) es el armonizador. Cuando él circula y se nombra en las partes materiales, éstas son pronunciadas armónicamente. Por eso no la hay en una obra de arte carente de aquélla por bien sujeta que esté a número, peso y medida. Un ejemplo lamentable lo tenemos en Puvis de Chavanne. Ha cuidado de manera extremosa las proporciones del cuerpo humano; parece que su alma no tuviera otro foco de interés y sólo llega a obras muertas y cursis.

Para que una obra encuentre su punto tiene que haber una fusión armónica sustancial y otra derivada material. Por la primera, las exigencias de tres realidades distintas tienen que fundirse y proyectarse en lo concreto como una realidad única. Estas son: las del espíritu del artista, los elementos naturales asumidos por el mismo y el material artístico. Cada uno impone una naturaleza y modos propios. Llamamos inspiración a la unidad que ellos encuentran en la luz operante del entendimiento práctico del artista. Cuando la hay verdadera, fluye hacia la obra concreta como un único ser. La fusión consiste en una armonización de las esencias, donde no haya violencia en ningún sentido. Al espíritu que la logra llamamos talento. Se padece cuando la soberanía ya de las cosas, ya de la materia artística no se integra con la intención del artista y, por falta de comprensión, está allí pero permanece extraña a su espíritu y en consecuencia, a la obra. Los ejemplos son innumerables. Bernini encanalleció la escultura al usarla para la arbitrariedad y la mentira; la materia, el óleo, clama toda la mentalidad de ópera italiana de Morello; la inspiración de Rodin, más de una vez es literaria, no escultórica (su amistad y admiración por Víctor Hugo le fué nefasta); Zonza Briano nunca ha sido escultor; Quirós y Quinquela Martin podrían revocar paredes con los métodos que usan para pintar.

La armonía material externa debe fluir de aquella otra esencial o interna. Por eso la composición según módulos matemáticos (proporción áurea, las estrellas pentagonal y octogonal, etc.) no debe imponer una distribución rígida de las partes; por el contrario, no hace, cuando su uso es recto, otra cosa que prestar apoyo al libre juego de la inspiración para consumar en el plano o en el volumen la unión comenzada en la comprensión y la inspira-

ción. Dichos módulos son auténticos cuando se desprenden de estos —plano o volumen— y permiten que los elementos ya asimilados por el orden intencional —comprensión e inspiración— broten de uno u otro con armonía, como propios de esa realidad nueva. El plano o el volumen son "el mundo" de la obra de arte plástica, no el universo, y la Virgen, el Angel, las columnas, los arcos, los trozos de huerto y el pozo que integran "La Anunciación" de Fra Angélico son propiedad del plano donde se desenvuelven y no de la realidad natural; sus relaciones mutuas han de estar regidas por aquél y no por ésta. En cambio, el odio de El Tiépolo por los paños arquitectónicos y su afán por destruir creando espacios y ambientes ilusorios, terminó hasta el presente con el fresco.

Mientras el ritmo es la bella proporción de los movimientos según una unidad de tiempo, la armonía lo es de diversas extensiones según una unidad de espacio. Aunque la música es ante todo movimiento, resulta legítimo encontrar en ella no sólo ritmo sino también armonía. Esta cuida de las relaciones verticales de dos o más líneas de sonidos que se desenvuelven simultáneas en una misma composición. Por consiguiente, la conmesura en sentido estático, no dinámico.

Terminemos este abreviado capítulo de principio tan importante, anotando su cualidad más profunda: Por la inteligencia, dijimos, la criatura racional excede los contornos de su perfección específica y se convierte de alguna manera, en Universo. No queda allí, en una posesión puramente inmanente; cuando ella ha alcanzado la sabiduría, esto es, cuando gusta como propio las causas y las esencias de las demás cosas, trasciende e irradia armonía en el orden práctico. Donde hay inteligencia, hay armonía. Claro, Aristóteles dice que propio del sabio es ordenar las cosas; pero éste, el orden, es verdaderamente pujante y resplandece en su máxima eficacia cuando llega al diapasón donde lo estamos estudiando. Luego, esta es la mayor obra de la inteligencia en sabiduría.

Los círculos concéntricos se abren desde esa verdad augusta, abarcándolo todo: Una de sus consecuencias inmediatas es que no hay otra norma que pueda imprimir libertad y movimiento a las cosas. Estas por sí son distintas y, por ende, contradictorias; mas el punto de equilibrio de la armonía es lo que permite que cada una de ellas se evada de sus propios límites y se expanda en la unidad de todas. Cuando yo caigo en la soberbia de creerme absoluto e intento imponer el caso de mi individualidad a los demás miembros de la familia humana, no logro otra cosa que destacarme

como distinto, y la variedad se levantará como distinta y contradictoria. La fuerza puede oprimir momentáneamente dicha variedad adversa mas no suprimirla. En cambio, si me rige la verdad de que soy una realización parcial de las posibilidades humanas, entenderé que el otro es mi continuidad hacia el hombre total, y, por la comprensión, me extenderé en sus aptitudes. Necesito que sea distinto para que exista y se realice en él lo que a mí me falta, pues no puedo por mí mismo, en acto, ser todo el hombre. Yo, por mí, no podría alcanzar toda la sabiduría y ciencias, artes e industrias que necesito para colmar realmente mi medida humana.

La ley de la armonía no es exclusiva de la belleza; es universal. La ingente multitud variada del cosmos total; la propia de un determinado orden particular. como así también las partes de un todo individual, sólo por ella pueden "verterse en el uno" (que esto quiere significar "universo"). Por consiguiente, dicha ley juega en toda multitud realmente organizada.

5. — La nitidez, cuarta propiedad objetiva de la belleza, se refiere al valor manifestativo del esplendor de la forma sustancial con respecto a la inteligencia.

Cuando una cosa emerge bien diferenciada en medio de la variedad de las criaturas, sin indisposiciones de la materia ni contaminaciones con otras especies se presenta nítida, cumple su definición y es bella. Entonces la inteligencia se prenda; vislumbra allí la luz entitativa y calma su sed de siempre y única, por ella.

Entendamos hasta qué punto la definición de una cosa es un bien augusto. Le llamamos luz precisamente porque quita la peor angustia, la metafísica, la de la duda. La facultad cognoscitiva saluda a toda esencia como a la siempre esperada. Esta se entrega bajo la forma de una extrema paradoja: cuanto más nítida se presenta tanto más abismal resulta. Luz, sí, pero sin orillas en lo que tiene de propio. Su finitud emerge donde comienza la comparación con los otros seres. Cuando se nos entrega una esencia como presencia, vale como algo inefable, como un infinito relativo. La inteligencia embebida por el ser positivo de ella, presente, no atiende los vastos yermos de lo que no es. Cuando la esencia de una paloma resplandece deja de ser una paloma para convertirse en la paloma; no se nota que no es águila u oliva y ciervo o lirio; es esa palabra pronunciada el ser de manera actual, radiante, y esto basta.

Cuando gustamos al ser como belleza es bajo la formalidad de ser que lo gustamos, sin dejar de connotar su definición específica. En cambio, la verdad es aprehensión de esta última ante todo

y el bien, el mismo ser, actual, existencial, en cuanto que se lo posee como algo propio que perfecciona.

El acto de aprehensión de la belleza es muy simple; es del ser en cuanto presencia nada más. Consiste precisamente en la posesión de él, no como verdad ni bien, sino en cuanto unidad radiante y difusiva. Es gustarlo como al meollo de toda cosa, incomparablemente diáfano y sabroso. Secreto de luz, última confidencia y donación posible.

La inteligencia humana, al actuar en un medio sensible, no se encuentra de manera inmediata con todo el esplendor distinto de una cosa. Su nitidez se da como un lago de luz que late debajo de velo. Lo atisba, lo vislumbra mas no se le entrega claro, tal como es. Esta precisión le aguarda al cabo de los caminos de la abstracción mental, los cuales apartan al entendimiento de lo concreto —residencia de lo bello— para llevarlo a lo universal, donde le aguarda el conocimiento de una esencia en cuanto tal.

Por esta razón, podemos expresar de la siguiente manera la tan notable paradoja que sella a lo bello: Su radiante evidencia no es eficaz para engendrar en el entendimiento humano la correlativa certeza. El poeta que vió el rostro distinto de tal rosa, apenas si sabe que es una flor y, a pesar de poseerla de manera íntima y profunda ni noticia tiene de la especie, familia y género a que pertenece. Pero, sobre todo, en lo que se refiere a la mujer, es donde encontramos la prueba de mayor peso; no hubo arte que no se ocupara y ocupe profusamente de ella; lo cual va, sin embargo, acompañado de un asombroso ignorarla. Par de la poesía y la música, de las obras maestras de pintura y escultura de todos los tiempos, henchidas con mil facetas de su naturaleza y su vida. corre el más grande silencio de la filosofía y la ciencia. Apenas si se le aplicó la psicología general. Los excesos de los románticos erigiéndola en diosa, la opinión de unos materialistas colocándola en un nivel intermedio entre el animal y el hombre, otros negando toda diferencia, extienden zonas de tan absurdas vaguedades e imprecisiones, que no hace falta mayores argumentos para notar que la filosofía no la ha estudiado, mientras el arte la ha cantado al máximo.

Esta misma paradoja —evidencia y no certeza— explica que la nitidez necesaria a la belleza no significa claridad, ni mucho menos. La oscuridad, el misterio, la sugerencia son irradiaciones de lo bello donde los verdaderos artistas navegan a su gusto. En las tragedias griegas no nos atrae el núcleo brutal del homicidio o el adulterio en sí, sino los campos de oscuras trascendencias

cósmicas, presentidas; ecos, gemidos, que palpan y se hunden en medio de las tinieblas de un universo terriblemente clausurado.

Por consiguiente lo propiamente contrario a la nitidez es lo confuso, lo dudoso y lo ambiguo. Lo sucio cuando dicha deficiencia afecta al color o al dibujo. En una palabra, lo abortibo; la materia no asistida por la proporcional esencia o inspiración.

VI LECCION

LA BELLEZA INTERESA A TODO EL COMPUESTO DE LA NATURALEZA HUMANA

1) **Sus relaciones con la inteligencia.**
2) **Con la voluntad.**
3) **Con los sentidos externos.**
4) **Con los sentidos internos:**
   a) **con la memoria;**
   b) **con la imaginación.**
5) **Con el temperamento.**
6) **Peligros que acarrea.**

Examinemos brevemente las relaciones posibles entre la belleza y las diversas potencias que componen la naturaleza humana.

1. — En las lecciones anteriores, sobre todo en la tercera, se ha visto como la belleza se ordena primaria e inmediatamente al apetito natural de la inteligencia.

2. — Esta potencia, la voluntad, puede interesarse por la belleza de dos maneras:

a) Como en un bien de la inteligencia, que es también bien del hombre.

De la misma manera aunque en menos grado, ama al aire o al pan como bien del hombre en cuanto que lo es de sus pulmones o de su estómago.

b) Como signo del fin propio de la voluntad.

En este caso, la belleza no es apreciada en sí, sino como manifestativa del bien que conviene a la persona en cuanto tal. Ejemplo: Valorar "L'Annonce faite a Marie" de P. Claudel, por la doctrina que encierra acerca de la fecundidad del dolor, no en su realidad poética.

Cuando se procede así, el interés pasa del entendimiento especulativo al práctico, ya que no se está en aprehensión de la belleza, sino en otro acto formalmente distinto. Se deja de percibir al ser bajo el aspecto de su esplendor para apreciarlo en el de su suficiencia. Ejemplo: Cuando se deja de mirar el crepúsculo y se descubre que el prado bañado por las últimas luces, sería el lugar adecuado para levantar la morada que se necesita edificar; en el mismo caso está el muchacho que no mira por puro desinterés la belleza de tal joven, sino que la piensa como la mujer de su vida.

3. — En este punto y los siguientes nos enfrentamos con cuestiones que suscitan las mayores disputas.

Es evidente que el ojo de un pintor percibe relaciones y matices que se escapan al común de las gentes. Otro tanto podemos aseverar sobre el oído de un buen músico; sufre con la menor desafinación. La consecuencia parece obvia: No hay duda que los artistas disponen y necesitan de sentidos más finos que el hombre común.

En contra tenemos el ejemplo notorio de Beethoven: Su sordera no perjudicó en nada a su arte. En el período de sus más grandes composiciones, precisamente, fué completa. Por otra parte, caterva de buenos pintores han usado gafas: más de uno, gruesos cristales.

A la inversa, un rastreador tiene vista muy penetrante; no por eso posee necesariamente aptitudes para las artes plásticas. El ejercicio de recorrer extensas planicies desarrollaba al extremo el oído de nuestros arrieros; sin embargo, no se seguía en todos un mismo grado de disposición para la música.

Solución: Hemos dicho —II Lección, 6— que percibimos a la belleza, por un acto de intuición, de simple aprehensión, del entendimiento.

La agudeza intuitiva del entendimiento es la que capta la presencia bella y las finezas de relaciones y matices con que se realice.

Los sentidos, sobre todo los ojos y los oídos, son los vehículos que permiten al entendimiento ponerse en contacto con lo concreto sensible, mas ellos no son simples medios, los cuales reciben y ofrecen sin valorar ni discernir nada. Lo que importa, por consiguiente, no es tanto la acuidad de los sentidos, sino la acuidad de la intuición de la inteligencia.

Lo único que se desprende de la belleza para con los sentidos, es un bien: El objeto, por la armonía, les resulta suave y

proporcionado. No la perciben —éste como todo orden es propio de la razón— sino que la cosa al cumplir sus partes de manera congruente, resulta buena, adecuada a los sentidos, esto es, no los hiere con exceso.

4). — a) Con la memoria.

Es de importancia fundamental el recto cultivo de la memoria, no sólo para el artista sino también para el hombre culto.

La memoria se cuenta entre las facultades que incorporan al hombre de manera íntima, el ser, las cualidades y defectos de otras cosas. Allí se almacena indistintamente lo que conviene a la perfección humana y los frutos de experiencias extraviadas o erróneas. Tales aportes llegados a la realidad por la vía del estudio, la curiosidad o el afecto, se integran al espíritu humano y luego actúan, en espíritu y aportes, como una única energía personal.

Por estas razones, el cuidado del material que se ofrece al alumno y el valor de las cosas frecuentadas en los primeros tiempos por los que aspiran a una verdadera cultura son de importancia capital en la pedagogía artística y en toda pedagogía.

La inteligencia y el afecto humanos asimilan con profundidad y extensión que no se sospecha. Lo que se ha tratado de manera habitual e interés aún mediano se sedimenta componiendo un mundo subconsciente; las potencias, así se actualizan de manera auténtica o defectuosa, según haya conformidad o contrariedad entre lo recibido y la verdad de la esencia humana.

Consta por reiteradas experiencias que personas mal iniciadas en dibujo o pintura, difícilmente pueden, luego, extirpar los vicios adquiridos, por más esfuerzos que hagan en ese sentido. Sívori o Centurión habrían ocupado otro lugar en el arte, si hubieran tratado otro material humano en sus primeros aprendizajes.

Por eso, causa desolación ver que las Academias ofrecen a sus alumnos como modelos, el desecho de lo humano. En esas fuentes no aprenden el desenvolvimiento plástico y la dinámica normal de la criatura racional, sino lo contrahecho, esto es la ausencia de dicho desenvolvimiento y dinamismo.

Hay que dar a la palabra **aprender** toda la fuerza que tiene. Realmente en los primeros tiempos de estudio se aprende con intensidad; se toma e ingiere para siempre elementos que actuarán de una u otra manera durante toda la vida, como modos, acentos y rasgos propios. Constituyen, así, la realización, de una personalidad lograda por años de enriquecimiento y desarrollo, o

bien, configuraciones extraviadas en continua pugna con la posibilidad de lo auténticamente humano que motivaba la existencia concreta de tal hombre o tal artista.

Por estas razones, la continua observación inteligente (Maurice Denis) y la abundancia de apuntes son de valor decisivo en la formación de un artista. La fuente está en todas partes. El destello, el escorzo, el rasgo, el ritmo sorprendidos en la vida que nos envuelve y fluye, virgen e imprevista, a nuestro alrededor, es donde el artista se va a empapar de elementos de incalculable valor, bien ajustados a las esencias, jugosos de expresión. En cambio, gérmenes de muerte del arte, están latentes en el modelo mercenario. Los admirables bajo-relieves asirios, representando leones, asnos salvajes o el tauroc no pueden ser fruto más que de una penetrante observación. Los griegos nunca trabajaron sus obras atntropomórficas con modelo a la vista; ni el Renacimiento lo usó de esa manera. En estos tres casos se manifiesta el valor de la memoria enriquecida por la observación y el aprendizaje asiduos. La proposición del modelo como motivo inmediato de la obra es uno de los tantos enquistamientos característicos de la Academia.

b) Con la imaginación.

En los siglos XVIII y XIX, predominó el esteticismo, el cual considera a la imaginación como originante del arte; más de una escuela de esa tendencia, le atribuye, incluso, el origen de la belleza.

Baumgarten y los estetas posteriores concibieron la belleza como conferida por el arte humano a las cosas. Según ellos, no es un trascendental irradiado por la intimidad ontológica de las cosas reales, sino la elegancia y refinamiento que el hombre les aplica con su operar, de manera extrínseca. La era rococó no podía pensar de otra manera. (Lección V, 1).

El romanticismo y la bohemia atribuyeron a la imaginación no ya la belleza, sino el arte. Ella sería la fuente de la inspiración. Este problema y el oficio que dicha facultad desempeña en la gestación de la obra, lo trataremos en el II Curso de las presentes Lecciones. Aquí nos toca indicar, tan sólo su relacones con la belleza.

Para conocer la parte que le toca en la percepción de la belleza, es necesario aclarar previamente el juego de dicha facultad en la psicología humana.

La imaginación es la facultad puente entre los sentidos externos y dos caminos internos distintos: El de la razón, real y objetivo; y el de las pasiones, subjetivo.

Cuando el interior del hombre no ha sido totalmente dilucidado y normalizado por la luz de la razón, los movimientos propios de los apetitos animales que integran la naturaleza humana, llamados pasiones, quedan desvinculados de la unidad sustancial del sujeto y actúan sin norma. En este caso refluyen sobre la imaginación como fuerzas oscuras y disgregadas; alteran el valor objetivo de la imagen, añadiéndole o quitándole lo que el apetito codicia o le repugne.

Por consiguiente, en tal situación interna, el esplendor de la belleza que traía el objeto en sí, se empaña; el interés particular del apetito exacerba en aquél lo que particularmente le atrae. La imaginación así presionada propone a la inteligencia algún aspecto animal de la cosa recibida, más que el ontológico; la percepción de lo bello queda entonces, pospuesta por lo codiciable.

Conclusión: La imaginación está en la línea de las facultades sensibles, receptivas; como todas ellas, ocupa el lugar de medio o vehículo.

Su característica propia, la cual la distingue de los sentidos externos y de la memoria, consiste en que es potencia libre, no sujeta de manera despótica, como la vista o el oído, al objeto real externo. Se encuentra situada en la confluencia del mundo real externo y el subjetivo. Por esta razón, las alteraciones y anormalidades que puede padecer este último, altera y perturba la imagen y la percepción de la belleza por la inteligencia.

5. — El temperamento es propio y exclusivo del hombre. Consiste en el **modo de ser** el compuesto animal —sentidos y apetitos sensibles— en la naturaleza humana.

Llámase así, por consiguiente, al comportamiento de la parte animal de lo humano, lo cual, específicamente es racional.

Los animales realizan un ser sensible cíclico, esto es, dentro de una medida animal cerrada. Los instintos, según cada especie, fijan de manera hermética la medida, relaciones y actuación de los apetitos con respecto de fines que nunca exceden la magnitud animal. En cambio, los apetitos animales se dan en el hombre de manera indeterminada, sin la conmensuración rígida de los instintos, abiertos a las mociones y fines de la razón. Por una parte, aquéllos tienen aptitud para con la influencia racional; por otra, esta actúa y encuentra sus objetivos mediante la parte sensible. Por estas razones, no existe temperamento en los animales; en el hombre, sí.

La parte racional de nuestra naturaleza puede interesarse de manera libre y múltiple en los singulares que los sentidos ofrecen;

su potencialidad es incomparablemente más extensa que los términos de los seres individuados por la materia. A su vez, los movimientos de los seres animales, las pasiones, al no estar prefijados por los instintos, se muestran muy favorables a la impresión de las influencias telúricas y astrales. El caudal sensible, de esta manera, varía en sus relaciones con el espíritu humano. Las pasiones, por ejemplo, responden de inmediato, en el fogoso, a las percepciones sensibles; el melancólico las reflexiona al exceso, etc.

La relación entre la percepción sensible y la intuición intelectual se afina al máximo en el temperamento nervioso; por eso es éste el propio de los artistas. No excluye los otros, pues los temperamentos con facilidad se combinan, mas no falta en ellos, nunca, un toque en ese sentido.

En resumen, llámase temperamento a la tónica de la parte animal en la naturaleza humana concreta.

Dicha tónica no se manifiesta en la percepción —la cual corresponde a los sentidos— sino en la respuesta de parte de los apetitos. Cuando ésta es de inmediato expansivo-pasional, el temperamento se llama fogoso o sanguíneo. Si la pasión despertada por la impresión recibida es reflexionada al exceso, llámase melancólico. En este caso en que el razonamiento o el cálculo interesado domina a la pasión y la ordena a un fin quizás también pasional pero fuera del momento pasional presente, tenemos un temperamento flemático.

Por último, cuando la percepción sensible pasa con prontitud y fineza no tanto a la pasión, cuanto al cauce de la recepción intuitivo-intelectual, nos encontramos con el temperamento nervioso, propio, como hemos dicho, de los artistas.

Arriban con facilidad al espíritu del fogoso, el valor sensible y los aspectos sensuales de las cosas; las limitaciones de ellas, al melancólico, el nervioso percibirá, sin saberlo, las luces de las intimidades ónticas; el flemático se inclinará hacia la serenidad y la armonía.

Las combinaciones, en el hombre, entre universo, tierra y sociedad por una parte; espíritu y pasiones por otra, son infinitas. Llamado a anudar y entretejer órdenes tan diversas e inagotables, lo hace de mil maneras. Cuando alguna de esas combinaciones logra un punto de peculiar armonía y razón tenemos un caso de cultura humana, ya personal, ya social, en el cual el tamiz del temperamento pesa en gran manera, pues su índole delimitta las posibilidades, enfoques y desenvolvimientos de dichas culturas. Así, por ejemplo, las grandes dotes del pueblo francés

para con el arte y su incapacidad metafísica, se explican por el predominio del temperamento nervioso, notable en ese pueblo; en cambio, la vigorosa combinación de temperamento fogoso y melancólico, da al español mayor aptitudes para la metafísica que para el arte; podemos imputar, sin temor a errar, mucho del utilitarsmo inglés a su flema.

El temperamento ocupa lugar secundario en las disciplinas características de una cultura humana típica, esto es, en la Religión, Filosofía, industria, etcétera. El arte es la excepción; pertenece en éste, al orden de las causas. Todo el individuante de una obra de arte procede por partes iguales de la materia artística próxima y del temperamento del artista.

6. — El inconveniente con que se tropieza en la aprehensión de lo bello es que se le ha de abrevar en lo concreto, lo cual, para el hombre es lo sensible. Por esta razón con mucha frecuencia se salta de lo bello a lo codiciable.

Efectivamente, llamamos belleza a la manifestación de la forma sustancial en lo concreto; esto es, de una esencia existencial, no de la posible o mental.

Cuando la verdad, el entendimiento encuentra el objeto que le es propio en los sujetos sensibles, mas se aleja (abstrae) de esto para devorar la esencia y sus propiedades en ella misma. Cuando la belleza, no se aparta de dicho sujeto, pues la quiere gustar en cuanto existente, real, presencia, visión. Para el hombre esto se halla en lo sensible; su primer contacto con la realidad es en lo corpóreo y a través de los sentidos.

De esta manera se aproximan y se dan en un mismo campo material, dos objetos muy distintos: El del entendimiento y el de los sentidos y apetitos sensibles. El trasunto de la forma sustancial a través de lo corporal, es tenue. Con facilidad la atención deja el vuelo en la luz de la belleza, para empozarse en el brillo efímero de los accidentes sensibles (aspecto, sabor, contacto) manifestativo de lo que las cosas y la carne tienen de codiciable para el apetito animal.

Llamamos sensualismo a dicho traspaso.

Este consiste en la apreciación equívoca y entremezclada de ambos valores. Hay un salto mortal en el juicio práctico, cuando un hombre se excita ante una mujer bella porque es bella. El tacto posee la carne, no la belleza. Esta no es una cualidad de la carne sino un trascendente intangible, el cual se alcanza y posee por la contemplación (Lección III).

La dialéctica interna del sensualismo, su poder de disgregación paulatina y el desplazamiento que opera desde la belleza hacia la realidad animal, se manifiesta, neta, no sólo en las vidas de los individuos y los pueblos que se hayan entregado a él, sino también y con diapasón intenso en los procesos artísticos. En comenzando, en el instante del desprendimiento, apenas se nota; la diferencia estriba en que la atención ya no se despliega tanto en la belleza trascendental y universal, cuya exultación nos puede aguardar en el rincón, cielo, rostro, brizna más imprevistos, sino que se concreta en la hermosura y refiere toda cosa a ella. Luego, la región media del proceso, está llena de exaltaciones, exageraciones prodigadas a criaturas y pasiones de brillo mentido. Por último, sus etapas finales se caracterizan por perversiones que se desentienden por completo de lo bello y buscan el placer a cualquier precio, en cualquier fuente; el cafetín termina en lupanar; la prostitución en homosexualismo. Hemos visto en la iniciación del sensualismo alejandrino, a Praxiteles; en el europeo, al Renacimiento italiano, creando cuerpos delicados o espléndidos, esfumaturas y suntuosidades, las cuales señalan la belleza como un unívoco de los cuerpos y la carne. Luego, el Romanticismo, exaltando de manera incondicionada cuanta pasión se moviera en el hombre, aleja al arte de la verdad; aquél existe para engendrar la ilusión, esto es, atribuir belleza a los objeto de las pasiones, Más tarde, la bohemia y el existencialismo cumplen la última descomposición.

Resumiendo, podemos decir, el sensualismo, en su período inicial usa de la belleza como de condimento para el placer; en el siguiente, como encubrimiento e ilusión imposible; termina desenmascarado, buscando de manera perversa el placer por el placer.

VII LECCION

TRASCENDENTALIDAD DE LA BELLEZA

1) **Los trascendentales y lugar de la belleza.**
2) **Lo que la belleza tiene de común con la verdad; lo que tiene de distinto.**
3) **Relaciones de la belleza con la verdad.**
4) **Lo que la belleza tiene de común con el bien; lo que tiene de distinto.**

1. —Se dice del hombre que es racional; no así del manzano o la cigarra. La nieve es blanca; el vuelo puede ser rápido o lento, pero nunca blanco; un tomate es ácido, no una piedra.

Frente a la belleza nos encontramos con condición muy distinta. Su presencia se otorga en las cosas altas y perfectas; mas también en los rincones más imprevistos. Juega en todo ser como la luz en las ondas del mar. Esplendor de una misma y augusta unidad siempre, se diversifica tanto como los seres posibles a las multitudes cósmicas. Su centella puede encenderse en cualquier rostro o acción; en esta línea y en aquella estrella. En tal sonido, obra de arte, paisaje.

Esto es, en las cosas más distintas: En el universo entero.

Los primeros conceptos citados —racionalidad, blanco, rápido, ácido— los cuales predican siempre una misma cualidad propia de unos seres y no de otros, se llaman unívocos. En cambio, la belleza se cuenta entre aquellas perfecciones que siendo siempre las mismas se hallan en seres distintos de diversa manera. A esto conceptos, por su oposición a los unívocos, se los llama equívocos.

Hay varios grados de equivocidad. La analogía de proporcionalidad propia es la menos equívoca. Los trascendentales universales se encuentran en esta categoría de análogos.

Así se llaman los conceptos que fluyen, no de la consideración de los que los seres tienen de distinto, de aquella perfección por la cual unos se distinguen esencial o accidentalmente de otros, sino por lo que tienen de idéntico en el hecho de ser y existir.

En este orden, el analogado comunísimo y supremo es el ser. Toda cosa, ante todo, es.

La consideración del ser en cuanto tal, muestra tan vastísima amplitud y rica simplicidad que, de inmediato, se manifiesta como unidad, verdad y bien.

Estas son sus propiedades, las cuales no le agregan adición o diferenciación alguna. Unidad, verdad y bien no son otra cosa que el mismo sea en cuanto que su suficiencia abastece los aspectos más necesarios del mismo hecho de ser y existir.

La verdad de las cosas y los pensamientos se miden por la validez de ellos en el ser.

La bondad de las cosas y los apetitos por la validez de ellos en el existir.

La verdad es el ser en su aptitud de alumbrar toda inteligencia. El bien en la de saciar todo apetito.

Ambos, verdad y bien, son trascendentales que siguen al ser

de inmediato, en toda su extensión. Donde hay carencia de ser o existir debido, hay error o mal.

La presencia del ser es augusta.

Comunísimo, está en toda cosa; sin embargo, cuando se manifesta nítido, deslumbra. Para ello, la cosa tiene que cumplir su definición sin deterioro alguno. Si presenta así, desnuda, su luz distinta, su definición en un acto real, decimos que es bella.

Por esto, la belleza es un trascendental que sigue al ser mediante la verdad y el bien.

Mediante la verdad: Porque es la manifestación de la esencia de una cosa, de su perfección específica. Esto es, de lo que tiene de verdadero.

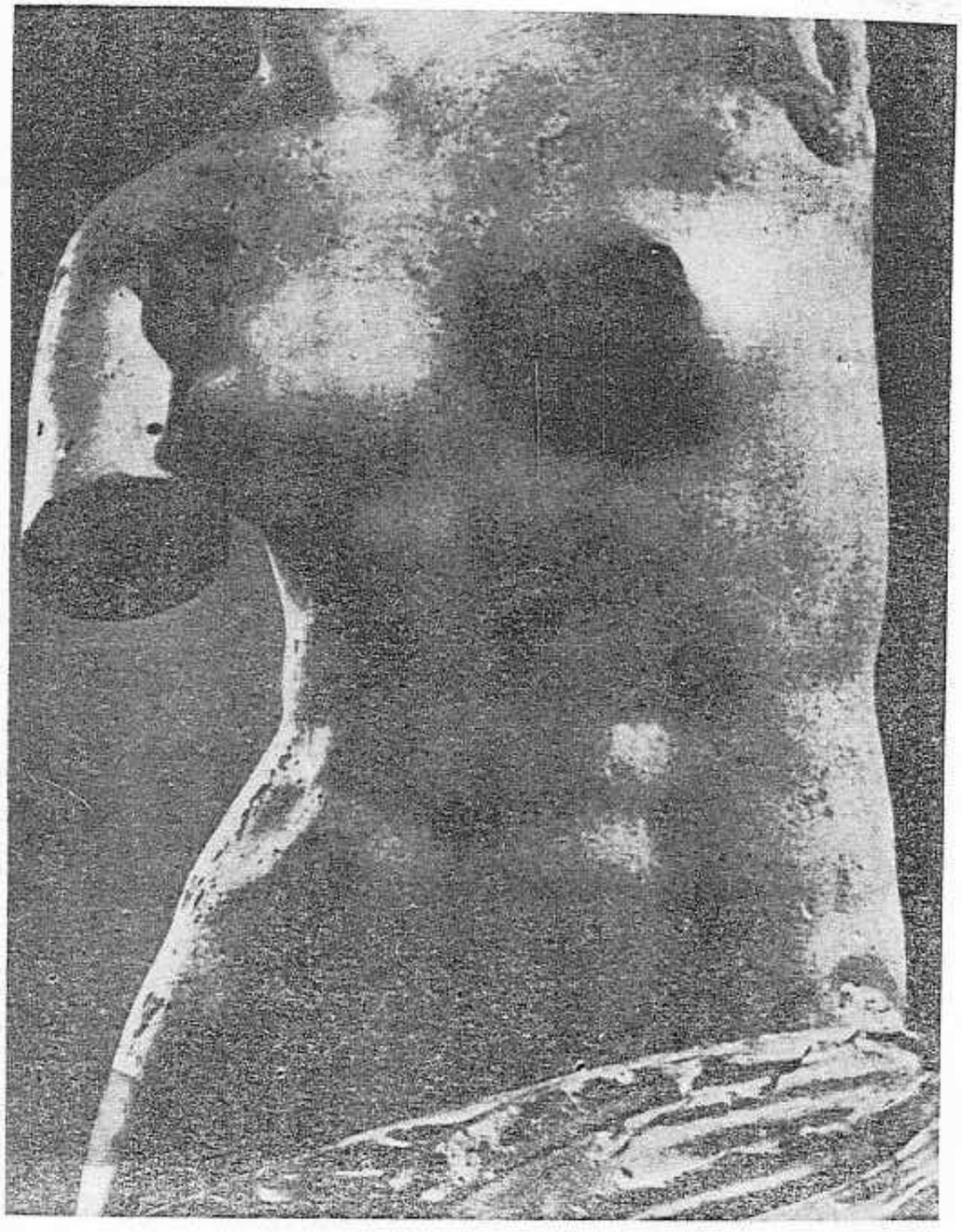
Mediante el bien: Porque no se trata de una manifestación cualquiera de una esencia, sino en el hecho real de su existencia en lo concreto. A esta saciedad de la esencia en una plenitud existente, llamamos bien.

2.— La verdad y la belleza tienen un mismo fundamento: Las esencias de las cosas.

La diferencia consiste en que, cuando la belleza, el entendimiento se queda detenido en la visión de la esencia realizándose en un caso concreto. Intenta la posesión de la forma sustancial como presencia, en su radiante unidad. Es bello este campo de trigo; no nos importa lo más mínimo si esa hervácea pertenece a las monocotiledóneas o a las dicotiledóneas.

En cambio, cuando la verdad, interesa al entendimiento la esencia en sí. Se aparta del sujeto concreto para moverse por la abstracción hacia el puro conocimiento de lo que la cosa es específica, no numéricamente. Compara y distingue hasta que descubre las propiedades, géneros y la diferencia específica propia de tal o cual esencia. No se complace en la armonía que pone en las partes cuando logra mostrarse en un individuo realmente existente, sino en lo que ella es, prescindiendo de su realización concreta. Cuando la inteligencia considera la belleza, se detiene en Pedro, en Teodora, si allí existe una feliz realización de la esencia humana. Para conocer a ésta, en cambio, extrae datos de Pedro y Juan, los compara con otros hasta captar de manera distinta los atributos propios, no de Pedro en cuanto Pedro, sino de todo hombre en cuanto hombre.

Resumiendo: En el proceso de la intelección, la belleza está en el extremo en que la inteligencia toca la realidad concreta.



La verdad, en el extremo opuesto, en el cual la inteligencia posee las esencias separadas de la materia y se funden con ella.

3.— La verdad es un sostén de la belleza. La donación del ser llega a la belleza por la verdad.

La relación de la verdad con la belleza debe ser supuesta (puesta de bajo) no es necesario que sea expresa y, menos aún, explicada. De allí el gran valor de la sugerencia en arte.

Acerca de esté punto, dos peligros acechan de continuo al arte; a la naturaleza, no. En esta última, es evidente, el esplendor no se puede dar más que por el estricto ajuste ontológico de la cosa a su esencia.

En cambio, el primero, cae con frecuencia en dos extremos: El desprecio de la verdad y el exceso de verismo.

La quimera, la fábula, el cuento de hadas; el arte expresionista, el surrealismo valen en la medida en que sus obras son signos asentamos en una verdad. La cualidad de esos géneros es ofrecerle una materia artística, la cual quizás, logra expresarla más que los hechos y las cosas de vida común. No interesa la demostración sino la realización (la mostración): El estar resplandeciendo en signo.

Se dice que una obra ha sido lograda cuando los valores posibles de su materia coinciden con una presencia inmanente a esos valores. Cuanto más profunda es esta presencia, más perdurable resulta la obra.

No importa que la materia de la quimera o la fábula sea una ficción. No es menos ficción el óleo o el violín. Nunca el color o lo corpóreo se da en la naturaleza sensible como óleo o violín.

Lo que importa es que esas materias nuevas estén asistidas interiormente —es decir en sus cualidades propias— por una verdad.

Precisamente, medimos el valor de un artista por la profundidad de sus intuiciones y su compenetración con la materia artística que trata. Casi siempre la presencia de la verdad en la obra se debe a una intuición del artista, oscura, subconsciente, la cual generalmente no llega a reflexión. Por eso, muchas veces el motivo de una obra es muy distinto a su contenido real. La alegría fue el tema expreso de la VII Sinfonía de Beethoven; en cambio la realidad que verdaderamente la anima es la tragendia de una búsqueda sin respuesta.

El exceso del verismo, por su lado dió origen a dos escuelas: La Academia y el realismo.

La Academia se propuso la veracidad óptica. Su principio fué

erróneo. Los impresionistas han demostrado que el fenómeno visual está regido por leyes de compensación y armonía, las cuales son aprehendidas por la inteligencia, no por el ojo. Por eso, los academistas cayeron bien pronto en un claro oscuro constituído fundamentalmente por el blanco y el negro. El color era suplementario de los valores. Así se alejaron de él, lo ensuciaron y maltrataron, y, por supuesto, dejaron de ser pintores.

El realismo es una reacción contra el romanticismo. Frente a la exaltación de las pasiones, lo cual ponía al arte al servicio de la mentira, los realistas dijeron: "El arte es verdad" (Rodín).

Este carácter negativo de reacción quedó como determinación esencial del realismo, pues fué sistemática su preferencia por lo innoble y lo procaz. De la realidad eligió siempre la zona baja y común. Esta actitud, la de haber universalizado una realidad parcial, es también mentira. La total incluye otros valores que se evaden al realista.

4.— El bien y la belleza se consuman en la realidad concreta.

Llamamos bien a todo le que actualiza las posibilidades de una esencia en una existencia individual; la esencia hombre en Diego. La esencia humana se encuentra intacta en un degenerado como en un hombre normal. Su deficiencia consiste en que, por indisposiciones de la materia o de sus operaciones libres, no ha actualizado en él las perfecciones que le convienen como hombre.

La diferencia, por lo tanto, con la belleza estriba en que a ésta no importa esa posesión positiva de las perfecciones que plenifique a una esencia en una existencia concreta y cumplida, sino su pronunciar la esencia como presencia, fuere como fuere. Interesa, por consiguiente, su luz óntica, no su sazón. Mas, la manifestación de esa luz supone siempre algo de dicha sazón, la del bien.

5.— El nexo de la belleza con el bien puede ser considerado de parte del objeto y de parte del sujeto.

Ejemplos: En una rosa, en una acción heroica y virtuosa encontramos una relación inmediata y positiva. En "Los Hermanos Karamazov", otro tanto. En una tragedia griega, la presencia del bien es remota y negativa; su fuerza esencial consiste en una indomable e inconfesada nostalgia del bien.

De parte del sujeto: Puede quedar el espíritu humano en la aprehensión de una belleza y en una connotación oscura de su nexo con el bien, sin interesarle el descubrirlo y explayarlo. Gran mayoría de artistas proceden así. Aprecian la belleza en sí, sin importarles dicha relación. Muchos, incluso, la niegan o desprecian.

Sin embargo, al nexo también le importa poco del artista. Existe quiera o no quiera; es necesario e imprescindible. Tanto, que toda la fuerza del drama, la tragedia y el humorismo se debe a ese depender la belleza del bien. Si él no existiera o la conexión fuera eventual, esos géneros artísticos tampoco podrían existir.

VIII LECCION

LA BELLEZA ES INDIVISIBLE

1) Errores.
2) Solución.

1.— Corre la idea de que existen diversos géneros de belleza. El lenguaje común, la crítica artística vulgar o académica, habla continuamente de una belleza física o corporal; otra, espiritual o ideal; etc. Así, por ejemplo afirman que "el Greco buscó una belleza ideal". En cambio un Cristo atlético, una Virgen cortesana de Rafael o el Veronés son expresiones de "bellezas físicas".

El error se torna más grosero frente a las obras de los Griegos y se agrava ante las de los egipcios y asirios. Si hablan de "El Moscóforo". "Las Parcas" o el "Grupo de Cecrópe" (Parthenón) opinan que se trata de una fría belleza física. Las referencias a la estatua de Kefrén o Micerino, a un bajo-relieve de Assurbanipal resultan más distantes aún del valor real. Aficionados a las convulsiones pasionales del barroco, las juzgan "rígidas, fruto de la impericia".

Tal actitud no soporta el menor análisis; brota de la apreciación de lo sensible. Se está en condiciones de percibir lo agradable, no lo bello. Este criterio abunda y se debe al fraude de la cultura llevado a cabo por el rococó y el barroco. Acostumbrados a los efectos fáciles de lo bonito y lo gesticulante, no han vislumbrado las alturas, los desiertos áureos de la belleza.

La "belleza ideal" es vaga en extremo; mas tratando de comcomprender lo que con ello quieren expresar (lo sublime o sea, la que se abre en aspiración de un fin superior), ni aún así se entiende que aquella obtenida por el Greco sea una "belleza ideal". En todo caso, es sentimental. Lo sublime no exige estiramientos ni languideces. Se encuentra tanto en las ojivas del gótico como en las cuencas vacías del rostro del rey Edipo; el reposo en Dios de S. Teodo-

ro (Puerta sur de Chartres) no niegan su magífica virilidad. La figura de S. Juan Bautista (Puerta norte), consumida por la vehemencia del fuego, no necesita de estiramientos para ser sublime. Otra prueba concluyente es la estatuaria en madera del final de la VI dinastía egipcia. Son alargadas, y lo único que expresan es la abatida nostalgia que, la decadencia, la cual comenzaba por aquellos tiempos en Egipto, produce en los mejores espíritus.

En una palabra, lo sublime no se puede comprar y encerrar en fórmulas. El artista que lo posea lo pondrá en la menor línea inasible. Los trazos de Van Gogh se quiebran, más de una vez, en trágica sublimidad ("Los Girasoles", "El sillón de Gauguin", "Los zapatos"). De otra manera sería fácil obtenerlo por imitación, En cambio, las pretendidas "iglesias góticas" levantadas en nuestros días, lejos de tener algo de sublime, son monumentos desproporcionados para nuestros espíritu, los cuales arredran por su vaciedad (Basílica de Nª Sª de Luján, provincia de Bs. As.; Basílica de Nª Sª de los Buenos Aires, Cap. Fed.). Otro tanto se encargan de demostrar los franceses con su iconografía moderna afectadamente piadosa. Lo único que han agregado a la de S. Sulpicio es el alambicamiento.

Los estiramientos de el Greco se justifican sólo en el orden plástico, en cuanto que están muy bien compuestos con las otras dimensiones del plano. Si tuvo intención de significar con ellos algo elevado, del espíritu, allí estaría precisamente su debilidad y su decadentismo.

Vayamos a las obras griegas. Las armonías que en ellas se conjugan están lejos de ser consecuencia de una preocupación por obtener un cuerpo bello en su sola condición de cuerpo. El griego no hace una obra de arte para hacer un cuerpo sino que hace un cuerpo para hacer una obra de arte. La prueba está en que una de sus obras maestras —el friso de las Panatheneas en elParthenón, Acrópolis de Atenas— tiene su acento de mayor belleza en los ritmos de las patas de los caballos. Las doncellas con sus mantos resueltos en verticales sirven de apoyo al despliegue de aquellos acordes.

Los cuerpos, en estas obras del apogeo, son fruto de composiciones finísimas; puntos de elaboración artística donde la figura humana y sus formas entregan toda la exquisita musicalidad de ritmos y consonancias que encierran, ligada íntimamente con los valores metafísicos que caracterizan de manera esencial al hombre.

Los academistas (Bermudez, Centurión; el mismo Lisipo entre los griegos) se encargan de mostrar, por contraste, cómo aquellos cuerpos, el de una Amazona de Krésilas o una Venus de Milo pronuncian una presencia que trasciende al cuerpo en cuanto tal. Ellos atribuyeron a los griegos lo único que fueron capaces de hacer: Trasladar al material artístico, proporciones y formas tal como se presentan visualmente en la naturaleza. Tiene razón Elie Faure al asegurar que el arte europeo se metió en callejón sin salida al pretender continuar la línea plástica griega del desnudo. Los helenos, hasta Fidias y sus discípulos, agotaron las posibilidades expresivas del cuerpo humano. La copia, posterior, dió como resultado obras opacas, donde se ve hasta qué punto la belleza corporal como un género propio y distinto de otras bellezas, no existe.

El juego de las armonías de un "Doríforo" no se debe a las proporciones anatómicas sino a las relaciones numéricas de las partes. Como resultado, trasunta la majestad de la racionalidad; los ritmos de los hombros, las rodillas, los empeines, verdadera música de planos; el juego de la cabeza, el cuello, los pectorales, los muslos, todo canta el él la luz presente e ntangible. Comenzamos por pensar que es nada más que un atleta; terminamos escuchándolo como al hombre asentado en la firme y suave soberanía de la inteligencia.

¿Qué exudación y músculos encontramos en "El Discóbolo? Trazado sobre la composición más increíblemente lógica del dinamismo —la flecha y la ola— todo él es movimiento puro, plástico, artificial al extremo, donde los elementos anatómicos están fraguados en la medida en que sirvan de modulaciones líricas, mas nunca de representación directa de fibras. Comparemos esta obra y la anterior con el "Apoxiomeno" de Lisipo o "El galo herido" del período helenista, y comprenderemos las distancias que existen entre aquellos cuerpos, presencias de valores perdurables, y estos otros estancados en representaciones circunstanciales de la carne.

2.— La belleza es simple y siempre la misma. Luz del ser que puede manifestarse en un cuerpo, en un ángel, en una acción; en el destello de una mirada, de un gesto, de un sonido.

Es idéntica a sí misma. Sólo ella se pronuncia a sí misma, distinta. Su característica es la soberana unidad que pone a una cosa o en las cosas; testimonio de que todas ellas están regadas por una misma presencia esencial.

La belleza es el ser en gloria donde ser e inteligencia, límpidos, parecen atisbarse.

No se diversifica porque tampoco se diversifica la facultad

a la cual atañe. Su aprehensión es muy simple: Un acto de la inteligencia en la presencia de un ser concreto, mediante los sentidos.

La belleza de un cuerpo bello y la de una acción bella, por virtuosa o heroica, es belleza; el mismo resplandor del ser, una vez en un cuerpo, otra vez en un acto. Una ramera de cuerpo aún bello, no tiene una belleza corporal y una fealdad de especie distinta a aquélla, en sus obras, sino simplemente belleza, luz entitativa en su cuerpo, no en sus actos. Aquél se conserva aún próximo a la esencia y verdad humanas que sus acciones libres destruyen. Su prostitución no ha deteriorado todavía su cuerpo, mientras sus acciones de inmediato han perdido armonía con su esencia de criatura racional, de mujer.

IX LECCION

LO FEO

1) Explicación de lo feo.
2) El sujeto de lo feo.

1.— Al explicar la belleza y sus cualidades necesariamente se ha hecho frecuentes referencias a lo feo (Sobre todo en: Descripción de la belleza — II Lección).

La fealdad es privación del esplendor entitativo debido.

Dicha privación, en concreto, se traduce en alguna carencia de orden, proporción, integridad y nitidez.

Al definir la fealdad, hemos dicho "privación del esplendor entitativo **debido**", pues se trata de aquél que se debe desprender de tal esencia y no otro. No podemos exigir al canguro la belleza de la azucena.

Porciones de materia mal dispuestas, en algún punto desplazadas de las formas substanciales infundidas en ellas que podrían otorgar un ser definido y encuentran interferencias de otras causas actuantes y simultáneas; actos deformes, contrarios, desviados o desproporcionados con repecto de la naturaleza que los produce. Esa es la fealdad, la cual coloca zonas oscuras, mudas en el Universo. Un ser en ese estado no pronuncia la perfección que lo justifica en el concierto total de la Creación.

La cosa fea angustia a la inteligencia; plantea un enigma, no de misterio, sino de ambigüedad, de suciedad ontológica. Aquel

hombre es un hombre, pero su obesidad esboza al cerdo. Y este otro, con su orgullo, tiene toques de avestruz. El caballo abandonado se parece al asno. Tales son las primeras tinieblas que oprimen al entendimiento: No ve una realización normal, inmediata de las esencias en la realidad concreta.

Estas situaciones no dejan de tener consecuencias en la prosecución de la verdad. Es evidente que si se dieran ejemplares concretos lúcidos, donde reinara nítidamente la presencia de cada uno, las penumbras y los tanteos de la razón no serían tantos en la búsqueda de la verdad.

2.— La fealdad no se debe a una supresión total de la luz de la esencia, es decir, de la armonía y todas las demás cualidades de lo bello. Esto es imposible. No puede existir una fealdad absoluta; ella se identificaría con la nada.

En un sujeto por feo que sea, siempre existe la raíz de la belleza. La esencia. Los accidentes pueden encubrirla; ser deformes e, incluso contrarios: pero no pueden suprimirla. Impedida, no dará su luz; sin embargo, continúa latente. Por esta razón los artistas encuentran chispas de belleza en los rincones más imprevistos.

En consecuencia, la fealdad no se opone a la belleza como una pura negación o supresión, sino como una contrariedad. Hay grados de fealdad. Las cosas se afean sin eliminar de golpe y totalmente toda relación bella. Esto es lo mismo que decir, que se afean armónicamente.

Las combinaciones entre belleza y fealdad, en el ser humano, llegan al infinito, variando otro tanto los caracteres y modos posibles, en una escala imposible de conmensurar.

X LECCION

GRADOS DE LA BELLEZA

1) Lo bonito.
2) Lo lindo.
3) La gracia.
4) Lo hermoso.
5) Lo bello.
6) Lo sublime.

7) **Lo precioso.**

8) **Lo cómico.**

1.— Es la belleza decorativa. El grado eminente pertenece a la mujer. Las flores y los pájaros pertenecen también a lo bonito.

Los artistas de los últimos tiempos llaman también pintoresco a lo bonito.

2.— Llámase lindo a la belleza festiva; combinada con alguna forma de alegría.

Este y el grado anterior incluyen también la idea de facilidad. Una belleza ardua nunca es bonita ni linda.

3.— La gracia, la elegancia, es cuando se da una belleza con algún toque de racionalidad, de inteligencia.

La gracia se puede encontrar en los casos de belleza más altos o profundos e, incluso, en lo sublime. La elegancia, en cambio, es aquella gracia posible a los grados de belleza ligera o fácil.

Lo hermoso es cuando se combina lo bello con lo codiciable. Una manzana en sazón es hermosa.

5.— Lo bello es una belleza en una plenitud de equilibrio donde todos los demás elementos anteriormente mencionados, con excepción de la gracia, cesan para dar lugar a la pura luz de la esencia. La característica que la distingue de los grados menores es la perdurabilidad.

6.— Lo sublime es una belleza en aspiración de otra belleza superior. No permanece en sí; tiende y se engrandece en otro.

7.— Lo precioso o el preciosismo es dar primacía al valor del material sobre la belleza de la cosa o la obra de arte en sí. Ejemplo: Preferir la estatuilla de bronce a la de barro. El exceso de metáforas en poesía es también preciosismo. "El fuego" de Gabriel D'Annunzio es un ejemplo neto de preciosismo.

8.— Lo cómico es cuando consideramos la miseria o lo ridículo en sí, sin referirlo al sujeto que lo padece.

BIBLIOGRAFIA

(En Español, Italiano y Francés)

A. T. BAUMGARTEN, Esthética.

HEGEL. Cursos de Estética.

B. CROCE. Estética.

J. MARITAIN. Arte y Escolástica.

J. MARITAIN. Fronteras de la Poesía.

RAISA MARITAIN. Situación de la Poesía (Desclée).

CEFERINO GONZALEZ. La Belleza.

MENENDEZ Y PELAYO. Historia de las ideas estéticas en España.

SANTAYANA. El sentido de la belleza.

LUIS REY ALTUNA. Qué es lo bello (Instituto "Luis Vives" de F. L. Madrid).

FELICIEN CHALLAYE. L'art et la Beauté.

FELICIEN CHALLAYE. Estética (Editorial Labor).

LEONELLO VENTURI. Historia de la Crítica del Arte.

ALAIN. Veinte lecciones sobre las Bellas Artes (Colección "Grandes Ensayistas", Emecé. Bs. As.

O. DERISI. Lo eterno y lo temporal en el arte.

IGOR STRAWINSKY. Poética musical (Emecé).

ILUSTRACIONES

Portada — El "Doríforo" de Policleto. Siglo -V. Copia romana en mármol. Museo de Nápoles.

Págs. 10-11 El "Moscóforo" (detalle). Autor desconocido. Siglo -VI. Original en mármol. Museo de la Acrópolis, en Atenas.

Págs. 20-21 El "Discóbolo" de Mirón. Siglo -V. Copia romana en mármol de un original en bronce. Museo de las Termas, en Roma.

Págs. 30-31 El "Doríforo" de Policleto. Siglo -V. Copia romana en mármol. Museo del Vaticano.

Págs. 40-41 El Apolo "Sauróctono" de Praxiteles. Siglo -V. Copia romana en mármol. Museo del Vaticano.

Págs. 50-51 La "Nike" de Samotracia (detalle). Autor desconocido. Siglo -IV. Original en mármol. Museo del Louvre, en París.

Págs. 60-61 La Afrodita de Melos —Venus de Milo— (detalle). Autor desconocido. Siglo -II. Original en mármol. Museo del Louvre, en París.

INDICE

1ª LECCION: Pág. 5

Definición de la Estética como ciencia — Su origen — Baumgarten y su época — Orientación implícita en el mismo nombre — La belleza según Baumgarten.

2ª LECCION: Pág. 8

La belleza — Descripción objetiva de la belleza — Por qué no se la define — Método inductivo — Conceptos previos para explicarla — En qué consiste el esplendor ontológico.

3ª LECCION: Pág. 14

La belleza (2ª parte). — Descripción subjetiva de la belleza. — Indole de todo placer —Inducción acerca del placer de lo bello — A qué facultad pertenece — Visión y placer — Capacidad cognoscitiva de los sentidos — Dificultades con respecto a la inteligencia racional — Solución.

4ª LECCION: Pág. 20

La belleza (3ª parte). — Cualidades del gozo de lo bello —Comparación con los otros gozos.

5ª LECCION: Pág. 32

Cualidades de la cosa bella en cuanto tal: Unidad y orden; integridad y proporción; claridad y nitidez — Su aplicación a las Artes — Ejemplos.

6ª LECCION: Pág. 50

La belleza interesa a todo el compuesto de la naturaleza humana — Peligros que acarrea.

7ª LECCION: Pág. 58

Trascendentalidad de la belleza — Los trascendentales y lugar de la belleza — Lo que la belleza tiene de común con la verdad; lo que tiene de distinto — Lo que tiene de común con el bien; lo que tiene de distinto.

8ª LECCION: Pág. 63

La belleza es indivisible — Errores, objeciones y soluciones.

9ª LECCION: Pág. 66

Lo feo — Explicación de lo feo — El sujeto de lo feo.

10ª LECCION: Pág. 67

Grados de la belleza — Lo bonito — Lo lindo — La gracia — Lo hermoso — Lo bello — Lo sublime — Lo precioso — Lo cómico.

La presente edición se terminó de imprimir el día 6 de Mayo de 1991, en "Gráfica Don Bosco", Tucumán, República Argentina