

El objeto estético: correlación y totalidad

di Pedro Aullón de Haro*

ABSTRACT

The 21st century worldview provides access harmony/expression to the totality of the aesthetic object, *physis* and *techne*, and their *correlations*. The object as ideas, as category and its classes, its logic, its ethical link and its *supercategorisations* are examined here.

_Contributo ricevuto il 7/03/2022. Sottoposto a peer review, accettato l'8/04/2022.

I _ Fenomenografía y correlación. Expresión/Armonía

La estimación fenomenográfica con que el siglo XXI puede ofrecer una *theoría* o visión de la totalidad, hace patente un renovado juego de correlaciones y mensurabilidades. Esto es asunto singularmente iluminador a propósito de las relaciones de labilidad/estabilidad del objeto del pensamiento estético. Expondré en lo que sigue un argumento del *objeto estético* conducente a la identificación de este con *el todo*, y la consecuente presuposición no de una ontología estética sino la identificación de Estética y Ontología.

Si bien el extraordinario volumen y multiplicidad informacional de base

electrónica ha conducido a una situación que suelo denominar 'el inverso', esto es que a mayor volumen y multiplicidad de materiales, significativamente los textuales, menor capacidad humana general de acceso a los mismos; y si bien, por otra parte, las nuevas texturas de la comunicación y la mera facticidad ética (vislumbrada y promovida sobre todo desde la línea Heidegger-Gadamer), ha conducido al establecimiento solidario de una omnipresente *realidad virtual* (especie de burbuja flácida envolvente) y de la llamada *posverdad* (automatizada como ideologismo) en el marco de un régimen poshumanístico, lo cierto es que la actual *segunda globalización* hace patente una correspondencia o conmensurabilidad de las «grandes dimensiones»¹.

* Universidad de Alicante.

Es de reconocer que ciertas grandes dimensiones, como las referidas, asumibles sin embargo gracias al profundo saber de la tradición, en su aspecto más esencial requieren la interpretación de su sentido último y, en cualquier caso, requieren una evaluación de su aspecto empírico que no podemos aquí sino señalar en la evidencia de su escisión superpuesta como tercera esfera de la *realidad*. Quizás bastara decir que esas dimensiones se suman al espacio de la *ficción* artística, la cual ahora abandonaría definitivamente (en realidad siguiendo un designio ya establecido en la Antropología kantiana) su restringida dimensión dentro de la teoría literaria y de las artes para irrumpir mediante una suerte de general reformulación o perversión de lo consuetudinario. Nótese que este nuevo estado de cosas replantea las entidades y relaciones, en teoría estética idealista muy acendradas, de la *apariencia* y del *aparecer*, lo que aparece (incluso en un grado más acá y más allá, la *ilusión*, entendida a veces, así por Eduard von Hartmann, como salvación del pesimismo); no las anula, sino que exige una reformulación más comprensiva. Estos aspectos son asimismo relativos a la *aisthesis*.

La perspectiva considerada se ofrece a la posibilidad de una *gran ontología*, la cual revelaría un juego de articulaciones y trasuntos definible en el sentido de un *análogo moderno* (o su posibilidad de delimitación) del saber pitagórico de lo

indiferenciado, la visión de la totalidad, por así decir, interpenetrada, espiritual y cósmica, musical y matemática. (Interpretaciones modernas muy adelantadas, y por ende tradicionales, son las psicoantropológicas de Jung *ánima-ánimus* y *aión: eón*; otra interpretación, muy prominente y en realidad complementaria, está representada por la catártica y cosmológica de Pitágoras). Ahora bien, si la amplísima *armonía* pitagórica encierra el fundamento de la *belleza*, esta *armonía*, que sería relativa a la *psiqué* como por otra parte al *cosmos*, en la estética moderna kantiana es resuelta en la belleza como finitud. De este modo kantiano se viene a producir una contradicción mediante la antítesis, notablemente operativa, de bello/sublime (finitud/infinitud), cuyo éxito teórico encierra la negación de una comprensión más profunda, al igual que acontece al de Königsberg mediante el desligamiento de ética y estética (desligamiento interrumpido inmediatamente por Friedrich Schiller desde un saber neoplatónico, y kantianamente parcheado a través de su aserción, o advertencia complementaria, de que en el fondo las ideas estéticas siempre se encuentran en relación con ideas éticas).

La armonía pitagórica, especificable tanto en el orden del espíritu como en el orden del cosmos, ambos comunicados a su vez, armonizables, no solo representa eficazmente la sabiduría de Pitágoras sino que como principio encierra 'neoplatónicamente', por así decir, la más

plena superación de la duplicidad objetivo/subjetivo. Esto permite aducir cómo los modos posibles de la armonía pitagórica encuentran en la categoría gnóstica y neoplatónica de *eón* una suerte de concreción articulada, según la vino a referir Filón de Alejandría, operacionalmente utilizada en gran dimensión por Friedrich Schiller, aunque de manera implícita, en la relación *ingenuo/sentimental* y su mutua reversibilidad histórica, y Eugenio D'Ors la explicita como principio de su argumento sobre *lo barroco*, su *constante* frente a *lo clásico*.

El saber pitagórico de la *armonía* cabe por ello ser tomado, junto a la posterior *idea* platónica, como *originación* o fundamento del saber estético al tiempo que relativo a *contemplación*. Es el despliegue anterior y sumo de la moderna relación objetividad/subjetividad y, en este sentido, conducente a la belleza plotiniana como *forma viva*, en Kant *forma* meramente formal, sin alma, restringida. La *simetría* no constituye más que una especificación técnica de la *armonía*, es decir una conceptualización o instrumentalidad propia de la *techne*, de la teoría constructiva del arte. Véase ahora cómo *expresión*, categorialidad manifiestamente acrecida en el mundo moderno, constituye la única formulación parangonable, en rango y dimensión, a *armonía*, y coincidentemente allega análoga correlación objetividad/subjetividad, solo que ahora advertida y discriminada en diferente época y con diferente sentido

y, en consecuencia, de desarrollo específico liberado en origen y ajeno por tanto al dominio clásico de la *Idea* de *Belleza*. Advértase cómo el barrido teórico efectuado por Benedetto Croce resuelve en la inmediatez de *intuición-expresión* la correlación objetivo-subjetivo². Liberadamente, *expresión* había sido especialización de preferencia para el *barroco* y el desbordamiento por éste de las delimitaciones de la idea y la forma *clásicas*. Esta, que es la correlación histórica mayor, con independencia de límites y opciones circunscritos a particularidades de época, posee asimismo un bucle interno en esencia por cuanto, según veremos, la estética de la *expresión* enlazará su último gran momento, americano, con una orientación órfica de sustancialidad pitagórica o helénica. Son los movimientos de la gran fenomenografía, teórica, pero de correlato práctico.

La *expresión*, que en teoría estética adquiere a comienzos del siglo XX, gracias a la *Estética* de Croce, una constitucionalidad filosófica primera, anterior (y en esto recuerda, hemos visto, la *armonía*), en su identidad sola e inicial intuitiva, despliega la categorización reveladora de una totalidad sin *techne*, es decir laminadora de toda Poética, Retórica y Teoría del Arte, y en consecuencia de reencuentro con el lenguaje, en el caso del lenguaje verbal con la *lingüística* en su valor esencial y general y al fin como ciencia. Es un transcurso, que aun no siendo necesario detallar aquí, es preciso

recordar cómo permite a Croce genealogizar la Estética moderna (disciplinaria a diferencia del saber antiguo), en Vico, y no en Baumgarten (de relación gnoseológica y retórica), ni en Hutcheson, por referir su otra opción paradigmática (de relación ética y estética). El punto de partida crociano es el *objeto* que define la disciplina, mientras el baumgartiano es la *disciplina* que define el objeto.

La *expresión*, el *exprimere*, forma latina aún usada en lengua romance, y así por Baltasar Gracián, posee una concreción disciplinariamente arraigada en la *techne*, en la técnica retórica. Pero esta *expresión* no había sido explicitada en el pensamiento antiguo, a no ser muy oblicuamente a través de los inicios de un sentido del *estilo*, inicialmente a través de la *léxis*. Gracián se propone abrir aquello que permaneció cerrado en los antiguos, la *agudeza*. Por su parte, Croce especifica sagaz, y acaso dudosamente, en el *ornato* (eminente *cualidad del discurso* retórico de valor en cierto modo generalizable como procedimiento técnico del trabajo del artificio y perfeccionamiento del discurso) el punto débil de la racionalidad antigua frente a la racionalidad moderna (todo enunciado es el que es y no una posible sucesión de variantes o diferentes realizaciones superponibles como correcciones que permanecen en tanto enunciado único; en fin, que la *adiectio* es, para la racionalidad moderna, una operación insostenible del artificio destinado a la consecución de una

belleza perfeccionada). Con todo, esto no invalida la capacidad técnica, incluso meramente didáctica de la *techne* en su conjunto o en buena parte de su órgano (cosa que demuestra en Europa el hecho de la coincidencia de la extinción de la Retórica como fuerte materia escolar con el hundimiento de las capacidades de discurso de los jóvenes). Ese arraigo retórico moderno de la *expresión*, el *exprimir*, en Gracián es explícita conjunción, o mejor diríamos integración, de *belleza y juicio* o razón, es decir un mecanismo de síntesis de la tradición de la *armonía* (que en su concreción retórica también posee un valor general y además muy superior al del *ornato*) con un criterio moderno de razón.

La *agudeza* de Gracián se encuentra en realidad imbuida de una elevación neoplatónica semejante al *enthousiasmos* revelado por el antiguo Pseudo-Longino, y en ese sentido se explica en tanto *expresión bella*, integradora de hermosura y razón, como *agudeza* y elevación sublime³. Sea como fuere, y posea la *expresión* un mayor aspecto de subjetividad creadora o de determinación técnica (en este caso hermenéutica) de la forma dada, o un mayor aspecto de forma o consecución estilística ejecutada, lo cierto es que la *expresión* de Gracián presenta un sentido *unitivo* neoplatonizante, independientemente de que la *techne*, la Retórica y la Poética, consistan en disciplinas constructivas que actúan mediante operaciones prácticas verbales.

Al margen de la *expresión* en orden a la filosofía general, argumento que alcanza relevantemente cuando menos desde Espinoza y Leibniz a Eduardo Nicol y Giorgio Colli, es en Gracián y Croce donde se definen las dos fundamentaciones de especificidad estética original de la *expresión*. En el primer caso como elevación estética de la retórica, en la tradición modernizada del Pseudo- Longino, y en el segundo mediante un establecimiento del centro y principio categorial de la Estética como disciplina moderna antepuesta, con su objeto, dentro del régimen y las disciplinas del sistema filosófico. Para ser exactos, añadamos que entre las formulaciones estéticas de Gracián y de Croce existe además la musicológica de Antonio Eximeno (tanto en lengua italiana como española) relativa a su vez al lenguaje. Eximeno, aun no negando el principio de *mimesis*, expone un prerromanticismo de la *expresión* asociado al canto y una concepción en la cual la música surge a modo de prosodia del lenguaje verbal, para su capacidad de expresión⁴.

Es de subrayar por otra parte que la categoría de *expresión*, sin duda bajo la impronta de Croce, al igual que desde la tendencia española e hispánica de raigambre barroca, resituada por el fundador en España de la disciplina, Milá y Fontanals, dispuso durante el siglo XX de significativos seguidores que le dieron alojamiento en su pensamiento, sobre todo una corriente crítica literaria como la

Estilística y algunos de sus sectores. Así también, en el mundo anglosajón, señaladamente Collingwood, filósofo de la historia y del arte. Esto no quita para que asimismo, la teoría de Croce, se tornase problemática⁵ y padeciera fuerte relegación, aun nunca razonada, por parte de la izquierda ideológica y la crítica formalista, que se distribuyeron el espacio teórico como si propio⁶.

Ahora bien, la categoría de *expresión*, primero meramente orientada por Henríquez Ureña para 'nuestra América', alcanzaría en la cultura hispánica americana, durante la segunda mitad del siglo XX, una diferente posición decisoria y prodigiosa dentro de un pensamiento estético original que, explícitamente anclado sin embargo en Gracián, accede, sobre la base de una sutil epistemología barroca *antimoderna*, a teoría estética aplicada y revolucionaria: es *La Expresión Americana* (1957) de Lezama Lima⁷. Esta *expresión*, que se quiere ajena a Croce y refiere la América entera y su conexión hispana y mestiza a partir del Barroco español y el pensamiento de la Escuela de Salamanca, crea por vez primera una teoría Estética verdaderamente intercontinentalista, y por primera vez americana y, a un tiempo, acorde a un sentido cuyas dimensiones identifican adelantados criterios propios de la segunda globalización, la actual, como prolongación de la primera, que ya accedió a una universalidad barroca hispánica. Si la Estética teórica de Leza-

ma Lima⁸ tiene por objeto la poesía en tanto que *potens* inserto en una interpretación del mundo, y alcanza el valor de general por cuanto su cosmovisión incorpora esencialmente el orfismo griego, y a su vez atiende a Asia (China), de otra parte su Estética aplicada se explana en el mundo americano y sus conexiones, sobre todo hispánicas, superando por elevación mediante la *imagen barroca*, la epistemología de la ‘vieja’ y paradigmática crítica humanística, de Ernst Robert Curtius (*Literatura europea y Edad Media latina*), y de las visiones antropológicas particulares, ello a fin de dilucidar una América de la totalidad.

Las categorialidades de *armonía* y de *expresión* son, por evidencia, no excluyentes, aun cuando la *expresión barroca* pueda conducir a una desarmonía y la *armonía clásica* pueda conducir a una contención de las posibilidades expresivas a veces característicamente desbordadas por la expresividad barroca, o romántica... Pero si se atiende a la mensurabilidad palpable, aun en la diversa complejidad de las artes, cabe comprobar la evidente armonía clásica de las grandes dimensiones de propensión barroca (por ejemplo arquitectónicas: Monasterio de El Escorial) o, inversamente, la expresión barroca tendente al vacío o a la estricta expresividad del silencio cuyas mínimas dimensiones pueden manifestar en cierto momento la armonía más reducida en su forma perceptible pero voluminosa en la idea (por ejemplo Johann Sebastian

Bach: *Musikalisches Opfer*). Es decir, *armonía* y *expresión* se encuentran histórica y teóricamente imbricadas al tiempo que son susceptibles de contribuir, según hemos podido indicar, a importantes interpretaciones correlacionales. Ambas desempeñan una funcionalidad tanto teorética como práctica extendida, filosófica y técnicamente fundamentada e, incluso, sucesiva y paralelamente complementarias. A este propósito desempeñan un lugar preeminente en tanto dual fenomenografía primera que sustancia el objeto en el pensamiento estético.

2 _ Categorías estéticas

Sea como fuere, el objeto estético se encuentra convenientemente determinado en aquello que definen las denominadas *categorías estéticas* centrales o valores, doble especificación esta que dirige la comprensión al tiempo que hace patente un criterio maduro asumido y asumible por la historia del pensamiento. También, como después veremos, han sido determinados otros tipos de categorización estética que definen diferentes modos de relación y constitucionalidad. Esta es la realidad del contenido disciplinar presente en la bibliografía de la disciplina Estética⁹.

El concepto de *categoría* estética, al igual que el de *valor*, los cuales poseen una apreciable historia antigua y de transición moderna complementarias, muy

específica en el aristotelismo del primero, solo adquieren, como es sabido, eficiente sustantividad teórica desde el siglo XIX. Dicho esto, acaso convenga reparar en la escala cognoscitiva de la previa 'noción', la intensísima 'idea', el funcional 'concepto' (sobre el que volveremos a propósito disciplinar, estéticamente inconsecuente) y, claro es, 'categoría' y 'valor', y siendo necesario añadir la imprescindible 'modificación', cuya instrumentalidad (que todavía a veces utilizaba Croce) tuvo tradicionalmente importante función lógica para el pensamiento estético hasta el momento de establecimiento de los resolutivos 'categoría' y 'valor'. Es decir, la elevación de la 'idea' y su explicación técnica mediante 'modificaciones' capaces de pluralizar las dimensiones de lo bello, o una accidentalidad sostenida por lo esencial permanente, se mantuvieron por espacio secular en coincidencia con la tradición clasicista. Ciertamente el 'valor', de plausible conexión ética, permitía escapar de una determinación pronto derivada como 'teoría de las proporciones' que ya en el siglo III Plotino había desmontado por insuficiente, no por errónea, al tiempo que indirectamente identificaba lo que podemos llamar la labilidad del objeto por medio tanto de la belleza espiritual como de un emanatismo de la 'luz' no concebible fuera del saber neoplatónico.

Desde luego no es sencillo componer una definición breve de *categoría estética*, aunque sí acaso en fórmula articulada de

mayor amplitud (al modo que hizo Anne Souriau), pero nótese cómo ello necesariamente deviene integración de la ética del 'valor' en la lógica de la 'categoría', de la misma manera que esa exigencia deviene también inevitable en el mundo práctico de las artes plásticas y literarias. Lo cual, por otro lado, subraya la conexión de lo particular con la esfera universal sin mediar artefactos lógicos, cosa que Croce no llegó a comprender desde un plano de intelección en que incluso la interpretación simbólica en realidad hubiese podido ser achacable a psicología y por ello mismo excluible de la Estética. La consideración de las dimensiones no cuantificables del símbolo, la imposibilidad de ser sometido a los límites del signo, arrojan luz sobre esta perspectiva teórica, al tiempo que demuestran cómo la necesaria aplicación hermenéutica (la hermenéutica no es sino metodología), así respecto del símbolo, inhabilita toda posible absorción de la Estética por parte de la Hermenéutica. La aceptación de esta posibilidad sería tanto como exigir que la Estética disolviese la Ética. Ética y Estética a veces se confunden precisamente en la medida en que fundan principios no confundidos sino relacionados. De ahí a fin de cuentas la desafortada trama gadameriana de laminación de la Estética, operación solidaria de la ética de la facticidad, ya promulgada de hecho a partir de la *Ontología* de Heidegger como *Hermenéutica de la facticidad*. Es decir, la superación de la Ética con

mayúscula y, por ende, del ‘valor’, y los ‘principios’. En la Hermenéutica de la facticidad ya se encuentra *in nuce* la superación de Ética y Estética. Es un juego de subordinaciones cuyo mecanismo de disminución conduce a inaceptable exclusión por inferioridad. Y esto significa, desde luego, la superación de la Ética por una mera facticidad.

Las ‘categorías estéticas’, la ‘serie categorial’, por mejor decir, crea un espacio sintáctico. Es la apertura de dos líneas de discusión permanente, una más precisa en el caso del par *bello/sublime* (desligado por Kant y religado por Schiller), y otra más difusa, la de pluralización de las categorías más allá de las relaciones ‘bello-cómico’ y ‘sublime-trágico’. La serie categorial obtenía una nueva dimensión a través de la sintaxis del par extremadamente antitético ‘bello-feo’. La nueva sintaxis abierta por la focalización germinativa del par ‘bello-feo’ en realidad, en tiempos pre-disciplinares, había quedado ya sancionada de algún modo por Plotino y, más efectivamente, por san Agustín en la relación ética y religiosa ‘virtud-pecado’; sin embargo, a partir de ahí la apertura seriada de categorías era inevitable que propiciase tanto una multiplicación del conocimiento como un incremento de elementos conducente a cierto deslizamiento hacia la inoperancia. Esto último, de forma relativamente análoga, ya sucedió ejemplarmente en otros ámbitos de las ciencias humanas, abstractamente en los excesos de cierta

escolástica, de manera más técnica en la taxonomización de la rama elocutiva de la Retórica. Sea como fuere, los pares *bello/sublime* y *bello/feo* no describen constituciones teóricas excluyentes. Es más, el principio teórico y las concordancias de la realidad no resultarían asimilables ni a una *belleza* absoluta ni a una absoluta *fealdad*. Por supuesto, es de tomar en cuenta la cuestión de los sentimientos mixtos, celebradísimo logro de Kant pero que san Agustín ya había especificado en el amor-temor de Dios y aquel no reconoce.

Dentro de la serie categorial extendida y sus multiplicaciones existen paradigmas de compleja y reveladora correlación. Es el caso notable de *lo grotesco* y, en lo que aquí más nos concierne, *lo satírico*. Nótese, que «lo satírico» pertenece a la vida común y los intercambios del ser humano en sociedad, y sátira, tomada en su sentido específico y restrictivo, designa por su lado una constitución de género poético y dramático y general artístico orientadamente temático. Si se piensa en el mundo histórico y las diferentes culturas, el problema se intensifica por cuanto se comprueba estar afectado por la disciplina de la Ética y sus valores, lo cual dificulta la adscripción de *lo satírico* a la serie de categorías o valores estéticos centrales. Concebido desde el todo, *lo satírico* permite discernir dos esferas sucesivas: constitutiva y teórica, y en ambas a su vez doble y triple estadios respectivamente:

1) Esfera constitutiva: el ejercicio satírico o de la sátira es una clase de realización perteneciente tanto a la vida común como a la ejecución artística, prominentemente literaria y plástica, esto es que asimismo produce realidad, realidad satírica; 2) Esfera teórica: la materia satírica pertenece a los ámbitos de actividad propios tanto de la Crítica como de la Estética, para lo que basta sean consideradas éstas en su mera convención disciplinaria que toma aquel anterior ejercicio por objeto. (Después indicaremos los tres estadios de esta segunda esfera). De todo ello se sigue que *lo satírico* cabe y debe ser examinado tanto constitutiva como teóricamente y, además, en relación a criterios de continuidad y discontinuidad respecto del mundo, el arte y el pensamiento. En lo que se refiere a la primera esfera, o doble estadio de la primera esfera (vida común/obra artística) distinguida es factible afirmar coincidencia con otra cualquier realidad o expresión que presupone relación entre individuos en el mundo, siendo también ejercicio relevante para el arte, como por ejemplo así la expresión amorosa. Sin embargo, en lo que se refiere a la segunda esfera, determinable en virtud de su aspecto teórico y los diferentes planos de éste, se hace preciso diferenciar a) la configuración formal de las propias entidades como paradigmática, y sustancialmente los géneros literarios satíricos; b) la configuración histórica y crítica capaz de ofrecer el cuadro universal de dichas

realizaciones formales; y c) la configuración teórica de sentido, ya poetológico, ya de teoría de los valores, o bien de categorialidad estética.

Se infiere a propósito de la primera esfera ya en su estadio inicial, una dialéctica de la continuidad, la natural equiparación de los tipos de impulsos humanos concernidos con otros semejantes y, a su vez, de las diferentes ejecuciones representadas por las realizaciones literarias y artísticas. En cuanto a la segunda esfera, sin embargo, es determinable el paso si no a discontinuidad sí a una diferencia de la continuidad, en cuanto disquisición acerca de un objeto secundarizado: las entidades de género literario y artístico (poesía satírica, drama satírico, ...). El transcurso de aquella esfera a ésta pone de manifiesto una disimilitud que consiste en el hecho de que la determinación crítica de géneros de las artes (de crítica histórica de los mismos, de estética categorial y de valores, así paralelamente *lo bello* y *lo sublime* o *lo humorístico* y *lo trágico*), responde a efectos de contemplación o reflexión acerca de lo dado, acerca de lo que acontece por sí, y no de la entidad que aparece fruto de una decisión de intencionalidad ejercida por un sujeto agente que actúa en la inmediatez real, un agente de voluntad cuyo finalismo ejerce. La intencionalidad respecto de la inmediatez real, o incluso su segundo grado o realización artística, en tanto que satírica, aleja esta primera esfera de aquella otra segunda en la cual

la formulación satírica es teóricamente conducida, por ejemplo, a valor categorial, a la manera en que puedan serlo *lo bello* y *lo sublime*.

En cuanto a las propias relaciones, en el plano categorial, de *lo satírico* con *lo bello* y *lo sublime*, es de advertir el grado de esfericidad e intransitividad de éstos, siendo que *lo satírico* únicamente se presenta como mixto o híbrido respecto de la primera categorización, *lo bello*, y sobre todo respecto del par *lo humorístico* y *lo trágico*, su primer término, en el cual tiene lugar una entidad intermedia entre la esfericidad plena o, por así decir, autosuficiente de *lo bello* y la entidad exteriorista determinada por la conexión crítica de lo satírico parcialmente analogizable con *lo humorístico*. La referida conexión exteriorizada y señaladamente *intencional* determina el régimen de la totalidad de *lo satírico* categorizable. Ello significa, en virtud del ejercicio de la intencionalidad satírica, una realidad de sentido crítico, crítico satírico, previa a toda posible y sola contemplación estética. La intencionalidad crítica aleja, pues, la entidad satírica de los restantes valores mayores constituibles en categorías estéticas centrales y, diríamos, sería pertinente hablar de una sintaxis de categorización ontológico-existencial.

A la serie categorial central acompañan, en sentido histórico de menor grado de abstracción, las denominadas *categorías histórico-estilísticas*, y, por otro lado, un nutrido grupo de categorizacio-

nes restantes que es preciso determinar y ordenar. Las histórico-estilísticas, disciplinariamente reconocidas y sobre las cuales he tratado en otras ocasiones y no entretendré argumentos ahora, describen la historia cultural de Occidente y responden a mi juicio a un juego de dualidades sucesivamente superpuestas sobre la base del parangón greco-latino y sus evoluciones, tan importante para la comparatística, hasta alcanzar los esquemas antiguos/modernos e ingenuo/sentimental, más la intermediación del *eón* neoplatónico. Por su parte, la amplísima determinación de las que denominaremos agrupadamente categorías *particulares*, responde a la necesidad de examinar, ordenar y establecer un gran conjunto restante de categorizaciones, el cual describe un tejido de intensas relaciones estéticas específicas de diversa vinculación poetológica y crítica pienso que reducible a 21 entidades. En esta serie habremos de integrar las dos cualificaciones generales en un principio ya referidas por nosotros, *armonía* y *expresión*, en razón de su reconocible y permanente relación técnica particularizada en diversos estratos: esta es una característica definitoria de todas las entidades seleccionadas. Naturalmente, quedan excluidas las meras especificidades de esfera limitada o técnicamente circunscrita. Se trata de categorizaciones tanto de muy intensa verticalidad entitativa como de multiplicada horizontalidad sintáctica, en nuestro listado resuelta mediante

una suerte de combinatoria entre, por así decir, una figurada cooptación y la cronología histórica: *Armonía, Mito, Arte, Mímesis, Inspiración, Forma-Contenido, Catarsis, Finalidad, Ritmo, Musicalidad, Expresión, Estilo, Ficción, Gusto-juicio, Genio, Imaginación, Originalidad, Novedad, Creatividad, Experiencia, Efecto-recepción*¹⁰.

La serie establece un orden de la totalidad y de apertura a la correlación. El resultado de la selección a partir de la detenida observación disciplinar teórica y práctica, revela, por encima de las localizaciones y como no podía ser de otro modo, un proceso de anudaciones de la continuidad y la discontinuidad, un régimen de fórmulas apodícticas y funcionalmente analíticas cuya gama hace patente el extenso tejido de vinculaciones interdisciplinarias de Estética, Poética y Crítica. La reversibilidad terminológica es un modo de la correlación.

La clasificación de las categorías estéticas contribuye a delinear un cotejo con las clasificaciones de las ciencias, de las artes y de los géneros literarios, sus relaciones de permanencia y mutabilidad. Y todo sea dicho, el carácter cultural de Asia poco se presta a esta sistematización de categorías estéticas.

El objeto estético se constituye en el reconocimiento de un valor de creación o bien un valor naturalmente dado correspondiente a cualidades sugestivas y autónomas de percepción. Estas cualidades podrán presentarse en cuanto obje-

tos llenos, enteros, o presentarse como elementos parciales, o meramente adheridos a realidades que poseen otra entidad o función o finalidad, sea ésta básica o derivada, tal es el caso también de los objetos artísticos que poseen una finalidad extraestética.

Histórica y entitativamente el error frecuente consiste en tomar una categoría como objeto y conducirla a excluyente. Las determinaciones categoriales y en general las diferentes determinaciones del objeto estético especifican modos de existencia y por tanto no son excluyentes entre sí sino complementarias. Únicamente el sentido contradictorio, principio de contradicción, hace excluyente una categorización respecto de otras. La detección de error exige la anulación correspondiente. Esta univocidad y complementariedad es a nuestro juicio característica de la Estética u Ontología.

3 _ El Todo como objeto y las sobrecategorizaciones de Ideación y Paz

El tomar el objeto estético pertenece a la actividad de la *theoría*. El mirar o considerar, el *theoreo* originario, funda la doble posibilidad de la efectiva operación mental y la impresión sensible, más su tercero contemplativo. Ese objeto ha de identificar el mundo conocido, el *todo existente*, pues ¿desde qué criterio seleccionar una parte del mundo o de la vida o cualquier otra restricción, cosa actual-

mente en verdad insostenible? Esto no quiere decir que no haya de existir centro, pero éste no puede ser sino el Espíritu, el sujeto y el mundo, el *todo*, es decir el resultado de situarse en éste. La cuestión es saber situarse de manera adecuada y ante qué: justo ante el *todo*, es decir la *techne* y la *physis*, el arte, en primer término el lenguaje verbal, sus objetos altamente elaborados y correspondientes continuidades, y la naturaleza toda. El *todo* como objeto de vida histórica, por ser tal supera los límites de lo particular pudiendo absorber los momentos más extremos, desde una clasificación de las artes restrictiva y piramidal, como aquella de la pasada tradición renacentista que elevó la pintura, o la romántica que elevó la música, hasta una clasificación expansiva y horizontal, tal la que hoy rige dominada por las artes menores. Sobre el *todo* existente se ejercen las categorizaciones de valor estético, dirimiendo órdenes y grados, correlaciones. En esto, Asia (y en Europa tan solo Krause y Giner de los Ríos), asumía por principio esa resolución. Puesto que el saber exige un objeto delimitado y aprehensible, por encima de su carácter lábil o misterioso, evidentemente el objeto es toda cualidad estética categorizable, discernible en cualquier cosa, incluidas las selecciones de la cultura vigente, o las decisiones individuales que se revelen al mundo o incluso permanezcan en la experiencia de la intimidad. Las continuidades del *todo* no se hacen patentes

mediante una descripción estructural; se hallan sujetas al orden común del mundo y de la vida. Siendo el ser humano el más perfecto o pleno, él mismo y su representación, el personaje, constituirá el mejor ejemplo: el personaje mundano y de la vida, el personaje soñado y los héroes o personajes de los géneros memorialísticos y de las representaciones de la literatura y las artes.

Si de Kant a Hegel el objeto discurrió en un tránsito de abandono de la belleza natural y de absolutización del arte como reflejo de la autoconciencia del hombre, es preciso hoy restituir la naturaleza, ya en todos los aspectos agredida. Y más: comprender que el Espíritu y el Todo son la misma cosa. Dicho en su término más breve posible: la comprensión del mundo. Por ello, la experiencia estética, al igual que la contemplación transcendente, posee sentido unitivo (al fin, el plotiniano del alma que reencuentra alma).

Descrita la cuestión sustancial, discriminaremos por último los dos ejes mayores que a nuestro juicio rigen las dimensiones de la fenomenografía estética, para lo cual será imprescindible retomar las correlaciones iniciales. Se trata de dos *sobrecategorizaciones*, una de creciente proceso metodológico, fundada en la *idea*, y otra de trezada sustantividad, fundada en la *armonía*; ambas, pues, como no podía ser de otro modo, de arraigo originario y concomitancia ética, aunque de muy diversa consecución.

Las *ideas*, pudimos observar, cruzan diferentes estratos expresivos, literarios, artísticos. Situada en general la razón de *las ideas* se hace imprescindible advertir acerca de la *Idea* y su consiguiente dominante histórica *Idea de Belleza*, de sus presuposiciones, sobre todo éticas en nuestro caso estético. En el universo estético, la ética de la Belleza es una ética abstracta, quizás asociable a la tradicional consideración de la ejemplaridad moral representada por toda belleza. Sin embargo, metodológicamente, avanzar el moderno término de *idea estética* (fundamentado en la inmensa virtualidad platónica de la *Idea*) significa reconocer en su extremo, tras largo proceso, la consecución en el último tercio del siglo XIX de la decisoria modalidad histórica y determinativa constituida por la *Historia de las Ideas Estéticas* (género intelectual que funda o culmina Menéndez Pelayo al tiempo que constituye por sí la Historia de las Ideas, que tendrá su otra gran vertiente como Historia de las Ideas Políticas). El siglo XIX, el siglo de la 'historia', consecuentemente hizo posible una concepción historiográfica capaz de abrazar la totalidad heteróclita y viva en el tiempo de la multiplicidad categorial estética. En cualquier caso, la *Historia de las Ideas Estéticas* constituye una total figura diacrónica, plena o por partes, y requiere (si atendemos al criterio de Simmel), que el entendimiento histórico del 'cómo' atienda al previo entendimiento del 'qué'¹¹.

Ante las series categoriales, es *Idea* el único lugar y medio capaz de integrar, dar cuerpo, redistribuir y proyectar las intuiciones y el gusto, los juicios y valores, las discriminaciones críticas y técnicas, sean sistemáticas o rapsódicas, hasta cualesquiera conceptos y toda categoría establecida o establecible. *Idea* posee una forjada capacidad comprensiva que recubre desde los tiempos antiguos hasta el presente, desde la propia *Idea* hasta la noción, el concepto y la categoría; y desde la expresión a la forma y de ésta a los géneros y las artes. Y si la idea se manifiesta como forma, propondremos *Ideación* en cuanto referible tanto a idea como a forma.

La 'Idea suma' es susceptible de integrar toda categoría, aunque ésta no tanto de subsumir toda idea. A su vez, por ejemplo, 'Idea de Barroco', naturalmente relativa tanto a formas como a ideas y categorías, es comprensivamente superior a 'Concepto de Barroco', pero este último no respecto de aquélla, puesto que un mero agregado de disparos fragmentos no puede transformar un concepto limitativo en un todo general. *Ideación* desempeña pues un argumento metodológico superador, de acceso al todo de la *Idea* y su tejido de principios y valores, procesos y ejecuciones o manifestaciones. *Ideación* define una *sobrecategorización*.

Por su parte, *armonía-expresión* brinda un juego más abstracto o no metodológico de presuposiciones. Más allá del

gran pitagorismo, *armonía* es relativa a *expresión*, y esta última determina una categorialidad que modernamente se quiere anterior a *belleza-sublime*, sumas categorías o valores. La *expresión* presupone un primer término o referencia a un quién, qué medio o sujeto expresa, independientemente del juicio que pueda merecer cualquier expresión dada. La *armonía*, condición de toda específica *belleza*, más allá de la antes referida posible ejemplaridad moral, define una ética comunitaria, de las *gentes* y los pueblos. Por ello, el *sujeto individual*, en sentido tanto de alma-cuerpo como de relación

con otros individuos define la gran cualidad humana de *armonía* que va del mundo del *yo* en sí mismo hasta el *derecho de gentes* o la armonización del espíritu y de la vida práctica. No es sino la *expresión* de la bella o serena *armonía*: la *paz*. La *paz*, síntesis o encuentro de Ética y Estética, es *sobrecategorización* suma cuya dialéctica de alteraciones se encuentra en la violencia y la guerra, en el espíritu impositivo de lo totalitario o *incomprensión de la totalidad*.

_ Note

1 _ No se hará referencia bibliográfica aquí, por innecesaria, de las obras clásicas bien reconocidas de la Estética de uno u otro modo referidas, en el sobreentendido de que se trata siempre de tales lugares perfectamente identificables y no de otros más escondidos.

2 _ Hemos examinado la teoría crociana en el Estudio de nuestra edición española de *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización, Madrid 2021.

3 _ Ya lo hice notar en mi libro *La sublimidad y lo sublime*, Verbum, Madrid 2007, 2ª ed.

4 _ A. EXIMENO, *Del origen y reglas de la música* [1796], ed. de A. Hernández Mateos, Verbum, Madrid 2016.

5 _ Cfr. P. D'ANGELO, *Il problema Croce*, Quodlibet, Macerata 2015.

6 _ He examinado esta problemática en mi *Escatología de la Crítica*, Dykinson, Madrid 2013.

7 _ J. LEZAMA LIMA, *La Expresión Americana*, ed. de P. Aullón de Haro, Verbum, Madrid 2020.

8 _ J. LEZAMA LIMA, *Escritos de estética*, ed. de P. Aullón de Haro, Dykinson, Madrid 2010.

9 _ Como es bien sabido, Croce niega las categorías estéticas relegándolas a psicología. Volveremos sobre ello. El barrido categorial y técnico de Croce, muy discutible e interesante por su radicalidad y apertura de horizonte, ha sido contestado especialmente en lo que se refiere a los géneros literarios (en Italia con precisión por Antonio Banfi, en *Osservazioni sui generi artistici*, de 1959, compilado en *Filosofia dell'arte*, 1962), pues aun pudiéndose ser negados mediante algún criterio lógico, en cualquier caso existen en la intención del escritor, en la historiografía literaria o en la Poética e impregnan la actividad del juicio y el pensamiento.

10 _ Establecí esta serie categorial en mi libro *La ideación barroca*, Casimiro, Madrid 2015.

11 _ La reciente Historia de los Conceptos, sobre todo promovida por Koselleck y que acaso abrigaba el propósito de sustituir a la Historia de las Ideas, nace referida a un mundo social ajeno por principio al tipo de complejidad propio del objeto estético. Es evidente que en materia estética, ya meramente en virtud de anteriores discriminaciones indicadas, carece epistemológicamente de función un posible establecimiento del *concepto* como unidad decisoria de determinación, por más que este

término posea, y por supuesto con anterioridad a teoría alguna reciente, una imprescindible capacidad aplicable tanto a usos comunes como a usos generales del conjunto de las disciplinas. Pero *ese* carácter práctico del *concepto* se torna problema insoluble enfrentado, por ejemplo, a los planos de la forma artística o de la serie categorial estética, ámbitos donde una factible posición eficaz o resolutoria de ese término quedaría de inmediato inundada por la multitud de inconsecuencias e inadecuaciones contiguas y subsiguientes que terminológicamente provocaría.

