

Remo Bodei

La forma de lo bello



La casa de la Medusa
Visor

LÉXICO DE ESTÉTICA

Remo Bodei enseña filosofía en la Universidad de Pisa. Es autor de *Sistema ed epoca in Hegel* (1975), *Hegel e Weber: egemonia e legittimazione* (1977), *Multiversum* (1983), *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno* (1987), *Hölderlin: la filosofia y lo trágico* (La balsa de la Medusa, 1990), *Ordo amoris* (1991), *Geometria delle passioni* (1991), *Libro della memoria e della speranza* (1995), *Le prix de la liberté* (París, 1995).

Le forme del Bello (1995), que ofrecemos en traducción castellana, es el primer volumen de la colección *Lessico dell'estetica*, dirigida por Remo Bodei, que, en volúmenes breves pero rigurosos, se propone cubrir el mapa de los diferentes problemas, tendencias y momentos de la estética. En este libro aborda Bodei la noción central de la estética, bello, belleza, sus diversas interpretaciones, puntos de vista, rostros en los que la belleza se ha expresado. Simultáneamente, al hilo de esta exposición, Bodei configura una teoría específica de la belleza y de sus avatares en el marco de la literatura y el arte contemporáneos.

En portada:

G. Braque, *Botella de ron*, 1918, Col. Beyeler.

La balsa de la Medusa

La forma de lo bello

Traducción de
Juan Díaz de Atauri

Aun siendo una disciplina relativamente reciente, la estética hunde sus raíces en los orígenes de la cultura occidental. A la cultura griega debe su originario significado etimológico: *aisthesis*, sensación. Como todas las disciplinas, tiene un lenguaje con significación específica, aunque aparentemente no sea así. Esa supuesta no especificidad de su lenguaje pone al lector «ingenuo» en peligro de ser arrastrado a terrenos pantanosos, muy alejados del camino real.

La colección *Léxico de estética*, dirigida por Remo Bodei, se compone de una serie de volúmenes, no muy extensos, escritos con lucidez y rigor, dirigidos a un público culto aunque no especializado. Los distintos textos, que tienen su propia fisonomía autónoma, por lo que se pueden considerar como monografías independientes, proponen la reconstrucción por sectores del mapa de ese vasto territorio que ha recibido el nombre de «estética».

La colección se articula en tres secciones: *Palabras clave*, *El sistema de las artes* y *Momentos de la historia de la estética*. La primera aborda, desde una perspectiva teórica e histórica, los conceptos fundamentales que utilizamos para comprender los fenómenos estéticos o para valorar obras de arte, productos manufacturados o de la naturaleza (lo bello, el gusto, lo trágico, lo sublime, por ejemplo). La segunda está dedicada a la estética aplicada a los campos considerados más importantes, como la pintura, la arquitectura, el cine y los objetos de la vida cotidiana. Finalmente la tercera examina la disciplina en su desarrollo histórico, sobre la base de los distintos planteamientos teóricos específicos y de las prácticas artísticas concretas, desde el mundo antiguo hasta la Época Contemporánea.

Fruto del trabajo de los principales especialistas en la materia, italianos y de otros países, todos los volúmenes, aun en la especificidad y diversidad de cada sección, autor y asunto de cada uno de ellos, tienen en común la amplitud de perspectiva y el lenguaje sencillo, una bibliografía comentada que orienta hacia otras lecturas más concretas y especializadas y, finalmente, sus dimensiones contenidas, aun cuando se ocupen de asuntos vastos y complejos.

La colección se constituye de la siguiente forma:

PRIMERA SECCION: PALABRAS CLAVE

- La forma de lo bello
- Lo sublime
- Lo fantástico
- Lo cómico
- Trágico/tragedia
- El gusto
- El genio
- La imaginación

TERCERA SECCION: MOMENTOS DE LA HISTORIA DE LA ESTÉTICA

- Estética clásica
- Estética medieval
- Estética del Renacimiento
- Estética barroca
- Estética del siglo XVIII
- Estética romántica
- Estética del siglo XIX
- Estética del siglo XX

SEGUNDA SECCION: EL SISTEMA DE LAS ARTES

- Estética de la pintura
- Estética de la arquitectura
- Estética de la literatura
- Estética de la música
- Estética del cine
- Estética de los objetos y de lo cotidiano
- La estética, las artes y las técnicas

Remo Bodei

La forma de lo bello



La balza de la Medusa
Visor

La balsa de la Medusa, 91

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Léxico de estética

Serie dirigida por Remo Bodei

Título original: *Le forme del bello*

© by Società editrice il Mulino, Bologna, 1995

© de la presente edición, Visor. Dis, S.A., 1998

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid

ISBN: 84-7774-591-9

Depósito legal: M-40.770-1998

Visor Fotocomposición

Impreso en España - *Printed in Spain*

Gráficas Rógar, S.A.

Navalcarnero (Madrid)

Índice

Introducción	13
Fuentes y confluencias	13
Las palabras para nombrarlo	20
I. La belleza del mundo	25
Medida y orden	25
Lo verdadero, lo bueno, lo bello: nacimiento y desarrollo de una trinidad	34
II. Todos los rostros de lo bello	47
En abanico	47
Lo vago	55
Complejidad y sencillez de lo bello	65
Claros del bosque	72
III. Más allá de lo sensible	79
El delirio divino	79
Hacia la casa del Padre	89
La transcendencia moderna: de lo sensible a lo sensible	94
De lo bello a lo sublime	105
IV. La sombra de lo bello	117
De lo bello a lo feo	117
Metamorfosis de lo feo	127
El arcángel de lo bello	134
Los monstruos del Guernica	141
La parábola de lo feo	147
Bibliografía	159
Índice de nombres	169

a Onofrio Nicastro, porque era él

Introducción

Como por una especie de fatalidad, las cosas más tratadas por los hombres en sus conversaciones son, muchas veces, las que menos se conocen.

Diderot, voz *Belleza*, de la *Enciclopedia*

Fuentes y confluencias

1. Expresar y oír juicios en torno a lo «bello» y a lo «feo» forma parte de nuestra experiencia común. Y, sin embargo, si nos preguntáramos sobre su exacto significado, nos sería muy difícil escapar a la embarazosa conclusión de que apenas tenemos una intuición pobre, vaga y difícilmente articulable de tales conceptos.

Si, además, para agravar aún más este estado de desorientación general, nos hacemos eco de la evidente crisis de legitimación del arte contemporáneo, el desasosiego amenaza con convertirse en absoluto. Ante la inflación de obras y estilos, y ante la carencia de criterios de valoración fiables y compartidos, nuestra incapacidad para explicar de un modo aceptable los hechos «estéticos», incluso aquellos más elementales, parece verdaderamente irremediable.

¿Hay, pues, que rendirse y renunciar a un conocimiento más satisfactorio para contentarse con ese relativismo de-

preciado que supone la reducción de lo «bello» y lo «feo» a lo que guste y no guste a cada uno en particular?

Por importante que sea tener en cuenta los aspectos subjetivos del juicio y oponer resistencia a la tentación de anular por decreto cuanto de incertidumbre y enigma hay en estos dos conceptos, ningún hado nos obliga al triste sacrificio de la inteligencia, a la rendición sin condiciones ante presuntas evidencias.

Quedan abiertas otras soluciones. La única condición es que se esté dispuesto a emprender un aventurado viaje de descubrimiento, que promete librarnos de los prejuicios más arraigados, definir los límites de nuestros conocimientos posibles y ayudarnos a elaborar gradualmente conceptos más claramente perfilados.

En este orden de cosas, es fundamental adoptar dos disposiciones de partida diferentes. La primera consiste en rechazar la ilusión de que haya definiciones previas de la belleza y de la fealdad, simples y unívocas, formas detenidas; monolitos de cristal perfectamente tallados, y al margen del tiempo; cánones absolutos, que se impondrían automática y perentoriamente a la percepción y al gusto. Todo lo contrario, se trata de nociones complejas y estratificadas, pertenecientes a registros simbólicos y culturales no del todo homogéneos; reflejo grandioso de dramas y deseos que han conmovido a los hombres y a las mujeres de todos los tiempos.

Las teorías y las historias que dan cuenta de estos conceptos son, por ello, tan diferentes entre sí, que sólo una cuidada separación y recomposición posterior en formas claras, compactas y «estereoscópicas», podrá volver a plasmar y restituir su sentido, haciendo posible finalmente un reconocimiento aproximado.

La segunda actitud consistirá, por otra parte, en constatar la imposibilidad de aproximación a estos conceptos, cuya utilización no podemos evitar y con los que creemos

decir algo. Si «las cosas bellas son difíciles», como advierte un proverbio antiguo, también es verdad que las más que milenarias investigaciones de los filósofos y las múltiples reflexiones de los artistas han forjado instrumentos de análisis insustituibles, que ayudan a enfocar y hacer explícitas nuestras intenciones.

2. Hay que hacer las distinciones necesarias, reconstruir los conceptos de lo «bello» y lo «feo» teórica, genética y lingüísticamente para que las cuestiones se perfilen en sus detalles con mayor nitidez. El desafío de comprenderlas se podrá afrontar, entonces, con algunas posibilidades de éxito futuro.

Tras constatar que tales conceptos se encuentran en la confluencia de muchas tradiciones (si bien, aquí, me limito, básicamente a las típicas de Occidente, haciendo hincapié en su momento inaugural), procederé a aislar en dichas tradiciones los orígenes de tales ideas, a distinguir o a constituir en ellas los modelos, a seguir tanto sus metamorfosis como sus eventuales superposiciones.

Hay algunos malentendidos, sin embargo, que dificultan la marcha, precisamente al principio, y que nos ponen en peligro de desviarnos. Son factores anacrónicos, o históricamente marginales, que –por inveterada costumbre– nos parecen consustanciales a estas nociones, aun cuando, en realidad estén sólo asociados a ellas, o disociados, a lo largo del tiempo. La eliminación de tales equívocos hará más expedito el camino.

Que la belleza (y, viceversa, su opuesto) se refiera fundamentalmente al arte nos parece hoy, por ejemplo, una obviedad que no merece discutirse. Y, sin embargo, las «bellas artes» se han distinguido muy tarde, tanto de las respectivas técnicas artesanales –que tan sólo requerían simple aprendizaje, habilidad y paciencia–, como de las «artes mecánicas», durante mucho tiempo socialmente despreciadas.

Hasta hace doscientos años, además, sólo la naturaleza era generalmente considerada intrínsecamente bella, sólo el ser. El producto artístico lo era únicamente en tanto que participante de ella. Las premisas para el cambio de actitud ante lo bello «artificial» se formulan esencialmente al transformarse las relaciones de los hombres con la naturaleza. A medida que algunos pueblos consiguen cierto dominio sobre el mundo físico, controlando sus energías y sirviéndose de ellas mediante las ciencias y las técnicas, ni la naturaleza, ni su mimesis, satisfacen ya enteramente las nuevas y más vastas necesidades de sentido surgidas a partir de ese cambio de circunstancias. Y aunque no disminuyan en nada los miedos ante el cosmos, la percepción de la serena, límpida e inmediata belleza, que le había sido generalmente atribuida durante tanto tiempo, se atenúa. Y, al contrario, a medida que su fascinación se hace más inquietante, tanto más se exalta en él lo bello artístico, hasta transfigurarse en símbolo de la creatividad y de la dignidad recientemente conseguida por los hombres, deseosos ahora de imprimir en el mundo el sello autónomo de su especie victoriosa (a cuya vanguardia se sitúa el artista).

Según otro prejuicio, difícil de erradicar, lo bello y lo feo están indisoluble y exclusivamente unidos a la dimensión de lo sensible. ¿Cómo podría manifestarse, de hecho, sin el recurso a líneas, formas, colores, volúmenes, sonidos o ritmos? También a este respecto, la historia nos proporciona una precisa refutación. Durante más de dos mil años, las teorías que han dominado nuestro panorama cultural han sostenido que la belleza percibida no era más que el primer (y menos importante) peldaño de la «escala» que conduce a la «verdadera belleza»: la invisible, inaudible e intangible, engastada como una gema en la esfera inreligible o ultraterrena. Hasta tal punto queda negada aquella característica, que, para nosotros, constituye la feliz «anomalía» de lo bello con respecto a los valores de lo

«verdadero» y de lo «bueno», con los que se iguala en una especie de «trinidad» clásica.

Su relación intrínseca con lo sensible sólo fue postulada por la «estética» a mediados del siglo XVIII. Esta disciplina moderna –cuyo nombre, como se sabe, fue acuñado por Baumgarten– establece la anteriormente desconocida y relativa independencia de su objeto con respecto de los ámbitos de la lógica, de la praxis y de la moral. La referencia a la sensación (*aisthesis*), antes que a la inteligencia, implica la admisión del hecho de que lo bello sensible no hace ya ni de mero vehículo para ascender hasta la verdad última o hasta el bien supremo, ni hace de premio estimulante y seductor, con la finalidad de facilitar el triunfo de fes religiosas, prácticas o ideologías. Es verdad que Baumgarten no rompe aún el vínculo con la verdad lógica y que su joven ciencia sigue presentándose como una forma de conocimiento inferior. Dentro del «horizonte estético», regido por sus propias reglas, tiene vigencia, de todas formas, una nitidez diferente de la que propugna la lógica de la inteligencia, en la medida en que el arte se fundamenta en representaciones nítidas, pero no distintas (en las que lo falso puede ser verosímil, «espléndidamente mendaz», y lo verdadero «falsísimo»).

En un proceso lento y continuo, la remisión a los sentidos terminará por coincidir con la directa o indirecta revalorización del carácter individual, no «abstracto», de toda expresión de lo bello y con la exaltación de la materialidad y de la corporeidad de este mundo, nuestra única morada. Tal belleza se manifestará entonces como «involucración» iridiscente de formas sensibles, velo que no esconde ningún núcleo de inteligibilidad separado. Privar a la belleza de sus cualidades fenoménicas significaría abocarla a la destrucción, pues el plano del «aparecer» no se opone ya necesariamente al del «ser». La progresiva coincidencia en algunas tradiciones del arte con lo sensible, le supone también el

alejamiento de las ciencias puras, en las que permanece el incontraestado monopolio de lo inteligible.

Con el incremento de la atención a lo sensible y a lo individual se ha ido colonizando la vasta «región de la semejanza» (en la que queda comprendido lo feo, lo disarmónico y lo caótico) que la tradición había descuidado o evitado. Se abren al arte, que se había distanciado de ellos, todos los recovecos del «mundo de la vida», cuya incoherente e imprevisible multiplicidad había quedado oculta por el rigor de las formas inteligibles, por el embotamiento de la costumbre y por el omnipresente paradigma de la «ley universal». Gracias a su éxito en el campo de las ciencias naturales, había sido aplicada indebidamente fuera de su ámbito, a riesgo de convertir en demasiado obvios y uniformes los acontecimientos y las cosas del mundo.

3. Conjurados, al menos provisionalmente, estos equívocos, anticipo el contenido de los siete principales modelos, que —en sus diversas transformaciones, combinaciones y entrelazamientos— sirven, en mi opinión, para una definición «en racimo» de lo bello (y por simetría inversa, de lo feo, que tiene, a su vez, una historia explícita más breve y marginal que la de lo bello). Enumerados y esbozados, a la espera de tratarlos de un modo orgánico, servirán, sinópticamente, para fijar en la memoria aquellos puntos que, oportunamente aislados y relacionados, permitan luego identificar la «constelación» de la belleza o, si se prefiere, el mapa parcial, incompletamente constituido, de su «código genético».

En primer lugar, destaca por su extraordinaria duración y su incidencia, (*a*) el concepto de lo bello definido por las ideas de orden, medida, mensurabilidad y de correspondencia rigurosa entre las partes de un todo. Además de concebible y racionalmente construible, tal concepto puede ser perfectamente percibido, en base a criterios de simetría y

armonía, por los sentidos «nobles» de la vista y del oído. La trinidad de lo verdadero, lo bueno, lo bello ha adquirido relieve históricamente precisamente sobre este fondo.

La radical puesta en cuestión de los presupuestos de tan influyente teoría —que ha justificado la vinculación a cánones de belleza objetivos, independientes del arbitrio de individualidades o de las propensiones de los pueblos— marca el nacimiento de la estética moderna y la paralela e indirecta revalorización de los sentidos anteriormente descuidados. Así pues, su enemigo frontal se hace, a menudo, (*b*) lo bello imponderable, alógico e indeterminado que se expresa mediante la valoración del «gusto», del «no sé qué», de la vaguedad o del ornamento.

En contra suya, se encuadran (*c*) las teorías y las prácticas de la belleza funcional y de la belleza determinada a un objetivo (pedagógico, moral, político, religioso, ideológico), que, aun divergiendo en las intenciones del primer modelo, requieren la mensurabilidad y la exactitud para fijar medidas y reglas.

Al tiempo que el ideal de belleza fundamentado en la coherencia visible o audible de elementos que pertenecen a un todo ordenado se ha desarticulado, se ha producido otro tipo de reacciones, en concreto, (*d*) la postulación de la «sencillez» de lo bello —que puede encontrarse en un solo color o en un sonido aislado— y, viceversa, al incrementarse la complejidad de las relaciones internas entre las partes, el resultado artístico ha supuesto una decodificación ardua o incierta.

Aislado o ligado a algunos de los tipos de belleza mencionados, a veces se encuentra (*e*) lo bello como luminosidad, fulguración, visión imprevista y explosiva de las formas desde la oscuridad de contextos, anteriormente caóticos o banales.

Tiene, por otra parte, raíces antiguas, aunque con ramificaciones divergentes en el tiempo (*f*) la idea de la belleza

ligada a eros, ya se entienda en el sentido de la atracción sensible (o sensual) y del placer inmediato que en ella se busca, ya se entienda, fundamentalmente, como un proceso espiritual –en alas del «entusiasmo» y del «delirio divino»– hacia la ulterioridad, es decir el traslado del espíritu desde lo sensible hasta lo inteligible o, en el caso de lo sublime, su elevación hacia una grandeza y una potencia que turban, en la medida, también, en que no se dejan aprehender racionalmente. Lo bello no está, en tal caso, «detrás», sino «más allá» de lo sensible.

La erosión de los ideales clásicos de belleza conduce finalmente, en estos dos últimos siglos, (*g*) a una subversión absoluta de papeles: lo «feo» se convierte en lo auténticamente bello y asume, a lo largo de una serie de vicisitudes relativamente lineales, el bastión, hoy asediado, del protagonismo.

Las palabras para nombrarlo

1. La consideración lingüística y etimológica puede contribuir a una mejor comprensión de estos fenómenos; nos permitirá situar el sentido de los términos «bello» y «feo» en el marco de determinados sistemas de valores y dis-valores.

Dada la casi ubicuidad de su naturaleza, presente en las culturas más distantes entre sí, lo primero que destaca es la relación de lo bello con las ideas de excelencia y de perfección moral. En el japonés *yoshi*, por ejemplo, el vínculo con la noción de bueno es tan directo como en el caso del latino *bellus*. Este último término –el más importante del vocabulario de estética, al menos para nosotros, dada su continuidad en las lenguas romances y en la inglesa, aun cuando en la antigüedad se encontraba, en cambio, entre los menos usados– es, en realidad, un diminutivo de *bonus* (* *dweno-lo-s*, *bonulus*). Originariamente se

refería, unas veces, a lo «bastante bueno», aunque no excelente (lo que se eleva por encima de la media) y, otras veces, a lo pequeño o gracioso.

Asociados a la idea de bueno están, en cambio, entre otros, el ideograma chino *mei* (que originariamente representa a la belleza como un gran cordero) y el término griego *kalos* o, en la forma del sustantivo neutro, *to kalon*. Aunque *kalos* derive, según Platón, de *kalein*, «llamar, atraer hacia sí» (cfr. *Cratilo*, 416 b), normalmente se le asocia a lo bueno (*agathos*), incluso en el término compuesto *kaloskagathos*, que designa al hombre ejemplar, perfectamente logrado (si bien, en el griego moderno, *kalos* significa exactamente «bueno»). Análogo valor, de carácter moral –paralelo al *honestum* del campo de la ética– tiene en latín *decorum*, emparentado con *decentia* (cfr. Cicerón, *Orador*, 21, 70 y *De los deberes*, I, 35).

También hay en latín otras palabras para designar la belleza. *Pulcher*, por ejemplo, que tiene un origen incierto, referido, quizá, a la bondad y al poder divino y humano, y que se impone claramente hasta el Renacimiento, aunque no deja huella en las lenguas modernas. Al margen de la dimensión ética, hay, al menos, otros dos términos: *formosus*, de donde viene el español *hermoso*, claramente ligado a *forma* (término éste que, de modo parcialmente análogo al griego *morphe*, se refiere en un primer momento al cuerpo humano y, en particular, a su revestimiento cutáneo, más tarde sirve para referirse a la representación figurada del cuerpo, el contorno de un objeto o de una figura geométrica y, finalmente, a la belleza), y *venustus*, que ligado evidentemente al nombre de Venus, no se refiere únicamente al placer físico y a la atracción erótica en cuanto tales, sino también a lo que nosotros nos referimos con «gracioso» y femenino (cfr. Cicerón *De los deberes*, I, 36, 130). Y a propósito de lo que venimos diciendo, no deja de ser significativo de la connivencia de lo bello y lo feo en la mitología el

hecho de que el marido de Venus fuera Vulcano, el deforme, aunque hábil artesano/artista.

El *prepon*, lo bello en tanto que adaptado a una finalidad, se refiere precisamente a la habilidad técnica en sentido funcional. A ello corresponde, en latín, *aptus* (cfr. Cicerón, *Orador*, 21, 70), que se distingue claramente de *pulcher* en la obra juvenil, y perdida, de Agustín, *De pulchro et apto*, de 380.

Distinta historia –no carente de interés por su relación con conceptos estéticos más tardíos, desde Hegel hasta Heidegger– tiene el alemán *schön*, «bello», que comparte el étimo con *schein*, «brillar, resplandecer, aparecer envuelto en luz», y que se encuentra en los conceptos de la antigüedad tardía y de la Edad Media, que asocia lo bello a la *aglaia*, al *splendor* o a la *claritas*.

2. Por el contrario, lo feo (*to aischron*) suele tener que ver con la imagen de lo moralmente vergonzoso o torpe. Homero utiliza el término no sólo para referirse a la fealdad del cuerpo y del alma, como en el caso prototípico de Tersites –desnarigado, cojo, jorobado, calvo, intrigante y vil–, sino también para referirse a la disonancia entre el hermoso aspecto de Paris y su cobardía (cfr. *La Iliada*, II, 216-219 y III, 43-45). No tiene el menor fundamento la tesis –por otra parte, muy inteligente– de que lo feo significaría el desvío individual respecto de la canonicidad de lo bello, sin el requerimiento de otras especificaciones ulteriores. De hecho, se dan descripciones individuales que no presuponen anormalidad alguna, en el sentido literal de distanciamiento de la norma. Lo cómico (*to gheleion*), se manifiesta después, a partir de los griegos, como una manifestación de lo feo, que, no obstante, se consigue representar «sin dolor» (cfr. Aristóteles, *Poética*, 1149 a).

En latín la variedad de términos es mayor. Encontramos *deformitas*, el más difundido con referencia a lo «estético»,

que indica alteración y trastorno de la *forma*. Hay también expresiones adjetivas como *pravus*, que encierra connotaciones de orden ético, de desviación respecto de las reglas establecidas; como *turpis*, término cuyo significado se acerca mucho al del griego *aischron*, que expresa lo humillante, descreditador y que debe ser evitado, o como *foedus*, «impuro, escandaloso, fétido» (de donde procede el español *feo*, que equivale al italiano *brutto*). En esta última palabra, dicho sea de paso, se pone de manifiesto cómo para designar lo repugnante la lengua opta por referirse a percepciones del sentido menos «noble», el olfato, mientras que opta por la sensibilidad de la vista y el oído para referirse a percepciones de la belleza. El italiano *brutto* deriva, en cambio, del latino *brutus* y —junto con el francés *laid* o el sardo *leggiu*, que tienen su raíz común en el germánico **laipo*, de donde procede también el italiano *laipo*, que significa «obtuso, estúpido, insensato»— se refiere a la naturaleza de las bestias, despreciable en relación con la de los hombres (aunque, ¿qué dirían al respecto los darwinistas y neodarwinistas, que consideran que para todas las especies el criterio de selección de pareja sexual es la belleza y que piensan, incluso, que hay animales que persiguen esa misma belleza por sí misma, como la *Chlamydera cerviniventris*, un pájaro que decora su nido?). Estuvo, por lo demás, muy difundida la idea de que ningún otro ser aparte del hombre, «siente la belleza, la venustidad, la armonía de cada una de las partes de las mismas percepciones sensibles» (Cicerón, *De los deberes*, I, 4, 14).

El alemán *häßlich* deriva, en cambio, de *hassen*, «odiar», y significa, por tanto, «odioso», mientras que en inglés la fealdad, en el sentido estético, durante mucho tiempo se ha nombrado, de forma «técnica» y en el lenguaje culto, con el término *deformity*. Fue Burke quien sustituyó definitivamente dicho término por *ugliness*, que procede del inglés medio *uggen* o del antiguo noruego *ugga* o *uggligr* (lo que produce miedo o es terrible, o sea, aquellos mismos rasgos

que paradójicamente se encuentran en el mismo autor referidos a lo sublime).

La bibliografía presentada al final de este volumen ofrece materiales para un eventual estudio más detallado de estos temas y de los otros temas que se tratan a continuación; se da también allí la referencia completa de los libros que se citan en el texto señalando sólo el número de página.

I

La belleza del mundo

Gracias a los números todo se vuelve bello.

Pitágoras

Medida y orden

1. Si procedemos analíticamente en nuestra búsqueda por las tradiciones que más significativamente han marcado nuestra concepción de la belleza, la primera y fundamental que nos encontramos es la que remite a las ideas de medida y de orden. Sus premisas se instituyen con el triunfo de la religión olímpica sobre otras formas anteriores de mentalidad y culto en la Grecia arcaica. Tras una dura lucha, las serenas divinidades diurnas, las de la luz solar, encabezadas por Zeus, acaban por imponerse a los dioses subterráneos, de las tinieblas y de la vegetación, aunque no consiguen una victoria completa. Queda, aunque ya sin poder o alejado en parte, el recuerdo del horror de los orígenes, como un resto de la índole siempre «tremenda» y turbadora de la experiencia humana.

Zeus que, tras un golpe de estado celeste ha encerrado en el Erebo a Kronos, su padre, instituye sus propias leyes, fundándolas en la noción de «medida», en la noción de es-

tablecimiento de límites que ningún ser podrá franquear. Junto con Apolo, su hijo, se erige en custodio de tales *metra*, según unas reglas codificadas en las inscripciones grabadas en los muros exteriores del templo de Delfos: «lo más justo es lo más bello», «observa el límite», «odia la *hybris*» y «nada en exceso». Entrambos dioses se enfrentan a quien tenga la arrogancia de sobrepasar estas fronteras hacia la desmesura y el desorden (si bien, luego, toleran, asignándole una función necesaria y subordinada, la periódica introducción del caos, simbólicamente operada por otros cultos, especialmente el de Dionisio).

2. Fue la escuela pitagórica, con su mítico fundador, quien estableció el ámbito privilegiado de las primeras reflexiones sobre lo bello. Traspuso el ideal de medida del plano de lo religioso al de lo filosófico, tomando como modelo la totalidad de la naturaleza, el universo considerado en sus fenómenos de carácter absolutamente cíclico y uniforme. De tal suerte, mostró a la cultura occidental los criterios más claros y persistentes de la belleza y su contrario, y ella los ha guardado y transmitido durante miles de años.

Es verdad que en casi todas las civilizaciones conocidas, los hombres se sienten fuertemente atraídos (además de por la idea de forma, que exorciza el horror que suscita la descomposición de los organismos tras la muerte) por los fenómenos de orden y simetría, que se manifiestan en ellos mismos y en el mundo circundante. Además de suscitar sensaciones de seguridad y de equilibrio¹, tales fenómenos asumen un valor simbólico determinante, porque el con-

¹ La búsqueda de la regularidad y del orden general no se manifiesta sólo en los tatuajes y ornamentaciones de los pueblos primitivos o en los dibujos obsesivamente repetidos de algunos enfermos mentales. Se ha podido descubrir también, por ejemplo, que los jóvenes estadounidenses de hoy tienden a una percepción estándar de la belleza y que prefieren —como demuestra la elaboración mediante ordenador de un rostro por

traste entre orden y desorden, entre regularidad y azar deja en el espíritu huellas indelebles. A diferencia de la simetría especular de las dos mitades de los cuerpos de los animales, en la naturaleza es relativamente rara e «inverosímil» la percepción de formas precisas, colores netos y vivos o sonidos repetidos según ciertas cadencias. Y, así, precisamente por ello, los objetos correspondientes son mucho más fácilmente reproducibles, porque destacan nítidamente de la confusión del fondo. De tal suerte, los distintos perfiles de la luna, según sus fases, en el escenario de un paisaje nocturno; el grupo de setas que forma un círculo en un prado; la disposición de las manchas intensamente rojas en el dorso de algunos insectos o las pequeñas protuberancias en la estructura calcárea de un erizo de mar; las «curvas de la vida» (como la espiral de una concha o el óvalo de un rostro)²; el canto de la cigarra o de la tórtola quedan grabados en el espíritu. Ninguna civilización anterior a los griegos ha conseguido, sin embargo, descubrir y codificar –con tanto rigor y en el nivel de abstracción de las formas puras– las leyes de este orden.

Tradicionalmente se atribuye a Pitágoras la inscripción de toda forma de belleza en un contexto global. Y, por ello, él habría llamado al mundo *kosmos* (cfr. Aezio, II, 1, 1), término que anteriormente significaba sólo la ornamentación o el *maquillage* de las mujeres, la «cosmética».

parte de noventa y seis chicos y de otras tantas chicas de un *college*— aquellos rostros cuyos rasgos procedan de la combinación de un mínimo de dieciséis caras (cfr. J. H. Langlois y L. A. Roggman, «Attractive faces are only average» en *Psychological Science*, I, (1990), pp. 115-121).

² Véanse, sobre estos temas, Th. A. Coock, *The Curves of Life, being an Account on Spiral Formations and Their Application to Growth in Nature, Science, and to Art*, Londres, 1914; H. Weyl, *La simmetria*, trad. it. Milán, 1962; P. S. Stevens, *Patterns in Nature*, Harmondworth, 1977; E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, trad. it. Turín, 1983. [Trad. castellana: *El sentido del orden*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980].

Desde tiempo inmemorial la observación de los cuerpos celestes había sugerido en el aparente caos del cielo estrellado (que Hegel, con intención desacralizadora, compararía con una erupción cutánea) la presencia de un orden intrínsecamente repetitivo, escandido en el ritmo inmutable del eterno retorno de lo idéntico. Debía de transferirse la belleza y la precisión de esta disposición espontánea (cuya encantadora visión produce incesante maravilla)³ a la tierra, a la sociedad de los hombres, para enseñarles a separar en su mundo lo verdadero de lo falso, lo bueno de lo malo y lo bello de lo feo. Se conseguiría así, al final del proceso, alcanzar la obra maestra suprema: la reproducción, mediante la ardua ciencia de la política, de un cosmos humano a imagen del celeste, o sea, de una ciudad regida por las mismas leyes rigurosas que mueven a los astros.

3. La medida se manifiesta fundamentalmente en la doble apariencia de la armonía sonora y de la simetría visible, conceptos que implican una proporción o relación ordenada entre las partes de un conjunto: «orden y proporción son bellos y útiles, mientras que desorden y carencia de proporción son feos e inútiles» (fr. D 4 D).

La idea de que la belleza consiste «en la proporción de las partes» o, «mejor dicho, en las proporciones y en la adecuada disposición de las partes; o, más exactamente, en la magnitud, la calidad, y el número de las partes y en su recíproca relación» ha venido siendo presentada en ocasiones con el nombre de «Gran teoría»⁴. Teoría que ha tenido en Europa una vigencia más duradera que cualquier otra, pues sólo entra en crisis a mediados del siglo XVII y, aun así, mu-

³ Para la maravilla suscitada por el espectáculo del mundo, cfr. Aristóteles en Cicerón, *De la naturaleza de los dioses*, II, 37, 95-96.

⁴ Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, trad. it., Palermo, 1993, pp. 151 y ss. [Trad. castellana: *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1987, 157 y ss.

chos la han seguido aceptando después. Vuelve a considerarla indirectamente Le Corbusier, por ejemplo, quien plantea como modelo valioso, para sus discípulos e imitadores, su *Modulor*, aunque no para sí mismo, en la medida en que se plantea el problema de la distancia entre el ideal riguroso de simetría y de armonía y el efecto estético de su consecución: tal y como ya lo había observado Burckhardt en *El cicerone*, a propósito de los templos de Paestum, y como ha sido luego demostrado con exactitud por otros estudiosos, son precisamente los intencionados apartamientos de las normas codificadas los que hacen más expresivamente bellos al Partenón y a Santa Sofía o musicalmente más «frescas» e interesantes determinadas disonancias concretas⁵.

Para los pitagóricos, las medidas del mundo son cognoscibles porque obedecen a leyes que se muestran a través de los números. Aunque éstos no estén separados, por sí, de los entes (sólo después de Platón se los considerará «distintos de las cosas sensibles», cfr. Aristóteles, *Metafísica*, 987 b). El «número», en sentido cualitativo y no utilitariamente cuantitativo, es el primer principio de dicha doctrina, hasta el punto que el pitagórico Filolao llega a afirmar que «sin el Número, nada puede ser pensado o conocido: él nos enseña cuanto es desconocido o incomprensible». Conviene considerar que no es tan importante el descubrimiento de la realidad en tanto que número, como la idea del número en tanto que relación.

No hay, pues, que pensar anacrónicamente en las medidas y en los entes matemáticos como en frías y descar-

⁵ Para lo que respecta a la alteración de la simetría, véase P. A. Michelis, *L'esthétique de l'art byzantin*, París, 1959. También el distanciamiento de las leyes de la armonía vigentes puede producir efectos estéticamente apreciables, como en el caso de las sonoridades inesperadas que Liszt sacaba de un pianoforte olvidado, cfr. G. Dorfler, *Discorso tenico sulle arte*, Pisa, 1952, p. 138. Algo parecido sucede también en las obras maestras de la pintura renacentista y sus leves alteraciones de las leyes de la perspectiva.

nadas abstracciones. No sólo representaban una forma de devoción a las divinidades que invaden el cosmos, sino que, en la percepción de su rigurosa exactitud, suscitaban también estupor y *pathos*, pues se sentían como antídoto frente a la caducidad, como promesa implícita de inmortalidad a través de las vicisitudes y las distintas encarnaciones.

La música es una clara demostración de ello, en tanto que une el máximo de precisión con el máximo de emotividad. Por eso la utilizaba Pitágoras «homeopáticamente» para la cura de las pasiones, para volver a llevar a las facultades del alma «al equilibrio originario» (Jámblico, *Vida de Pitágoras*, 64).

4. ¿Cómo llegar a la armonía, ese término con que, en su origen, se designaba a la conexión entre objetos físicos, como, por ejemplo, piedras y tablas de madera, o al intervalo entre sonidos o, también, al vínculo entre voces, partes del alma y razonamientos diversos? Hay una leyenda, en parte cierta aunque deformada, según la cual, Pitágoras habría descubierto la armonía casualmente en una ocasión en que estaba oyendo golpes de martillo sobre un yunque y observó que el hecho de la armonía de los sonidos –un acorde en la proporción de 3 : 4 : 5– no depende de la fuerza de la percusión o de la forma de los martillos, sino de su peso (cfr. *ibidem*, 115-118). Conviene, no obstante, observar a propósito de este relato que en la música antigua –melódica, por lo general, no sinfónica– la armonía procede de los intervalos entre las notas y no de sus acordes consonantes.

En realidad, parece mucho más probable que la primera generación de los planteamientos de la escuela pitagórica haya estado inspirada en el monocordio o el heptacordio (la lira de siete cuerdas, inventada por Terpandro en 664 y relacionada con el culto de Apolo). Aunque haya una cierta incoherencia entre la armonía de las cuerdas, que son siete,

y la de los cuerpos celestes, que son diez, el modelo fue utilizado, incluso, para explicar la presunta música de los astros generada por la rotación —a distinta velocidad— de las esferas cristalinas y concéntricas en que estarían engarzados los cuerpos celestes. ¿Por qué, entonces, la mayoría de los hombres es incapaz de oír esa música? Solíase responder a tal pregunta observando que se trata de una música tan continua y omnipresente que el oído humano acaba por acostumbrarse. Comenta Aristóteles: «está ahí desde que nacemos; no hay contraste con el silencio y no podemos, por tanto, distinguirla, porque sonido y silencio se disciernen precisamente en su contraste. A los hombres les pasa con esa música lo mismo que les pasa a los herreros con el estruendo, que, habiéndose acostumbrado a él, dejan de oírlo» (Aristóteles, *Del cielo*, 290 b). Con otra comparación, empleada por Cicerón, a la mayoría de los hombres les sucede lo que a aquellos que viven junto a las cataratas del Nilo: que no oyen su fragor.

El ejemplo de armonía más claro, e implícitamente más cargado de consecuencias, es el que ofrece la construcción geométrica de dos triángulos. Tras algunas operaciones, la mencionada construcción da lugar a tres segmentos, cuya respectiva longitud se corresponde con la de las cuerdas que hoy llamamos «do», «mi», «la». La perfecta correspondencia entre la longitud de los segmentos geométricos y la altura de los sonidos demuestra la exacta y recíproca conformidad de lo visible y de lo audible, así como la de ambas dimensiones con lo inteligible. Pero también, en el otro sentido, la posibilidad de concebir figuras y sonidos en la mente y hacerlos luego visibles y audibles.

De este planteamiento se sigue una consecuencia implícita, pero esencial; y ello es que lo bello natural y lo bello artístico no son divergentes, en la medida en que se basan, respectivamente, en la percepción de una forma sensible que se manifiesta como exactamente correspondiente con

una percepción inteligible, y, viceversa, en la realización sensible de una idea inteligible.

La tradición pitagórica de la armonía ha tenido un enorme ascendiente en nuestra cultura, en tanto que ha sido fundamento no sólo de todas las ideas «matemáticas» de la belleza que se han sucedido en el campo del arte o de la estética, sino también de algunas teorías decisivas de la ciencia moderna. Copérnico y Kepler, y también ciertos aspectos de Galileo, no serían comprensibles si no se tuviera en cuenta la herencia del pitagorismo⁶. En este sentido tiene razón Aristóteles cuando, refiriéndose a los pitagóricos, afirma que «se equivocan los que sostienen que las matemáticas no dicen nada a propósito de lo bello o del bien» (Aristóteles, *Metafísica*, 107 a).

5. Además de a la armonía sonora, el número y la medida se aplican también a la simetría y atañen en particular a la escultura, a la arquitectura y a la pintura. El ritmo (etimológicamente, «lo que fluye»), es decir, el regular retorno de los mismos elementos o estructuras, se muestra como el anillo ideal que une la armonía y la simetría.

En realidad no fue Pitágoras el introductor de los paradigmas de la geometría en Grecia. Según Diodoro Sículo (*Biblioteca histórica*, I, 98), los egipcios consideraban discípulos suyos a los escultores griegos, precisamente porque utilizaban un sistema riguroso de proporciones. La diferencia entre unos y otros consiste en que mientras los escultores egipcios se mantuvieron inexorablemente fieles al método de la división del cuerpo en veintiuna partes —calculando minuciosamente líneas y ángulos—, los griegos, tras un período inicial de imitación de tal procedimiento, se distanciaron de él, y establecieron una relación más dinámi-

⁶ Cfr., a este último respecto, P. Casini, «Il mito pitagorico e la rivoluzione astronomica», en *Rivista di filosofia*, LXXXV (1994), pp. 7-33.

ca con los cánones de la escultura, una relación más compleja y minuciosamente perfeccionada, rica en desviaciones e invención.

Llevada a la práctica y planteada teóricamente primero en el ámbito de la escultura y luego en el de la arquitectura («música petrificada», en la definición de Schelling), la simetría conservó por mucho tiempo su preminencia; se ha tendido a exagerar, de todas maneras, el carácter de «abstracción» de las estatuas griegas, que carecerían de tensión y serían «primas hermanas del cuadrado construido sobre la hipotenusa». Es verdad que la cabeza de una estatua (desde la punta de la barbilla hasta el arranque de los cabellos) debía medir teóricamente $1/10$ de la altura total del cuerpo y que los templos se construían según múltiplos de módulos correspondientes al diámetro de una columna. Posteriormente se procurará además instaurar en las artes visuales la «sección áurea», o sea, la división de un segmento en dos partes desiguales, tales que guarden entre sí la misma relación que guarda todo el segmento con la mayor de ellas (el número áureo resultante es el 1,618 período).

En conclusión, la armonía, la simetría, la euritmia presuponen la conmensurabilidad, la relación de proporcionalidad exacta entre las partes, o sea, una relación perfecta entre lo discreto y lo continuo, entre lo actual y lo potencial. Si las entidades aritméticas (como los botones para contar los números enteros), son intuitivamente discontinuas, el espacio, por el contrario, debe ser continuo, lo que dará pie a una serie de conocidas y fructíferas paradojas.

El descubrimiento de la inconmensurabilidad —en primer lugar, al parecer, la del perímetro del pentágono con la apotema y la de la diagonal del cuadrado con el lado, después— supuso una grave crisis en la escuela pitagórica. Al hacer imposibles las relaciones de proporcionalidad, tal des-

⁷ Sir Th. Heath, *A History of Greek Geometry*, Oxford, 1921, p. 18.

cubrimiento evocó el peligro, previamente exorcizado, de la recaída en lo indeterminado o ilimitado (el *apeiron*). Se consideró tan turbador el descubrimiento que, al parecer, se prohibió su revelación. La crisis que se derivó del mismo marcó el paso a la segunda fase del pitagorismo, en la que fue posible resolver los problemas de la relación entre el límite y lo ilimitado mediante una obra maestra de la matemática que consolidará durante miles de años la fe en la potencia de la razón y en la unidad de lo verdadero y de lo bello. Se trata del llamado «teorema de Pitágoras», que hace conmensurables, «lógicos», los inconmensurables o irracionales (*alogoi*), representados en el caso, por la hipotenusa y por uno de los catetos de un triángulo rectángulo isósceles. Elevados al cuadrado, la superficie construida sobre la hipotenusa resultará doble de la construida sobre el cateto. Se obtiene, de tal modo, una relación de 2 : 1. Lo inconmensurable se convierte, así, en conmensurable, mostrando, entre otras cosas, la «magia» de una racionalidad que surge paradójicamente de la multiplicación de lo irracional por sí mismo.

Lo verdadero, lo bueno, lo bello: nacimiento y desarrollo de una trinidad

1. El pensamiento de Pitágoras puede ser considerado, con pleno derecho, la cuna del «racionalismo occidental», en el sentido que Max Weber da a la expresión. De él se deriva de hecho —a partir de una inicial sinonimia e indiferenciación— aquella trinidad de lo verdadero, bello y bueno que ha dominado a todo lo largo de nuestra civilización y que acabó siendo casi ridiculizada, cuando se olvidaron su significado e implicaciones.

Si el mundo está gobernado por leyes que la inteligencia y los sentidos son capaces de comprender y traducir recí-

procamente, tales leyes son a un mismo tiempo bellas y verdaderas, es decir, basadas en medidas calculables, armónicas y simétricas. Lo que es verdadero es, por ello, bello y, al mismo tiempo, justo y bueno (del mismo modo, que, por el contrario, lo que es falso es también feo y malo).

Lo bueno es bello en la medida en que está regido por la justa medida, por el equilibrio total, por el término medio establecido por las leyes exactas de la virtud, que es «armonía» (Diógenes Laercio, VIII, 24). Quien actúa con injusticia produce una desgarradura en el tejido vital del universo entero (cfr. Jámblico, *Vida de Pitágoras*, 45). La «virtud» consiste en adecuarse a la forma racional del mundo en que se vive. En sentido lato, bello es, pues —y ello vale para toda la civilización clásica, que lega tal convicción a las épocas sucesivas, hasta casi la nuestra— cualquier actitud moral que se inspire en el criterio de la medida. Así, por ejemplo, para Platón, en el *Hippias Mayor*, bello es el carácter o bellas son las leyes, porque, como se sigue también del *Gorgias* (506 d), la virtud misma procede del orden. Más clara es la cosa en Aristóteles, para quien cada una de las virtudes en particular depende de la *mesotes*, de la equidistancia de los vicios opuestos, por exceso y por defecto, que ella, la virtud, desde su altura, descalifica sin mediar (de tal suerte, el valor, por ejemplo se yergue entre la temeridad y la cobardía o la liberalidad entre la prodigalidad y la avaricia).

2. El concepto de orden cósmico se convertirá en el modelo de la belleza, de la verdad y de la bondad para toda la tradición occidental, tras sufrir diversas metamorfosis que en lo sustancial no alterarán su naturaleza originaria. Baste considerar —en tan larga historia— las ideas de Agustín de Hipona, que marcan todo el pensamiento medieval.

Para él el orden es omnipresente en el universo, para garantía de la conexión y de la unidad del todo. Su manifesta-

ción en la forma del número hace accesible el mundo a la razón y orienta al hombre hacia Dios. Aunque la traducibilidad pitagórica de lo sensible en lo inteligible y viceversa queda ahora, limitada. En efecto, si el mundo ha sido hecho por Dios, sólo El puede conocerlo perfectamente. En aquellos casos en que el cálculo resulte imposible, habrá que contentarse con huellas de racionalidad, con *vestigia rationis*, indicios parecidos a las teselas de un mosaico en el que sólo la fe permite presuponer la existencia de un dibujo entero.

Cuando se refiere al mundo como «poema del universo» (*La música*, VI, 11, 29), es decir, cuando lo compara con una obra de arte, Agustín (con un planteamiento que sólo un cristiano podía haber formulado) introduce la voluntad y el carácter imprevisible de un artista divino, creador desde la nada, en el orden rígido y eterno de los griegos. Como el orden de la *civitas Dei peregrinans* –de la comunidad de fieles en viaje desde la existencia terrena hacia el paraíso– el suyo es un orden en marcha, un puente lanzado sobre el abismo con objeto de unir lo humano y lo divino, el tiempo y la eternidad. Pero tampoco él consigue con ello encontrar una explicación racionalmente satisfactoria a la angustiada pregunta del *unde malum?*, al porqué del innegable encarnizarse del mal en un mundo ordenado por Dios. El mal, la falsedad, lo feo (que no tienen existencia autónoma en una creación en que cada cosa emana de sí luz de bondad, verdad y belleza) se imputan, sin embargo, al alejamiento de Dios por parte del individuo. Son resultado de la libertad de elección concedida al hombre, que, en la jerarquía de bienes y valores, prefiere lo inferior a lo superior (aunque cada cosa creada sea en su nivel buena y bella). El «misterio», sin embargo, subsiste, hasta tornar problemático este concepto de orden «bueno y «bellísimo», sinónimo de plenitud del ser, en la medida en que Dios –insiste Agustín, amalgamando las enseñan-

zas del pitagorismo con las de la Biblia— ha dispuesto todas las cosas según «medida, número y peso»: *omnia in mensura, numero, pondere disposuisti*⁸.

Lo que maravilla, sobre todo, es el número por su omnipresencia: «Observa el cielo, la tierra y el mar y todas las cosas que en ellos resplandecen, que andan, vuelan o nadan por arriba o por abajo; tienen formas porque tienen números: arrebatádselos y no serán nada» (*El libre arbitrio*, II, 16, 42). Ni siquiera la belleza artística y el placer estético existirían sin el número:

Pregúntate, entonces, qué te gusta de la danza; te responderá el número: «Aquí estoy, soy yo». Observa la belleza en un objeto artístico; allí están los números encerrados en el espacio. Observa la belleza del movimiento de los cuerpos; los números se suceden en el tiempo. Acércate al fundamento artístico del que proceden, busca en él el espacio y el tiempo; no estará en ningún tiempo, no estará en ningún espacio; y, sin embargo, en él vive el número, pero el suyo no es un lugar hecho de espacio, no es una idea hecha de días (*ibidem*).

El orden y la medida se manifiestan en la forma como multiplicidad unificada o *aequalitas numerosa*. Especialmente en la música, en tanto que «ciencia del medir correctamente según un ritmo» (*La música*, I, 2, 2). Es ésta una disciplina que Agustín, siguiendo a Ambrosio —a quien se debe la incorporación general de la belleza a la liturgia, en forma de cantos e himnos—, ha confiado definitivamente a la Iglesia como instrumento de la más alta y espiritual expresión del sentido divino.

⁸ *Sabiduría*, 11, 21. La *mensura* tiene que ver con el límite; el *numerus*, con la correspondencia rigurosa entre aspecto sensible y racionalidad intrínseca; el *pondus*, con la tensión del alma hacia su «lugar natural», la belleza divina.

3. Esta idea de orden irradiará en todas las direcciones en los siglos venideros, adquiriendo un peso determinante en lo teórico y en lo artístico, especialmente en el medievo y en el renacimiento. Baste considerar la importancia que tuvo en Dante, para quien cualquier ser del universo consciente o inconscientemente está de viaje hacia una meta en la que finalmente encontrará el contenido propio y descansará:

[...] Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.
[...]
Ne l'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;
onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
con istinto a lei dato che la porti.

(*Paradiso*, I, 103-106; 109-114)

[(..) «Todas las cosas», añadió al instante, / «tienen un orden entre sí: es la forma / que a su Dios hace al cosmos semejante / (...) A ese orden toda cosa se sujeta / más próxima o lejana, en su concierto, / del principio que tal orden decreta; / cada una avanza hacia diverso puerto / por el gran mar del ser, y a cada una / ese instinto señala un cambio cierto. *Paraíso*, I, 103-114; traducción de Abilio Echeverría, Madrid, Alianza, 1995, 423.]

Sin embargo, es en la Italia del humanismo y del renacimiento en la que se hace más determinante el redescubrimiento de la idea de orden en el sentido –también pitagórico y neoplatónico– de estrecho vínculo entre *Kosmos* y *polis*, entre el mundo de los astros y el de la tierra: piénsese, por ejemplo, en las proporciones cósmicas reproducidas me-

dian­te segmentos marmó­reos en el pavimento del Palacio du­cal de Urbino o en las reflexiones de Luca Pacioli en su *De divina proportione*, de 1509. Colocar al hombre en el centro del universo —o, incluso, en el centro del «cuadro», es decir, en el centro de la sección de la pirámide visual cuyo vértice estaría en los ojos del que mira, según el modelo albertiano de «perspectiva legítima»— significa atribuirle la especialísima naturaleza de espejo del todo, de microcosmos del macrocosmos, de ser proteiforme, que tiene en sí los gérmenes de todos los entes del mundo.

Tras la época del barroco, de rechazo relativo de dicho orden (se consideró, entonces, que se había abusado demasiado de dicho concepto, y se pensó que era demasiado elemental y esquemático), los descubrimientos de la astronomía y de la física suscitaron una nueva fusión, en el seno del modelo cósmico, entre verdad, bondad y belleza. Lo ponen de manifiesto las obras de Hutcheson o de Shaftesbury, quienes se consagran a la formulación de una teodicea estética, a la demostración de cómo la existencia del mal y de lo feo en la naturaleza no contradicen en absoluto el orden divino y sistemático del universo, el cual, por el contrario, quedaría reafirmado por las recientes conquistas de la ciencia, que lo sintetizan mediante fórmulas simplí­cimas⁹. Newton, uno de los protagonistas de dicha revolución (que no es sólo científica), encuentra en este período, en la Cuestión XXVIII de la *Optica*, una solución teológicamente ingeniosa para explicar la correspondencia entre orden objetivo del universo y orden subjetivo de la percepción humana:

⁹ En la observación de ciertos animales salvajes, serpientes o insectos venenosos, Shaftesbury invita a admirar la divina economía del universo, en el que cualquier cosa fea se convierte en hermosa y el desorden se presenta como armónico y donde «lo que es bello es armonioso y proporcionado y lo que es armonioso y proporcionado es bello» (cfr. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*, Londres, 1900, vol. II, pp. 122, 268-269). [Trad. cast. parcial: *Sensus communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, Valencia, Pre-textos, 1995].

dado que nuestros órganos de los sentidos han sido «proyectados» por el propio Dios, dice, «¿es posible que haya sido construido el ojo sin la ciencia de la óptica y el oído sin la ciencia del sonido?».

4. Si en un principio no hay una articulación suficiente de las relaciones entre lo verdadero, lo bueno y lo bello y domina una relativa indiferenciación en sus límites, en seguida empiezan a distinguirse sus respectivos ámbitos o a separarse explícitamente, aun manteniendo un reconocible aire de familia o ciertas secretas afinidades contrastivas. La «trinidad» —componente sustancial y antiguo en la historia del pensamiento filosófico— se hace finalmente canónica mediante la doctrina de los «trascendentales», formulada en la Edad Media en el seno de la tradición tomista, que los caracteriza como valores supremos predicables del ser en tanto que tal, cualidades esenciales que no pueden ser comprendidas o agotadas por ningún ser específico.

Más tarde, en la Edad Moderna, esta trinidad se desmembra progresivamente, mudando de forma, incrementando la autonomía de cada una de sus «personas» y, sobre todo, confiriendo una legitimación creciente (aspecto sobre el que volveré en la parte final) a sus antagonistas, a la anti-trinidad de lo feo, de lo falso y de lo malo. Siempre quedarán, sin embargo, rasgos directos o indirectos de parentesco entre lo bello, lo verdadero y lo bueno; si bien la belleza tenderá a distinguirse y finalmente a separarse de la verdad lógicamente estructurada. Esta se asienta establemente en el nivel de la ciencia al tiempo que se aleja del terreno del arte, el cual es inducido eventualmente a acentuar reactivamente —en vez de la mimesis de la naturaleza— su propia función creadora e innovadora, rebelde a reglas rígidas o a órdenes preestablecidos, en síntesis, su propia «genialidad».

5. Si consideramos tales vicisitudes con mayor detalle, cabe señalar cómo ya Heráclito (en el momento, pues, de

mayor florecimiento de la escuela pitagórica) asesta el primer golpe a la inmediata traducibilidad recíproca entre lo sensible y lo inteligible y efectúa, por tanto, un primer, y significativo, distanciamiento de la implícita trinidad pitagórica. Frente a la idea de la armonía visible, Heráclito hace hincapié en la idea del conflicto. Es la «guerra» la que produce la unidad de los opuestos que se manifiesta en forma de «armonía invisible» (la que, a partir del renacimiento, se convertirá en «armonía ocultamente resultante de la composición de diversos miembros»). La constitución real de cada cosa, afirma, «suele estar escondida» y la armonía oculta, invisible, es «más fuerte» que la manifiesta. Por tanto, si todo cuanto está en su trama íntima de relaciones no se muestra en la superficie, tenemos el deber de llegar al fondo de las cuestiones. Tal hondura no coincide, sin embargo con el abismo o el caos. Hay un fragmento que lo explica eficazmente: «Nunca descubrirías los límites del alma poniéndote de viaje, aunque recorrieras todos los caminos, tan profunda es su medida [o bien: su discurso (*logon*)]». Pero, aunque no lleguemos a conocerla, siempre se presupone una «medida». El recorrido sirve para acrecentar el alma, para precipitarla en masa sobre sí misma, para hacerle posible comprenderse más.

No hay que buscar, pues, en Heráclito la exaltación de la armonía, de la simetría y de la proporción en sus formas explícitas, inmediatamente intuibles, «pitagóricas». Al contrario, afirma que cuanto aparece como orden y belleza del universo es en la superficie caos y accidentalidad: «el más bello ordenamiento del mundo no es más que un cúmulo de desechos amontonados al azar». Pero cuando el *logos* y los sentidos, convenientemente entrenados, atraviesan su dura corteza, descubrirán en él, siguiendo un itinerario infinito, un orden particular y escondido, que se puede revelar como vislumbre, incluso en el universo privado del soñador, en cuanto «el hombre prende una luz en la noche, aun cuando

su vista esté agotada» (fragmentos 54, 123, 45, 124 y 26 D.-K.).

Cambiando radicalmente de perspectiva, en otras civilizaciones –en las del extremo Oriente, concretamente en la japonesa, marcada por el budismo zen– y, a partir de una determinada época, también en el arte moderno occidental, se ha afirmado, y no sólo en el plano teórico, también en el de los hechos, la presencia de armonías escondidas, así como la búsqueda consciente de disarmonías, asimetrías y disritmias preestablecidas (que, pese a las apariencias, no implican ningún desorden).

Además de reflejar la estructura de los seres formados por mitades especularmente opuestas y complementarias –que, como todos los dobles, también tienen un cariz turbador–, la simetría, en la repetición de determinados módulos, suscita indudablemente un sereno sentimiento de paz. En el arte japonés se considera que la simetría y la armonía perfectas son objetivos negados al hombre y que sólo la divinidad puede alcanzarlos. Es un arte que tiende, en consecuencia, a la asimetría, buscando (en las artes decorativas, en la disposición de muebles y objetos, en la caligrafía y en la danza, en la ceremonia del té, en la pintura y en la arquitectura de edificios y jardines de rocas) rasgos generadores de desequilibrio o una cierta imperfección.

En occidente tuvo que llegar el barroco y las culturas artísticas subsiguientes para que pudiera expresarse, cada vez más conscientemente, el rechazo teórico a la correspondencia inmediata de la belleza con la simetría y el orden (si bien, su violación espontánea era una práctica corriente en la Edad Media; baste considerar, al respecto, el esquema viario de una ciudad como Siena o las fachadas de tantas iglesias y palacios). ¿Qué tiene que ver –se preguntará, a tal propósito, Burke– la belleza de una flor con la relación que se establece entre el tallo y los pétalos o entre éstos y el pistilo? Y, más adelante, ¿«cómo se compadecen el fuste grácil

de una rosa y la voluminosa testa bajo la que se curva»? (*Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, III, III). Así pues, lo bello calculable y matemático queda negado o se hace más ambiguo y complejo (mediante la línea serpentina, por ejemplo, teorizada por Hogarth); la belleza y el arte se separan de la verdad y de la ciencia, rompiendo definitivamente el «pacto fenomenológico» pitagórico de la traducibilidad recíproca.

6. La «trinidad pitagórica» empieza a declinar ya con Platón, cuando lo verdadero y lo bueno dejan de coincidir exactamente con lo bello. El monopolio de la verdad y del bien pasa al *logistikón*, a la parte racional del alma, mientras lo bello —en lo que respecta al arte— refleja, por el contrario, como mejor puede, la cambiante, inquieta, inconsciente parte arracional del alma. En sus expresiones más conseguidas, la poesía sigue siendo conocimiento, lo que no quiere decir verdad: no representa un saber concernido por la esfera del *logos*, sino por la de los deseos y pasiones. No ofrece criterios para distinguir lo verdadero de lo falso lo bueno de lo malo.

El engaño del arte no consiste en afirmar lógicamente lo falso, sino en dar consistencia y credibilidad a los fantasmas del deseo, al margen de las leyes de la verdad y del bien; en representar con nitidez lugares del alma inaprehensibles por la inteligencia, de tal suerte que pueden fortalecer las pasiones implicándonos directamente en sus seducciones. Semejante forma de conocimiento no tiene en sí misma nada de despreciable, pues hace posible dar cuenta efectivamente de un aspecto esencial e ineliminable de la experiencia humana.

Si Platón insiste en señalar el elemento irracional, lo hace porque sabe que está dotado de un extremado poder. Teme que los sedantes del arte lleguen a confundir y enturbiar la verdad. Píndaro, por lo demás, ya lo sabía: «Pero el encanto del arte, que modela todas las lisonjas para los

mortales, pues imprime en ellas un valor, convierte a menudo en creíble lo increíble» (*Olimpica I*, vv. 32-34). Platón tiene de ello una experiencia directa y frecuente: ha tenido ocasión de observar durante mucho tiempo la utilización inapropiada a que los sofistas someten las técnicas de la palabra y de la persuasión; conoce la manera en que éstos propagan «discursos con doblez», ambiguos y refutables; se da cuenta de que existe, en general, una modalidad del habla y de la expresión que no tiende a comunicar la verdad o el amor por las virtudes morales. En especial, la palabra poética –precisamente por su plenitud, belleza y densidad de significados– tiene una enorme fuerza de convicción, porque habla con el lenguaje encantador de los afectos. Del mismo modo que los sofistas son maestros en los engaños para hacer creer precisamente lo equívoco, los poetas y los artistas en general pueden llegar a ser hábiles demagogos de las pasiones transmitidas mediante palabras, sonidos e imágenes.

Platón desconfía, pues, de la poesía y de la música por su desmesurado poder de fascinación, que puede, según los casos, exaltar o desalentar el alma. Tiene que comprobar si le ayudan a recorrer la «escala» que eleva hasta la belleza suprema (que implica la verdad y el bien, aun sin coincidir con ellos) o bien si lisongean el lado peor de su parte irracional, induciéndola a la falsedad y a la inmoralidad de las ilusiones y de las apariencias vacías, impulsándola hacia el torbellino mortal de los deseos desenfrenados e ineluctables. Sólo en esta perspectiva cabe afirmar que continúa la «antigua disputa entre filosofía y poesía» (*República*, 607, d) y puede explicarse el difundido malentendido de que Platón condenaría en bloque la poesía y todas las artes en general.

En realidad, Platón –como todos los filósofos y artistas hasta hace muy pocos siglos– no alberga idea alguna de la autonomía del arte y sería anacrónico atribuirle nada que no fuera la idea universalmente aceptada de que el arte tie-

ne una finalidad política, ética o pedagógica que va más allá, en cualquier caso, del puro nivel autorreferencial del *ars gratia artis*. Homero y Hesíodo, que los atenienses conocían de memoria, fueron, por ello, combatidos por Platón; no tanto en su mera condición de poetas, sino en su condición de poetas que divulgan ideas inmorales de la divinidad, minando, así, la convivencia cívica. Por análogos motivos, Platón ataca a la «musa de Caria». Las melodías lastimeras y afeminadas, las maneras jónica y lidia (lánguidas y patéticas, cfr. *Las leyes*, 800 y *República*, 398 d-e), la polifonía, los virtuosismos, los coloridos musicales lisongean los espíritus como el canto de las sirenas. Sintomáticamente salva, por el contrario, la severa monodía dórica y frigia, que favorece la virtud (tal el canto gregoriano, en el ámbito del cristianismo, nutre el sentimiento religioso)¹⁰. Cabe decir, como conclusión, que el arte queda excluido de la esfera del *logos* y de la plenitud del ser —lo que en un futuro lejano, subvirtiéndolo la tabla de valores anterior, le inducirá a conceder a la «apariencia» superioridad sobre el ser—, pero no es denigrado hasta el punto de que pueda afirmarse que Platón es un «enemigo del arte».

¹⁰ No es el único Platón en temer que la música pueda fomentar las pasiones, antes que purificarlas, precisamente porque «penetra en el espíritu y se apodera de él del modo más enérgico» (*República*, 401 d); una aversión más feroz y radical se encuentra en Tolstói, quien sostenía que hacía posible nada menos que la esclavitud.

II

Todos los rostros de lo bello

Reino en el azul como una esfinge incomprendida.

Baudelaire, *La belleza*

En abanico

1. La desarticulación del modelo que, por sintetizar, llamaré «pitagórico» provoca, a lo largo de mucho tiempo, la generación de soluciones correctoras o alternativas, que se proponen como atenuaciones, negaciones o revoluciones de algún aspecto característico de aquel esquema. Perdidas las certidumbres anteriores, se produce —con oscilaciones y derivaciones continuas, hibridaciones recíprocas y desarrollos cronológicamente no lineales— una serie de cambios significativos.

En primer lugar, examinaré cuál pueda ser la premisa implícita de las consecuencias que, para los modelos de belleza, tendrá el lento abandono de la efectiva primacía teórica de la vista y del oído, que han constituido la milenaria garantía de objetividad de lo bello y de su relación con la forma exacta, calculable e inteligible. En este marco, se hacen sucesivamente explicables: *a)* el papel determinante atribuido al «gusto» y a la subjetividad en el «juicio» esté-

tico y en la producción artística; *b*) el proceso de afirmación de una poética de lo «vago»; *c*) la belleza funcional; *d*) el proceso de complicación o de simplificación de los principios de la belleza; *e*) la belleza como esplendor; *f*) la búsqueda, iniciada ya con Platón, de una belleza situada más allá de lo visible, de lo audible y de lo tangible, hacia la que lleva el ímpetu del entusiasmo o el arrebato del «delirio divino»; *g*) la aparición de lo bello en tanto que «expresión», forma viva y espontánea, no contenida en la mera armonía o simetría; *h*) la proyección de lo bello en lo «sublime», más allá de sí mismo, más allá de toda medida concebible.

2. La consideración de la premisa antes mencionada exige el estudio minucioso de los motivos por los que Pitágoras y los griegos (y no sólo ellos) optan exclusivamente por la vista y el oído frente a los otros sentidos que también transmiten la experiencia de lo bello.

Se pueden especificar al menos cuatro razones: 1) porque la vista y el oído son sentidos públicos, cuyas percepciones pueden ser compartidas y controladas simultáneamente por todos a una distancia relativa. El olfato, en cambio, tiene un carácter mayormente subjetivo e indeterminado, mientras que el tacto y el gusto, a su vez, exigen un contacto directo e inmediato entre el individuo sensible y el objeto de la sensación (el gusto, además, es el más íntimo e inexpresable de los sentidos, pues no sólo implica contacto, sino que además se da en «el interior» del cuerpo, y con la mediación de la delicada superficie de una mucosa; cuando, más adelante, acabe por desarticularse la noción de la objetividad de lo bello, el gusto se convertirá, muy oportunamente, en la forma de la más habitual de las metáforas para indicar el nuevo órgano de apropiación del «saber-sabor» estético); 2) porque hacen posible un número máximo de distinciones, de articulaciones y relaciones nítidamente discernibles y relacionables entre sí; 3) porque son sentidos muy frecuentemente considerados, acertada o equivocadamente,

como «contemplativos», menos pasionalmente dispuestos a implicar la subjetividad en su acción global; 4) porque garantizan correlaciones espaciales y temporales exactas, basadas en la coordinación de la coexistencia y de la sucesión de los acontecimientos y, por ello, en la conmensurabilidad. Sustancialmente los sentidos de la vista y del oído prevalecen precisamente porque hacen conmensurables (y, por ello, traducibles por la inteligencia) sus respectivas percepciones, mientras que el olfato, el tacto y el gusto no permiten tal operación.

Esta consideración de los dos sentidos «nobles» ha sido muy duradera (también porque se corresponde con prácticas lingüísticas generalizadas; ciertamente, en nuestros idiomas europeos, se puede decir «bello» referido a un paisaje o a un sonido, pero no a un olor o a un sabor, aunque ya en la Edad Media Hugo de San Víctor había mantenido que la belleza afecta a todos los sentidos). Fueron los sofistas quienes teorizaron explícitamente sobre el predominio de los dos sentidos principales; para ellos la belleza es «lo agradable a la vista y al oído». Luego, tal predominio ha sido insistentemente reafirmado hasta prácticamente nuestros días. La vista, sin embargo (en la medida que hace posibles las más sutiles distinciones, en el sentido aristotélico), mantiene, con mucho, la supremacía, de suerte que suele relacionarse con ella lo bello mucho más que con el oído¹.

Semejante consideración privilegiada del oído y de la vista, afirmada tan sistemáticamente, hace del modelo griego algo especialmente distinto. Y, sobre todo, si tenemos en cuenta su influencia en la cultura occidental, distinto del de la cultura hebrea. En efecto, en la tradición hebrea la belle-

¹ Para Hugo de San Víctor, cfr. *De divisione naturae*, IV, 16; para la posición de los sofistas, cfr. Platón, *Hippias Mayor*, 298 a, y Aristóteles *Tópicos*, 46 a 21; para la perduración de la primacía de la vista, véase en cambio, por ejemplo, M. Ficino, *Sopra lo amore*, Milán, 1992, or. II, cap. IX. [Trad. cast.: *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Madrid, Tecnos, 1986, 97].

za está ligada, además de a los sonidos, y más que a la visión –a causa de la prohibición divina de crear imágenes y estatuas²–, a los olores y a los sabores. Esto sucedía, por lo demás, en muchos países de Oriente, como en Persia o en la India³, naciones a las que los griegos evitaban imitar, a este respecto, porque, para ellos, la excesiva atención a los perfumes, a la comida o a las bebidas era sinónimo de molicie en las costumbres y vestíbulo de la servidumbre política.

El olfato –que requiere percepciones sutiles y un largo entrenamiento para aprender a distinguir olores distintos y para llevar a palabras impresiones nada fáciles de describir a quien no las haya anteriormente percibido– sólo se convierte en objeto de atención en la cultura europea en la segunda mitad del siglo XVIII. Por entonces empiezan a generalizarse los procesos de «desodorización» y de desinfección de las «miasmas» de los cuerpos y de los ambientes, y también entonces, por contraste, se atribuye un nuevo valor a este sentido, considerado hasta entonces «bajo» y animalesco, y se enseña a discriminar con mayor precisión y agudeza los buenos y los malos olores.

No es casual que los escritores europeos (especialmente a partir de Baudelaire, desde el *Naná* de Zola a Huysmans y desde D'Annunzio a Proust) hayan reaccionado ante una tan larga privación sensorial compensándola con una insis-

² Cfr. *Éxodo*, 20, 4, 23, y *Deuteronomio*, 4, 16; 4, 23; 27, 15. En relación con la vista –más que el elemento extensivo, geométrico, estático e inmóvil–, complace el elemento intensivo, vital y dinámico, como, por ejemplo, el fuego, bajo cuya forma se manifiesta Yahvé. Por otra parte, y como inciso a propósito de otro ámbito cultural, no es más que un prejuicio la creencia en el carácter iconoclastico del arte islámico. Es verdad que el Corán condena los «ídolos» y que normalmente se considera motivo de escándalo el intento de imitar en público la creación mediante la figuración de hombres o animales, pero tal prohibición no tiene vigencia en el ámbito privado.

³ También el concepto indio de *nasa* –que equivale a nuestro «bello» y que literalmente significa «tintura»– remite al olfato, en tanto que «aroma», o al gusto en tanto que «sabor» (cfr. A. K. Coomaraswamy, *La trasfigurazione della natura nell'arte*, trad. it., Milán, 1976, p. 53).

tencia especial en el mundo de las esencias, de los aromas, de las emanaciones liberadas en distintos sitios de la gran ciudad e, incluso, en el mundo de los hedores más repugnantes. A veces, incluso, han insistido en describir los matices perdidos de los olores menos presentes en la vida cotidiana: desde las refinadas fragancias de los perfumes más raros y exóticos hasta los efluvios de la tierra, desde los aromas de las plantas hasta la fétida hediondez de la putrefacción.

En las *confuses paroles* que el mundo de la naturaleza nos envía, «los perfumes, los colores y los sonidos se responden». Los primeros, sobre todo, envían mensajes enigmáticos que sólo se pueden describir mediante su transcripción en otros registros sensibles, como hicieron en el siglo XVIII el abate Castel y otros con la efímera invención de órganos que emitían colores o perfumes en lugar de notas, y como harán más tarde Baudelaire o Rimbaud asociando olores a sonidos y a imágenes o colores al sonido de las vocales (lo que postula también la «correspondencia» de las distintas artes entre sí):

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

[Hay perfumes frescos como carne de niños, / dulces como los oboes, verdes como las praderas, / y otros, corrompidos, ricos y triunfantes / con la expansión de las cosas infinitas, / como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso, / que cantan los arrebatos del espíritu y de los sentidos].⁴

⁴ Ch. Baudelaire, *Correspondances*, vv. 9-14, en *Oeuvres complètes*, p. 11, París, 1975. Cfr. también *Parfum exotique*, *ibidem*, p. 25; *Le flacon*, *ibidem*, p. 47.

Obviamente, para poder comunicar lo percibido por alguno de los sentidos artísticamente menos afortunados se suele recurrir a la palabra, escrita u oral, a la música, a las artes plásticas y figurativas (y a sus «combinaciones» en términos de aparatos sensores, como, por ejemplo, en el melodrama, o en el *happening*). De tal suerte, la pintura, en especial, queda encargada de la figuración analógica del «grano» de las cosas en su materialidad tangible, mediante la evocación del pulimento del metal de una armadura o de la textura áspera de una tela.

El problema, más en general, estriba en cómo se modifican históricamente nuestros sentidos —que no existen, y de ello no duda ya nadie, al margen de nuestro «cerebro» o, mejor, al margen de las actividades de nuestra mente— y en cómo cada uno de tales sentidos desempeña un papel más o menos relevante en colaboración con los otros. Actualmente, por ejemplo, las distintas formas de simulación y la «realidad virtual» remiten también a la reproductibilidad y a las posibilidades de alteración de las sensaciones táctiles, procurando experiencias anteriormente imposibles e inimaginables (¿se reformularán, con ello, los significados atribuidos hasta ahora a lo bello y a lo feo; aun imaginando desarrollos ulteriores de las técnicas de la estereofonía y del holograma —imagen estereoscópica, aparentemente tridimensional—, o de la creación de «simulacros» o de la reproducción, ya en curso, de olores, sabores y sensaciones corpóreas y mentales, mediante la reconstrucción artificial de determinadas cadenas de moléculas?). No se puede olvidar cuánto han influido los medios técnicos en las formas y en los estilos artísticos, como el salto en el uso de colores minerales, vegetales y animales al de los químicos (que primero lo fueron a base de anilina), o del empleo del cincel y del taladro al de las máquinas perforadoras, o el de la creación de las vidrieras a base de piezas pequeñas unidas mediante un armazón de plomo a las grandes placas de vidrio del siglo xx. Por no mencionar

inventos posteriores ahora ya familiares como la máquina fotográfica (1839), el fonógrafo (1878), el cine (1895), la radio «circular», es decir, que no sólo transmite de un punto a otro (1922), la televisión (primeros años de la década de los treinta), el magnetófono (1935), el ordenador (1945), hasta los recentísimos CD-I, *compact discs* interactivos, que contienen, y permiten elaborar, centenares de miles de textos, imágenes y sonidos. Las manipulaciones acústicas en cinta o mediante sintetizadores de sonidos, *montage*, creación de hipertextos en soporte *software*, efectos especiales múltiples—de ralentización, aceleración, focalización, matización, superposición y descomposición de imágenes, de sonidos y de ruidos, inversión temporal de las secuencias— abren posibilidades anteriormente inimaginables y hacen posible que surjan nuevas formas de creatividad.

3. Si lo bello pierde sus características propias de calculabilidad y de mensurabilidad (intrínsecas a la proporción y a la armonía), el juicio sobre lo bello, acaba por substraerse necesariamente a criterios objetivos y claramente establecidos. Se entrega a reglas subjetivas, o no fáciles de definir, derribando la barrera entre la forma y lo informe, entre lo visible y lo invisible, entre el sonido y el ruido (como en ciertos cuadros de Pollock o como en el caso de los «conciertos» de John Cage en la playa, en los que los asistentes pueden sintonizar radios de transistores con la emisora que cada uno quiera o como cuando, en *Imaginary Landscape n. 4*, veinticuatro intérpretes ponen en marcha 12 radios). Lo bello tiende, así, a encontrar un espacio en el ámbito del «gusto» o de la inmediatez del «sentir», ámbito en el que el elemento de vaguedad—para escapar al arbitrio— busca un difícil amarre a «estándares del gusto» que, frente a los planteados por Hume, tengan un carácter universal o, cuando menos, sean potencialmente compartibles por parte de una comunidad susceptible de ser sometida a una «educación

estética». El omnipresente paradigma de la objetividad y de la calculabilidad de lo bello (que en la antigüedad sólo pusieron en cuestión los sofistas⁵ y los escépticos, que lo cuestionaron todo) decae, teóricamente, con la proclamada victoria de los derechos del «juicio» estético.

Su naturaleza sufre muy distintas transformaciones a lo largo del tiempo que transcurre entre el barroco y la época de Kant, convirtiéndose, por ejemplo, en «sentimiento» inexpresable mediante conceptos exactos (*sense of beauty*), análogo al *moral sense*, en Hutcheson), «gusto» en Batteux⁶, *rappports* suscitados por lo que se contempla en quien contempla, según Diderot en el artículo *Beauté* de la *Encyclopedie*, *iudicium sensitivum* para Baumgarten, «universalidad sin concepto» y «finalidad sin objeto» en Kant. En casi todos los casos se rompe aquel criterio de recíproca traductibilidad entre lo sensible y lo inteligible que caracterizaba la tradición pitagórica. Lo sensible se atribuye ahora a la «estética» en su nuevo significado, a una belleza que ya no remite directamente a un más allá ultrasensible, mientras tanto, lo inteligible pasa a ser del dominio opcional de las ciencias.

Al separarse de lo inteligible, la belleza (y el arte) se transforman en apariencias que dejan de concernir a la ver-

⁵ Véase al desconocido autor que en las *Dialexeis*, 2, 8, sostiene que todo lo que es bello es feo. Pero, en otro orden de cosas, piénsese en Epicarmo, que pone en relación lo bello con la naturaleza que lo elige: lo bello para un perro es distinto de lo bello para un bucy (cfr. Diógenes Laercio, III, 16 y fr. B 5 D.-K.).

⁶ Cfr. Batteux, *Les Baux-arts réduits a' un seul principe* (1746; 1747²) [«La inteligencia considera lo que son los objetos en sí mismos, según su esencia y sin relación alguna a nosotros. El gusto, por el contrario, no se ocupa en estos mismos objetos sino por la parte que tienen relación con nosotros. (...) El conocimiento es una luz esparcida en nuestra alma; el sentimiento es un movimiento que la agita. El uno ilustra; el otro inflama. Aquél nos hace ver el objeto, éste nos conduce o nos aparta de él. El gusto, pues, es un sentimiento», *Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1797, I, 52-54. Trad. de Agustín García de Arrieta.]

dad objetiva; sólo nuestro modo subjetivo de relacionarnos con un objeto, la elevación estética de nuestro sentimiento de placer y displacer tiene pretensiones de universalidad en el «juicio reflexivo». En el libre juego entre imaginación e inteligencia también participan los conceptos, pero a éstos, en la eficaz expresión kantiana, «se les hace resonar» ante la visión de una obra concreta, transformados (como explica un intérprete moderno) en una suerte «de caja de resonancia que pueda articular la fuerza de la imaginación»⁷.

Lo vago

1. Precisamente porque lo bello está vinculado a lo visible y a lo audible, o sea, a los sentidos públicos de la precisión, en la época clásica y en la Edad Media estuvo viva la exigencia de que fuera esencialmente expresión de la exactitud y del cierre de la forma en sí misma, considerada como delimitación de lo espacial o de lo sonoro indefinidos, y como acuerdo del número aritmético (que, como sabemos, es discontinuo por naturaleza) con el *continuum* del espacio geométrico⁸. Por ello, no se aceptaban las formas no diferenciadas o difuminadas, ni se admitía ningún arte de lo vago o de lo confuso (como, en la modernidad, un cuadro del último Turner, en el que da la sensación de que se agiten fluidos de colores diversos, o un poema de Trakl, como *Rondel*, en el que palabras y tonalidades emotivas se desvanecen en lo indiferenciado y en el *nonsense* de una cantilena infantil: «Ya

⁷ H. G. Gadamer, *L'attualità del bello*, trad. it., Génova, 1986, p. 23. [Trad. cast.: *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991].

⁸ Los fenómenos artísticos discontinuos, consecuencia de la ruptura de las formas cerradas y tradicionales, han quedado también legitimados con la difusión de las matemáticas de lo discontinuo (desde la teoría de las catástrofes a la de los fractales), que hacen posible el estudio riguroso de formas rotas, efímeras, aparentemente «irregulares» e inconsistentes, como puedan serlo las figuras que forman los reflejos del agua en el fondo de las piscinas.

se ha ido el oro de los días, / de la tarde el pardo y el azul color: / murieron las flautas dulces del pastor. / De la tarde el azul y el pardo color / ya se ha ido el oro de los días.» [G. Trakl, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1994, 67; trad. de José Luis Reina Palazón].

Domina un miedo primigenio a lo incalculable, a lo desmesurado, a lo indefinido y a lo vago (por no hablar de lo caótico, cuando hoy las ciencias se enfrentan al problema del caos mediante modelos racionales). Todavía en Platón, y a lo largo de mucho tiempo después, «lo feo es carencia de medida» (*Filebo*, 64 c). En Aristóteles, a lo bello pertenece intrínsecamente la naturaleza definida, lo que tiene, además de límites precisos, magnitudes no casuales (cfr. *Poética*, 1450 b - 1451 a). Se rechaza, así, y durante mucho tiempo, la ambigüedad y toda dificultad puesta intencionalmente a la interpretación de las formas⁹, que, en cambio, de poco tiempo a esta parte, se ha considerado factor artísticamente positivo. La impresión de vaguedad que suscita el arte no sólo se debe, desde hace ya algunos siglos, a esta voluntad de hacer críptica la interpretación de las obras, sino también a la decisión de no obedecer a esquemas rígidos y cánones prefijados, es decir, a la atribución de un papel cada vez más importante a la creatividad de los actores y receptores de lo bello.

El hecho de que para producir belleza no sea suficiente el respeto a la armonía, a la simetría, al ritmo o a la métrica es una certeza empírica que se ha tenido siempre, una sospecha teórica que ha estado siempre apuntando. Durante mucho tiempo no se ha planteado qué pueda faltarle a lo bello para ser tal, una vez satisfechas todas las exigencias

⁹ Considérese el experimento, sugerido por Gombrich, de poner una hoja de cristal esmerilado sobre un convencional cuadro academicista del siglo XIX francés con el asunto de las Tres Gracias. El resultado es estéticamente más interesante y más estimable precisamente gracias al mayor esfuerzo que tiene que hacer quien lo mira para interpretar la imagen.

formales; en realidad no se ha planteado hasta que no se ha reconocido la necesidad de que el artista tenga «genio», es decir, la capacidad para introducir en su obra ese ingrediente imponderable, casual, desconocido hasta por él mismo, que la haga ser bella.

El primero que encontró una fórmula para designar este elemento fue Petrarca. Fue él quien acuñó –abstrayéndola de un contexto agustiniano de otras referencias distintas (*Confesiones*, X, 40, 65)– la expresión *nescio quid*, «no sé qué», frecuentemente repetida y traducida a todas las lenguas, y que, para un crítico como René Wellek, es la bandera de la abdicación en favor del juicio estético y el consenso implícito a la irrupción incontrolable del capricho subjetivo. Ya Platón, en el ámbito de una erótica de lo bello, había también aludido a «algo distinto», *alio ti*, que arrebató el espíritu de los amantes sin que ellos sepan qué es, ni sean capaces de expresarlo (cfr. *Banquete*, 192 c-d).

Habrán que esperar, de todas formas, a la primera generación de los románticos alemanes para encontrar una minuciosa teoría de tal principio artístico de indeterminación. Y se da en estrecha relación con la destrucción metódica –a menudo schlegelianamente provocada mediante «la ironía como forma de paradoja» y el «desvanecimiento» de toda distinción en la nada– de la idea de lo bello como reflejo de un orden cósmico, claramente legible, que se instituiría como modelo. Para Friedrich Schlegel, en los *Fragmentos*, tan «peligroso» era referirse a un sistema como refutarlo, el ideal anhelado, entonces, será el de la mediación perpetua entre el orden y el caos. Para Novalis, el universo físico y psíquico se transforma en una insondable, nocturna, misteriosa amalgama de jeroglíficos cuya alusiva y ambigua belleza sólo se alcanza confundiendo programáticamente la realidad mediante la operación «romántica» de hacer trivial lo misterioso y misterioso a lo trivial. Ahora, es la realidad la que, paradójicamente, imita al arte, en la medida en que el

mismo cosmos se entiende como «eternamente creándose a sí mismo como obra de arte» (F. Schlegel, *Diálogo sobre la poesía*). Por todo ello, a partir de *La filosofía del arte* (1802) de Schelling, la estética (tras haber descubierto que también la actividad humana contiene una «fuerza inconsciente», análoga a la de la naturaleza, y que el arte es el resultado de la colaboración entre conciencia e inconsciente) se relacionará con lo bello artístico y dejará de tener relación directa con lo bello natural.

En este estadio cultural, lo indistinto se convierte en poético por excelencia. Tanto en música como en literatura se tiende a emplear, sobre todo en el romanticismo tardío, el *pianissimo* de tonos delicados y difuminados, como en estas estrofas del poema de Nikolaus Lenau, musicadas por Felix Mendelssohn Bartholdy en los *Lieder*, que llevan por título *Schifflied* op. 71, nr. 4:

En el estanque inmóvil se entretiene
tenue el rayo de luna,
entrelazando con las rosas pálidas
en verde una corona de cañas.

Métense por el collado los ciervos
escrutando a través de la noche;
de vez en cuando, en el cañaveral,
estremécense en su sueño los pájaros.

2. Una de las aproximaciones más penetrantes de esta belleza vaga es la de Leopardi, que la hace provenir de las «situaciones románticas», inicialmente definidas por la privación sensorial de aquello que la mirada podría ver o el oído oír en el caso de que no encontraran obstáculos. Dada nuestra incoercible necesidad de plenitud y de absoluto, ante determinados impedimentos –dice en el *Zibaldone*–, la imaginación suple «fingiendo», es decir, simulando, lo infinito o indefinido que está más allá de las barreras perceptivas que se hayan

alzado: «en ese caso, en lugar de la vista, trabaja la imaginación, y lo fantástico invadirá la realidad. El alma imagina lo que no ve, lo que ese árbol, ese seto, esa torre le oculta, y vaga en un espacio imaginario, y se representa cosas que le sería imposible representarse si su vista se extendiese a todas partes, porque entonces lo real excluiría a lo imaginario»¹⁰.

La tensión entre la exclusión de la dimensión de lo perceptible y la inclusión de lo imaginario, entre lo amorfo y la forma, evoca el infinito: cuanto más nítido es el límite, más postula —en contraste— el infinito mismo. Se intuye, de tal suerte, una confrontación irrealizable e inagotable entre los límites de la «valla» y los «indeterminados espacios que se abren más allá de la misma», entre el rumor actual de las hojas y los hondísimos silencios cósmicos, entre «los períodos de tiempo muertos» y el «actual que está vivo y tiene su sonido».

El límite que el deseo querría traspasar en dirección al infinito, es, al mismo tiempo, puente y barrera: une y divide, confunde y separa. Es precisamente esta insistencia en su naturaleza bifronte la que distingue a Leopardi tanto de la tradición clásica y neoclásica, por un lado, como del romanticismo alemán (y europeo, en parte), por otro. Rechaza la exaltación de la «forma bella» cerrada, que se niega a toda remisión al «espacio imaginario» más allá de sí misma (que, antes bien, intenta aprisionarlo en su interior), pero también rechaza la tendencia romántica a la forma experimentalmente abierta, la schlegeliana disolución del orden en el nuevo «caos», de la forma en lo amorfo regenerador. La doble limitación se presenta, así, al mismo tiempo, como

¹⁰ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* [171], Milán, 1983, vol. I, p. 138 (siempre que cito, a partir de aquí, indicando sólo el número de página y eventualmente del volumen, sin más especificaciones, me estoy refiriendo a las ediciones de los clásicos citadas en la nota o en la bibliografía del final del volumen). [Trad. cast.: *Zibaldone de pensamientos*, Barcelona, Tusquets, 1990, 79; edición de Rafael Argullol, traducción de Ricardo Pochtar].

«romántica», en la medida en que «la mirada excluye» algo, cuando sustituye la realidad por la imaginación, y como clásica o neoclásica, en la medida en que, de un modo autorreferencial, «la mirada incluye» ese algo en la forma de dentro de los límites. Cuanto más exacto es el contorno separador, más «vaga» es la configuración resultante.

Errar, perderse, naufragar son, pues, los rasgos distintivos de la belleza en su forma móvil. Las «vagas estrellas de la Osa» o «el pastor errante» confirman su carácter nómada, cambiante e indefinido, en su emigración –en el seno del «espacio imaginario»– entre lo definido y lo indefinido. Al oponer obstáculos y silencios en la búsqueda de progresos ulteriores hacia un infinito inalcanzable, más acá de la forma sensible, consigue definición, mientras que, más allá de la imaginación, difumina gratamente en lo informe. La poesía despierta, por ello –repite Leopardi de varias maneras– emociones vivísimas «colmado el espíritu de ideas vagas, indefinidas, vastísimas, sublimes y poco claras».

3. En la cultura europea, desde finales del siglo XVIII hasta hace muy pocas décadas, la poética de lo vago y de lo indefinido se produce con la valoración del papel de la «imaginación creadora» –facultad mediante la cual, en palabras de Shelley en su *Defensa de la poesía* (1821), el arte «ensancha la circunferencia»– y también con el gusto por la obra de arte incompleta, como la vida (el gusto de Burke por los «esbozos inacabados» frente a «cualquier mejor dibujo acabado» es un buen ejemplo de ello).

Cae, así, la distinción kantiana entre «belleza vaga» y «belleza adherente» (*pulchritudo vaga* y *pulchritudo adhaerens*), que, en cierto modo, equivale a la distinción clásica entre *pulcher* y *aptus*, en la medida en que la diferenciación se basa en la presencia o ausencia de una relación finalista. En la contemplación de las flores, papagayos, conchas, grecas o follajes de una ornamentación textil, la belleza que

podamos encontrar en ella carece de toda relación con una finalidad, mientras que en la consideración de la belleza de un hombre, de un caballo o de un edificio siempre se presupone también una idea de fin, de perfección, de bien (cfr. *Crítica del juicio*, § 16). En ambos casos subsiste, sin embargo, para Kant, un vínculo con lo bueno que, en tanto que indemostrable, no se pretende romper, pues «lo bello es el símbolo del bien moral» (§ 59).

En la reflexión subsiguiente, la belleza vaga se relaciona más bien con una verdad *in fieri*, que se opone a la mera mimesis de lo dado previamente o del deber ser de algo en relación con su fin. La obra de arte exhibe, en todo caso, ese aspecto de «formatividad», estimado por Luigi Pareyson, de un hacer que, «mientras hace, inventa el modo de hacer»¹¹. Y si se defiende, con el poeta estadounidense Wallace Stevens, que en la poesía «en definitiva la verdad no cuenta», ello se da, a menudo, porque la verdad planteada como modelo es fija, mientras que la verdad poética es móvil y se crea en cada ocasión en un cosmos continuamente incipiente, «como cuando escalas una montaña, / Vermont se compone un poco cada vez»¹².

Estas son algunas de las razones de la rebelión actual contra la idea de la obra de arte acabada, incluso con la intención hermenéutica de «deconstruirla», de mostrar incesantemente su imperfección o de diferenciar en ella, paso a paso, su comprensión: tal es, en su forma, el sentido de la *différence* (o de la *maintenance* en arquitectura) para Derrida. Al señalar las tensiones internas que, en el lenguaje de Gadamer, llevan a un «aumento del ser», la obra de arte va adquiriendo un carácter cada vez más singular, de mundo aparte. Con la hegemonía de la belleza vaga, incompleta o susceptible de un «entretenimiento infinito», decae el ideal

¹¹ Cfr. L. Pareyson, *Estetica teoria della formatività* (1954), Milán, 1988, especialmente pp. 59 y ss.

¹² W. Stevens, *Opus Posthumus*. Nueva York, 1957, p. 115.

de lo bello en tanto que absoluta perfección (también la artesanal que, según la imagen horaciana de la poesía, debe estar minuciosamente pulida «a hilo de uña», como el mármol de una estatua). Paradójicamente, la conclusión es que hay que asaltar tanto a la belleza, aquella que «arruina al ser», como a la perfección:

Destruir el desnudo rostro que se yergue en el mármol,
Martillar toda forma, toda belleza.

Amar la perfección porque es el umbral,
pero negarla nada más conocerla, abandonarla muerta,

la imperfección es la cima¹³.

4. Absolutamente opuesta a la «belleza vaga», y mucho más radicalmente determinada a ciertos objetivos, es, por contraste, la idea de que la belleza y lo útil puedan coincidir o, incluso, la idea de que la belleza tenga un inexcusable componente funcional. Tal concepto ha formado parte de la historia de la reflexión sobre las artes y sobre la estética desde sus principios documentables. Está en la postura de los sofistas, en el *Hippias Mayor* de Platón, y en la de Sócrates, descrita por Jenofonte, cuando afirmaba que incluso un cubo de basura podía ser bello, mientras que no lo sería un escudo de oro, en caso de que, por muy agradable que fuera a la vista, fuera demasiado pesado para ser llevado: «Así pues, si una cosa se adapta bien a un fin, es buena y bella a ese respecto; en caso contrario, fea y mala» (cfr. Jenofonte, *Memorabili*, III, 8, 4).

El carácter originario de objeto o fenómeno de culto, su condición de ofrecimiento a la divinidad, ha garantizado generalmente la gratuidad o la «gracia» (*charis*) de lo bello.

¹³ Y. Bonnefoy, *L'imperfection est la cime*, en *Hier régnant désert* (1958), en *Poèmes*, París, 1978, p. 139.

Una vez consagrada, la obra quedaba, por lo general, al margen de todo posible intercambio económico: sólo en caso de necesidad extrema podíase, por ejemplo, fundir una estatua de metal para acuñar moneda, sin incurrir por ello en el achaque de impiedad o de «simonía». Cabe, sin embargo, que se susciten dudas sobre el destino utilitario de cualquier creación manual o de una poesía (son reveladoras, a este respecto, las conversaciones de los comensales de Trimalción, el liberto enriquecido del *Satiricón* de Petronio), nadie podrá, en cualquier caso, negar que la belleza funcional tiene un sentido determinante en el ámbito de las «cosas necesarias» o en el de aquellas que deben servir a fines específicos. Para vivir, o para rezar a las divinidades en comunidad, habrá que construir lugares protegidos de la intemperie; una espada puede tener la empuñadura incrustada de piedras preciosas, pero la hoja deberá estar afilada y no romperse al primer golpe. Es, pues, obvio que un edificio o un instrumento, en la medida de lo posible, deben ser a un tiempo bellos, útiles y cómodos, antes que sólo bellos. Los conocidos principios –formulados en el ámbito de la arquitectura a finales del siglo pasado– según los cuales «la forma sigue a la función» o «sólo la necesidad domina en el arte» estaban, de hecho, implícitos en muchas teorías o planteamientos bastante más antiguos (pueden encontrarse en Vitruvio, por ejemplo, rasgos de esos mismos principios).

El conflicto entre lo bello funcional con el carácter «desinteresado» de lo bello, planteado por el pensamiento moderno, a partir de Kant, por lo menos, no ha impedido nunca que la perfección se concibiera como conformidad con un objetivo, sobre todo a partir del momento en que, a finales del siglo XVIII, la formación y la profesión del arquitecto se ligan institucionalmente a la del ingeniero. El empleo de nuevos materiales de construcción y el descubrimiento de nuevas técnicas exigen, de hecho, competencias específicas. Cuando se construye el famoso primer puente

de hierro en Inglaterra (en Coalbrookdale, en 1777-1779); cuando, en 1830, con Michael Thonet, se inventa la curvatura en caliente de la madera; cuando, en 1894, se emplean, con una finalidad artística, las primeras pilastras de cemento armado (creadas en 1869 por Joseph Monnier) en la iglesia de Saint-Jean de Montmartre de París; cuando se montan elementos prefabricados, o cuando, por primera vez, el más fuerte de los materiales, el hierro, se une audazmente con el más frágil, el cristal (en el Cristal Palace de Londres, erigido en 1851, con ocasión de la primera Exposición universal, por Joseph Paxton, jardinero mayor del duque de Devonshire, y avezado, por ello, en la construcción de invernaderos), está claro que también la belleza cambia de rostro y ensancha el abanico de sus significados.

Y si es cierto que Loos o Gropius (y, en general, todos los miembros del movimiento de la Bauhaus) hicieron hincapié en la «funcionalidad», negaron el ornamento y expresaron su voluntad de conciliar arte y artesanía, es asimismo cierto que ya los arquitectos neoclásicos, en su oposición a los presuntos caprichos de sus colegas del barroco o del rococó, habían considerado que las formas estereométricas más simples (esfera, cubo, cilindro, pirámide) eran no sólo las más funcionales, sino también las más bellas. Como el Dios de Newton –que crea económicamente, «con los mínimos costes», la belleza del mundo–, ellos buscaron el ideal de combinar armónicamente la optimización de los recursos, la elegancia y la utilidad.

Es, sin embargo, en el terreno de la producción en serie, en el del «arte industrial» y el *design*, sobre todo, donde la funcionalidad y la belleza siguen hoy buscando injertos fructíferos y siguen tratando de desarrollar su creatividad. Con la estetización de la técnica, el prejuicio de que la industria y sus productos sean necesariamente portadores de fealdad se pone en cuestión hasta el punto de la afirmación de Marinetti, en el *Manifiesto del Futurismo*, de 1909, en el

que se dice que «un automóvil de carreras, con su capó adornado con gruesos tubos, semejantes a serpientes con aliento de fuego, es más hermoso que la 'Victoria de Samotracia'».

Complejidad y sencillez de lo bello

1. Ante el debilitamiento del modelo de armonía y de simetría fácilmente aprehensibles (modelo según el cual se intuye rápidamente la idea en lo sensible) se puede proceder en dos direcciones: o bien hacia el aumento de la complejidad que haga menos legibles y evidentes la armonía y la simetría, o bien hacia la eliminación radical de la correspondencia ordenada de las partes, en tanto que criterio cardinal de identificación de lo bello (que aparece, más allá de cualquier vínculo, en la sencillez de un color y de un sonido o en la fulguración en que se manifiesta la belleza).

En el primer caso, el aumento de complejidad hace menos fácil la inmediata traductibilidad de lo sensible en formas sencillas y calculables (inteligibles, o menos inteligibles). Tal complejidad se acoge a distintas variantes. Puede manifestarse en una orientación tal que, privilegiando la expresividad, se aleje, se desvíe de los esquemas tradicionales. Esto sucede generalmente siempre que se supera alguna fase artística, que hemos dado en llamar «clásica», o sea, productora de modelos ejemplares que se proponen a la admiración y a la imitación. Son muchos los factores que inducen a efectos, reales o aparentes, de abandono de las normas codificadas: el *pathos* que fuerza el decoro aceptado de las formas precedentes; la emergencia de estilos anteriormente considerados bajos o populares; la enfatización de algunos aspectos perceptibles ya, aunque de manera marginal, en anteriores contextos «clásicos»; el fenómeno tan acertadamente observado por Horacio en el *Arte poética* (vv. 60-62) a propósito de la renovación de

los léxicos, absorbiendo las frecuencias de los vocablos y los criterios de relevancia contemporáneos, de tal suerte que «la vieja generación de palabras», como las hojas de los árboles, se seca, cae y tiene que ser sustituida. Otra variante, quizá la más eficaz, tiene lugar cuando se confiere un poder creciente a esa fuerza subversiva e irrespetuosa con las normas codificadas que es la imaginación, que –según las expresiones de Pascal y de Baudelaire, respectivamente– «dispone de cada cosa» y continuamente «crea un mundo nuevo» y, en la medida en que lo produce, es también «justo que lo gobierne»¹⁴.

Ya en el arte helenístico se encuentran diferencias con respecto del griego clásico por su recurso al *pathos*, a la intensificación de algunos elementos que tienden a distorsionar o a desequilibrar la armonía y las proporciones usuales. En contraste con la búsqueda de lo bello ideal, el arte helenístico presenta, a menudo, lo característico, lo desmesurado, una decidida preferencia por la realidad cotidiana, manifiesta, incluso, en su pobreza y falta de gracia: figuritas de terracota que representan pescadores, campesinos, enanos, jorobados... Lo feo asume el aspecto de lo grotesco, del gesto apotropaico y de admonición irónica o trágica para recordar el poder de la naturaleza, a veces incluso mediante el vigor del espíritu como en las estatuas que muestran los cuerpos

¹⁴ B. Pascal, *Pensieri*, n. 235 = Brunschvicg, trad. it. Turín, 1962², p. 113. [Traducción castellana de Carlos R. de Dampierre, *Pascal, Pensamientos*, Madrid, 1981] y Ch. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, trad. it., Turín, 1981, p. 215. [Trad. cast.: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996]. Sobre el poder espiritual de la imaginación habían insistido de modo notorio los románticos alemanes –siguiendo los planteamientos teóricos de Fichte–, pero, en el siglo XX, los surrealistas volverán sobre ello cuando busquen explícitamente cosas inexistentes. Y, así, Paul Eluard dirá que «no hay modelo para quien busca lo que no ha visto nunca», porque «la imaginación no tiende a la imitación; es la fuente y el torrente que no se remonta» (*Donner à voir*, París, 1939, pp. 79-80, 81). Y, para André Breton, es lo imaginario lo que «tiende a convertirse en real» y no al revés (*Il aura une fois*, en *Les cahiers libres*, París, 1932, p. 11).

envejecidos y deformes de los filósofos. En los pinjantes y en los objetos de uso cotidiano hay, no obstante, una elegancia desconocida en los siglos anteriores y, en su ejecución, una técnica extremadamente refinada en el empleo de los materiales más variados.

Arte urbano por excelencia, el arte helenístico surge y florece en Alejandría, en la más grande metrópoli del mundo antiguo –antes del desarrollo de la Roma imperial–, en una encrucijada del comercio y de civilizaciones y en un emporio sumo del saber y de su organización en bibliotecas y museos. Es un arte que pone de manifiesto la riqueza y la amplia diversidad de intereses nuevos: por lo exótico, los viajes, las aventuras y peripecias (es en ese ambiente en el que aparece la novela como género nuevo); por un mundo primitivo, sencillo y pastoril, considerado, ya entonces, como irrecuperable, que suscita una nostalgia sutil o un pesar amanerado; por la naturaleza apenas humanizada de los paisajes nilóticos, mediante la figuración de peces, cocodrilos y flores de loto; por los efectos del claroscuro, conseguidos mediante las técnicas «ilusionistas» del sombreado (*skia-graphia*), y de la escenografía teatral (la *skenographia*, que constituía también el enfoque con que escultores y arquitectos trataban de compensar las distorsiones del campo visual).

2. A partir del siglo XVII, la actividad artística se desplaza no sólo hacia un más allá de lo verdadero y lo falso, sino también del bien y del mal. Tiende progresivamente a vincularse más a la imaginación que a la inteligencia y, con ello, a la creatividad, o sea, a prescindir de modelos cósmicos o «realistas» estrechamente vinculantes, fruto de las «modificaciones» de nuestra mente humana, como expresaría Giambattista Vico. Con el planteamiento de la «maravilla» como objeto de inspiración, por parte de algunos poetas del barroco, y con la generalización de la moda de las

Wunderkammern, los gabinetes curiosidades o rarezas, la obra de arte se ve impelida a abandonar el campo de la mimesis en busca de otros efectos poderosos, al mismo tiempo que la reflexión estética (de Kircher a Spinoza, a Gravina y a Vico) empieza a descubrir una lógica autónoma de la fantasía.

Surge, entonces, la pregunta de si no estará la Edad Moderna, en su alejamiento de la idea de medida evidente, dirigiéndose hacia la irracionalidad, la arbitrariedad y la indefinibilidad de lo bello, arriesgándose, con ello, a «arruinar» toda su perfección; o si, por el contrario, busca una belleza nueva, extraña y distinta, precisamente porque es más compleja, como la que Kepler se ve obligado a reconocer en las órbitas de los planetas, cuanto tras muchas resistencias termina por reconocer que no son redondas (es decir, perfectas, en el sentido tradicional, equidistantes del centro en cada uno de sus puntos), sino «ovales», primero, y elípticas, después. En la búsqueda de una armonía obstinada, que debe permanecer velada para que no se manifieste de súbito como evidente y asimilada, las teorías y las prácticas artísticas proceden hacia una complejidad que implica inventarse, en cada ocasión, las propias reglas. Una vez que decae la fascinación por las estructuras de corte intelectual y por los esquemas tradicionales de la percepción, toma consistencia la búsqueda de lo nuevo mediante la imaginación exacta, a través de los efectos sorprendentes.

La *agudeza* de Baltasar Gracián, a la que compara con una «estrella errante [que] no tiene casa fija»¹⁵, parece seguir la misma trayectoria, «excéntrica» y poco «armónica», que recorren los planetas en las órbitas elípticas de Kepler. Aunque, en el caso de la *agudeza*, se hace hincapié, al mismo tiempo, no en los elementos extensivos, desplegados en

¹⁵ «Estrella errante no tiene casa fija» (B. Gracián, *Agudeza y arte del ingenio*, Disc. II).

el espacio, que fundamentan la armonía y la congruencia de las partes, sino precisamente en los intensivos. Lo bello posee, ahora, una naturaleza punzante y aguzada, a diferencia de los objetos que se definen como bellos en la *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* de Burke, que son «relativamente pequeños», «lisos», carentes de «partes angulosas» (III, XVIII), en claro contraste con los sublimes, «vastos en sus dimensiones» y dotados de una grandiosidad «lóbrega y tenebrosa» (III, XXVII). Para Gracián, aquello que la *agudeza* caracteriza como bello penetra en el ánimo, precisamente porque, siendo puntiagudo, ejerce la máxima presión posible sobre la mínima superficie. La fuerza «microfísica» de la agudeza procede, sin embargo, de la introducción del «concepto» en las artes, entendido como correspondiente inteligible de la belleza y de la armonía sensibles: «lo que la belleza es para los ojos y la armonía para los oídos, es el concepto para la inteligencia» (*Agudeza y arte del ingenio*, A, II, 34). La belleza «conceptista» pierde, de tal suerte, su simetría visible y su armonía audible: sólo la puede entender correctamente quien esté dotado de «buen gusto», idea que formula Gracián por primera vez. El «concepto», al que habrán hecho denso y profundo sus «misteriosas conexiones», que quedará disimulado en alusiones sueltas y estará alterado por toda una panoplia de artificios retóricos aplicados con la única función de eliminar en él toda sencillez y coherencia inmediata (B, LX), sólo puede ser apreciado por personas cultivadas, liberadas de toda vulgaridad.

Muy bien puede considerarse a Gracián como el primer paso en ese cada vez más complejo proceso de lo bello que llevará al arte moderno a rechazar cualquier forma con achaque de armonía, en tanto que tendencialmente banalizante, y relegarla a lo kitsch, apostando por la sistemática conquista y mejora de nuevos terrenos artísticos y perceptivos. Así lo hace, por ejemplo, Arnold Schönberg en el *Ma-*

nual de armonía, cuando afirma que nociones como «consonancia» y «disonancia» no son pertinentes en lo que atañe a su presunta oposición recíproca: todo depende, de hecho, «de la creciente capacidad del oído para familiarizarse también con los armónicos más alejados». Los sentidos pierden, así, aquella fisicidad de tipo naturalista, que se les solía atribuir cuando se los consideraba órganos meramente receptivos. En estrecha relación con las facultades de la mente, ponen también de manifiesto su capacidad para ser moldeados y educados en el difícil pero apasionante ejercicio de traspasar continuamente las nuevas fronteras de lo bello.

3. Este planteamiento es diametralmente opuesto al tradicional, que se remonta a Plotino, y que basa la belleza precisamente en la sencillez. Dice, efectivamente, el filósofo de Alejandría que si la belleza consistiera tan sólo en la simetría y en la armonía de las partes o en la combinación estudiada de los colores, debería resultar, entonces, única y exclusivamente de la composición de lo múltiple. Para que el conjunto sea bello, es necesario, sin embargo —objeta, consciente de ir contra la opinión de «todos»—, que también cada una de las partes sean bellas:

Los colores que son bellos, como la luz del sol, quedarían, según esta opinión, al margen de la belleza, porque son simples y su belleza no procede de la simetría de las partes. ¿Y por qué es bello el oro? ¿Qué hace bello al esplendor de los astros que puede verse en la noche? Lo mismo podría decirse de los sonidos; la belleza de un sonido simple se desvanecerá y, sin embargo, muy a menudo, cada uno de los sonidos que forman parte de un conjunto bello es bello en sí mismo. Y cuando se ve el mismo rostro, con proporciones idénticas, ya sea bello o feo, ¿cómo no decir que la belleza que hay en las proporciones es algo distinto de ellas y que la belleza proporcionada es bella por un motivo distinto del hecho de ser proporcionada? (I, 6, 1).

La integridad y la pureza de un sonido es de orden cualitativo, no cuantitativo, brilla con un resplandor (el mismo que irradia de la simetría y la hace expresiva, cfr. VI, 7, 22), que conmueve y purifica al alma, unificándola y haciéndola imparcial respecto de las cosas del mundo, porque la búsqueda de lo bello es desinteresada. Se desea lo bello, pero no siempre el objeto en que lo bello ha sido cultivado (cfr. V, 12; VI, 7, 22). La belleza es, desde este punto de vista, victoria de la luz sobre las tinieblas: «la belleza de un color simple procede de una forma que domina la oscuridad de la materia, y de la presencia de una luz incorpórea que es razón e idea» (I, 6, 3). La simplicidad de lo bello complace, además, porque remite a lo Uno, meta de nuestras aspiraciones, matriz indefinible a que tiende, para confundirse, toda multiplicidad dispersa.

Más tarde, y hasta nuestros días, entre la enorme multiplicidad de colores, alguno hay que es percibido como dotado de una belleza autosuficiente. El naranja fulgurante del *tondo Doni* de Miguel Angel, el tono azul oscuro de una vestidura en la *Bacanal con tañedora de laúd* de Poussin, el amarillo de un paño de pared que destaca con su luz vibrante entre los edificios de la *Vista de Delft* de Vermeer (hecho de «una belleza que se basta a sí misma» y contemplado por Bergotte, el personaje proustiano, en el momento de su muerte)¹⁶ sugieren distintas puertas posibles de acceso a lo bello «absoluto», desligado de cualquier otra relación.

Después de muchísimo tiempo, la idea de la simplicidad de lo bello reaparece, transformada, en Winckelmann (que atribuye, precisamente a los antiguos griegos la «noble simplicidad» y que considera la belleza en general como el agua

¹⁶ Cfr. M. Proust, *À la recherche du temps perdu: La Prisonnière*, París, 1988, p. 692. [Trad. cast.: *En busca del tiempo perdido. La prisionera*, Barcelona, J. Janés, 1952, II, 742]. Y Ph. Boyer, *Le petit pain de mur jaune. Sur Proust*, París, 1987.

de manantial, que cuanto más insípida, más pura), y en Leopardi, para quien el placer que lo bello produce no procede, según el *Zibaldone*, de la armonía y de la conmensurabilidad de las partes, sino de elementos singulares, nítidamente delimitados:

La gran influencia de la armonía musical sobre el alma no se debe a la armonía concebida de tal modo que excluya la consideración aislada del sonido y del canto; por el contrario, considerando la naturaleza neta de esa influencia, corresponde más, o más necesariamente, al sonido y al canto que a la armonía o melodía, ya que el sonido o el canto produce en el ánimo (aunque por breve tiempo) el efecto propio de la música, aunque separado de la armonía ([1747], vol. II, p. 634).

Claros del bosque

1. La simplicidad de lo bello se presenta a menudo vinculada a la idea de su resplandecer y brillar, característica del pensamiento antiguo y medieval, como *aglaia*, *splendor* o *claritas*¹⁷.

La luz, por su naturaleza, se relaciona estrechamente, o bien con el mero manifestarse de algo, con su epifanía instantánea y repentina¹⁸, acompañada generalmente de un choque, o bien con el manifestarse lento y gradual del

¹⁷ Para santo Tomás, la *claritas* o la *perspicuitas* no procede inmediatamente de lo alto, como para el Seudo-Dionisio y los neoplatónicos en general, sino de las cosas mismas, que parecen emitir una especie de «radioactividad del elemento formal» (U. Eco, *Sviluppo dell'estetica medioevale*, en VV.AA., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 4 vols., Milán, 1959-1961, vol. I, pp. 176 y ss. [en castellano se puede consultar: U. Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997]). Para Roberto Grossatesta, la luz es bella precisamente porque su naturaleza es *simplex*.

¹⁸ Al contraponer la gradualidad (*ephexes*) de la iniciación a lo bello frente al instante repentino (*exaiphnes*) de su contemplación, Platón parece inducir a pensar que lo bello se aprehende en el fulgor de la inmediatez (*Banquete*, 210, e).

fenómeno (término que procede, por otra parte, de la raíz misma de «luz», *phos*). Así pues, las cosas surgen a la luz de lo bello desde la oscuridad de lo informe y de lo feo. El fulgor, sin embargo, no es de origen tradicionalmente sensible, sino inteligible: dimana del ser o de Dios (*splendor Dei*) y puede ser percibido, en el saber trágico, por Edipo quien, cegándose, alcanza una sabiduría distinta, aunque comparable, a la de Tiresias. Así, ya para Platón, la belleza, en su idea, es «resplandeciente para ser vista» (cfr. *Fedro*, 250 b-c). Para muchos filósofos de la Edad Media, lo bello –junto a lo verdadero, a lo bueno y al uno– constituye, como sabemos, una de las articulaciones internas, oficialmente «predicadas», de la perfección divina.

Así pues, la luz que trasparece a través del ser no procede directamente de la naturaleza. El esplendor natural de lo bello aparece más bien transfigurado y restituido en su espiritualidad mediante el arte humano. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en la arquitectura, donde la luz queda desviada y modificada por el juego de dimensiones ordenadas y volúmenes de puertas y ventanas, de columnas y pilastras. De tal suerte que, como observa Hegel en su *Estética*, dentro de las iglesias góticas, por ejemplo, la luz natural se transfigura en una forma del espíritu, en una de las modalidades de la aparición sensible de la idea: «Estas vidrieras, en parte, figuran episodios de la historia sagrada; en parte, se limitan a estar coloreadas para difundir una luz crepuscular que haga brillar más el esplendor de los cirios. Con la luz, se hace aquí un día diferente al de la naturaleza exterior» (p. 772). En la Edad Media había una clara conciencia de tal poder del arte: en la iglesia de Saint-Denis, en la periferia de París, un desconocido arquitecto del siglo XII consigue crear efectos de una gran luminosidad que el abad Suger, que había encargado la obra, ilustra en una inscripción sirviéndose de una metafí-

sica de la luz sacada del Seudo-Dionisio y de Juan Escoto Erígena¹⁹.

En la modernidad, la noción de transcendencia de la luz espiritual respecto de la luz física parece haberse perdido, en buena parte, a consecuencia de la atenuación del sentido de la diferencia que separa la *lux intelligibilis* de la luz sensible, dada la «proterva» voluntad inmanentista de reducir aquélla a luz sólo física, natural; aboliendo, así, el *pathos* de la distancia y de la diferencia. Tal giro desacralizador se evidencia en la construcción de invernaderos, fábricas, palacios de cristal y de acero y en la utilización de nuevas fuentes de iluminación artificial que convierten a la luz en sí en un fenómeno común, transformándonos en seres desencantados e indiferentes con respecto a su belleza transcendente y misteriosa²⁰.

¹⁹ «Nobile claret opus / Sed opus quod nobile claret / clarificet mentes / ut eant per lumina vera / ad verum lumen, ubi Christus janua vera [...]», cfr. Panofsky, *Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and its Arts Treasures*, Princeton, 1946, e id., *Architettura gotica e filosofia scolastica*, trad. it., Nápoles, 1986. [Trad. cast.: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, La Piqueta, 1986]. En la metafísica de la luz, que tiene muchos exponentes en la Edad Media, hay una reconsideración indirecta de la idea plotiniana de la simplicidad de lo bello, atribuida, ahora, precisamente a la luz. Para Grossatesta, la «stellarum eximia et maxima pulchritudo», está generada «non propter compaginationem membrorum», sino «propter laetum alacrem fulgorem». Proporción y color provienen de la energía de la luz, que —irradiándose en línea recta— manifiesta la belleza geométrica, que, de otro modo, no sería perceptible. Por eso, «lux est maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa». Alberto Magno intentará una conciliación entre la estética de las proporciones y la estética de la luz: «Ratio pulchri consistit in universali in resplendentia formae super partes materiae proportionatae» (*De pulchro et bono*).

²⁰ Cfr. H. Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, trad. it., Palermo, 1985, pp. 68-69 [en cast.: *La muerte de la luz*, Caracas, Monte Avila, 1969] (y véase también W. Schoene, *Über das Licht in der Malerei*, Berlín, 1954, para la descripción, entre otras cosas, de los efímeros espectáculos de belleza lumínica que suponen los fuegos artificiales).

La luz, por otra parte, no sólo se «seculariza» en la producción y en el disfrute de las obras de arte, también en las interpretaciones a propósito del origen de las mismas. En cierta bibliografía, en cierta historiografía, se recurre a la luminosidad física de los espacios para ilustrar la aparición de algunas ideas relativas a lo bello. Hofmannsthal, por ejemplo, remite al paisaje mediterráneo, a la suave nitidez solar de sus líneas y a la intensidad de sus colores, para explicar la percepción que los griegos tenían de la belleza, como forma exacta y aislada. Y, por el contrario, será la escasez de luz de ciertos ámbitos geográficos lo que inducirá a Hegel a explicar, en ello, el color en la pintura de los maestros holandeses:

en el horizonte siempre brumoso, tenían ante sus ojos la constante representación de un fondo gris y, precisamente tal grisalla les impelía con mayor razón al estudio y a la manifestación del color con la mayor intensidad, con todos sus efectos y variedades de iluminación, reflejos, juegos de luz, etcétera; a convertirlo precisamente en objetivo fundamental de su arte (p. 936)²¹.

2. Sorprendentemente, en la Epoca Contemporánea, con Heidegger, ha aparecido una nueva teoría de lo bello como luminosidad *sui generis* en el ensayo *El origen de la obra de arte*, de 1935. No pudiendo heredar la idea de belleza como simetría y armonía —en la medida en que ello depende intrínsecamente de las categorías fundamentales de la «metafísica occidental», es decir, mensurabilidad y exactitud de las representaciones—, se entrega a una revi-

²¹ Otro factor que aumenta el poder de la luz en el establecimiento de la belleza es la aparición de la pintura al óleo, que destaca el brillo del color superponiendo en los cuadros como «una capa de vidrio» o una «colcha clara y transparente» (cfr. H. Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, cit., p. 56).

sión radical de la idea contenida etimológica y conceptualmente en el término *Schönheit*. No entiende, sin embargo, dicha belleza brillante como luz (*Licht*), esplendor solar triunfal, evidencia absoluta e incontestable, sino como claroscuro. O, mejor, como *Lichtung*, «claro»²², luz filtrada en el bosque, allí donde la vegetación clarea y, según las creencias de los cultos antiguos, lo sagrado se manifiesta en el estremecimiento del follaje y la misteriosa danza de los rayos irisados.

Para Heidegger la obra de arte tiene una función fundadora, es un ponerse en obra de la verdad que arroja haces luminosos oblicuos en el claro del ser, «desemboscando» en él y aclarando en él ciertas zonas: «la obra de arte revela a su manera el ser de lo existente. En la obra acaece esta revelación, es decir, el desnudamiento, es decir, la verdad de lo existente. En la obra de arte se ha puesto en obra la verdad de lo existente. El arte es el ponerse en obra la verdad». Considérense, por ejemplo, las botas de campesino que pinta Van Gogh. Ya no sirven a su finalidad cotidiana, han dejado de ser un simple objeto en el mundo, al alcance de la mano. Comunican un núcleo de significados que se libera sólo gracias a la operación de poner entre paréntesis, gracias a ese abstraer el objeto a su inmediatez, que consigue hacer hablar a la «cosa misma». Lo bello se articula así virtualmente en la sugestión de un universo de significados, progresivamente más desvelados e íntimamente constituyentes de lo figurado:

A través de ese instrumento [las botas de la campesina] corre a la aprensión sin lamentos por la seguridad del pan, la silenciosa alegría por haber vencido una vez más la miseria, la angustia ante la llegada del pasto y el temblor ante el

²² El término comparte su origen con *Licht*, «luz», y con *leicht*, «ligero» como el aire.

acecho de la muerte. Este instrumento pertenece a la tierra y se guarda en el mundo de la campesina. A base de esa pertenencia cobijada surge el instrumento mismo en un descansar en sí mismo [«El origen de la obra de arte», en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, 25-26; trad. de José Rovira Armengol].

En la obra de arte y en lo bello que en ella se expresa tiene lugar una revelación inesperada, estática, de la auténtica realidad —que se da merced a un choque o golpe (*Stoss*)— que se contrapone a la carencia de autenticidad de la vida cotidiana²³. Instituye un movimiento hacia adentro, hacia el origen (*Ursprung*), a la búsqueda recordatoria de las determinaciones acumuladas a lo largo del tiempo por la cosa y por el individuo histórico; pero instituye también un «salto» hacia adelante (*Sprung*), porque abre nuevas formas de «sentir pensante»: cada una de las obras de arte abre de par en par las puertas de un mundo. Aunque la verdad que queda manifiesta es notoriamente *a-letheia*, «no-escondimiento», lo que significa que no permite una revelación completa de algo, sino sólo una aparición parcial, dentro de pensamientos y representaciones que proyectan su inevitable sombra de no-pensado y de irrepresentable. Tampoco la obra de arte, por tanto, expresa una verdad evidente, solar, pero sí muestra el *phainomenon*, el ente en su fulgor en contraste con la oscuridad común, la indeterminación y «olvido del ser».

²³ También para el poeta René Char —influido por Heidegger— la poesía habita la naturaleza repentina del «relámpago» y se coloca en el «corazón de lo eterno»: «Si nous habitons un éclair, il est le coeur de l'éternel» (*Le poème pulvérisé*, en *Oeuvres complètes*, París, 1983, p. 266).

III

Más allá de lo sensible

Lo que ningún oído percibió,
lo que los ojos no vieron
¡eso es, sin embargo, lo bello, lo verdadero!

Schiller, *Palabra del delirio*

El delirio divino

1. La inteligibilidad de lo bello, en tanto que unidad de verdad y belleza y, al mismo tiempo, premisa de su recíproca traducibilidad, constituye –ahora ya lo sabemos bien– el núcleo esencial de la primera, y fundamental, teoría estética. De todas formas, ya en Grecia, a partir de los efectos –de tan larga duración– de la preminencia de la escritura sobre la oralidad, se produce una muy importante transformación de este modelo, lo que marca, además, un virtual debilitamiento en su pureza originaria. Se crea, a partir de entonces, un distanciamiento más claro entre la argumentación lógica y los eventuales encuentros sensibles, inmediatamente controlables merced a la percepción visual y auditiva. Cuando, con el hábito de la escritura y de la lectura, prevalecen los signos abstractos –tales como las letras del alfabeto, que contienen en sus «frías» combinaciones un mí-

nimo de contenido perceptivo y de *pathos* y un máximo de sentido y racionalidad—, entonces, tanto el paradigma intuitivo de la «pura visibilidad» geométrica, como el de la unidad de *pathos* y exactitud en la música, pierden su carácter de evidentes. Ello produce una elevación de las barreras de traducibilidad en los procesos de «trasliteración» y de comunicación entre los planos de lo sensible y de lo inteligible. Pero no sólo crece la distancia recíproca entre la voz y la escritura, también aumenta el hiato entre lo sensible y lo inteligible, entre la «letra» y el «espíritu» (aun cuando tanto lo inteligible como el «espíritu» sólo sean transmisibles mediante lo sensible y la letra).

Lo sensible se limita ahora a aludir a lo inteligible, y esto, lo inteligible, se eleva y se «despega» de aquello, lo sensible. Cuando se rompe el «pacto fenomenológico» de intercambio recíproco, la «verdadera belleza» —que no debe confundirse con la que se encuentra en la poesía o en las otras artes— remite a lo que se sitúa explícitamente más allá de los sentidos.

Para alcanzar lo inteligible es necesario, de todas formas, un impulso, una energía no contenida inmediatamente en el nexa precedente sensible/inteligible, que obtenía su fuerza en el carácter directamente intuible de la forma. El recorrido del arte conduce alegóricamente (mediante formas, colores, sonidos, volúmenes, exaltados en una tensión que los empuja más allá de sí mismos) a una belleza que está por encima de la belleza sensible precisamente porque es irrepresentable.

2. El iniciador e inspirador de esta orientación es Platón, para quien la belleza absoluta sólo puede ser aprehendida por la mente (cfr. *Fedón*, 65 y 75 d): quien se contenta con creer en la existencia de las cosas bellas sin más, percibidas sensiblemente, y no crea en la belleza en cuanto tal, vive como en un sueño (cfr. *República*, 476 c). La belleza en sí

está en otra parte. La de este mundo sólo puede recordarnos la «verdadera belleza», valor absoluto y alegría suprema para quienes son capaces de comprenderla: «El momento más digno de ser vivido en la vida es aquel en que el hombre contempla lo bello en sí», la más alta belleza, que «está en contacto con la verdad». Para alcanzarla hay que subir la «escala de la belleza», que lleva desde lo corpóreo hasta lo incorpóreo y desde lo sensible hasta lo inteligible. Al final, el alma llega a la «llanura de la verdad», donde encuentra la «realidad que realmente es, sin color, sin figura, intangible, que sólo puede ser contemplada por el piloto del alma, por la inteligencia»¹.

En las manifestaciones de su «divina locura», el poeta –poseído por potencias superiores y extrañas a su propia conciencia– se convierte en el mediador inconsciente que les hace posible también a los otros la ascensión a la verdadera belleza cantada por él. Gracias a su mediación, también resuena en nosotros el sonido y el sentido de una voz más elevada. Las divinidades (en tal caso, las Musas) penetran el alma del cantor y de sus oyentes, y todos ellos se divinizan a su vez: tal es el significado etimológico de *enthousiasmos*². Dicha *theia mania*, que, en términos modernos, es, al mismo tiempo, alucinación y delirio, trastorna la percepción y la inteligencia, alterando el orden de los nexos y de los procesos normales, tanto los relativos a la percepción como los lógicos. El poeta siente o ve cosas que pasan desapercibidas a los otros y concibe ideas –filtradas y distorsio-

¹ Cfr., respectivamente, Platón: *Fedro*, 249 e; *Banquete*, 211 d; 212 a; 209 e - 212 b; *Fedro*, 249 d - 251 b; 248 b; 247 c.

² El primero en usar el término es Demócrito, cfr. fr. 18 y 21 D.-K. y A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, París, 1934, p. 32. Fue el primero –dicho sea de paso– en subrayar, en términos filosóficos, el carácter emotivo de lo bello, de la alegría que proporciona su contemplación, y el primero en hacer ver que la obra de arte no será perfecta si «carece de corazón» (cfr. B 195 D.-K.).

nadas por las pasiones y por los deseos— que los otros no aprehenden si no es por su mediación (lo que, dicho sea entre paréntesis, excluye implícitamente que el poeta pueda aspirar a la originalidad subjetiva, pero también que la auténtica *mimesis* tenga en Platón el carácter pasivo e inmóvil de una reproducción exacta, «fotográfica» de lo sensible). La obra del poeta (¿pero acaso no sucede también lo mismo, aunque sólo sea en parte, con la obra del filósofo?) transmite la experiencia de lo «sagrado», el choque de la revelación que inflama el alma y la induce a proyectarse a lo alto.

En cualquier caso, la poesía sólo es la tercera de las cuatro formas de delirio divino (las otras son la adivinatoria, la mística y la erótica). No es la más alta y apreciada; sí lo es, sin embargo, el amor, capaz de intuir y de contemplar pasivamente el «mar de lo bello», y capaz también de hacerle posible al alma «procrear en la belleza», producir algo, generando por sí misma (*Banquete*, 210 c; 209 b - c). En la poesía, como en el amor («desiderio di fruire di pulchritudine» [«deseo de disfrutar de belleza»], en palabras de Marsilio Ficino, *Sopra lo amore*, or.II, cap. IX), se experimenta la misma regeneradora pérdida de plenitud de sí que se siente cuando la imagen del amado vive dentro de la imagen del amante. El eros tiende de hecho a producir una sutil perfección en sí misma, en la medida en que tanto el amor como lo bello no buscan la posesión de aquellos bienes por los que se afana el común de la gente (cfr. *Banquete*, 216 d - 219 e). En su aspiración a unir la parte racional con la no racional del alma (el deseo de belleza y el de sí mismos en la búsqueda de la verdad, como filo-sofía), el amor y la belleza aspiran a algo más elevado que la posesión.

La teoría platónica del delirio divino y de la erótica —que ha tenido su resonancia y ampliación a lo largo de los siglos, desde la *amabilis insania* de Horacio (*Odas*, III, 4) hasta las distintas experiencias relativas a la sensación, que irán desde *Est Deus in nobis* hasta el momento en que Julio

César Escaligero la desecularice, proclamando al poeta *alter deus*— tiene su comprobación de orden psicológico en los estados de ánimo, bastante comunes, por los que se pasa en el momento de la inspiración y de la composición poética. Se experimenta, entonces, una carencia de premeditación en el pensar y en el sentir, una especie de presentimiento de una obligación, como si se estuviese constreñido por un automatismo incontrolable o por una necesidad interior —al margen de la voluntad— de dirigirse hacia un objeto de amor, apenas entrevisto, ignoto y conocido al mismo tiempo³. Shelley, en la *Defensa de la poesía*, llegará a afirmar enfáticamente que «los poetas son los hierofantes de una inspiración no aprehendida; los espejos de las sombras gigantescas que el futuro arroja sobre el presente; las palabras que expresan lo que ellos no entienden; las trompas que llaman a la batalla y no comprenden lo que inspiran; la influencia que no se mueve pero que mueve».

3. En el *Ion* platónico, Sócrates le demuestra al rapsoda así llamado que el poeta, cuando es arrastrado por el entusiasmo, habla sin entender el sentido de lo que dice. Le mueve una energía divina, que actúa del mismo modo que opera un imán, que «no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que transmite su propio poder a esos mismos anillos, que, a su vez, asumen el poder de hacer lo que hace la piedra, es decir, atraer a otros anillos hasta formar a veces una larguísima cadena de hierro y de anillos colgados los unos

³ También es verdad que muchos artistas han negado o limitado semejante turbación, y que han concedido mucha más importancia al oficio y al trabajo, hasta llegar incluso (como hará Edgar Allan Poe en *El principio de la poesía*, refiriéndose a su poema *El cuervo*) a la afirmación de que se puede construir lógicamente una obra de arte literaria pensando sólo en los efectos que haya de producir en el lector. Es, en cualquier caso, indiscutible que, en general, lo bello no surge sólo ni de un oficio consumado ni de proyectos veleidosos.

de los otros» (533 d -e). Sometidos a un campo magnético tal, los poetas pierden «todo freno racional» (533 e), todo sentido de gravedad que los ciña a la tierra: «El poeta es un ser ligero, alado, sagrado, que no sabe poetizar si antes no ha sido inspirado por un dios, si antes no ha perdido la cabeza, y ha dejado de tener la inteligencia»⁴.

Aunque la inspiración sea divina, el inspirado es, sin embargo, un instrumento casi obtuso en manos de la divinidad, que se sirve de él para orientar a los hombres: «El anillo del medio eres tú, rapsoda y actor; el primer anillo es el poeta. El dios, mediante tales anillos, arrastra al alma humana a donde quiere, transmitiendo el poder de unos a otros» (535 e - 536 a). ¡Qué diferencia entre tal versión arcaica y sagrada de la poesía y la laica de los sofistas, para quienes la poesía es simple lenguaje humano, dotado de una «medida», con el único objeto de deleitar (como afirma Gorgia en el *Elogio de Helena*)!

Conviene, por otra parte, distinguir las consideraciones de Platón sobre lo bello y las que formula sobre la poesía y las demás artes. En lo bello el alma se alza y recibe una revelación que tiene la naturaleza de un choque, precisamente porque entra en contacto con lo «divino» o con aquello que, habiendo sido apenas, oscuramente, entrevisto en el mundo sensible, reconoce ahora como propio a la luz plena del sol de la idea. La poesía y la música parecen las artes más propicias a esta elevación, porque, en ellas, la inspiración divina es más frecuente que en la escultura o en la pintura, actividades que, en la medida en que reproducen formas visibles, son más dependientes de una humana y consciente disciplina de oficio.

¿Cómo conciliar la idea del delirio divino, de la alteración del raciocinio y de la percepción, con la difundida tesis según

⁴ Platón, *Ion*, 534 b y, además, *Apología*, 22 b; *Menón* 99 d y *Leyes*, 595 b - c; 598 e.

la cual Platón condenaría sin apelación a la pintura (y al arte en general) en tanto que copia de una copia, mimesis de la realidad sensible que, a su vez, reproduce la realidad inteligible?

En primer lugar, conviene recordar que el término *mimesis* no significa la acción de representar algo necesariamente ya conocido, sino la capacidad de exhibir la representación de algo, de tal modo que ese algo se haga presente, o sea, quede representado, en su forma sensible y, en tanto que tal, produzca placer (no precisamente por la exactitud de la copia, sino más bien por la ilusión evocadora que suscite). La *mimesis*, cuya raíz es la misma que la de «mimo», no procedería (según algunas teorías, sólo hasta cierto punto admisibles) de la reproducción exacta de lo visible y de lo audible, sino de la danza, especialmente de la que se practicaba en el culto de Dionisio o, aún antes, de la figuración alegórica de la «danza» de las estrellas. Ahora bien, ¿qué representa una danza sino estructuras vagamente analógicas del movimiento, de un modo semejante a como, entre nosotros, una partitura representa música tocada o cantada sin parecerse a ella en absoluto? y ¿dónde reside, de hecho, la belleza de la danza, si no es en la expresividad y en el ritmo, o sea, y por lo que respecta a éste, una vez más, en la relación entre el «número» y la cosa? Será con Demócrito con quien ese concepto de *mimesis* se empareje con otro (la palabra se acuña precisamente en el siglo V a.C.). A partir de entonces, significará «hacer como», imitación de comportamientos. «Mediante la imitación, hemos sido discípulos de los animales en las artes más importantes. De la araña en el tejer y en el remendar, de las golondrinas en el construir las casas, de los pájaros cantores, del cisne y del ruiseñor en el canto»⁵. Como quiera que se haya articulado y diferenciado posteriormente la historia

⁵ Demócrito en Plutarco, *Sobre la inteligencia de los animales*, 974 a. Demócrito es autor de varios opúsculos que tratan de lo bello, como *Sobre el ritmo y la armonía*, *Sobre la belleza de las palabras* o *Sobre el sonido bello o feo de las letras*.

de esta idea, para lo que aquí nos planteamos basta con aceptar la hipótesis mínima formulada por Flashar, para quien *mímesis* significa, en general, transposición o presentación de algo en un plano distinto.

¿Debe entenderse, entonces, cuando en Platón se habla de la obra de arte como «mímesis de una semejanza [o de un simulacro]» (*República*, 598 b), que se trata de un copiar de la naturaleza, basándose en la afirmación de que la pintura sólo es una imagen desteñida y despotenciada de la realidad física, que, a su vez, no es más que un pálido reflejo del mundo de las ideas? En cierto modo, sí; en gran parte es así, aunque no siempre, ni exactamente. El mundo inteligible, por su naturaleza, es irrepresentable, carente de color, de sonido y de figura. Sólo puede ser copiado, míticamente, por el Demiurgo de que habla el *Timeo*, cuya obra es buena y justa. Para los hombres, a lo más que puede llegar el arte es a aludir al mundo de las ideas, mediante «torsiones» de la realidad perceptiva y lógica. Desde una consideración óptica, por otra parte, el «reflejo en el espejo», a que se refiere Platón no siempre puede considerarse como reproducción exacta de una imagen en un espejo plano, pues también en la *República* hay referencias a espejos curvos, deformantes. La imagen pictórica, así, sería semejante a la escritura, que, a diferencia de la palabra viva, no puede contestar cuando se le hacen preguntas; está en manos de quien la entiende o la malentiende, puede ser difamada y ofendida, sin tener al «padre», al autor, que la defienda. Puede, en definitiva, ser manipulada como medio de alejamiento de la verdad (y algo saben de ello nuestros contemporáneos)⁶.

El arte no refleja, pues, automáticamente la «realidad» del mundo sensible. Si lo pretende, puede referirse directamente a lo inteligible, como hace Fidias cuando esculpe las

⁶ Cfr. Platón, *Fedro* 275 y ss. y M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Turín, 1992, pp. 266-268.

estatuas de los dioses sin la ayuda de modelo visible alguno. O bien, sobre todo en el ámbito de la poesía, puede mirar tanto al mundo sensible como al inteligible, recurriendo a las imágenes que los hombres obtienen gracias al espejo «deformante» de las pasiones y de los deseos. Lo que condena Platón no es, por tanto, la imitación correcta, sino la actitud lúdica, el «juego» no serio (cfr. *República*, 602 b) que suscita en el ánimo ilusiones y alteraciones, todo lo contrario que la mirada limpia de la racionalidad o de la movilización de las pasiones nobles que lanzan a lo alto las mejores energías del hombre. Sólo el arte que se aleja del bien es esencialmente nocivo y condenable.

Artistas hay, ciertamente, que, a diferencia de Fidias, pretenden procurar placer reproduciendo las apariencias del mundo y provocando, así, un engaño «sofístico» en el espectador, exhibiendo una copia ilusoria de la copia de la verdadera realidad (como en la célebre anécdota del certamen entre Zeuxis y Parrasio, según la cual los pájaros revolotearon en torno a las uvas pintadas por el primero, quien fue engañado, a su vez, cuando ingenuamente pidió a su antagonista que alzara el velo que estaba pintado en el cuadro, cfr. Plinio, *Historia natural*, XXXV, 36, 65). No está claro, por otra parte —y tampoco se lo parecía a Croce—, el porqué de la idea general de que la imitación perfecta de la realidad sensible tenga que provocar una emoción necesariamente estética: las figuras de un museo de cera no llaman la atención por su belleza precisamente, pero sí, y ello al máximo, por la habilidad técnica de quien las ha hecho. La «mímesis estética» debe, por tanto, contener algo más que la reproducción exacta del objeto representado (lo que Lukács, penosamente y, hasta cierto punto, en vano, ha intentado determinar en su monumental *Estética*, partiendo de las distinciones de la experiencia cotidiana y de las prácticas mágicas de evocación de entidades ausentes). En cualquier caso, ha habido épocas —quizá aquellas más caracterizadas por un público que vive en ámbitos sociales y geográficos

cos restringidos o que, por lo que sea, busca la evasión—, en las que se ha localizado lo bello en mundos fantásticos, que no se ocupan de reproducir la realidad conocida y cotidiana y que producen placer precisamente por el hecho de que la rehúyen.

De tal suerte, aunque Platón hable en la *República* de la pintura como copia de una copia⁷, no hay por qué extrañarse si en la misma obra —dada la relativa libertad del arte para emprender el camino hacia lo alto o hacia lo bajo— la relacione con modelos o verdades ideales y no con la reproducción de la realidad sensible: «—¿Defiendes, acaso, que sería un pintor menos bueno aquel que pintase un modelo [*paradeigma*] de suprema belleza humana y diese cuenta exacta de cada uno de los mínimos detalles del pintado sin conseguir demostrar que pueda existir un hombre semejante? —Yo, no, por Zeus» (472 d y cfr.484 c-d).

En este sentido, en relación con la posterior idea de *imitatio*, tal y como la formula Boileau, no es suficiente, para Platón, que la pintura transfigure para nuestro placer objetos atemorizadores y repugnantes en formas agradables⁸. Más bien, por el contrario —como planteará Schopenhauer cuando desarrolle y radicalice conscientemente este aspecto de la filosofía platónica—, sucede en el arte, que, operando como una «cámara oscura», presenta los objetos perfilados

⁷ Cfr. Platón, *República*, 596 a; 601 d; 603 a; 605 a; 606 d; 607 a.

⁸ Cfr. N. Boileau, *Art Poétique*, III, 1-4:

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux:
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Des plus affreux objets fait un objet aimable.

[No hay serpiente ni monstruo odioso que, incitado por el arte, no pueda resultar grato a la vista; el artificio agradable de un delicado pincel hace del objeto más horrible uno amable]*.

* Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Madrid, Ed. Nacional, 1982, 165; trad. de Aníbal González Pérez.

con la mayor precisión, represente «la forma eterna». Tiene, de todas formas, que permitir que ésta se manifieste en su unidad y no en fenómenos meramente fragmentarios, análogos a las figuras cambiantes de las nubes o al agua de un arroyo que se «precipita sobre las rocas», generando «los remolinos, las olas, los dibujos de espuma» (cfr. *El mundo como voluntad y representación*, §§ 52 y 53).

Hacia la casa del Padre

1. En dos tratados de las *Enéadas* (I, 6 y V, 8), Plotino describe el alejamiento del alma desde el mundo sensible hacia el mundo inteligible. Este último representa el universo propio del alma, la meta de un viaje de vuelta a la patria, semejante al *nostos* de Ulises, imagen que volverá a plantearse en Schelling, en la conclusión del *Sistema de idealismo transcendental*. Al refugiarse en Itaca –lugar que no puede situarse en el espacio, al que «no se puede llegar a pie enjuto»– se sustrae a las lisonjas de los sentidos, personificados en la maga Circe y en Calipso (I, 6, 8 y ss. y Porfirio, *Vida de Plotino*, 22).

Se abandona la visión de las cosas externas con los ojos del cuerpo («lo bello se encuentra sobre todo en la vista; y también en el oído, en la combinación de palabras y en la música de cualquier tipo»: I, 6 1), se dejan los dominios «de la tierra y del cielo» (I, 6, 7) para convertirse a sí mismo en «visión» (I, 6, 9), para convertirse interiormente en bello y, como tal, contemplarse en la «forma interior».

¿Pero cómo ejercitar este ojo interior? Operando como el «escultor de una estatua que tiene que llegar a ser bella; le arranca trozos, la desbasta y la pule, busca en ella su esencia, hasta el momento en que obtiene del mármol las líneas bellas». Del mismo modo, tenemos que arrancar lo superfluo de nosotros mismos, enderezar lo que se había torcido y pu-

lir lo oscuro hasta hacerlo brillante (cfr. I, 6, 9, 7-15). Sobre todo, hay que saber ver la forma en lo informe. Si se consideran dos masas de piedra, sin desbatar, una de ellas, y labrada y transformada en estatua por el artista, la otra, sólo esta última, evidentemente, es bella en razón a su forma, prescindiendo del material en que esté labrada (cfr. V, 8, 1).

2. Lo bello se encuentra cuando se recorre el camino de lo Uno; cuando, purificados, damos la espalda al mundo de los sentidos que nos encadena a un lugar y nos aventuramos en el mundo de lo inteligible, que está por todas partes y carece de límites. Se llega, así, a la región del ser, en la que se comprende, más allá de las apariencias sensibles, la naturaleza de lo verdadero y del bien. Lo bello se manifiesta, entonces, como plenitud y «floreamiento del ser»: «¿En qué consistirían lo bello privado del ser, el ser privado de lo bello? Una carencia en lo bello es también una carencia en el ser. Por ello el ser es deseable, porque es idéntico a lo bello y lo bello es amable en la medida en que es el ser» (V, 8, 9).

Encaminarse a lo bello es, para las almas (que pueden compararse a niños que hubieran sido arrancados de sus padres en la tierna infancia y extraviados luego por el mundo), como volver al padre y encontrarse a sí mismas (cfr. V, 1, 1). Para que se cumpla su deseo de reunión (y el nuestro), deben esperar una luz que las guíe, esperarla como se espera al sol en el amanecer. ¿Qué línea del horizonte tendrá que superar ese astro (símbolo del Padre, del Bien o de lo Uno) para llegar a mostrarse a nosotros? Tendrá –dice Plotino– que revelarse como algo que está presente desde siempre, que está situado ya en nuestro horizonte aunque no lo hayamos notado, que «ha venido como si no hubiera venido» (V, 5, 8), que está aparecido en el horizonte desde siempre y que no tramonta jamás. Lo bello es, tan sólo, anuncio intermitente de esta realidad en su conjunto y en su principio vital, que supera la capacidad de comprensión de la inteli-

gencia, que de ello se presupone. Lo bello ilumina, como un relámpago en la noche, el Bien (olvidado, aun ante su presencia) que constituye el objeto mudo de nuestros deseos. La belleza, paradójicamente, ayuda a recordar aquello que inconscientemente estamos siempre buscando.

El Bien, el ser en que estamos inmersos, no nos produce sobresalto ninguno, no nos maravilla, porque desde siempre está cerca de nosotros; a él tienden constantemente todos los vivientes, aun cuando duermen. Para aquellos que no se maravillan aún de lo que les rodea, pertenece a la dimensión de lo ordinario, de lo obvio. Lo bello, por el contrario, nos asombra en cuanto hace aparecer –bajo la forma de lo extraordinario, de lo evidente y de lo expresivo– aspectos del ser que la pereza de la costumbre mantenía ocultos⁹. Hay que ser despiertos, estar dotados de inteligencia para conocer lo bello, ese detonador que hace saltar la barrera de obvedad que normalmente nos impide darnos cuenta del bien, siempre al alcance de la mano. El amor por la belleza es, sin embargo, un derivado de segundo orden, porque aquello que efectivamente amamos es aquello que nos revela lo bello, o sea el antiguo y (mediante lo bello) siempre nuevo esplendor del ser, cuya carencia se nos presenta ahora en un estado de vigilia y excitación que agudiza el deseo de él:

Cuando se da el amor de lo bello, produce en nosotros los dolores del parto, porque su visión despierta la necesidad de desearlo; es un amor de segundo orden, que no existe sino en aquellos que lo conocen, lo que demuestra que lo bello está en el segundo lugar. Pero el deseo del bien, que es más antiguo y que no es percibido por nosotros, presupone que el bien sea más antiguo que lo bello y anterior a él.

⁹ Por la misma razón, el elemento «pitagórico», el de la proporción, tiene para Plotino decididamente menos valor: «Las estatuas bellas no son las más simétricas, sino las más vivas» (VI, 7, 22).

Precisamente porque nos hace darnos cuenta de nuestra carencia de ser, lo bello nos choca, nos conmueve y «produce un placer mezclado con dolor» (V, 5, 12)¹⁰.

Con ello nos alejamos otra vez, tanto del modelo pitagórico, como, en ciertos aspectos, del platónico: lo Bueno (y lo Uno) es superior a lo bello y también a lo verdadero, que no corren ningún riesgo de perder su carácter inteligible. Lo Uno está más allá de la forma y de la belleza revelada por la inteligencia. Alude a algo que las supera, a una «hiperbelleza» en la que «la forma es la huella de lo informe» y que, como el amor verdadero, no se contenta con la imagen del amado, «apagado rayo de una luz inmensa» (VI, 7, 33). Como en Platón, lo bello es ambiguo: puede hacer visible lo bueno, pero también puede descarriar, atraer y seducir como un joven y fogoso enamorado en una escena de comedia, que arranca a la enamorada de la casa de su padre (cfr. V, 12).

3. También para Agustín lo bello parte de la sensibilidad para llegar a las «moradas» en que ésta falta. Aunque, para él, la vuelta plotiniana a la «casa del Padre» no será la fiesta, la fusión mística con lo amorfo en una «danza» frenética en la que toda distinción es abolida y se da una pérdida en lo Uno, sino, más bien, el conocimiento finalmente conseguido de las formas perfectas que en el mundo terrenal transparecen de la opacidad de la materia. Lo que, al final, en el esplendor del Paraíso, nos acogerá con alegría responde a la exigencia inexpresada que advertimos cuando los bienes y los placeres terrenales nos hacen más agradable la vida, aunque sin saciarla: «No la belleza de un cuerpo, ni la gracia del siglo, no el esplendor de la luz tan querido a estos

¹⁰ Desde esta perspectiva, pero en un contexto de orientación absolutamente diversa, lo bello plotiniano se asemeja a lo sublime moderno de Burke y de Kant.

ojos míos, no las dulces melodías de las distintas cantilenas, no la fragancia de las flores, de los ungüentos y de los aromas, no el maná y la miel, no los miembros agradecidos a los abrazos de la carne» (*Confesiones*, X, 6,8). No, todo esto no basta para satisfacernos, porque nuestro deseo no se sacia con nada que no sea lo absoluto, lo incondicionado, que sólo encontraremos en la patria celestial, «allí, donde no tendremos ninguna pasión desordenada, ninguna corrupción deforme, ninguna necesidad molesta, sino la eternidad sin fin, la bella verdad, la suprema felicidad» (*Sermones*, CCXLIII, 8, 7). Para la tradición cristiana –como señala Hans Urs von Balthasar– el mundo es, desde el punto de vista estético, «teofanía sacra», esplendor reflejado de la magnificencia de Dios, que, sin embargo, sólo se revela «escatológicamente», cuando las cosas desaparecen, porque, en lenguaje paulino, «la forma de este mundo pasa» (*Epístola a los corintios*, 7, 31). A la «uranometría» y no a la «geometría» deberán, pues, mirar los hombres.

El joven Agustín, el esteta refinado, que, en su época de pecador, había hecho de la belleza un objeto de culto («Les decía a mis amigos: ‘Nosotros sólo amamos lo bello’», *Confesiones*, IV, 13), descubre ahora una belleza más alta y consumada que la sensible y carnal (que sigue siendo una mediación insustituible de aquella, *spectaculum veritatis*); descubre una meta, y se lamentará de sólo haberla buscado en la madurez: «¡Tarde te he amado, belleza tan antigua y tan nueva, tarde te he amado!» (*Ibidem*, X, 27, 38).

Es ésta una belleza inaudita, incomparable, que crece incesantemente, capaz de prender la esperanza y la fantasía de los hombres durante generaciones, y, así, en Dante:

Gozaremos, pues, hermanos, de una visión nunca contemplada por los ojos, nunca oída por los oídos, nunca imaginada por la fantasía: una visión que superará a todas las bellezas terrenales, a la del oro, a la de la plata, a la de los bosques y a la de los campos, a la del mar, a la del cielo,

a la del sol y a la de la luna, a la de las estrellas y a la de los ángeles; porque es a causa de esta belleza que son bellas todas las cosas» (*Comentarios a la primera carta de San Juan*, 4, 5).

Es una belleza pura, no mixtificada ya con el mal de vivir en el mundo y con los seres más bajos de la creación, aquellos que no pueden aspirar a una resurrección en el «cuerpo glorioso», que rescatará los sentidos, conservándolos y potenciándolos, incluso, para mirar el rostro de Dios:

¡Con qué esplendor lucen la tierra, el mar, el aire, el cielo, las estrellas! ¿Acaso no inspiran temor a quien los contempla? ¿Acaso no es su belleza tan elevada como para hacer pensar que no puede haber nada más bello? Pues bien, ahí, en ese esplendor, en esa belleza casi inefable, junto a ti, viven también gusarapos y topos y todos los seres que se arrastran por la tierra; junto a ti viven, en este esplendor. ¿Cuál no será el esplendor de aquel otro reino, en que sólo ángeles vivan junto a ti? (*Comentarios a los Salmos*, CLIV, 15).

La transcendencia moderna: de lo sensible a lo sensible

1. ¿A qué se refiere lo sensible de las obras de arte (línea, color, sonido) cuando se atenúa o se supera la fe en el retorno del alma al mundo hiperurano, a la morada del Padre, al paraíso? ¿Qué sentido ulterior puede atribuirseles cuando de lo sensible se ha vuelto a lo sensible?

En la modernidad, la relación de la belleza con la verdad se adelgaza hasta casi desvanecerse. Lo bello, en la variedad de sus formas sensibles, se convierte en indeterminable e inclasificable, suspendido entre lo significativo y lo insignificante, autónomo respecto de cualquier designación o referente rígido. Contra su reducción a una idea abstracta o a la

dimensión conceptual del pensamiento, se tiende a reivindicar la esfera del «presentarse lo bello» en su independencia plena. Lo bello, se dice, no significa absolutamente nada. No remite más que a sí mismo, o, todo lo más, a un cruce de significados y a una carga de emociones que, tras su intensidad condensada y tras el juego de sus posibilidades, se dispersan y se reúnen incesantemente. Y esto sucede precisamente mientras se trata de com-prehenderlos, haciendo vagar la percepción y el ánimo hacia procesos eventuales que se presentan como dignos de ser emprendidos y llevados a término (lo insignificante y lo feo, por el contrario, son estériles y carecen de un impulso semejante).

A partir de presupuestos como éstos, con el tiempo —desde Kant hasta Habermas—, se sucederán tendencias que se planteen una diferenciación interna del concepto de «razón», no identificada ya exclusivamente con la lógica de la «inteligencia» siguiendo como modelo los procedimientos de las ciencias físico-matemáticas, o asumiendo las normas del comportamiento moral. Acaba por prevalecer, además, una teoría individualizadora que niega a lo «bello» una existencia diferenciable de las obras de arte singulares (o, en los casos extremos, priva de todo significado efectivo a este término, declarándolo vacío de contenido), una teoría que se niega a condescender a generalizaciones teóricas o a intereses prácticos. Lo bello ya no es un modo de hacer traslucir en formas sensibles percepciones, imágenes, emociones pasiones e ideas, retraducidas en el ámbito móvil de una paradójica ulterioridad absolutamente intramundana. Cambiando de lugar, desencallando y descomponiendo las mezcolanzas del sentir y del pensar habituales, se introduce una cuña de saludable extrañamiento en la relación aparentemente familiar que se cree tener con el mundo y con los lenguajes referenciales que lo designan. Cuando la experiencia tiende a vaciarse de su sentido global, a distanciarse de la propia garantía cósmica o divina, lo bello y la estética se

convierten, para muchos, en las zonas de mayor densidad de sentido, los colectores de deseos y expectativas, a menudo inconscientes o no claramente formulados, pero voluntariamente privados de toda rigidez normativa, sucedáneo sin dogmas del éxtasis y de lo sagrado de las religiones.

El «arte estético», autónomo y creativo en su vínculo con la sensibilidad, nacería en la modernidad –según Odo Marquard– como compensación de la pérdida de la transcendencia y del consiguiente desencanto del mundo, que, privado de su magia, se transformaría weberianamente en un «día laborable». A partir de ahí, cabe añadir, la reivindicación del papel de aquellas facultades anteriormente humilladas por la razón: la reivindicación de la sensibilidad (con su inagotable riqueza de formas, colores, sonidos, perfumes) y la reivindicación de la fantasía (con sus posibilidades que escapan a la lógica limitadora y uniformadora del principio de realidad).

Lo sensible, en especial, ofrecería a los individuos modernos un oasis de serenidad, de resarcimiento del mal de estar obligados a vivir en el flujo de una historia trágicamente conflictiva y en el escenario de una naturaleza que ha tenido que renunciar a la sacralidad y asumir la perspectiva de su degradación y desaparición definitiva. Al final, no sólo el arte se estetizaría, también la realidad misma. Esa realidad (que acabará presentándose como resultado de las operaciones de los hombres y, en consecuencia, dejará de distinguirse de sus construcciones y de sus ilusiones) supondrá la decadencia de la experiencia, es decir el «licenciamiento anestésico» de la misma, por un exceso de exposición a las pretensiones de lo bello¹¹.

El fenómeno contemporáneo de la «estética difundida» se presentaría, así, como vehículo de la progresiva desensibi-

¹¹ Cfr. O. Marquard, *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, trad. it., Bolonia, 1994.

lización ante una inflación de belleza. La omnipresencia de la dimensión estética, que florece en las obras de arte oficialmente reconocidas y revierte en el «mundo de la vida», borra los límites, antaño tan bien marcados, entre la esfera de lo extra-cotidiano y la de la cotidianidad, aboliendo la grisura de los días de labor en las pretensiones de elegancia o de solemnidad de una paradójica fiesta ininterrumpida¹².

Todos los objetos de uso que nos rodean –como puede comprobarse fácilmente en los campos de la moda, de las artes gráficas o del *design*, con la difusión de utensilios, máquinas diversas, muebles, tejidos, logotipos– exhiben como «sello de garantía» el cuidado de la forma y de los materiales. La química actual ha multiplicado los colores y ha incrementado extraordinariamente (se pueden contar por millones) el número de elementos y productos sintéticos, no presentes en la naturaleza. La búsqueda explícita, generalizada a todos los campos, del «toque artístico» tiene un cierto antecedente, en las llamadas «sociedades de consumo», en el tímido esteticismo de la técnica que apuntaba en la sociedad industrial del siglo XIX, cuando todavía se avergonzaba de sí misma y utilizaba los nuevos materiales siguiendo viejos esquemas, fabricando, por ejemplo, columnas jónicas de fundición para las viseras de las estaciones del ferrocarril o mesas de hierro que imitan juncos.

2. ¿Lleva semejante multiplicación de los productos artísticos a una anestesia del gusto por lo bello o (como les sucede a los alcohólicos que tratan de saciar su sed con licores cada vez más fuertes) a una necesidad de emociones cada vez más intensas, a una necesidad de novedades cada vez más asombrosas? No hay duda de que, junto a auténticas obras maestras de funcionalidad y belleza, hay muchísi-

¹² Cfr. R. Bubner, *L'Estetizzazione del mondo della vita*, trad. it. en *Esperienza estetica*, Turín, 1992.

mos «artículos» que —afianzando lo kitsch¹³, extendido ya en cantidades industriales— obedecen al imperativo de una complacencia superficial, vistosa y chata. Ello no le impide, sin embargo, a la estetización extendida producir efectos contradictorios: efectos negativos y, también, efectos positivos. Si bien, por un lado, dicha extensión aumenta el riesgo de habituación a lo feo o de insensibilidad a las formas menos estandarizadas de belleza (que exigen una mayor inversión cognitiva y emotiva, a la que no todo el mundo está dispuesto), por otro lado, favorece una atención mayoritariamente compartida a las manifestaciones de lo bello, ampliando la experiencia, haciendo más aguda la percepción y afinando el gusto medio de millones de personas (alimentado, hoy, por las frecuentes ocasiones de acercarse a los fenómenos artísticos o de disfrutarlos en sus eventuales reproducciones técnicas).

Entre los efectos de la propagación de lo bello en la cotidianidad está la disminución de su tradicional pretensión de duración, del deseo de representar cosas «más perennes que el bronce». Surgen así obras de arte decididamente efímeras, también en relación con un pretendido carácter perecedero o inestable de sus soportes materiales, como en ciertas esculturas hechas de espuma y jabón o de arena expuesta al viento. No tiene sentido censurar tales tendencias, que subrayan, entre otros aspectos, algunos muy característicos de la sensibilidad contemporánea. Una sensibilidad que tiende a acentuar la naturaleza de *objet ambigu* de la obra de arte, en un mundo en el que la experiencia se repite en series o se reescribe rápidamente, haciendo hincapié a

¹³ Frente a lo meramente insulso o a lo kitsch (término de etimología incierta, quizá del alemán dialectal *kitschen*, «acumular suciedad» o del inglés *sketch*, «bosquejo», «esbozo»), la belleza de una obra de arte o, incluso, de un espectáculo natural puede medirse por su capacidad para renovar en quienes la disfruten o contemplan, por diferentes que sean, efectos intensos, complejos y duraderos.

menudo en «eventos» singulares, discontinuos y virtualmente deshistorizados, que sufren transformaciones infinitas, semejantes a las que puede llegar a someterse un texto elaborado en un ordenador. Es verdad que si las manifestaciones de la belleza tuvieran que perder su naturaleza turbadora, si se las privara de su explosivo e irrenunciable núcleo simbólico, no referencial e inagotable en lo conceptual (o sea, si quedaran reducidas a una condición tranquilizadora, a objetos de entretenimiento fútil, a meros soportes de valores de uso o funciones meramente decorativas), terminarían por degradarse irremediabilmente. No hay, sin embargo, ningún asomo serio de que esto haya sucedido, ni ningún signo de que vaya a suceder.

3. Se puede discutir largo y tendido sobre si las artes en general tienen un significado o una «verdad» que transmitir. Pero ante la música o la arquitectura es muy difícil pretender aislar un sentido exacto. Semejantes a los ónices o a las ágatas recorridas por venas que trazan espléndidos dibujos¹⁴, tales artes nada afirman o niegan, porque no usan conceptos, como sucede en el ámbito de la literatura, ni imágenes más o menos realistas, como en la escultura o en el cine. En el caso de la poesía —que emplea palabras y articulaciones de pensamiento, de cuya utilización no tiene el monopolio—, se hace evidente, sin embargo, que, «en» el elemento sensible de los sonidos, de las letras del alfabeto o de los ideogramas, hay contenidos comunicativos que, en otros contextos, tienen una pregnancia distinta y un significado más preciso que los de las notas o acordes de un fragmento musical, las líneas o colores de un cuadro, los volúmenes y las proporciones de un edificio. El lenguaje poético resulta vago, metafórico, sugestivo, precisamente porque la composición de los términos y de los nexos sintácticos —privile-

¹⁴ Cfr. R. Callois, *L'écriture des pierres*, Ginebra-París, 1970.

giando sonidos y cadencias rítmicas— no transmite contenidos conscientes estándar ni tampoco informaciones.

Los poetas (las rilkeanas «abejas de lo invisible») y los artistas en general aluden a algo distinto de lo que las palabras, los colores, los sonidos o las masas parecen expresar inmediatamente. Remiten a una belleza ulterior, evanescente y, sin embargo, coherente, que tiene la consistencia equívoca de los «sueños de piedra» cantados por Baudelaire. La belleza comunicada mediante formas sensibles deja de representar el mero simulacro de un doble suyo más verdadero, de la belleza «en sí y para sí». Remite, en todo caso, implícita o explícitamente, a la inagotable esfera del sentido que se interroga sobre sí mismo, al juego puesto en movimiento por la percepción en la que resuenan pensamientos y significados inaprehensibles. La belleza no se alarga, pues, hacia un más allá de los sentidos, sino —por emplear una fórmula abstracta— hacia la ulterioridad intrínseca de todo significado, sugerida y amplificada por formas expresivas transmitidas por medios sensibles. Su inagotable riqueza alimenta la red, virtualmente infinita, de las relaciones que las palabras, las líneas, las formas o las notas musicales establecen en combinaciones no saturadas, siempre nuevas.

La poesía y las demás artes se muestran paradójicamente como modos de potenciamiento del sentido de la «realidad», materialización sensible de un mundo más verdadero que el ofrecido por la percepción de lo existente o por pensamientos rutinarios, de los que, no obstante proceden. Por ello, se puede afirmar con Aristóteles que la poesía, al describir lo posible y lo vero-símil y no aquello que haya efectivamente sucedido, es más verdadera que la historia; contiene una mayor densidad de sentido que la narración de lo meramente sucedido. Así, la obra de arte pertenecería simultánea y enigmáticamente a la realidad y a la posibilidad, a lo que es y a lo que podría ser.

Para salir de la dicotomía realismo/fantasia pura, debería entenderse el ámbito de lo bello como un lugar inclasificable, que no pertenece ni al dominio de la realidad absoluta ni a su opuesto al otro lado del espejo, al dominio de lo netamente no existente. Debería, pues, aflojarse o, quizá mejor romperse, tanto el vínculo, banalmente mimético, de la poesía, o de la pintura, con lo real absoluto, como el vínculo de tales artes con lo imaginario no relacionado con nada. Siguiendo tales indicaciones, llegaremos a un ámbito en el que el deseo de lo bello halla, al menos provisionalmente, su mayor satisfacción. Es, quizá, en su «próxima lejanía», el lugar insituable, aquel que más puede importarnos, la «patria desconocida» de que hablan Plotino y Novalis, el *arrière-pays* entrevistado por Yves Bonnefoy, ese lugar en que no hemos estado nunca pero que parece que conocemos desde siempre, como si fuera todo un país extraño, perdido, y, hoy, enteramente recuperado¹⁵.

Esta dimensión de lo bello no implica que se rompan las amarras con la «realidad», no implica un recurso a hipercompensaciones en lo imaginario, a satisfacciones alucinatorias en paraísos artificiales estéticos. Más que del «arte como ilusión», se podría hablar –parafraseando a Gombrich– del «arte como alusión», remisión, más allá de lo dado, a significados, imágenes, emociones móviles, que no pueden delimitarse de manera definitiva. Y, una vez más, ¿a qué remiten lo bello y el arte en general?

Exactamente a otra cosa distinta de aquello que expresa cada una de las formas sensibles, pero también a «otro» contenido de esas mismas formas, las cuales, por ello, son tan alegóricas como autoegóricas, es decir, que, a un mismo

¹⁵ Cfr. Y. Bonnefoy, *L'arrière-pays* (1972), Ginebra-París, 1986. En la introducción del libro puede leerse: «Tengo en mente una frase de Plotino a propósito de lo Uno, aunque no sé bien si le cito correctamente: «Nadie caminaría por allí como por tierra extraña».

tiempo e indisolublemente, hablan de sí mismas y de algo distinto. La remisión a la ulterioridad aparece como una convocatoria implícita de todos los significados, las formas, las combinaciones y las resonancias emotivas; como la invitación a una contrastación elíptica que no se termina nunca de manera definitiva; como la apertura a un nuevo enfoque y a una resemantización virtual e interminable del mundo. Se establecen así nexos inesperados e intensamente expresivos (posibles, quizá, merced a la ausencia de intereses cognitivos, morales o prácticos inmediatos), que aumentan, además, el espesor de sentido de las experiencias en los ámbitos a que se vuelve tras la creación o disfrute estéticos. La obra de arte hace aparecer algo, evoca ese algo sin clasificarlo (también porque parece imposible expresar las cosas más importantes, las que están en el límite de lo inefable, sin recurrir a los lugares comunes o al discurso indirecto, a la *intentio obliqua*, que, no obstante tal sesgo, da en el centro de relaciones significativas).

El arte —especialmente la poesía o la pintura— constituye un segundo mundo, un contexto de plausibilidad de lo no plausible, esa zona de apariencia «ilusoria» sospechada por Platón, que suspende la adhesión inmediata a la normalidad y hace «creer» provisional e indirectamente en lo increíble. Como decía Sartre, refiriéndose al lector de una novela que olvida cuanto le rodea, el arte provoca en los individuos una «conciencia anudada», autorreferencial, que desenfoca, empuja a los márgenes y pone entre paréntesis aquello que en aquel momento no le cautiva, o sea, la realidad perceptiva no pertinente, la que está más allá de la página, el marco, el escenario, el campo visual o sonoro en que tiene lugar la «epifanía de lo bello».

4. La imposibilidad de encontrar en la obra de arte un sentido exacto, una belleza expresiva de verdad comunicable, se demuestra en la música, en la que prevalece desde

siempre la «vaguedad», o sea, la belleza móvil, que se sucede en el tiempo y gracias al tiempo, aunque constitutivamente no puede agotarse en él. La música está toda en el fenómeno, inseparable de la propia sonoridad: no significa nada más que lo que manifiesta, sin ninguna intención, representación o pensamiento escondido, de los que sólo sería mera mediación. Como observa Jankélévitch en *La musica e l'ineffabile*, «la música no dice más que lo que dice, o, mejor, no «dice» nada, en la medida en que «decir» significa comunicar un sentido» (p. 97). Transponer las secuencias de sonidos a sartas de conceptos significaría falsearlos y empobrecerlos; porque —como ya afirmaba Hanslick, mediado el siglo XIX— la música es una lengua (hecha de «adjetivos», mucho más que de «sustantivos»), una lengua que «entendemos y hablamos, pero que es *impossible traduire*».

Cuando se escucha música, se tiene la impresión de que, tras la superficie sonora, hubiera una profundidad ilimitada (como si esa música surgiera de un vacío que llena siempre de manera pasajera), impresión que proviene de la percepción de las *chances* de desarrollo ulterior, del espacio de tiempo que sería necesario para sentir todos sus matices y variantes, la melancolía, la alegría o el dolor¹⁶. La música, como todas las artes, se pone una «máscara inexpresiva» porque su propuesta es «expresar lo inexpresable hasta el infinito», lo *ineffabile*, aquello de lo que se estaría infinita e interminablemente hablando. Por ello, el silencio y el estupor son, a menudo y paradójicamente, su salida, áurea reserva de sentido que no puede subdividirse, cambiándola por la

¹⁶ El *appétit de voir davantage*, la tensión a querer ver lo que se esconde más allá del velo de lo sensible, además de demostrar que, estrictamente hablando, ni siquiera el placer estético es desinteresado, aísla una constante de lo bello, su tendencia intrínseca a liberar el espíritu de quien lo disfruta de un estado de estancamiento. Para algunas notas a propósito de esto, cfr. J. Starobinski, *Il velo di Poppea*, trad. it. en *L'occhio vivente*, Turín, 1975, pp. 3 - 20.

moneda suelta del comentario: «En cuanto se pierden en el aire los divinos arpegios del *Requiem* –en *Paradisum ducant te angeli...*– todo el mundo entiende que sobra todo comentario; está todo dicho, y los hombres guardan silencio entre sí» (pp. 101, 116).

Pero también es verdad que lo bello consiste en la expresión efectiva –en una única e irrepetible obra de arte– de la intuición que, de otro modo, permanecería indeterminada y vaga en nuestro sentir y en nuestra mente. En este sentido, para Croce, lo bello es «*expresión conseguida* o, mejor, *expresión sin más*, ya que cuando la expresión no está conseguida no es expresión» (*Estética*, p. 9). Esta teoría (con su identificación de intuición con expresión, no inmediatamente fácil de entender) se hace más inteligible en cuanto descubrimos el prejuicio escondido en la creencia de

que se intuye de la realidad mucho más de lo que realmente se intuye. Se oye con frecuencia decir a algunos que tienen en la mente muchos e importantes pensamientos, pero que no aciertan a expresarlos. En verdad, si realmente los tuvieran, los habrían acuñado en palabras hermosas y resonantes y, por consiguiente, expresado. Si en el acto de expresarlos, aquellos pensamientos parecían desvanecerse o se reducían a pobres y escasos, es, sencillamente, que no existían o que eran justamente escasos y pobres [*Estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1962, 93; trad. cast. de Angel Vegue y Goldoni].

Como aquellos que se imaginan a sí mismos apilando sus propias riquezas y luego la aritmética se encarga cruelmente de apearlos de la ilusión, muy generalmente solemos sobrevalorar la intensidad y la precisión de nuestras dotes intuitivas. La prueba del nueve o «el momento de la verdad» es la expresión; nos pone ante nuestras limitaciones y al mismo tiempo nos hace conscientes de que el pintor (e incluso él, sólo en algunos momentos de gracia) «es pintor porque ve aquello que otra persona sólo siente o entrevé, pero no ve» (p. 13).

Lo cierto es que, para una parte relevante de la sensibilidad y de la conciencia modernas, la belleza ya no tiene ninguna relación con las formas rígidas de «expresión»: se ha transformado –recurriendo a la definición utilizada por Baudelaire en el soneto *À une passante*– en una *fugitive beauté*, de tal suerte que la expresión misma de lo bello debe someterse a continuas metamorfosis. Más que como obra acabada, el producto estético se concibe y se conoce, a menudo, como detonador de emociones calidoscópicas e inestables o de intermitentes intuiciones subjetivas. Hoy, sostiene Valery, refiriéndose al rechazo de cuanto se presenta inmóvil,

La Belleza es una especie de muerte. La novedad, la intensidad, la extrañeza y, en una palabra, todos los *valores de choque*, la han suplantado. La excitación en estado bruto es la dueña soberana de las almas recientes; y las obras tienen actualmente por función arrancarnos al estado contemplativo, a la *felicidad estacionaria* cuya imagen, tiempo atrás, estaba íntimamente unida a la idea general de lo Bello¹⁷.

De lo bello a lo sublime

1. Lo sublime plantea otro modo, radical, de negar que la tensión de lo sensible a lo inteligible puede llevar a la conquista plena del sentido que encierra lo bello y asegura el orden cósmico. Desde la antigüedad lo sublime se opone a la idea de que el mundo pueda satisfacer completamente al hombre y de que, por ello, suponga un modelo absoluto que imitar.

Ya en los comienzos de nuestra era, el Seudo-Longino (o Anónimo de lo Sublime) muestra cómo el ser humano

¹⁷ P. Valery, *Léonard et les philosophes*. 1929. *Lettre à Leo Ferrero*, en *Oeuvres*, 2 vol., París, 1957-1960, vol. 1, pp. 1240-1241. [Trad. cast.: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor, 1987, 111-112; traducción de Encarna Castejón y Rafael Conte].

está destinado a trascender incesantemente los confines del universo y como, en ese desafío, halla un motivo de orgullo. La «belleza sublime» (y ambos conceptos están aún indivisiblemente unidos) no se manifiesta como traducción o reflejo de la belleza cósmica, sino como continua superación hacia lo inconmensurable en la tensión por poner de manifiesto la superioridad del espíritu humano también en relación con el universo:

La naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural. Por esto, para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con hasta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea (*Sobre lo sublime*, XXXV, 2-3 [trad. cast.: *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, 202-203; traducción de José García López]).

En este certamen para la conquista de una grandeza más grande que la que el universo entero llega a ofrecer, toma cuerpo la paradoja de Schiller en *La muerte de Wallenstein* (II, 2, 787-789): «Estrecho es el mundo y ancho el espíritu, / acarician los pensamientos suavemente, / chocan las cosas duramente en el espacio».

Lo sublime es un sentimiento de elevación del ánimo que, poseyéndome y llenándome de felicidad y de autoestima, me alza por encima de mí mismo, llevándome más allá de mi estado normal, más allá de la cotidianidad y de la vulgaridad. No me saca de mí, como en el «delirio divino», sino que me alza sobre mí, porque tal sensación es enteramente humana. En el proceso de este ensalzamiento, me desarrollo y crezco en una especie de aparente autoproduc-

ción, como si estuviera continuamente pariendo otro yo mismo: ««Nuestra alma se ve por naturaleza transportada en cierto modo por la acción de lo verdaderamente sublime, y, adueñándose de ella un cierto orgullo exultante, se llena de alegría y de orgullo, como si fuera ella la autora de lo que ha escuchado» (*Sobre lo sublime*, VIII, 2 [edit. cit., 157]).

Así, quien oye resonar en sí palabras sublimes, dichas por otros, las siente como propias y está orgulloso de ellas como si fueran obra suya. De tal suerte, lo sublime «es el eco de la grandeza de ánimo [*megalophrosyne*]» (IX, 2), o, mejor, de un ánimo no sólo grande, sino capaz de discernir lo bello, porque haya sido educado (sobre todo en tiempos de libertad política) en el amor de las cosas grandes, y haya llegado a estar henchido «de impulsos geniales». Lo bello, así, sólo vive en su continuo recrearse en cada uno de quienes lo disfrutan. Se podría decir que, ante lo sublime, la *poiesis* se transforma en una *autopoiesis* que carece de rasgos miméticos y, además, hace hincapié en los factores de identificación creativa, tan presentes en el autor como en el *lector in fabula*. El fundamento de este sentir común es la humanidad misma: «En una palabra, considera hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos» (*Sobre lo sublime*, VII, 4 [edic. cit., 157-158]).

Lo sublime no se podría advertir si no hubiera en nosotros, dispuesta a la reflexión, no sólo la naturaleza humana en general, sino también una especial conformación de la mente y del sentimiento para el estremecimiento de la grandeza. Producen éstos una especie de cortocircuito entre el momento de producción de lo sublime y el de su disfrute, entre la presencia de aquello que exalta y la percepción de ser exaltados, entre la pasividad de la acogida de lo exterior, la causa de la elevación y la autónoma actividad que permite que esa causa resuene en nosotros mismos. Sublime es, pues, aquella forma de belleza que tiene necesidad de un espíritu elevado, de rectitud y «verticalidad» moral.

2. Aunque no dejó de estar presente en la Edad Media, la idea de lo sublime vuelve a circular triunfalmente por Europa, tras un largo período de latencia, cuando por primera vez se imprime el manuscrito del Seudo-Longino en Basilea, en 1554; le siguieron múltiples ediciones y traducciones, entre las que destaca la francesa de Nicolás Boileau (*Traité du sublime et du merveilleux*, de 1674). Tanto la publicación como la discusión del texto del Seudo-Longino constituyen una etapa fundamental en el desarrollo de la estética, de las artes y de la sensibilidad de lo sublime: el barroco mismo es incomprensible si no se tiene en cuenta la difusión de esta idea. El redescubrimiento de lo sublime en la Edad Moderna marca el comienzo del esfuerzo por recuperar aquella «fealdad» que lo bello oficial –al convertirse en gracioso y ya no turbador– ha terminado por eliminar de sí. Mediante ello, obtienen pleno derecho de ciudadanía lo amorfo, lo disarmónico, lo asimétrico y lo indefinido.

Según las distintas –y quizá fantásticas– etimologías que cabe atribuirle, lo sublime se encaminaría hacia lo alto (en tanto que *sub-limen*, lo que está en el arquitrabe de la puerta, o sea, parafraseando la definición que da san Anselmo de Dios, aquello de lo que no cabe pensar nada más grande), o bien se encaminaría hacia lo bajo (en tanto que *sub-limo*, aquello que está bajo el fango, que produce una atracción irresistible hacia el abismo, recubierto de la banalidad y de la vulgaridad de todo lo que se encuentra en la superficie). Sea como fuere, lo sublime vuelve a plantear el antiguo choque de lo bello bajo la forma de contraste o de conflicto que impide el goce inmediato de una armonía «visible», enviando hacia el infinito la conciliación plena.

En relación con el Anónimo (o Seudo-Longino), se atenúa posteriormente la confianza en que se puedan descubrir criterios universalmente humanos para juzgar lo bello, de tal suerte que el énfasis se desplaza ahora, de manera muy nítida, a la educación, ya no tanto en las cosas grandes

como en el «gusto» y en el conocimiento del detalle sobre el fondo del Todo, es decir, de todo aquello que escapa a las reglas uniformadoras de la inteligencia. Por ello, también en sus manifestaciones aparentemente marginales, lo sublime moderno preferirá, por ejemplo, la indeterminación de las líneas que imitan la disposición casual de la naturaleza de los jardines a la inglesa frente a las rígidas geometrías de los jardines a la italiana, por lo mismo que preferirá aquello que se encuentra en estado salvaje frente a cuanto tenga la marca de la civilización.

3. Una vez destruido el tranquilizante orden del universo tolemaico centrado en la tierra y en el hombre, el sistema copernicano se presenta como una amenaza, que arroja al hombre —pascaliano «rey destronado»— al exilio o a la prisión en una «oscura cárcel», situada en la «sentina más honda» del universo. La realidad inspira terror: hace ver la desproporción entre la pequeñez y endeblez del hombre y los poderes del Todo.

La desconfianza en el cosmos deja de tener el carácter de orgullosa exaltación que disminuye el valor del mundo frente a ilimitada grandeza de nuestro pensar y sentir. Se impone el miedo, la percepción de la inconmensurable inadecuación del hombre respecto de un orden que, en la mecánica celeste y terrena, se comprende ahora según leyes universales perfectas, pero del que no es posible entender qué sentido pueda tener para nosotros. La «herida narcisista» que sufre la especie humana cuando queda relegada a la periferia de lo «creado» sólo en parte se resarce merced a la mayor atención puesta por las artes en este mundo, por la naciente reflexión estética y por las teorías científicas, que muestran, como nunca antes, la total racionalidad del mundo físico y, por ende, del histórico. A partir del siglo XVII, ciencia y arte, parecen, así, proceder en direcciones divergentes: la primera hace inteligible la realidad «material» (en la medida en que ahora las matemáti-

cas se aplican con exactitud también a la física, que, así, deja de ser una *techne*); la segunda, a su vez, que no parece andar al unísono con la ciencia, elabora los traumas de aquella y utiliza sus resultados, abriendo, así, nuevas vías al pensamiento y a la sensibilidad.

En semejante situación, nuestra única dignidad estriba, pascaliana y kantianamente, en desafiar al universo, sabiéndonos físicamente destinados al fracaso final, pero sabiéndonos también superiores moral e intelectualmente respecto de aquello que nos destruye. La «dignidad» (termino que llegará a ser fundamental en la reflexión moral y estética) del pensamiento y la nobleza de espíritu no es otra cosa que la dignidad de lo sublime: ante las dimensiones y las oscuras fuerzas del mundo, soy consciente de mi nulidad (de carecer de valor en la economía del mundo), del riesgo de ser aplastado y anonadado por su poder, de ser un junco doblegado por todos los vientos, pero «un junco que piensa». Es precisamente ese arrebatado de orgullo, ese desquite moderno del pensamiento y de la humanidad contra la naturaleza toda, lo que suscita el sentimiento de lo sublime. En la medida en que conozco mi insignificancia respecto del mundo, mi grandeza ya no consiste en la adhesión mimética a su orden, sino en crear otro orden, en instituir un humano «reino de los fines», difícil, imposible casi, de gobernar. Tomo conciencia de estar fuera de lugar, de mi falta de armonía, de mi condición de no integrado en el cosmos, y, así, vivo mi falta de proporción imaginando un desquite desesperado.

Buena parte de la estética barroca y prerromántica es una estética de la desproporción, de la desmesura, de la disarmonía. Remite a un orden, a una proporción y una armonía eventuales; escondidos a la razón, en el mejor de los casos; intuibles, por el contrario, mediante el arte o mediante la fe en un «Dios escondido», garante, de algún modo, de que las cosas tengan un sentido.

Al vértigo que produce la consideración de la inmensidad del espacio, se suma, desde finales del siglo XVII, el vértigo de la percepción de la inmensidad del tiempo que descubre la geología al analizar la conformación de las rocas y de los minerales. Comprendemos que la tierra no ha sido creada en seis días y que seguramente desaparecerá, aunque no tan pronto como creen los pregoneros del Apocalipsis. Se muestra, en definitivas cuentas, como resultado de la energía, aún activa, de enormes fuerzas catastróficas, de cataclismos acumulados durante millones de años. La conciencia de estos abismos del tiempo infunde un temor que no se debe únicamente a la constatación del poder de la naturaleza, sino también a la de la caducidad y fragilidad de todo, incluido el hombre. El mundo es inmenso, pero se acabará; existe desde hace mucho tiempo, pero será destruido. Nosotros gozamos de la discutible ventaja de saberlo, mientras que las piedras y los animales lo ignoran. Somos conscientes, así, del contraste entre la inmotivable aspiración de cada uno a una felicidad sin límites y el fin anunciado de todas las cosas.

Así pues, el nacimiento de lo sublime se relaciona estrechamente con la conciencia de los destinos, a un tiempo entrelazados y separados, de la naturaleza y del hombre que el «progreso» ha puesto de manifiesto. Desde la perspectiva de lo sublime, no se trata tanto de someter y humillar a la naturaleza, como de (por compensación) conocerla y exaltarla en nuestra consideración, conservando intactos su poder y su majestad. Ahora ya, la belleza fecunda y floreciente de la naturaleza humanizada afecta a menos de aquellos lugares solitarios, hoscos, amenazadores, poco o nada civilizados, que antes se atravesaban sólo por inderogable necesidad, como la alta montaña, las extensiones de nieve y de hielo, los desiertos, los océanos. Por otro lado, gracias al desarrollo de la «mentalidad viajera», o sea, con la difusión del viaje con miras estéticas, se busca el choque de una expe-

riencia exótica y fuerte, aunque domesticada, que sustituya a una belleza familiar, incapaz ya de producir sacudidas emotivas. Nace, así, a finales del siglo XVIII, el culto a los Alpes, la moda de la ascensión a los volcanes, como el Vesubio, o del descubrimiento de ciudades antiguas y abandonadas en medio de desiertos o selvas, como Palmira o Uxmal.

4. Tras un intervalo de quince o de diecisiete siglos, según la diferente datación, en 1757, aparece un libro innovador respecto del texto del Anónimo. Se trata de la *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* de Edmundo Burke. Con él el concepto de sublime se desplaza decididamente de la dimensión estilística y retórica a la del poder, a la dimensión de la vitalidad y de la experiencia del cuerpo y de las pasiones (en especial la más poderosa, el miedo, que arrebató a la mente toda capacidad de reaccionar y de actuar, alterando, además, el sentimiento de identidad del individuo): «Todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de los objetos terribles, en obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir» (I, 7 [trad. cast.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, 1807, edic. actual, Murcia, Arquitectura, 1985, 92; traducción de Juan de la Dehesa]).

Sublime es aquello que, en la imaginación, amenaza nuestra *selfpreservation*, en especial la muerte, «reina de todos los terrores». De manera derivada y alegórica, es el producto irrepresentable de la ausencia y de la privación (vacío, oscuridad, soledad, silencio, infinito), que puede gozarse, con una cierta dosis de inquietud, sólo si, frente a ello mismo, se mantiene una distancia de seguridad. Lo sublime es el miedo a la nada, apenas contenido, la heladora disimetría

entre el poder del individuo y los poderes del mundo. Tiene las mismas características de lo bello que Rilke describe en la primera de las *Elegías del Duino*: es «el principio de algo terrible que aún se puede soportar».

En su intento de sustraerse a la confusión entre lo bello y lo sublime, Burke define, en primer lugar, su vínculo común con la autoconservación. La idea de lo bello —separada de su antítesis, separada de lo feo en tanto que *disproportion* o *deformity*— implica la búsqueda de un placer, no carente de melancolía, ligado a la esfera de lo sensual, a la propagación de la especie; la idea de lo sublime contiene, en cambio, un placer negativo, un «delicioso horror» referido al individuo aislado que se da cuenta del riesgo mortal de su condición, se lo toma en serio, siente su atracción y su grandeza y, al mismo tiempo, se distancia de ello. Si lo bello se asocia, pues, a la llamada erótica que se desarrolla en la relación con los demás, en la sensualidad y en la sociabilidad; lo sublime, en cambio, se define por la soledad, y por el alejamiento del individuo ante el peligro de la propia destrucción, que puede darse inesperadamente en cualquier sitio y en cualquier momento.

Lo sublime es superior a lo bello por su capacidad de golpear la imaginación, de hacerla vagar por cumbres imposibles y por los abismos angustiosos de la existencia, antes que por las luminosas, aunque poco exaltantes, regiones de la armonía. Al elevar el espíritu, lo sublime lo pone, al mismo tiempo, ante profundidades intangibles. Para indicar los terrenos a que lo sublime conduce, Burke remite al verso de Persio: «Quod latet arcana non enarrabile forma» (cfr. I, XIX [«Lo que es un arcano inexplicable»]). La novela gótica, desde *El castillo de Otranto*, de Walpole, hasta el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Potocki, sabrá atesorar —frente a un neoclasicismo polémicamente identificado con un arte frío y apático— estas enseñanzas, presentando lo sublime como signo del «alma grande» e inquieta de la modernidad.

5. Con el término «sublime» –en alemán, *das Erhabene*, lo elevado, lo sublimado, lo levantado en relación con el nivel de la vulgaridad– Kant se refiere, más que al miedo, a aquello que es digno de admiración y de respeto, en la medida en que muestra al mismo tiempo nuestra desproporción y nuestra superioridad de seres racionales, como es el caso, más que conocido, del «cielo estrellado por encima de mí» y de la «ley moral en mí». En el mundo antiguo, el elemento de respetuoso y religioso temor, lo *numinosum*, atribuido a lo sublime, había sido prerrogativa de lo bello. Ahora lo bello queda recalificado en lo atractivo, en lo femenino; en el encanto de los «prados floridos y los valles recorridos por ríos serpenteantes, con rebaños que pacen, aquí y allí»; o en la gracia de una petaca, de un mueble o de un jardín; es decir, en el juego armónico de la inteligencia y de la fantasía. En cambio, lo sublime, al hacer suyos los rasgos nobles, viriles y robustos del disenso entre imaginación y razón, llega a tener capacidad para restituir al sentimiento el choque que lo bello ya no consigue transmitir, porque ha olvidado la dimensión «vertical», la «altura» del espíritu humano, la pasión y la profundidad, el *pathos* y el *bathos*. Así, la imaginación trata de «exhibir» de modo sensible la idea racional de totalidad, sin conseguirlo, aunque sin cejar en sus esfuerzos; y la razón tiende a lo absoluto, aun cuando la idea como tal se niegue a ser representada de forma sensible.

Kant vuelve a plantear el problema de la inconmensurabilidad, que parecía haber sido resuelto por la segunda escuela pitagórica. La imaginación que persigue la idea, objeto de su deseo, no conoce límites. Por ello, el conflicto entre imaginación y razón no encuentra un traslado adecuado a términos sensibles ni a términos conceptuales. La forma tiene una vida efímera: queda constantemente desintegrada en cada uno de los enfrentamientos de las dos facultades en pugna. No puede, por tanto, quedar articula-

da de manera armónica, porque su disarmonía es constitutiva (al «placer negativo» de mirar al infinito y de «naufragar» en él, se suma el dulce displacer de no conseguir comprenderlo). En la medida en que la impresión de lo sublime se produce «por la sensación de un momentáneo impedimento, seguido de una más fuerte efusión de las fuerzas vitales», o sea, por un miedo y por un extravío dominados y vencidos, su placer no puede contener «una alegría positiva», sino una ininterrumpida alternancia de atracción y repulsión por el objeto que la suscita (*Crítica del juicio* § 23), lo que produce, así mismo, una contradictoria elaboración/cancelación de la forma.

En realidad, la impresión de lo sublime no es causada por factores externos. Tiene en nosotros su origen y su campo de batalla y sólo gracias a una ilusión óptica nos parece que su efecto provenga de la naturaleza, cuando no es otra cosa que

[un sentimiento] de respeto hacia nuestra propia determinación, pero que nosotros referimos a un objeto de la naturaleza, mediante una cierta subrepción (confusión de un respeto hacia el objeto, en lugar de la idea de la humanidad en nuestro sujeto): ese objeto nos hace, en cierto modo, intuible la superioridad de la determinación razonable de nuestras facultades de conocer sobre la mayor facultad de la sensibilidad 27) [*Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, 199; traducción de Manuel García Morente].

Tanto lo «sublime matemático» (experimentado por el hombre como temor ante la extensión infinita que sugiere la vastedad del universo), como lo «sublime dinámico», provocado por la manifestación virtualmente destructiva de las grandes fuerzas de la naturaleza —en su mayor y más salvaje desorden y en la devastación (§ 23)— inducen a la percepción a distancia de la irreductible pugna entre la violencia ciega de la naturaleza y la frágil libertad del hombre,

humillada pero no vencida por la inmensidad y el superpoder del mundo. La alegría que se siente es expresión de agradecimiento por el peligro salvado, de suerte que lo sublime podría compararse a un exvoto ofrecido por la adquisición de conciencia de nuestra capacidad de elevarnos «por encima de la mediocridad ordinaria» y de la «aparente omnipotencia de la naturaleza» (§ 28). Desde esta perspectiva, aparecen como sublimes «la visión de un monte cuyas cimas nevadas se alzan por encima de las nubes», las «altas encinas y umbrías solitarias en un bosque sagrado» (*Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, I) o las «rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes, en todo su poder devastador» (*Crítica del juicio*, § 28 [Edic. cit., 204]).

También hoy –ante los riesgos ecológicos actuales, en una naturaleza violentada que parece quererse «vengar» del desarrollo tecnológico y de la prepotencia de la especie humana– lo sublime se presenta relacionado, por reacción, con los peligros inminentes. Así, Lyotard subraya su aspecto sacrificial, según el cual en lo sublime se inmolan simultáneamente la imaginación del hombre y las formas de la naturaleza, «con objeto de exaltar la santa ley». En otros casos, se revaloriza de manera «neorromántica»: Harold Bloom y otros «críticos de Yale» se refieren a lo sublime como experiencia de «majestad alienada». Para ellos, su superioridad sobre lo bello consiste en que hace hincapié en los fundamentos emotivos de nuestros conflictos, nunca completamente pacificables, y en el valor de nuestros límites, que se reproducen incesantemente y que, por ello, no podremos nunca superar definitivamente.

Con su efecto turbador y la invocación a un caos difícilmente armonizable, lo sublime puede introducir la consideración directa de las relaciones entre lo bello –hasta ahora planteado en un primer plano– y lo feo, su enemigo tradicional, que permanece al fondo.

IV

La sombra de lo bello

La hermosura se adorna con sospecha, ese cuervo
que atraviesa los aires de los cielos más puros.

Shakespeare, *Soneto LXX*

De lo bello a lo feo

1. La definición del concepto de «bello» implica necesariamente la de su opuesto complementario, lo «feo». De hecho, desde sus primeras formulaciones, lo bello contiene en sí, como una ambigüedad esencial, la imagen de su doble. Conserva algo terrible, un ineliminable lado oscuro, que la belleza basada en la armonía y la simetría ha tratado frecuentemente de esconder, sobre todo en sus manifestaciones neoclásicas. Estas atribuían a los griegos, junto a «una noble simplicidad», «una gran calma». Sin embargo, en seguida se aíslan en lo bello elementos turbadores (lo tremendo de lo trágico, lo feo «desprovisto de dolor» de lo cómico, lo desmesurado de lo sublime), cuya eliminación, como es sabido, pone en peligro la belleza misma.

El caso de la estética o, mejor, de la «metafísica de lo bello» puede, así, interpretarse también como un transformarse de las relaciones y de las distancias recíprocas entre lo

bello y lo feo. Se parte de un máximo de lejanía y de separación para llegar, pasando por su indiscernibilidad, a considerar lo «feo» superior a lo bello oficial.

Al tratar de reconstruir una morfología de lo feo en un ámbito propio que sea al mismo tiempo teórico e histórico, es posible observar su metamorfosis y plantear la hipótesis de un ciclo conceptual de larga duración, cuya conclusión quizá haya tenido lugar recientemente. Mostraré, así, a continuación las tipologías, las posiciones ejemplares y las lógicas mediante las cuales lo feo se ha articulado a lo largo de su prolongada historia. Partiendo de la idea de que «bello» y «arte» no siempre han coincidido y de que en la base de las diferentes lógicas de lo feo está el conflicto, latente o evidente, entre orden simbólico y amenaza al orden, propongo –desde un punto de vista rigurosamente formal– la división de la historia de lo feo en siete épocas.

En la primera, lo feo es desorden que asume también la apariencia del error y del mal. Representa la negación específica de todos los valores contenidos en la tríada de lo verdadero, lo bueno y lo bello, en tanto que manifestación sensible de un alma inadecuada a su destino superior (y, por ello, falsa, malvada, mezquina o ridícula). En este estadio, el caos está cuidadosamente separado del orden y su insidioso atractivo apartado, situado en el bando de lo feo, exorcizado, a su vez, mediante la declaración solemne de que no tiene ningún valor positivo. Esta postura es la que ha tenido una duración más prolongada y una mayor consistencia a lo largo del tiempo.

Para Platón, lo feo representa la ausencia absoluta, el molde en negativo de lo bello, o sea, de la eternidad que transparece en formas sensibles y que –aunque a distinto nivel– se añade a lo verdadero en la constelación del bien¹. En la medi-

¹ Cfr. Platón, *Filebo*, 25 d-e, 26 a, 65 a; *Banquete*, 206 d, 210 a-d; *Leyes*, 653 c - 655 a, y *Fedro*, 249 d - 251 d, 253 c - 255 a.

da en que lo bello coincide con el ser (cfr. *Fedro*, 249 c), lo feo es mera privación: vacío «no ser» (cfr. *Parménides*, 130 c-d), pensable únicamente por contraste. Si «lo divino es lo que es bello, sabio, bueno», lo feo es «todo cuanto se opone a las cualidades precedentes» (*Fedro*, 246 e).

Volvemos a encontrar esta solución en Plotino, cuando afirma que lo bello es plenitud del ser² y la cualidad de lo feo reside en su carencia: «la belleza es una realidad verdadera y la fealdad una naturaleza diferente de esta realidad» (I, 6, 1). En el que Ficino llama *locus classicus de natura et origine deformitatis* (I, 6, 2), Plotino describe el alma que, agitándose y rebelándose, recibe la impresión de la fealdad. La rechaza, entonces, «como algo discordante y extraño», por su carencia de razón y de forma, de unidad y de homogeneidad. El alma se rebela, así, ante la atracción de lo feo, la atracción de aquello que la lanza a una vida sucia por la impura mezcolanza con el mal y la muerte, como un fango que hay que lavar (cfr. I, 6, 5). De un modo más general, lo feo se experimenta cuando se es incapaz de proceder más allá de las apariencias: «se tiene lo bello cuando se atisba la sabiduría en un hombre y se queda uno fascinado por ella, sin considerar el rostro de ese hombre (que pudiera ser feo); de tal suerte, prescindiendo de toda forma se descubre su belleza interior» (V, 8, 2).

² Cfr. Plotino, *Enéadas*, V, 8, 9: «¿En qué consistiría lo bello si se le privara del ser, y el ser si se le privara de lo bello? Una carencia en lo bello y una carencia en el ser. Por ello el ser es deseable porque es idéntico a lo bello y lo bello es amable en la medida en que es el ser. ¿Por qué investigar, entonces, cuál de estas dos naturalezas es la causa de la otra, si su naturaleza es única? Más bien el ser mentiroso de este mundo tiene necesidad de un simulacro adquirido de lo bello, para aparecer bello y en general para ser; el ser sólo es en la medida en que participa de lo bello en la forma, y cuanto más recibe de él, es más perfecto. El ser, en definitiva, vale más si es bello».

Esa idea de la fealdad como privación de ser se mantiene durante milenios: de Platón a Croce (e incluso hasta Heidegger), pasando por san Buenaventura y por Ficino³.

2. Empieza a aceptarse lo feo, tanto en la teoría como en las prácticas artísticas –y estamos ya en la segunda época–, a partir del cristianismo que transmitirá su legado al mundo moderno. Esta religión, en la que se adora a un Dios sufriente, no postula los mismos cánones estéticos que la tradición clásica. Como observa Hegel en la *Estética*, «no es posible figurar con las formas de la belleza griega a Cristo flagelado, coronado de espinas, llevando la cruz hasta el lugar del suplicio, crucificado, agonizante en medio de los tormentos de una larga y torturada agonía» (p. 604).

Hay un pasaje del profeta Isaías, que contiene la descripción del aspecto que presentará el Mesías a su venida, y que ha servido (en una tradición de mayor solidez, alternativa a la serenidad de las primeras figuraciones catacumbales de Jesús) como modelo para representar un Cristo feo, un Dios que se ha humillado hasta asumir el rostro del más

³ Para Buenaventura, todo es bello, en la medida en que participa del ser: «omne quod est ens, habet aliquam formam; omne quod habet formam habet pulchritudinem» (*Comm. in Sent.*, II d. 34 a. 2 q. 3). En Croce los opuestos bello/feo tienen sentido únicamente dentro de aquello «distinto» en que consiste el conocimiento de lo individual, pero lo feo se une a todos los términos negativos de los demás pares (lo falso, lo inútil, el mal) para representar la ausencia. También clásica a su modo es la tesis de Heidegger, para quien la obra de arte es negación del no ser y manifestación del ser en forma de una apertura: «Lo que en la obra de arte debe ser mantenido abierto es [...] esto: que tal obra es, frente al no ser [...] que la obra –en la medida en que es tal obra– es, y la persistencia de este enfrentamiento suyo es expresión de la persistencia de aquel reposar en sí misma inherente a la obra» (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1935), trad. it. *Sentieri interrotti*, Florencia, 1969, p. 49). [Trad. cast.: «El origen de la obra de arte», en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960].

desgraciado de los hombres⁴, siguiendo la ecuación *deformitas/deiformitas*. Justino, un culto padre de la Iglesia, insiste en afirmar la fealdad de Jesús: «El rey que veneramos no tuvo la belleza de aspecto [*eumorphian typou*]». Se debe a un comentario agustiniano al mencionado pasaje de Isaías la difusión entre los fieles de la imagen del *Christus humilis*, cuya fealdad constituye nuestra salvación y nuestra belleza⁵. El Verbo se ha despojado de su magnificencia y de su majestad, se ha hecho feo, para hacer bella a la humanidad deformada por el pecado.

A diferencia de los platónicos y de los neoplatónicos, el cristianismo no ha figurado el encuentro con lo divino únicamente como una ascensión del hombre hacia lo bello y el bien (en Plotino, en cambio, el hombre, en la medida de sus posibilidades, se despoja de la propia naturaleza sin el auxilio del dios, cfr. V, 5, 12), sino más bien como un descenso de lo divino a lo humano. Tal humillación y vacío de autoridad, que ante la Ley hebrea y ante la sensibilidad pagana pueden aparecer como un encaminarse a lo feo y a lo moralmente reprobable, constituyen para el cristiano la garantía de que Dios se ocupa de cada uno de los hombres en su travesía por este valle de lágrimas.

Ante la expresa «fealdad» de algunos crucifijos medievales o las figuras monstruosas de las gárgolas de las iglesias románicas y góticas, el Cristo se ennoblece y embellece, especialmente a partir de san Francisco, como Niño Jesús en el pese-

⁴ Cfr. *Isaías*, 53, 2: «No era ni bello ni noble a la vista, ni tenía un aspecto que atrajera. Era despreciado y rechazado por los hombres» («Et vidimus eum, et non habebat speciem neque decorem, sed vultus eius abiectus, et deformati positio erat»).

⁵ Cfr. Agustín, *Sermones*, XXVII, 6: «Deformitas Christi te format. Ille enim si deformati esse nolisset, tu formam quam perdidisti non recepisses. Pendebat enim in cruce deformati, sed deformati illius pulchritudo nostra est». Cfr., además, id., *Comentarios a los Salmos*, XLII, 16; XLIV, 3.

bre (y, desde entonces, cada vez más asociado, en las artes figurativas, con la gracia de la Virgen), o bien se le representa majestuosamente con la forma del Omnipotente, del Pantocrator, desde los bizantinos hasta Cimabue y otros. Sea como fuere, el cristianismo occidental, tras el segundo Concilio de Nicea de 787, defenderá el culto a todas las imágenes de la divinidad y de la santidad contra las tendencias iconoclastas, facilitando, así, el desarrollo de las artes figurativas en la Europa occidental⁶. Esta reafirmación de la licitud de las imágenes contrasta singularmente con la vía asumida por el Islam –limitada, de todas formas, a los edificios públicos– de la decoración abstracta («geométrica», del arabesco o *tawriq*, y de la alternancia, en arquitectura, de fajas de piedra de distinto color). El rechazo a la aniconicidad en el cristianismo implica, entre otras cosas, que el elemento sensible y figurado pueda coadyuvar a la fantasía como ágil puente de paso entre este mundo percibido y otro imaginado y deseado.

3. En una tercera fase, lo feo aparece como ingrediente de lo bello, algo así como la sal que eliminara su posible insipidez e incrementara su intensidad expresiva. Puede ser gozado porque no se disfruta aislado, porque está disuelto en lo bello, que lo reabsorbe. Tal es la idea que sostiene Lessing en *Laoconte*, 1767, la obra que aborda por primera vez el estudio temático de lo feo como categoría estética específica. Tal idea se considera admisible únicamente para la poesía porque procede por partes, en sucesión y, así, en ella, lo feo se diluye en el curso del tiempo, perdiéndose su carácter «repugnante» (cfr. *Laoconte*, XXIV). Ese diluirse de lo feo es, sin embargo, invia-

⁶ En relación con la capacidad para representar lo feo en la Edad Media, baste considerar a Dante, también maestro en las descripciones de extrema dureza, como la del cuerpo atormentado de Mahoma (cfr. *Infierno*, XXVIII, 22-27) o las alusiones a Lucifer, a quien presenta tanto más feo cuanto bello había sido antes (cfr. *ibidem*, XXIV, 34).

ble en las artes figurativas, que presuponen necesariamente la visible copresencia de las partes en el espacio. En relación con la mirada sinóptica del observador la fealdad mantiene todas sus formas indivisas, no disueltas ni olvidadas: está adherida de modo ineludible e insoportable al cuadro o a la estatua.

La pintura y la escultura (entendidas como bellas artes y no como habilidades para imitar lo visible) deberán, pues, abstenerse de lo feo. Pierde valor el principio de traducibilidad entre poesía y artes visuales —expresado en el lema horaciano *ut pictura poesis*—, y empiezan a notarse las primeras resquebrajaduras en la antigua muralla levantada para resistir los embates de lo feo. Se le reconoce ahora un primer, limitado derecho a la existencia; señal de que nace una tímida confianza en la posibilidad de que el elemento caótico y negativo en general, incluidos la falsedad y el mal moral, sea metabolizado tras un proceso a lo largo del tiempo, perdiendo en parte su naturaleza amenazadora.

En 1795 Friedrich Schlegel escribe *Sobre el estudio de la poesía griega*, la obra más innovadora de su época. En ella se considera a lo feo típico del arte moderno. Mientras que en la Grecia antigua la belleza llegaba espontáneamente a la perfección, creciendo inculta, «como una planta silvestre», el arte moderno —y en especial la poesía— o no ha «*llegado aún a la meta a la que tiende* o bien no tiene una meta fijada en su proceso de tensión, el desenvolverse de su cultura no tiene una dirección determinada, la masa de su historia no tiene leyes ni coherencia interna, el conjunto no tiene unidad» (pp. 107, 64). El arte moderno es ciertamente rico en obras admirables y suscitadoras de entusiasmo, pero a la larga no satisfacen, porque ya no guardan la menor relación con la forma cerrada y la perfección de las antiguas. «A menudo, concilian el ánimo para lacerarlo luego más dolorosamente aún», dejando en él «un agujijón ardiente» y «cogiendo más de lo que

dan». Ya no se puede alcanzar el goce perfecto, aquel en que no hay inquietud, el que puede aplacar el ardor del deseo. En nuestro tiempo faltan, dice Schlegel, «*armonía y perfección*, así como la paz y la satisfacción que éstas suponen, una *belleza perfecta e inmutable*, una Juno que no se convierta en nube en el momento del abrazo más ardiente» (p. 65).

El arte moderno se relaciona con lo feo –aun cuando sea para superarlo– en cuanto hace suyo lo «interesante», o sea, «cualquier objeto individual y original que contenga una cantidad mayor de sustancia intelectual o de energía estética» (p. 89). Su modelo insuperado es Shakespeare:

Así como la naturaleza produce lo bello y lo feo mezclados con una riqueza exuberante por igual, así también Shakespeare. Ninguno de sus dramas es bello en conjunto; nunca la belleza determina la ordenación del todo. Al igual que en la naturaleza, incluso sus bellezas aisladas raras veces están libres de añadidos feos, y sólo son medios para otro fin; sirven al interés característico o filosófico (...). No pocas veces despedaza un objeto y escarba como con un cuchillo anatómico en la asquerosa descomposición de los cadáveres morales [F. Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid, Akal, 1996, 80; traducción de Berta Raposo].

De esta condición de desasosiego y de insatisfacción, de este proceso infinito de desgarrar surgen, sin embargo, las *chances* de la Edad Moderna, cuyos recursos estéticos están constituidos precisamente por lo feo, por el caos y por lo amorfo:

Pero no lo bello. Lo bello es tan poco dominante en la poesía moderna, que muchas de las obras más excelentes de ésta son evidentemente representaciones de lo feo; y al fin habrá que confesar, aunque a disgusto, que hay una representación de la conjunción en su más alto grado, de la desesperación en toda su abundancia, que exige la misma –sino una más alta– fuerza creadora y sabiduría artística que la represen-

tación de la plenitud y la fuerza en perfecta armonía. Las obras modernas más celebradas parecen ser distintas de este género más por el grado que por la especie, y si se encuentra algún atisbo de belleza perfecta, no está tanto en el goce tranquilo como en el ansia insatisfecha. Aún más: no pocas veces se alejó uno de lo bello tanto más cuanto más vehementemente lo ansiaba. Los límites de la ciencia y del arte, de lo verdadero y de lo bello, están tan confusos que incluso se ha vuelto titubeante casi en general la convicción de la inmutabilidad de aquellos eternos límites. La filosofía poética y la poesía filosofía: la historia es tratada como poesía, y ésta como historia [Edit. cit., 60-61].

La anarquía, la inquietud como ausencia de un *ubi consistam* se presentan como características del arte y de la sociedad moderna, que rechazan toda armonía y satisfacción estáticas, que están en continua e insaciable búsqueda de novedades picantes y de excitaciones pasajeras que aturden el espíritu de los individuos sin satisfacerlo por ello: «Cualquier goce hace aún más violentos los deseos, con cualquier concesión se agigantan las pretensiones y la esperanza de una satisfacción final se aleja cada vez más. Lo nuevo se hace viejo, lo raro se hace común y los estímulos de lo gracioso y de lo excitante pierden su viveza». En el distanciamiento entre el gusto de una minoría y el del gran público, en el «estridente contraste entre arte elevado y arte bajo», en el que cada criterio estético corre el riesgo de naufragar, la única esperanza, según Schlegel, es que estalle una revolución del gusto: «Ya ha ocurrido muchas veces que una necesidad urgente generó un objeto; de la desesperación surgió una nueva serenidad, y la anarquía se hizo madre de una benéfica revolución. ¿No podría esperar la anarquía estética de nuestra época una catástrofe semejante» [Edic. cit., 64-65].

De mero elemento, lo feo pasa a ser en poesía un factor de negación diametral de lo bello, un malhechor estético,

contra el cual se nos propone desarrollar un «completo código criminal» en el que se especifiquen sus distintas manifestaciones para poder perseguirlo legalmente. Lo bello coincide, por consiguiente, en la ágil busca y captura de lo feo:

Una legislación estética completa sería el primer órgano de la revolución estética. Su misión sería guiar la fuerza ciega, equilibrar lo que está en conflicto, ordenar lo indisciplinado hacia la armonía, proporcionar a la cultura estética una base firme, una orientación segura y un talante regular [Edic. cit., 94].

Las categorías de la estética clásica empiezan, a partir de ahora, a volver, por contraste, bajo una forma subvertida, anticlásica, tal diferenciadores respecto del arte antiguo, antes de redescubrir en él elementos perturbadores o «dionisiacos». Cabe, además, aventurar la hipótesis de que esa reducción de la distancia de seguridad respecto de lo feo (hasta su caída subsiguiente) haya de ponerse en relación con la acentuación del *pathos* en los cambios revolucionarios contemporáneos y que deba ligarse al concepto de «caos regenerador» de órdenes nuevos. Con Hölderlin el rechazo a todo orden estático, a toda tradición y a toda conciliación simplemente armónica se hace tajante y explícito: lo «orgánico» procede de lo «aórgico» (es decir, el orden del caos) y a ello vuelve, como creador de órdenes futuros. Con Hölderlin, y a partir de él, empieza a considerarse, esporádicamente, que únicamente será digno de ser llamado arte aquel que sepa dar razón de la enorme acumulación de escisiones y de dolor que traspasan a la realidad, aquel arte que plantee la conciliación sólo como límite extremo del desgarramiento.

El proceso de disolución de la trinidad de valores supremos en el mundo moderno se da en tres frentes. Junto a las modificaciones sufridas por lo bello y por lo feo,

las formas binarias de la verdad lógica (lo verdadero y lo falso) y de la moral (el bien y el mal) se articulan en estructuras de una mayor complejidad: la dialéctica reconoce, así, la positividad de lo negativo en tanto que resorte de los procesos que se desarrollan en el pensamiento y en la realidad, considerados inseparables; una ciencia joven, la economía política, perfecciona la teoría mandevilliana de la ecuación entre vicios privados y virtudes públicas, mostrando la naturaleza socialmente beneficiosa del egoísmo y de otras pasiones; Goethe dibuja en *Fausto* la potente figura de Mefistófeles, símbolo de una fuerza que, queriendo el mal, termina por producir asimismo el bien.

Metamorfosis de lo feo

1. En la cuarta época, lo feo ya no se distingue de lo bello; en un giro conceptual de trescientos sesenta grados se llega a repetir, con las brujas de *Machbeth*, que «lo bello es feo, lo feo es bello». Su aceptación redime la negatividad absoluta, substrayéndola al aislamiento de lo positivo y elevando al nivel de objeto estético los diversos aspectos de la patología individual y colectiva.

Será en el seno de la cultura francesa, en su tardío romanticismo social, donde lo feo efectúe su definitiva conversión en bello, hasta llegar a ser indistinguible. Con Victor Hugo, con Eugène Sue, con Charles Baudelaire y con una serie de escritores más «populares», el arte selecciona como privilegiado terreno propio los fenómenos anormales y ambiguos, los puntos cardinales de condensación de lo feo y del desorden: las deformidades del cuerpo y del alma, la miseria moral y material, el delito, los bajos fondos y las cloacas de la sociedad y de la conciencia, sobre todo metropolitana.

En 1827, en un acto soberano de identificación, se sucede una vuelta decisiva en el largo camino que lleva a lo feo de su «no ser» a ser como lo bello. En ese año, el joven Hugo –adhiriéndose al *Genio del cristianismo*, de Chateaubriand– elabora una auténtica y original teodicea estética, mucho más radical que la que intentaran Agustín o Shaftesbury. Coincidiendo con Hegel, equipara el arte cristiano con el arte moderno, cuyo nervio espiritual está representado por lo feo:

El cristianismo lleva la poesía a la verdad. Al igual que él, la musa moderna contemplará las cosas desde una perspectiva más elevada y más amplia. Comprenderá que en la creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz. (...) La poesía dará un gran paso, un paso decisivo, un paso que, a semejanza de la sacudida de un terremoto, cambiará toda la superficie del mundo intelectual. Hará lo mismo que la Naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlos, lo grotesco con lo sublime, la sombra con la luz, en otros términos, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu (*Préface de Cromwell*, 1827 [trad. cast.: «Prólogo a Cromwell», en V. Hugo, *Manifiesto romántico*, Barcelona, Península, 1989, 33; traducción de Jaume Melendres]).

Este planteamiento se perpetuará, si bien en clave laica, hasta nuestro siglo, con las significativa afirmación de Apollinaire: «Hoy amamos la belleza tanto como la fealdad».

Mientras que Victor Cousin, aun en 1837, defiende, en *Du vrai, du beau, du bien*, la idea de belleza como expresión de la moralidad, Hugo difunde el principio de complementariedad y de intercambiabilidad de lo bello y lo feo, que harán suyo el «socialismo romántico» y Baudelaire. Seres monstruosos –el Quasimodo de *Notre-Dame de Paris* o el Triboulet de

Le roi s'amuse (el deforme bufón opuesto al bello y libertino Francisco I, que, en el *Rigoletto* de Verdi serán respectivamente el mismo personaje y el duque de Mantua)⁷— se convierten en los campeones de lo «feo bello». La fealdad exterior y la belleza interior se separan claramente. Desde esta perspectiva, lo bello no puede aparecer en todo su esplendor, porque —como lo verdadero y lo bueno— queda, a menudo, cubierto por una pátina opaca y repelente.

Con Hugo, pero más claramente aún con Baudelaire, el arte, concluyendo un recorrido plurimilenario, reivindica el derecho a tratar lo feo en todos los terrenos, hasta bajo su forma más extremada, la de lo repugnante. Ya Aristóteles se había planteado la pregunta básica de por qué en el arte nos atrae todo aquello que en la vida nos espanta o nos repugna, de tal forma que «aquellas cosas que nos hacen sufrir cuando las vemos en la realidad nos producen placer si las vemos en imágenes que sean lo más fieles posible, tal los dibujos de las bestias más sórdidas y de los cadáveres (*Poética*, 1148 b). Y había contestado demostrando cómo su representación exacta las purifica y las hace no sólo tolerables, sino incluso agradables. El arte —merced a la «forma» que transfigura cualquier contenido, sigue diciendo— obra la milagrosa metamorfosis de lo feo real en bello efectivamente representado.

Pero Kant, aun aceptando la tesis de que todo cuanto es feo en la naturaleza puede ser salvado estéticamente, excluye expresamente lo repugnante de este auto de clemencia y de gracia:

El arte bello muestra su preeminencia en esto, en que puede hacer bellas aquellas cosas que en la naturaleza son

⁷ Ya en 1824, Byron, con *The Deformed Transformed*, había puesto su atención en este tema. Junto a las deformidades naturales, empiezan a describirse, a partir de esta época, también los monstruos artificialmente creados, como en el *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley.

feas o desagradables. Las cóleras, las plagas, las devastaciones de la guerra y cosas semejantes pueden muy bien ser descritas como cosas dañosas y también pueden ser representadas en pintura; una sola especie de cosas feas no puede representarse según la naturaleza, sin que se destruya todo placer estético y, por ende, la belleza del arte, y ella es la de aquellas que inspiran *repugnancia* (*Crítica del juicio* § 23).

2. En Baudelaire, por el contrario, la belleza no sólo incluye inmediatamente lo repugnante, sino que, incluso, está más allá del bien y del mal moral: su mirada «infernaly divina» devuelve, mezclados, «la buena acción y el crimen» y en sus ojos hundidos, de Musa enferma, poblados de visiones nocturnas, se reflejan «alternativamente / el horror y la locura». Parece haber renunciado al placer de oficiar el milagro de la transubstanciación de lo feo natural en lo bello artístico. La belleza —«monstruo espantoso enorme ingenuo»— conserva en sí, bien visibles, ostentados incluso, los semblantes repugnantes «de las bestias más sórdidas y de los cadáveres», sin velarlos ni intentar trascenderlos mediante una sencilla catarsis. Lo bello recuerda, así, el factor de aflicción y de horror del vivir, conocido desde tiempo inmemorial y que (según el planteamiento freudiano), en su origen, antes de convertirse en extraño tras su represión inconsciente, ha sido para nosotros hasta demasiado familiar. La poesía de Baudelaire rescata esa represión. Incluso en el esfuerzo de hacer «este universo menos repugnante / y estos breves instantes menos graves», el choque de la belleza provoca simultáneamente el reconocimiento —ya oscuramente sentido desde siempre, por otra parte— del caos insuperable del que parte y sobre el que campea la busca de sentido de la experiencia⁸.

⁸ Mantiene, sin embargo, el vínculo tenue (por *correspondances* que debe encontrar el lector, no sugerir expresamente el autor) entre bello, verdadero y bueno: «el gusto desmedido de la forma lleva a desórdenes

El poema *Una carroña* ilustra claramente este planteamiento de figurar la destrucción de toda forma, el antieros que obsesivamente cancela el amor. La terrible revelación de la universal vicisitud que aguarda a todo ser viviente, su inexorable corrupción, tiene lugar en la copresencia de los opuestos, pues es en una «hermosa mañana» cuando se descompone un cuerpo cualquiera, sinécdoque macabra del final de todas las cosas:

¿Recuerdas, alma mía, aquello que vimos
una hermosa mañana de verano suave;
una carroña asquerosa, al borde de una senda,
en lecho muy pedregoso,

piernas arriba, como una mujer lúbrica,
ardiendo y rezumando veneno,
en actitud indolente y cínica abríase
su vientre con mil emanaciones [...]

Como triste consuelo, parece que sólo las formas, despojadas y descarnadas, resistieran en su distanciamiento platónico, al poder de la muerte, rehuyendo el destino de los demás seres, aunque al precio de perder su consistencia, constreñidas como están a sobrevivir en el exilio, en mundo sombrío e incierto del recuerdo de una «vida anterior»:

Se borraban las formas, sólo eran ensueño,
un esbozo apenas trazado,
como olvidado en la tela y que el artista
última solamente por los recuerdos.

monstruosos e inauditos [...]. La pasión frenética por el arte es un cáncer que devora todo lo demás; y, en la medida en que la ausencia absoluta de gusto y de verdad en arte equivale a ausencia de arte, el hombre entero desaparece; la excesiva especialización de una sola facultad acaba en la nada (Ch. Baudelaire, *L'école païenne* (1851), en *L'art romantique*, París, 1923, p. 327). Véase también P. Mathias, *La beauté dans les Fleurs du mal*, Grenoble, 1977.

La «divina esencia» de la forma es inmortal, en la medida en que, al no estar compuesta de partes o de «moléculas», como la materia, no puede disolverse en elementos simples:

Cuando eso ocurra, ay belleza querida, di a los gusanos que con besos te roan, que yo conservé la forma y la divina esencia de mis amores aunque ya sin presencia⁹.

El código criminal de lo feo, proyectado por Schlegel, ya no sirve para darle captura, para desenmascararlo o combatirlo. En todo caso, se utiliza para sorprender el aspecto delictivo e infernal de lo bello, sin el cual se convierte en superficial y vulgar, incapaz de dejar presentir el sentido enigmático de las cosas. Como dice el *Himno a la Belleza* (vv. 11-16):

¿Surges del negro abismo, o acaso bajas de una estrella?, embrujado, el Destino, como un perro, pegado va a tus faldas; alegría y desastres al azar esparces, todo lo riges, y de nada das cuenta. Sobre muertos, Beldad, que escarneces, caminas. No es la menos fascinante de todas tus alhajas el Horror; en tu vientre orgulloso, amorosamente, danza Homicidio, el más caro de tus dijes.

⁹ Ch. Baudelaire, «Una carroña», en *Las flores del mal*, en *Oeuvres complètes*, p. 30 [trad. castellana de Jacinto Luis Guereña, *Las flores del mal*, Madrid, Visor Libros, 1982, 62-63]; y cfr. Ch. Baudelaire, *Mon coeur mis à nu XLIII*, en *Oeuvres complètes*, 2 vol., París 1975-1976, vol. II, p. 1298: «Toute forme créé, même par l'homme, est immortelle. Car la forme est indépendante de la matière, et ne sont pas les molécules qui constituent la forme».

3. A partir de Hugo y Baudelaire, la idea de que lo bello, en tanto que orden edificante, está amenazado de muerte se generaliza, tanto en las teorías como en las prácticas artísticas. La introducción de lo feo, en todas sus variantes, tiene como finalidad la recuperación para la belleza de la carga emotiva que, en la Edad Moderna, había cedido aquélla a lo sublime, corriendo el riesgo, con tal abdicación de degradarse en lo grato y en lo amenerado.

Paradójicamente, con ello no sólo no se bloquea el programa aristotélico de recuperación de la realidad, sino que se extiende, en la medida en que, a partir de entonces, se procederá al rescate de todos sus aspectos. Todo puede llegar a ser estéticamente bello y nada queda condenado a permanecer en el limbo de la insignificancia. Como le diría el gran pintor John Constable a una conocida suya: «No señora, no hay nada que sea feo; *en toda mi vida no he visto una sola cosa fea*: sea como fuere la forma de un objeto, la luz, la sombra, la perspectiva lo harán siempre bello»¹⁰.

Cuando todo se convierte en digno de atención estética, se produce una indiferenciación o «adiaforización» de los objetos artísticos, en el sentido de que cualquier cosa, incluso la más humilde, puede llegar a ser digna de consideración minuciosa, como cuando Van Gogh pinta sus ahora célebres zapatos o busca intencionadamente rostros femeninos insignificantes o *fanés* para retratarlos, al tiempo que se esfuerza por conseguir pintar las que para los pintores académicos constituyen «inexactitudes» y «anomalías».

Tras el gesto innovador de Hugo, será, sin embargo, en Alemania, entre 1830 y 1857, donde se elaboren las teorías sobre lo feo filosóficamente más fecundas. Puede fijarse el principio de esta fase en 1830, fecha de la publicación del *Sistema de estética como ciencia de la idea de lo bello*, de

¹⁰ John Constable en C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable* (1843), Londres, 1951, p. 280.

Christian Hermann Weisse. Donde se presenta lo feo como parte esencial e inseparable de la belleza, sirena que desafía con su canto mortal la fantasía artística. Llega incluso a afirmar (recordando, quizá, a Victor Hugo) que lo *bello inmediato es lo feo* y que lo feo es «la belleza al revés, o sea, colocada de cabeza» (cfr. vol. I, pp. 163-207, 180-188).

El otro planteamiento importante de estos años lo formula Vischer, que más tarde colaborará con Francesco de Sanctis en el Politécnico de Zurich. Para este filósofo, menos «espiritualista» que Weisse, aunque influido principalmente por Schelling y por Solger (autor, este último, de *Erwin*, 1815, una obra dedicada precisamente al problema de lo bello), el arte no tiene nada que ver con el pasado. Frente a Hegel, sostiene que tendrá un esplendoroso desarrollo en el futuro, cuando «la subjetividad desarrollada», saliendo, tras la Ilustración, de su estado minoritario, llegue a poder repartir toda su energía contenida (cfr. *Kritische Gänge*, vol. IV, pp. 174 y ss.). Vischer concluye que la totalidad armónica se ha perdido ya y que la razón moderna no puede universalizar lo particular o amalgamar los fragmentos de la realidad en un improbable Todo (*Auch Einer*, II, p. 278). Lo feo, que es «el principio del movimiento, la forma de la diferenciación», es valorado en su papel de «levadura» de lo bello, que desaparece en la obra una vez terminada su misión (*Kritische Gänge*, vol. IV, p. 408).

El Arcángel de lo bello

1. La quinta época, representada por la *Estética de lo feo* de Karl Rosenkraz, aparecida en 1853, tiene sus premisas en la filosofía de Hegel. Pues, aunque Hegel no haya reflexionado explícitamente sobre lo feo, con su teoría del arte «romántico», o sea, cristiano, ha propiciado, sin embargo, la operación radical de «tematización» de las teorías de lo feo

emprendida por sus propios discípulos y seguidores. Lo feo se relaciona, en él, con la nueva valoración del dolor que el cristianismo introduce en la civilización de Occidente, en la dramática concepción de una realidad desgarrada por los conflictos. En ella, el hombre, transformado en un «anfibio», se ve obligado a vivir en dos mundos. Unas veces se ve arrastrado hacia la tierra, hacia abajo, por la «carne», por las tentaciones y por el pecado; otras, hacia lo alto, por su incontenible deseo de absoluto. Por un lado, pues, las fisonomías animalescas de los torturadores de Cristo de la antigua pintura alemana que simbolizan la trágica, inextirpable omnipresencia del mal en el hombre (cfr. *Estética*, p. 986); por otro, los delicados rostros de la Virgen y las pacientes caras de los santos que aluden a una redención posible para cada uno de nosotros, a una eternidad que nos aguarda. Dejando entrever la dulzura de un «reino que no es de este mundo», en el que finalmente se encontrará la belleza, unida a la verdad y al bien, el cristianismo metaboliza, en perspectiva, la negatividad, siempre que se reconozca —en el plano puramente religioso— que la naturaleza, humana y extra-humana, está intrínsecamente privada de belleza y de conciliación: sólo el soplo creador residual y la permanente gracia divina la levantan de su «caída» y la hacen bella.

Para Hegel, el arte constituye una manifestación del espíritu (o sea, del «trabajo universal del género humano»), el testimonio intuitivo de su lucha interminable contra cualquier obstáculo que se interponga a la apropiación de la alteridad. Tal es la primera y básica etapa, juntamente con la religión y la filosofía, del progresivo crecimiento de conciencia del «espíritu» mismo en el «domingo de la vida», cuando se está en situación de liberarse —al menos provisionalmente— de las relaciones de dependencia externa.

Lo bello («manifestación sensible de la idea») conserva en sí las huellas de lo negativo que ha tenido que superar en cada ocasión. Las marcas y cicatrices de este conflicto se ha-

cen más visibles a medida en que nos acercamos más a las que Hegel considera las formas más elevadas de expresión artística: la tragedia y la comedia. Tales formas están traspasadas por tensiones y desequilibrios, en los que se le reconoce a lo feo un papel «dialéctico» fundamental de custodio de la indispensable negatividad:

La colisión perturba esta armonía y pone en disonancia y oposición el ideal en sí unitario. Por tanto, al representar tal vulneración se vulnera el ideal mismo, y la tarea del arte aquí no puede consistir sino, por una parte, en evitar que en esta diferencia perezca la belleza libre, y, por otra, en presentar la escisión y su lucha, con lo que, mediante la solución de los conflictos, de aquéllas resulta la armonía, y sólo de este modo brilla ésta en toda su esencialidad. No pueden establecerse determinaciones generales sobre hasta qué límite puede llevarse la disonancia, pues a este respecto cada arte particular sigue un carácter peculiar [G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, 151; traducción de A. Brotóns Muñoz].

Según Hegel vivimos una época prosaica, en la que el arte, como interés más alto, aparece como «un pasado». En un «estado de guerra permanente» en el que no se resuelve ninguna contradicción, los individuos, reacios a todo compromiso que implique una lealtad absoluta e indivisa, buscan refugio ante las intemperies de la época cavándose su propio nicho y cortándose su propia «tajada de cielo» en la tierra (cfr. pp. 168-171, 663-664). No existen ya, por consiguiente, auténticas colisiones trágicas extremas, dilemas ineludibles, como en los momentos heroicos, cuando los individuos estaban acostumbrados a identificarse íntegramente, en caso de conflicto, con una de las «potencias éticas» en liza (estado, familia, iglesia). El punto de vista moderno, el subjetivo de la particularidad autónoma –dispuesta a la negociación y vacilante entre la necesidad de un

vivir tranquilo y los veleidosos impulsos sentimentales—, erosiona la densidad monolítica requerida por cualquier dedicación ética exclusiva. Al faltar el compromiso absoluto del individuo, lo cómico, bajo la forma disolutoria del *humour*, expresa ahora, más que lo trágico, el desarrollo de la libre subjetividad que ha conquistado zonas reales de autonomía arrebatándoselas a sus antiguos amos colectivos, semejantes a los míticos Hecatonquiros «de los cien ojos».

El arte moderno registra y reconoce simultáneamente tanto el nuevo valor que la subjetividad se atribuye, como los efectos negativos que tal cambio de papel produce en las relaciones sociales e intrapersonales. Sin embargo, representa tales efectos (en su nivel más característico) como acontecimientos desdramatizadores, en la medida en que los individuos no parecen ya capaces de tomar verdaderamente en serio, ni siquiera su propia existencia. En la rápida y general transformación, que amalgama corrupción y regeneración de lo real, al final, cada uno concilia consigo mismo únicamente en la reconquistada serenidad del *humour* (cfr. pp. 1376-1381). Así, el arte más significativo llega a ser aquel que, reproduciendo (como Sterne) la disipación del sujeto en el círculo de su propio mundo, consigue reírse de las fealdades y de las mezquinas avenencias con lo existente, sin que se las quiera, o se las pueda, eliminar efectivamente.

2. Con Rosenkranz, lo feo se convierte en desafío ineludible y trampa eficaz a la primacía de lo bello. De suerte que una obra de arte será tanto más bella y conseguida cuanto mayor sea la disarmonía y el caos sobre los que logre imponerse. La conciliación crece en el corazón mismo del conflicto, en proporción directa con el extenderse de la «sombra» proyectada por la «figura luminosa de lo bello» (*Estética de lo feo*, p. 47). En la obra de Rosenkranz, domina la exaltación de la complejidad y de la flexibilidad de un or-

den, el de lo bello, que concede el máximo espacio a la dinámica desequilibradora de su antagonista, aun negándose a reconocerle de antemano cualquier pretensión de primacía.

Lo feo no es materia inerte que se pueda poner aparte fácilmente. Es una potencia activa, peligrosa, agresiva, en continua fermentación; no tiene la naturaleza inmóvil del ser, sino la camaleónica del llegar a ser. Se comporta como un enemigo astuto y tenaz, que sólo puede ser derrotado por una belleza que se atreva a abandonar la postura a la defensiva, atrincherada, que intente una salida del alcázar del mero formalismo estético, violando, así, el temor fetichista a las reglas tradicionales de la simetría y de la armonía. Hay que impedir, por consiguiente, que lo «bello en sí», lo simplemente armónico aún no pasado bajo las horcas caudinas de lo feo, mantenga un dominio indiscutido en el terreno artístico. Lo bello no debe parecerse a un «desierto de la identidad», al orden sin vida de una perfección gélida. Antes bien, la unidad absolutamente idéntica a sí misma es fea y vacía. Para intentar alcanzar la belleza debe llegar a ser «desigual a sí misma», aun a riesgo de perder la propia estabilidad «en la colisión» con su opuesto (pp. 89, 101).

En proporción con la dureza del encuentro mantenido, la caída de lo feo engrandece el valor de lo bello victorioso. Se revela como artista sumo aquel que, habiendo bebido el veneno, produce una vacuna, mediante la cual, no obstante, no ha pretendido convertir en absolutamente inocua la virulencia de su antagonista. Lo bello, a su vez, pierde su naturaleza granítica de ideal eterno e inmóvil al que el arte debe adecuarse, sin más. Reproduce, por el contrario, la alegoría del triunfo de la vida sobre la muerte, la alegoría de la resurrección gloriosa de la forma desde el sepulcro en que la encierra aquello que la mata normalmente (lo amorfo, lo asimétrico, lo disarmónico, lo errado, lo desfigurado, lo repugnante y lo «diabólico»). Tales asesinos son abatidos úni-

camente cuando se llega a conseguir, al más alto nivel y en virtud de las disonancias, una «superior armonía». Tal es, por ejemplo, la enseñanza de Beethoven en «algunas de sus *Sonatas*» (o en los últimos *Cuartetos* y en la *Gran Fuga* op. 132). El logro de una cima semejante es fácilmente perceptible cuando la obra se muestra animada «por actividad autónoma», libre, precisamente porque sólo obedece a reglas propias inexorables. Entonces parece como si la vida fluyera con absoluta espontaneidad, aunque la causa invisible de esta vitalidad opere, a veces, desde el exterior, desde la mente de un músico o desde la mano de un pintor desaparecidos tal vez siglos atrás. Sucede algo semejante al surtidor de una fuente, activado por un mecanismo escondido, o al balanceo de la corola de una flor producido por el aire (cfr. p. 148). De una espontaneidad semejante, o de la libertad que corre en las formas sensibles (y por ningún otro lugar), procede la certidumbre subjetiva de no haber sido derrotados en lo bello.

Aunque Rosenkranz parezca más abiertamente inclinado que Hegel a atribuir una función activa a «lo negativo en sí», o sea, a la representación del mal y de lo feo, conserva, no obstante, algunos rasgos «clásicos». Sostiene que «lo bello, como el bien, es absoluto, y que lo feo, como el mal, es *relativo*». El mal y lo feo, en fin de cuentas, «desaparecen en la totalidad del gran orden divino del mundo». En lo sustancial se mantiene fiel a dos de los tres valores supremos de la tradición filosófica: «Que, en su fundamento más profundo, lo bello sea uno con el bien no constituye únicamente un rasgo idiosincrásico del Platón rétor, es exactamente la verdad. De tal suerte, es asimismo verdadero que lo feo en sí y por sí es idéntico al mal: el mal es lo feo radical, absoluto, ético, religioso» (pp. 50, 265, 245).

3. La *Estética de lo feo* expone sistemáticamente la paradójica organización del caos estético, articulándolo «desde

sus nebulosas primeras» hasta sus manifestaciones más detalladas y sofisticadas (hasta el extremo de lo «satánico», en tanto que metódica y absoluta subversión de todo el orden simbólico de los «transcendentales», vilipendio de todas las personas de la «trinidad»). Tras una dura lucha, a lo feo se le permite habitar el cosmos de lo bello a condición de que renuncie a su independencia, a condición de que se deje alcanzar y pisotear por el San Miguel de lo bello. Este no olvida la antigua pertenencia a lo angélico del vencido, idéntica a la suya, pues el vencido no es sino la belleza rebelde y perversa, Lucifer caído a causa de su desmesurada protervia. El «liberalismo» de Rosenkranz le lleva a aplicar al plano de la estética un esquema y una estrategia presentes en otros escritos suyos. Peligrosos, tanto en arte como en política, son, sobre todo, el diletantismo, la presunción, la falta de motivaciones profundas y la voluntad de actuar o de expresarse por encima de las propias capacidades. Lo bello no puede, por tanto, surgir de la lucha con lo feo ni cuando el artista menosprecia el valor del adversario (pretendiendo su extinción inmediata antes que el sometimiento de las energías autónomas de que dispone), ni cuando se abandona indefenso a su salvaje fuerza de seducción, como acaece a menudo al romanticismo y al «hiperromanticismo» contemporáneos, actitudes ambas, que, cediendo a la fascinación que la disolución y el delirio, ejercen, olvidan que, en orden a su propia supervivencia, «el arte no puede dar la última palabra a la locura» (p. 234).

A riesgo de jugar con fuego, por otra parte, debe concedérsele a lo feo un papel proporcionado en la promoción de las artes. Donde el poder de lo feo llega a su mayor intensidad (en la caricatura, «ribera» que separa a lo bello de lo feo, mostrando los límites de toda mimesis, en lo «delictivo», en lo «espectral» y en lo «diabólico», ámbitos en que, para Rosenkranz, mayormente se ejerce el arte contemporáneo), el esfuerzo por resistirlos llega a ser casi insoportable.

Los resultados que llegan a obtenerse de ello representan (en un cambio ventajoso para la especie humana en su conjunto, cuando no para los protagonistas en particular) piedras miliares penosamente hincadas en el camino de la civilización. Por todo ello, sólo los más grandes artistas han sido capaces de salir a explorar esas zonas de peligro máximo para volver y describirlas y expresarlas para el bien de todos: Dante, Miguel Angel, Shakespeare, Mozart, Goethe. El arte excelso encuentra el terreno más fértil al borde del abismo:

En la inmensa hendidura que abre la contradicción se revela la unidad en toda su profundidad. La fuerza de la armonía manifiesta tanto más potentemente cuando más grande es la desarmonía sobre la que triunfa, pero no sólo la separación debe dividir al elemento homogéneo con la unidad, sino que debe ser la relación negativa de la unidad con respecto a sí misma, porque sólo con ese presupuesto es posible instituir de nuevo la unidad. Por eso la separación no es bella por lo negativo en cuanto tal, sino por la unidad que en la separación demuestra una energía como potencia operante internamente, potencia amalgamadora, salvífica y renovadora [K. Rosenkranz, *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992, 138; traducción de Miguel Salmerón].

Los monstruos del Guernica

1. En la sexta época, lo feo aparece como superior a lo oficialmente reconocido como bello. Representa aquello que, separado, tutela el secreto de una felicidad por ahora socialmente inalcanzable. Es el guardián de un tesoro de verdades enterradas que el arte tiene que sacar a la luz, desenmascarando las representaciones de la «realidad perversa», sobre todo cuando se muestran bajo la tranquilizadora apariencia de lo bello convencional y pacificado.

Tal es la tesis coherentemente sostenida por Adorno a lo largo de toda su vida, y que tiene, no obstante, su exposición mejor articulada en la *Teoría estética* (publicada póstumamente en 1970), obra en la que lleva a cabo la última tentativa de restituir la palabra y la dignidad a cuanto ha sido callado y calumniado.

Lo feo revoluciona la jerarquía estética tradicional, transformándose en lo bello auténtico, en el ilocalizable lugar que custodia –juntamente con la protesta indirecta por la inhumanidad de las relaciones sociales aún vigentes– las intermitentes intuiciones del «sueño de algo», de la espera mesiánica de una redención futura de los individuos. Lo «bello» adaptado, desproblematizado y sin traumas es, en realidad, feo, falso e inmoral. Si se pretende mantener viva la aspiración a una vida mejor, hay que rechazar las ofertas de una belleza barata, las satisfacciones pasajeras que lisonjean a la conciencia invitándola a comprometerse con la «realidad perversa», la realidad que precisamente denuncia lo feo con su mera existencia.

El arte tiene el concreto deber de recurrir a lo amorfo, a lo disonante, a lo rechazado; el deber de profundizar en todas las manifestaciones de-formadas y desfiguradas de una verdad dolorosa, que –constreñida a esconderse y a camuflarse para escapar a la persecución de los poderes establecidos– ha terminado por asumir un rostro hirsuto, repugnante y terrible. Debe socavar en sus cimientos todas las ideologías dominantes, que (casi por definición) han tutelado siempre aparatos simbólicos, apologéticos de lo existente, o secretamente determinados a ello, propagando un arte superficial, consolatorio, fatuo, o bien falsamente rebelde, dispuesto, en cualquier caso, a hacer aceptable, tras algún intento de evasión, la vuelta a la realidad; dispuesto a presentar como seductora una estadía larga y adormecedora en mediocres paraísos artificiales.

Transformada en una variante de las técnicas de manipulación social, este autodenominado arte disipa y embota

las disonancias y las contradicciones, llevando a la práctica una «conciliación forzada» entre él mismo y el mundo (y ello también porque, en definitiva, no cree en la posibilidad de elevarse por encima de las implacables fuerzas actuales de lo negativo). Su objetivo es la búsqueda disimulada del consenso, llevada a cabo a menudo de manera pragmática; la integración –bajo la capa de los buenos y nobles sentimientos– de todos y cada uno de los individuos en el universo «concentracionario», totalizador y monstruoso del presente. La belleza es el maquillaje que cubre y trata de ocultar el horror y la invivibilidad de este *kosmos* trastornado.

En vez de aspirar a una armonía que inevitablemente estaría desafinada, hay que analizar despiadadamente las condiciones de violencia brutal, de sometimiento general y de ruina patológica en que se halla nuestro «administrado mundo» vislumbrado con la turbadora mirada de la «redención». Es lo feo, no ya lo bello, lo que contiene en sí, ahora, la esperanza de la asintótica conciliación futura. Rebosan, sin embargo, los «bordes del vaso», no un «suave licor», sino bilis amarga, que ha de impedir al arte el olvido de la ingente acumulación de sufrimientos de que proviene y de la que, tomando conciencia de ella, recibe su justificación más seria. ¿Qué quedaría del arte «si apartase de sí la memoria del dolor acumulado?» (*Teoría estética*, p. 434).

Esto no significa, por otra parte, que el arte deba recibir lo rechazado y lo feo en cuanto tales, ni que deba considerar eterna la tendencia a la abstracción deshumanizadora de las expresiones artísticas, que caracteriza a las vanguardias contemporáneas; pues éstas no hacen sino reproducir la forma asumida por las relaciones humanas, transmitiendo el sentido del desarraigo común y del exilio, de cada uno de nosotros, de una vida más verdadera (cuya ocurrencia imprevista e inaferrable registra el arte).

No se opta por lo feo. Lo impone la realidad, como muestra la anécdota de Picasso narrada por Adorno: «Le vi-

sitó en su estudio un oficial de las tropas de ocupación alemanas y, señalando al *Guernica*, le preguntó: '¿Lo ha hecho usted?'; a lo que, al parecer, Picasso contestó: 'No, usted'¹¹. El arte expresa, así, el grito de horror que brota de la realidad mortalmente herida, revelando tanto el ensañamiento de la vida como su negación, el hecho escandaloso que nadie vive verdaderamente, que no existe digna y conscientemente. El arte del siglo XX ha aceptado con Picasso la «deformidad» como norma de lo bello o, con Schönberg, A., la disonancia como articulación soportable y superable del gemido o del aullido sonoro. Por amor a una belleza y a una humanidad que aún no existe, ha generado centauros en los que coexisten, en contraste no resuelto, belleza y fealdad. Sólo mediante atrevidas hibridaciones y torsiones espasmódicas, violando todas las reglas aceptadas, se conserva y se desarrolla el mundo de la forma¹². La belleza se sirve, por tanto, de lo tradicionalmente «feo» como reserva intacta de sentido de lo bello (si bien no siempre lo hace con intenciones o efectos explícitamente inquietantes, como en el caso de las figuras humanas de Modigliani con un cuello desproporcionadamente largo y unos ojos enteramente ocupados por una pupila azul).

2. Adorno no predica, pues, un culto a lo feo. Sabe bien que también lo feo es fruto de la violencia, resultado de la opresión, revuelta contra la renuncia. Cuanto ha sido alejado de la conciencia y de la sociedad, execrado y temido, se ha asilvestrado y embrutecido. No debe el arte mostrarlo y

¹¹ Th. W. Adorno, *Note per la letteratura, 1961-1968*, trad. it., Turín, 1978, p. 104. [Trad. cast.: *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.]

¹² Cfr. P. Picasso, en Ch. Zervos, «Conversation avec Picasso», en *Cahiers d'art*, vol. X (1935), n. 10, pp. 173-178: «El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino aquello que el instinto y la inteligencia puedan concebir más allá de cualquier canon».

glorificarlo tal y como es, en su obtuso mutismo y en su deformidad inmediata. Debe descubrir permanentemente las formas y los dispositivos más adecuados para expresarlo y para emanciparlo, es decir, para ponerlo en situación de liberar, construyéndola en contra de sí mismo, la belleza que virtualmente encierra: «Están conseguidas aquellas obras de arte que, a partir de lo amorfo, a lo que inevitablemente violentan, salvan algo, llevándolo a la forma, que opera la salvación de la escisión» (*ibidem*, p. 85).

Aunque proclame su constante inactualidad, la «dialéctica negativa» adorniana no puede, por ello, renunciar a la idea de rescate y transfiguración de lo feo, a su incesante «educación estética» mediante la actualización de un pasado que no pasa, del que lo feo constituye históricamente un fósil-testigo, huella de la insuperada angustia ancestral frente la inmensidad del mundo, premisa de todo mito y de todo arte:

Probablemente el concepto de lo feo ha surgido en todas partes con el alzarse del arte de su fase arcaica. De esa fase retorna rítmica y permanentemente, amalgamándose con la dialéctica de la autoconciencia de que el arte participa. La fealdad arcaica, las máscaras litúrgicas cargadas de amenazas canibalescas, planteaban contenidos, eran imitaciones del terror que esparcían en derredor como una expiación (pp. 80-81).

Para expresar el arte y para disfrutarlo es necesario volver a lo remoto, recurrir a la presencia constante de un pasado irredento, ir a los orígenes de aquel terror inmemorial que ninguna conquista de la modernidad ha podido cancelar, pero que el gran arte muestra utópicamente como cancelable. En contacto con esa fealdad arcaica de que está lleno nuestro tiempo, la auténtica belleza se manifiesta en el «estremecimiento» producido por el residuo permanente de sacralidad (la presencia terrible de lo desconocido que nos amenaza). La aparición de lo «numinoso» con los ropajes de la alteridad, de lo «no idéntico», de aquello que no es inmediatamente reductible por el sujeto,

pero que lo trasciende, fluidifica la «conciencia reificada», retroactuando sobre ella: «el actitud estética consistiría en la capacidad para estremecerse del modo que fuere, como si la carne de gallina fuera la primera imagen estética» (p. 553).

Hay que tener valor (estético, pero también cívico) para mirar de frente a esta Gorgona, para evocar y representar, sin vacilaciones, la «negatividad» no domeñada ni sometida a las ideologías dominantes. En realidad, «lo que los enemigos del nuevo arte llaman su negatividad, con mejor instinto que sus tibios apologetas, es la quintaesencia de lo que la cultura establecida ha rechazado». Y, sin embargo, en ese sentido es en el que se siente atraído el arte digno de tal nombre. Al gozar de lo rechazado, el arte «acoge el infortunio, el principio del rechazo, en vez de limitarse a la inútil protesta contra él». Al renunciar absolutamente al lujo y a la riqueza expresiva, encontrando su medio en la pobreza, ese arte empobrece la experiencia precisamente porque muestra como su «meollo» ha sido desde mucho tiempo atrás completamente «esquilado» (pp. 33, 54).

3. El arte moderno está de luto. Expresa su pesar por cuanto hay de muerto, mutilado, humillado y ofendido en la vida de todos: «Decir hoy arte radical es lo mismo que decir arte sombrío, con el negro como color de fondo». Conviene al luto el «tabú sensorial» del goce, la prohibición del regocijo, por decoro ante el dolor del mundo, con cualquier obra, aunque se trate de una obra maestra. Ello atañe en el siglo XX tanto a los artistas como al público, obligados todos a someterse a las exigencias de tal arte que pretende una catarsis ardua y nunca conseguida mediante el *via crucis* de lo feo crudamente expuesto: «los horrores anatómicos de Rimbaud y de Benn, lo físicamente repelente y repugnante de Beckett, los elementos excrementicios de algunos dramas contemporáneos» (pp. 68, 27, 79). Mientras que el sufrimiento y la falsedad dominen en el mundo, el gozo in-

mediato de una obra de arte es un delito imprescriptible. El placer estético negativo debe retenerse, diferirse, suspenderse hacia la esperanza insatisfecha de una futura redención.

En todas las expresiones del sufrimiento (también en lo atroz y en lo repugnante) la promesa de felicidad de lo bello brilla por su ausencia, o por su constitucional imperfección. «Después de Auschwitz», sobre todo, el imperativo ético y estético consiste, para Adorno, en el intento reiterado de vislumbrar un posible sentido más allá de la alta y agobiante muralla de la cárcel del sinsentido en que estamos encerrados; en el intento de inducir a los hombres la difícil tarea de recordar el horror de lo existente, sin renunciar, por ello, al remoto ideal de la conciliación (señalándola más allá del velo de lágrimas de nuestros ojos, humana duplicación de las *lacrimae rerum*). La música, en su afinidad con el llanto, ilustra la paradoja de un abandonarse y de un bajar la guardia que es, al mismo tiempo, premisa para llegar a ser más receptivos respecto de la temida exterioridad. El gesto de entregarse a un *pathos* y a un conocimiento no definido, de liberar la tensión que aísla y bloquea a cada uno en su castillete de miedo, permite, en último término, lanzar un puente hacia el exterior para hacer pasar por él al mundo de modo no traumático: «El hombre que se deja y suelta el llanto en una música que en nada se le asemeja deja al mismo tiempo que entre en él, como en un reflujo, la corriente de aquello que él no es y que había estancado tras la represa de los objetos concretos. Con su llanto y su canto penetra en la realidad alienada»¹³.

La parábola de lo feo

1. Entre Rosenkranz y Adorno la cuestión de lo feo queda enmarcada en el cuadro más amplio de la patología

¹³ Th. W. Adorno, *Filosofía della musica moderna*, trad. it. Turín, 1959, pp. 129-130. [Trad. cast.: *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur, 1966].

de lo moderno, ese infierno al que se nos invita a descender. Al reducir su distancia temporal y espacial con respecto de la realidad extraestética se le quitan al arte el pedestal y la aureola. Tras haber renunciado a habitar la imperturbable esfera de lo eterno y de lo ubicuo, el arte se ve obligado a sumergirse en el mudable y agitado mar de la actualidad (esa misma actualidad que expresamente describen los periódicos o la literatura popular). De tal suerte, carga con la cruz de la contradicción y decide explorar la casualidad y la miseria del presente aceptando, con él, el reto de la sociedad de masas que tiende a poner lo bello al servicio del gran público y de las leyes del mercado (en donde se premian frecuentemente los efectos fáciles y los placeres groseros y efímeros).

El disfrute del arte ha dejado de corresponder únicamente a las clases cultas o acomodadas, a cuantos, en el pasado, aprovechaban las oportunidades que les fueron dadas para procurarse los instrumentos y el tiempo libre para una «elevación estética»: las musas se han democratizado. Y si la separación entre el gusto del gran público y el de la élite había sido considerada ya por Schlegel como un rasgo específico de la modernidad, tal fractura se ensancha desmesuradamente a partir de la mitad del siglo XIX, fundamentalmente a causa del descubrimiento, o crecimiento en la difusión, de los medios de comunicación de masas. En el doble sentido: de transmisión, elaboración y socialización rápida de los datos y de las técnicas (mediante los periódicos, la fotografía, el telégrafo, el fonógrafo, el cine, la televisión, los sistemas electrónicos pasivos o interactivos, los aparatos para la producción de la «realidad virtual»), por un lado; y de desplazamiento y transporte rápido de personas y bienes (mediante los trenes, los barcos, los dirigibles, los aviones, las naves espaciales), por otro.

La misma insistencia de Rosenkranz y de Adorno en el arte como alegoría de la libertad (o falta de constricciones

exteriores) se revela, para una mirada más atenta, como formación reactiva –y desesperada búsqueda de un antídoto– ante el denunciado malestar de la sociedad. Al desviar «el Aqueronte» de la historia, de las instituciones y de las conciencias, el arte contempla, la remota eventualidad de que sus obras puedan un día llevar a los hombres a «volver a ver las estrellas». Apunta, así, no sin pudor y apenas esbozado, el concepto de la belleza como promoción y engrandecimiento de la vida, desarrollado en su momento por Nietzsche con su estilo peculiar: «¿Qué es la belleza sino la imagen reflejada –contemplada por nosotros– de una alegría extraordinaria de la naturaleza por el descubrimiento de una nueva y fecunda posibilidad de vida?, ¿y qué es la fealdad sino el descontento de sí, la duda de que la naturaleza haya olvidado el arte de seducir a la vida?»¹⁴.

2. En la actualidad el arte es arte de masas de un modo distinto a como lo era en el pasado. En el mundo pagano o medieval, el arte desempeñaba inmediatamente la función de cemento político o religioso entre los ciudadanos o los fieles. Al consolidar el sentido de pertenencia a la misma comunidad, coadyuvaba, entre otras cosas, a que no creciera la distancia simbólica entre las clases sociales. Se perseguía ese objetivo, por ejemplo, mediante las representaciones de tragedias y comedias promovidas por el Estado (que ofrecía aportaciones a los ciudadanos más pobres para que pudieran asistir a las mismas) o mediante la construcción promovida por la Iglesia de «biblias de piedra» para que la doctrina cristiana pudiera ser aprendida con deleite por los iletrados. Aun no habiendo perdido hoy su papel político

¹⁴ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, verano de 1875, en *Richard Wagner a Bayreuth y Frammenti postumi (1875-1866)*, en *Opere di Friedrich Nietzsche*, editadas por G. Colli y M. Montinari, Milán, 1964 y ss., vol. IV/1, p. 177. [Trad. cast.: *Consideraciones intempestivas*, Madrid, Alianza Editorial, 1988].

(que se manifiesta especialmente articulado y complicado, también por obra de la creciente complejidad de las técnicas y de la sociedad misma), el arte, no obstante, ha separado y diversificado más nítidamente a quienes lo disfrutan.

Cuando se destina a la élite —entendidos, coleccionistas, clases altas, esnobs o todos aquellos que mediante las diferencias de gusto estético pretenden dejar ver su distinción social¹⁵— «se despega» del arte popular, llegando, a menudo, a niveles estratosféricos, inaccesibles a la mayoría. La relativa homogeneidad del gusto que parece encontrarse en el pasado está relacionada con el previo oligopolio de los intermediarios y críticos y con un menor interés del público en estos asuntos. Hasta que no se ha multiplicado exponencialmente el número de interesados en la empresa artística y no han tendido a convertirse en centrífugas sus exigencias, tales condiciones previas han garantizado las prolongadas persistencia y credibilidad de los parámetros de belleza objetiva.

Por su parte, el arte popular hereda frecuentemente con sintomático retraso, las agotadas formas de lo bello previamente codificado y aprobado: lo kitsch o algunos «clásicos» seguros, sólidamente consagrados por un gusto largamente compartido. Sin embargo, también se manifiesta a menudo capaz de crear relevantes innovaciones de género y de estilo (piénsese en los tebeos, en las imágenes publicitarias, en el jazz o en la música popular), que artistas de vanguardia, como Lichtenstein, Warhol o Bartok, han trasplantado luego en el terreno culto.

¹⁵ El coleccionismo y el mercado de obras de arte empieza a tener lugar en el siglo XVII, en Roma y en Holanda, cfr. J. Alsop, *The Rare Art Tradition: The History of Art Collecting, and Its Linked Phenomena Whenever They Have Happened*, Nueva York, 1982. Sobre la búsqueda de prestigio y de status social mediante la adquisición del gusto estético, cfr. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it., Bologna, 1983.

3. ¿Concluye la parábola de lo feo —en sus expresiones más difundidas o notables—, en nuestros días, es decir, en la que cabría considerar su séptima y última época?

Indudablemente se procede a equilibrios, órdenes y prohibiciones más cabalmente basados en las teorías examinadas. Hoy se perfilan al menos tres salidas: *a*) una desdramatización de lo feo semejante a la de lo «falso» o a la de lo «malo» en el ámbito de algunas lógicas y éticas (lo que favorece una distraída condescendencia al respecto y una tolerada indiscernibilidad en la línea fronteriza que lo separa de lo bello); *b*) una renovada exigencia de religiosidad, debida a las consecuencias inmediatas de la caída de los sistemas totalitarios europeos del siglo XX y a la difusión de nuevas angustias ante los dramas actuales y las incertidumbres del futuro; religiosidad que cala en la dimensión estética, devuelve parte del aura de objeto de culto a la obra de arte y, para muchos, traspasa las esperanzas de redención del plano político y terrenal al plano de la fe y de la transcendencia (menos ligado a la fragilidad de los proyectos y menos basado en el shakespeariano «banco de arena del tiempo»); *c*) la resultante del paralelogramo de fuerzas de estas dos tendencias, o sea, un semisecularizado uso del mito de lo sagrado en el arte, como sugieren, por ejemplo, la inesperada, fortuna del Vietnam Veterans' Memorial de Washington (sutilmente turbador en su «mística» sencillez de largo muro de granito negro en el que se han grabado los nombres de los 58.126 soldados muertos en dicha guerra), o, en términos más generales y sintomáticos, el despertar de la piedad popular también en formas extravagantes, como los múltiples templetos y monumentos construidos en todo el mundo en los sitios en que ha habido accidentes de carretera o las estatuas de cemento policromadas o las tumbas en forma de Mercedes del arte funerario centroafricano contemporáneo.

En todas estas tendencias —dicho sea de paso— el estatuto de belleza o fealdad se ha ido haciendo más complejo

cada vez, precisamente por la extensión, también al campo artístico, de aquella sensibilidad «cosmopolita» que invocara Baudelaire (a propósito de la Exposición universal, sección Bellas Artes de 1855) ante un objeto chino «extraño, extravagante, de forma retorcida, intenso y a veces delicado en el color hasta desaparecer». El arte asume una extensión cada vez más destacada y un carácter planetario. Desde lo alto del «Quinto siglo de la era global» en que nos encontramos hoy, tras el descubrimiento de América, se puede empezar a observar con mirada panorámica los momentos más significativos del encuentro artístico entre culturas anteriormente separadas o muy escasamente comunicadas: desde el comercio precoz, por parte de los portugueses, de determinados manufacturados no europeos a los experimentos dieciochescos de reproducción de la porcelana y de los objetos ornamentales del extremo oriente; desde la primera exposición en Europa de arte japonés, en 1889, a la progresiva atribución de valor artístico a las estatuas, a las máscaras, a las tallas, a los objetos ornamentales antiguos y recientes de Oceanía, de Africa, de las Américas.

El paso de tales productos de los museos etnológicos y antropológicos a los de «bellas artes», subraya, a posteriori, la descontextualización sufrida por todas las obras, de cualquier país y de cualquier época, al ser coleccionadas y concentradas en lugares destinados a la visita del gran público. A tal reordenamiento y almacenamiento de las tradiciones se debe el modo en que se han prefabricado y montado nuestros conocimientos artísticos actuales y asimismo el modo con que se ha modelado y condicionado nuestra «emoción estética». Seguramente es exagerada la consideración de que el culto de nuestros días a las obras de arte y la sensibilidad actual por lo «bello» se deban exclusivamente a la creación y mantenimiento de una densa red de «instituciones» (en la que se incluirían, además de los museos, las organizaciones de coleccionistas, los galeristas y los anticua-

rios), aunque aclara problemas y dudas con respecto a la naturaleza, permanencia y valor social de lo «bello».

4. El ideal de las «bellas artes» no ha declinado, sin embargo, ni siquiera tras la aparente apoteosis de lo feo. Últimamente asistimos, más bien, a una rápida cancelación de la fase adorniana del pesar, a una progresiva intolerancia al «arte feo» y al experimentalismo exacerbado de las vanguardias. El gesto de violar reglas y tradiciones produce hoy indiferencia; el posible eco de tales violaciones se extingue en seguida en el estruendo de los lenguajes, de los estilos, de las modas. ¿Hay alguna rebelión que no haya sido objeto de subsecuente rebelión? ¿Se sabe de alguna forma de negación, de licencia, de transgresión a la que se le haya negado la posibilidad de manifestarse? Ahora, cuando parece como si se hubieran experimentado y agotado todos los tipos de provocación, está claro que los escándalos se olvidan en seguida y que para que duren apenas unos meses tienen que ser fomentados artificialmente.

Junto a un insinuado deseo de belleza «normal», relajante o excitante (y, viceversa, de una fealdad que deje de ser turbadora), hoy se reivindica abiertamente el derecho al disfrute estético pleno y consecuentemente se considera masoquista el «ascetismo» anterior. Incluso un crítico de la talla de Hans Robert Jauss no se cansa, en *Apologia dell'esperienza estetica**, de polemizar contra la imagen de un arte perpetuamente de luto. La prohibición del goce «estético» le parece un absurdo que ni siquiera el propio Adorno se hubiera atrevido a llevar a sus últimas consecuencias. Tal *jouissance* (con el término de Barthes y de Jauss) le es tanto más necesaria a lo bello cuanto mantiene en éste la tensión a manifestar y hacer visible la «promesa de felicidad» y de emancipación. Se produce esta última en tres

* El lector en lengua castellana se remitirá a la primera parte —«Líneas generales de una teoría e historia de la experiencia estética»—, de *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

niveles de la conciencia: como productividad creadora de una realidad que los hombres puedan reconocer como obra propia; como «receptividad que determina una posibilidad de percibir el mundo de un modo distinto del que se presenta»; como experiencia subjetiva de la colaboración implícita de quien disfruta y de quien crea la obra de arte. A estos planos corresponden otras tantas «experiencias estéticas fundamentales», expresadas en las más clásicas de la categorías de la estética: *Poiesis*, *Aisthesis* y *Katarsis*. La primera remite al modo en que «mediante la creación artística, el hombre puede satisfacer su necesidad general de *sentirse en el mundo como en una patria, y de habitarlo*». La segunda se refiere a la manera en que «una obra de arte puede llegar a renovar la percepción de las cosas embotada por la costumbre». Finalmente, la tercera alude a las formas en que «el observador, en el proceso de disfrute del arte, queda liberado, por y para el placer estético, de sus prejuicios dependientes de la vida práctica, y disponible, así, para la comunicación o para la asunción de normas de comportamiento social»¹⁶. Mediante la recuperación de la relación con la alteridad que pueda darse en las dimensiones emotivas de «admiración, choque, conmoción, llanto, risa» —pasiones que el esnobismo estético considera «vulgares», se rompe el círculo vicioso que sólo considera a la obra de arte en exclusiva relación con cada una de las subjetividades. Frente a la disgregación de los papeles sociales, de los saberes y de las conciencias, la experiencia estética contribuye a mantener abierto «el horizonte de un mundo común a todos» (cfr. pp. 33-35).

5. Estas afluencias (hacia la desdramatización de lo feo, hacia la nueva sacralización-mitologización del arte, hacia la semisecularización de lo bello) están unidas por el aparente abandono de la insolubilidad del vínculo entre bello y feo

¹⁶ H. R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, trad. it. Turín, 1985, pp. 12-13. [Trad. cast. cit., pp. 75-77].

como condición para cualquier juicio sobre la obra de arte. En cualquier caso, se ha relajado el resorte conceptual que mantenía en fuerte tensión estos conceptos, de suerte que parecen mezclarse y entrecruzarse sin tener ya fronteras conflictivas.

Si lanzamos una última mirada a la historia de lo feo, podremos ver muy sintéticamente cómo se ha ido modificando: primero se le negaba la existencia en tanto que entidad autónoma; después se quiso instrumentalizarlo poco a poco, transformándolo en servo-mecanismo de lo bello; finalmente se le ha atribuido una dignidad mayor incluso que la de su antiguo adversario. Todo ello ha tenido lugar, sin embargo, sin salirse mínimamente –ni siquiera cuando se le combatía o se le rechazaba– de un paradigma basado en las combinaciones implícitamente contenidas en la oposición inicial. En otras palabras, siempre se ha estado dentro de una misma lógica general capaz de hacer sucesivamente integrables entre sí –y hasta secretamente cómplices– los engranajes de la contraposición, de la disolución y del vuelco final de lo feo en su contrario.

En el origen del estado actual de libre fluctuación de las ideas de bello y de feo hay quizá una degradación –que estaría aún por poner de manifiesto– de una sensibilidad, de unos esquemas perceptivos y de unas maneras de pensar poco extendidos actualmente. Lo feo aparece vinculado a una percepción menos peligrosa, pero también menos útil para la movilización de aquellas fuerzas que servían como factores de revigorización y regeneración de formas de belleza, debilitadas ahora, ya sea por la pérdida de costumbre de enfrentarse a los grandes temas, ya sea por la ausencia de adversarios.

¿Está hoy agotada la «levadura» de lo feo? ¿Se han embotado sus armas? ¿Se ha doblado aquel eje fijo de la amenaza simbólica, en torno al cual, cambiando de aspecto a cada vuelta, se han articulado constantemente todas las diferentes versiones de lo feo?

No, seguro que no se han desvanecido todas las amenazas blandidas contra el actual orden simbólico. Lo que sí ha sucedido es que, habiendo alcanzado una confianza mayor en su propia incolumidad, ese orden ha relajado su estado de alerta permanente. Una de las causas debe buscarse en el incremento del nivel de complejidad, de plasticidad y de reacción de su «sistema inmunitario», capaz ahora de reorganizarse tras cada ataque, merced a la paradójica habilidad adquirida para aprovechar y dirigir a favor suyo y en contra del adversario, como en ciertas artes marciales, las energías de quien lo asalta. En este sentido, a lo feo parece haberle tocado una suerte semejante a la de las perversiones sexuales estudiadas por Foucault, la de no ser realmente combatido, sino incitado secretamente a integrarse y a unirse con la normalidad de la belleza, con objeto de generar nuevas «quimeras estéticas» nuevos centauros en quienes las características de los «progenitores» se combinen mendelianamente y se distribuyan pacíficamente.

Disfrazada de prohibición, la permisividad respecto de lo feo vuelve a plantear, no obstante, un insoslayable interrogante: ¿no acabará también lo feo (como las transgresiones sexuales) por quedar subordinado a algo distinto de sí, a una nueva y más hábil variante de la nunca desaparecida «política de lo bello»? ¿no quedará sometido, si bien más suavemente y según una lógica distinta, al tolerante dominio de lo bello, al señorío de un sistema simbólico que, por su propia naturaleza y casi teleológicamente, no puede renunciar a las imágenes de la conciliación?

En conclusión, el gran ciclo de exclusión/inclusión de lo feo no elimina ciertamente todas las diferencias respecto de lo bello. Las traslada a otra parte, las atrae progresivamente al campo de gravitación de otros intereses y objetivos, pero obviamente no las cancela. Convendría, pues, preguntarse, del modo más analítico posible, cuáles son las nuevas caras que representan hoy, aunque sólo sea provisionalmente, las

antiguas fisonomías de lo bello y de lo feo, cuál es el insustituible germen de la belleza.

Cabe formular la hipótesis de que habiéndonos habituado al veneno, habiéndonos «mitridatizado» con las precedentes manifestaciones de disarmonía, de desproporción o de disonancia, ya no nos molestan tanto. Otra cosa nos inquieta más como expresión de lo feo y de la usura del sentido, indicio, a su vez, de los riesgos de empobrecimiento y de estandarización de la experiencia. Se trata de la miseria de lo insignificante; el placer regresivo de ver volver lo que ya se conoce y, por ello, da seguridad; la martilleante repetición de lo siempre-igual; el triunfo de la banalidad y de la cháchara; el aturdimiento mental y emotivo; el virtuosismo determinado a sí mismo; la inutilidad de tantos intentos de creación de nuevas formas de expresión.

Sería, no obstante, incurrir en un catastrofismo simplista creer que asistimos a la inevitable declinación del sentido o, como se oye tantas veces repetir alegremente, a la enésima «muerte del arte». Sea cual fuere el nombre con que se lo quiera denominar, la historia demuestra que lo bello tiene siempre en reserva su última arma: la sorpresa. Siguen, así, surgiendo nuevas formas de belleza, que brillan en nuevas constelaciones, aun cuando no siempre sean inmediatamente percibidas.

Precisamente por ello —a pesar de todos los modelos y de todos los instrumentos de interpretación, no en vano contruidos, para acercarnos a lo bello—, no se puede dar una definición cabal de él ni al final de este recorrido, ni de cualquier otro. Faltaría siempre el elemento esencial, la creatividad, o sea, la subversión de los esquemas y de los estilos habituales, mediante la aparición disolvente —acompañada de un «estremecimiento» semejante al que se siente en la experiencia de lo sagrado— de algo nuevo, que, sin embargo, nos parece haber conocido desde siempre, como si

fuera el eco en claro de nuestros sentimientos más oscuros y de nuestros más confusos pensamientos.

¿Es esto un fracaso para el pensamiento estético? No, es sólo la toma de conciencia de haber recorrido un largo y fructífero camino para llegar hasta un umbral. Lo importante es saberlo para poder cruzarlo, en cuanto podamos, puestos ante las obras de arte.

Bibliografía

Se ha concebido la presente bibliografía para quienes deseen estudiar con más detalle los problemas abordados en este volumen. Los numerosos textos recogidos (entre los implícita o explícitamente considerados, además de entre los más significativos) están normalmente agrupados por temas y citados en el orden cronológico de publicación.

Introducción

Sobre la idea de lo bello (aunque para lo bello en su relación con lo feo deba verse la bibliografía del último capítulo), cfr. H. Osborne, *Theory of Beauty*, Londres, 1952 [en castellano se puede consultar: H. Osborne (ed.), *Estética*, México, FCE, 1976]; R. Mecchia, «Bello/Brutto», en *Enciclopedia Einaudi*, Turín, 1977, vol. II. pp. 232-250; C. Borgeest, *Das sogenannte Schöne. Ästhetische Sozialschranken*, Frankfurt del Mein, 1977; E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, 1982; M. Monthersill, *Beauty Restored*, Oxford, 1984; H. G. Gadamer, *L'attualità del bello*, trad. it., Génova 1986 [trad. cast.: *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991]; A. Schmitt, «Das Schöne Gegenstand im 18. Jahrhundert und bei Platon», en *Philosophia*, 18 (1987-1988), pp. 272-296; S. Zecchi, *La bellezza*, Turín, 1990; F. Rella, *L'enigma della bellezza*, Milán, 1991; W. Tatarkiewicz, «Bello», trad. it. en *Storia di sei idee*, Palermo, 1993 [trad. cast.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987]; VV. AA., «Das Schöne», en *His-*

torisches Wörterbuch der Philosophie, Basilea, 1992, vol. VIII, col. 1343-1385.

Sobre el nacimiento de la estética y sus vicisitudes: A. G. Baumgarten, *Riflessioni sul testo poetico*, trad. it., Palermo, 1985; Id., *Aesthetica* (1750 y 1758), reimpresso en Hildesheim, 1961; B. Bosanquet, *A History of Aesthetic* (Londres, 1892), Nueva York, 1957 [trad. cast.: *Historia de la estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961]; A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts* (1923), La Haya, 1967; K. E. Gilbert y H. Huhm, *A History of Aesthetics*, Londres, 1954²; M. C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Theory of Criticism*, Nueva York, 1958; VV. AA., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 4 vols., Milán, 1959-1961 (reimp. Milán, 1987); C. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine. Une enquête*, Milán, 1960 [trad. cast.: *La estética contemporánea*, Buenos Aires, Losada, 1971]; G. Vatimo (al cuidado de), *Estetica moderna*, Bolonia, 1977; M. Dufrenne y D. Formaggio, *Tratatto di estetica*, 2 vols., Milán, 1981; W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, trad. it., 3 vols., Turín, 1978-1984 [trad. cast.: *Historia de la estética*, Madrid, Akal, 1987-1991]; T. Eagleton, *The Ideology of Aesthetic*, Oxford, 1990; S. Givone, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, 1990 [trad. cast.: *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990]; M. Perniola, *Del sentire*, Turín, 1992; D. Cooper (al cuidado de), *A Companion to Aesthetics*, 1992; VV. AA., *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1993³; Ch. Wulf, D. Kamper y H. U. Gumbrecht (al cuidado de), *Ethik der Ästhetik*, Berlín, 1994.

Sobre la historia y la etimología de los términos relativos a lo bello y a lo feo (aunque, una vez más, remita al más amplio material registrado en la bibliografía referida al último capítulo), cfr. G. Pascuali, «Omero, il brutto e il ritratto» (1940), en *Terze pagine stravaganti*, Florencia, 1942, pp. 139-166; P. Monteil, *Beau et laid en latin. Étude de vocabulaire*, París, 1964; C. A. S. William, *Chinese Symbolism and Art Motives*, Nueva York, 1960; H. Kawai, «Beauty in Japanese Fairy-Tales», en *Eranos Jahrbuch 1984*, 53 (1986); Sh. Ueda, «Die Zen-Buddhistische Erfahrung des Wahr-Schönen», *Ibidem*, pp. 197-240.

Capítulo primero

Para los textos sobre los pitagóricos, cfr. M. Timpanaro Cardini, *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, 3 vols. Florencia, 1958-1964 [en castellano, puede consultarse el tomo primero de C. Eggers Lan y V. E. Juliá (eds.), *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 1978, 147-238]. Sobre su pensamiento y sus implicaciones: W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*, Nuremberg, 1962 (trad. ingl. revisada: *Lore and Science in Ancient Pythagoreism*, Cambridge, Mass., 1972); G. Pugliese Carratelli, *Tra Cadmo e Orfeo; contributi alla vita civile e religiosa dei Greci d'Occidente*, Bolonia, 1990. Más en general, cfr. E. Grassi, *Arte come antiarte. Saggio sulla teoria del bello nel mondo antico*, Turín, 1972.

Sobre el concepto de armonía y de orden, cfr. L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. it., Bolonia, 1967; H. Schavernoeh, *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteinklangs und der Seelenstimmung*, Friburgo, 1981; C. A. Huffman, *Philolaus of Croton, Pythagorean and Presocratic: A Commentary on Fragments and Testimonia*, Cambridge, 1993.

Para los desarrollos siguientes, cfr. E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, trad. it. Florencia, 1952 [trad. cast.: *Idea*, Madrid, Cátedra, 1982]; E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3 vols., Brujas, 1946 (compilación de fuentes) [trad. cast.: *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958; también puede consultarse: E. de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987]; Id., *Esthétique du Moyen Age*, Lovaina, 1947; H. Kayser, *Akroasis: The Theory of World's Harmonics*, trad. ingl., Boston, 1970; D. J. O'Meara, *Pythagoras Revived. Mathematics and Philosophy in Late Antiquity*, Oxford, 1989.

Sobre proporción, simetría y ritmo, cfr. G. D. Bierkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass., 1933; M. Borissavlievitch, *The Golden Number and the Scientific Aesthetics of Architecture*, Nueva York, 1950; M. Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, París, 1947 [trad. cast.: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Buenos Aires, Poseidón, 1977]; W. Kambartel, *Symmetrie und Schönheit*, Munich, 1972;

L. Schneider, *Asymmetrie griechischer Köpfe vom 5. Jahrhundert bis zum Hellenismus*, Wiesbaden, 1973; W. Seidel, *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*, Darmstadt, 1976; R. Lawlor, *Sacred Geometry: Philosophy and Practice*, Nueva York, 1982.

Sobre los inconmensurables cfr. K. von Fritz, «The Discovery of Incommensurability by Hippasus of Metapontum» en *Annales of Mathematics*, 1945, pp. 242-264, reimpresso en VV. AA., *Studies in Presocratic Philosophy*, Londres, 1970, vol. I, pp. 382-412.

Sobre Agustín véase la colección de textos en Agustín, *Ordine, musica, bellezza*, editado por M. Bettetini, Milán, 1992 [en castellano puede consultarse: *Obras filosóficas*, vol. III de *Obras completas*, Madrid, BAC, 1953-66]. Para las obras sobre la estética de Agustín, cfr. K. Svoboda, *L'Esthétique de Saint-Agustin*, Brno-París, 1933; E. Chapman, *St. Augustine's Philosophy of Beauty*, Nueva York, 1939; W. Beierwaltes, «Aequalitas numerosa. Zu Augustins' Begriff des Schönen», en *Wissenschaft und Weisheit*, 38 (1975), pp. 140-157; R. O'Connell, *Art and the Christian Intelligence in St. Augustine*, Oxford, 1978; M. Bettetini, *La misura delle cose*, Milán, 1994.

Sobre la violación de la simetría y sobre las ideas de lo bello y del arte en extremo oriente y en Asia en general, cfr. A. Berliner, *Der Teekult in Japan*, Leipzig, 1930; K. C. Pandey, *Comparative Aesthetics*, vol. I: *Indian Aesthetics*; vol. II: *Western Aesthetics*, Varanasi, 1959³; T. Hasumi, *Zen in Japanese Art. A War of Spiritual Experience*, Londres, 1962; Th. Munro, *Oriental Aesthetics*, Cleveland, 1965; Toshihiko y Toyo Izutsu, *Die Theorie des Shönen in Japan*, Colonia, 1988; G. Dorfles, *Elogio della disarmonia*, Milán, 1992².

Capítulo segundo

Sobre los sentidos y su distinta valoración en las artes y en las distintas culturas, cfr. T. Boman, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*, Gotinga, 1954; É Souriau, *La correspondance des arts*, París, 1969 [trad. cast.: *La correspondencia de las artes*, México, FCE, 1965]; M. M. Sassi, *Le teorie della percezione in Democrito*, Florencia, 1978; A. Corbin, *Storia sociale de-*

gli odori, trad. it. Milán 1983; J. Ninio, *L'impreinte des sens*, París, 1989.

Sobre el gusto, la ambigüedad de las artes y lo vago, cfr. W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Londres, 1931; F. P. Chambers, *The History of Taste*, Nueva York, 1932; C. Lorin, *L'inachevé: Peinture sculpture, littérature*, París, 1984; V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi niente*, trad. it., Génova, 1987; S. Corbin, *La musica cristiana. Dalle origini al gregoriano*, trad. it., Milán, 1987; J. Derrida, «Maintenant l'architecture», en VV. AA., *La città e le forme*, Milán, 1987; L. Ferry, *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, París, 1990.

Sobre la estética helenística, cfr. J. Onians, *Art and Thought in the Hellenistic Age*, Londres, 1979 [trad. cast.: *Arte y pensamiento en la época helenística*, Madrid, Alianza, 1996]; H. P. Laubscher, *Fischer und Ladsleute: Studien zur hellenistischen Genreplastik*, Maguncia, 1982; N. Himmelmann, *Alexandria un der Realismus in der griechischen Kunst*, Tubinga, 1983; P. Zanker, *Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verbönten*, Frankfurt del Mein, 1989; B. Hughes Fowler, *The Hellenistic Aesthetic*, Madison, Wis., 1989.

Para Gracián, véase: B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Espasa Calpe, 1957, y E. Hidalgo-Serna, *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracian*, Munich, 1985.

Sobre la belleza como luz y esplendor, cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica*, trad. it., Turín, 1967 [trad. cast.: *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989]; W. Beierwaltes, *Lux intelligibilis. Untersuchungen zur Lichtmetaphysik der Griechen*, Munich, 1957; D. H. Poullion, «La Beauté, propriété transcendente chez les Scholastiques», en *Archives d'Histoire doctrinale e littéraire du Moyen Age*, t. XV, 1946; O. von Simons, *The Gothic Cathedral. The Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Londres, 1956 [trad. cast.: *La catedral gótica*, Madrid, Alianza]; R. Gaurdini, *Das Licht bei Dante*, Munich, 1956; F. J. Kovach, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, Berlín, 1961; R. Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Colonia, 1981²; H. Sedlmayr, *La morte della luce*, trad. it., Milán 1970; M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1935), trad. it., en *Sentieri interrotti*, Florencia, 1969 [trad. cast.: *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960]; F. W. von Herrmann, *Hei-*

deggers *Philosophie der Kunst. Eine systemantische Interpretation der Holzwege Abhandlung «Der Ursprung des Kunstwerkes»* (1980), Frankfurt del Mein, 1994; K.-H. Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt del Mein, 1981; A. Bernidaki-Aldous, *Blindness in a Culture of Light*, Nueva York, 1990; É Escoubas, *Imago Mundi*, 2 vols. París, 1986; F. de Alessi, *Heidegger lettore dei poeti*, Turín, 1991.

Sobre algunos aspectos de la belleza funcional, cfr. P. A. Michelis, *L'esthétique du béton-armé*, Atenas, 1955; W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, trad. it., Turín, 1986 [trad. cast.: *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972]; T. Smith, *Making the Modern. Industry, Art, and Design in America*, Chicago-London, 1993.

Capítulo tercero

Para Platón, cfr. E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen in der Kunst in Platons Dialogen*, Leipzig, 1924; W. J. Verdenius, *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to Us*, Leiden, 1949; R. C. Lodge, *Plato's Theory of Art*, Londres, 1935; H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berna, 1954; E. Montsopoulos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, París, 1959; M. T. Liminta, *Il problema della bellezza. Autenticità e significato dell'Ippia maggiore*, Milán, 1974; I. Murdoch, *Teh Fire and the Sun*, Oxford, 1977 [trad. cast.: *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, México, FCE, 1982]; K. S. Katsimanis, *Études sur le rapport entre le beau et le bien chez Platon*, París-Lille, 1977; H. Flashar, «Die Klassizistische Theorie der Mimesis», en VV. AA., «Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C.», Vandoeuvres-Ginebra, 1979 (*Entretiens de la Fondationo Hardt*, XXV), pp. 79-97; K. Hume, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in the Western Literature*, Nueva York-Londres, 1984; S. Rosen, *The Quarrel between Poetry and Philosophy*, Nueva York-Londres, 1988.

Para Plotino, cfr. Plotino, *Sul bello intelligibile*, al cuidado de G. Guidelli, Génova, 1989 y *Enneadi*, al cuidado de G. Faggin, Milán, 1992 [trad. cast.: *Eneadas*, Madrid, Gredos, 1982 y ss.].

Sobre sus teorías estéticas, cfr. F. Bourbon di Petrella, *Il problema dell'arte e della bellezza in Plotino*, Florencia, 1956; P. Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, París, 1963; J. P. Anton, «Plotinus' Refutation of Beauty as Symmetry», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIII (1964), pp. 233-237.

Más en general, cfr. E. Hanslick, *Il bello musicale* (1854), trad. it., Florencia, 1978; B. Croce, *Estetica como scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1909¹ [trad. cast.: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973]; G. Luckács, *Estetica*, trad. it., 2 vols. Turín, 1970 [trad. cast.: *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966, 4 vols.]; H. U. von Balthasar, *Gloria*, trad. it., 8 vols. Milán, 1971-1977; L. B. Meyer, *Emotion and Music*, Chicago, 1956; H. G. Pott, *Alltäglichkeit als Kategorie der Ästhetik*, Frankfurt del Mein, 1974; V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, trad. it., Nápoles, 1985; J.-L. Chrétien, *L'effroi du beau*, París, 1987; H. Broch, *Il Kitsch*, trad. it., Turín, 1990; Ch. Buci-Glucksmann, *L'enjeu du beau. Musique et Passion*, París, 1992; E. Dissanayake, *Homo aestheticus. Where Art Comes From and Why*, Nueva York, 1992.

Para los textos clásicos sobre lo sublime, cfr. Seudo-Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979; E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Arquitectura, 1985; I. Kant, *Lo bello y lo sublime*, Madrid, Espasa Calpe, 1949; *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977; *Primera introducción a la «Crítica del Juicio»*, Madrid, Visor, 1987.

Para la bibliografía sobre el tema y para las implicaciones de lo turbador freudiano, véanse: K. Seidl, *Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffs*, Berlín, 1899; P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, trad. it., Bolonia, 1992; J. Brody, *Longinus et Boileau*, Ginebra, 1958; Th. A. Litman, *Le sublime en France (1660-1714)*, París, 1971; S. H. Monk, *Il sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento* (1935, 1960²), trad. it., Génova, 1992; M. H. Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of Aesthetics of the infinite*, Ithaca, N. Y., 1959; Ch. Thacker, *The Wilderness pleases. The Origins of the Romanticism*, Londres-Camberra-Nueva York, 1983; H. Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik*,

Berlín, 1889; V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, París, 1927²; P. Menzler, *Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung*, Berlín, 1952; T. E. B. Wood, *The World «Sublime» and its Context, 1650-1760*, La Haya-París, 1972; P. Guyer, *Kant and the Claims of the Taste*, Cambridge, Mass., 1979; L. Pareyson, *L'estetica di Kant*, Milán, 1984²; R. Assunto, *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo, 1984; H. Bloom, *Agone. Verso una teoria del revisionismo* (1982), trad. it., Milán, 1985; M. Arensberg (al cuidado de), *The American Sublime*, Albany, N. Y., 1986; J. Appleton, *The experience of Landscape* (1975), Chichester-Nueva York-Brisbane-Toronto, 1986; VV. AA., *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, Palermo, 1987; VV. AA., *La via al sublime. Sei saggi americani*, Florencia, 1987; K. Zelle, «Angenehmes Grauen». *Literarische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburgo, 1987; H. Parret, *Le sublime du quotidien*, París, 1988; G. Lombardo, *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*, Modena, 1988; J.-F. Lyotard, «L'intéret du sublime», en VV. AA., *Du sublime*, París, 1988, pp. 149-177 (trad. it., en *aut-aut*, n. 231, 1989, pp. 33 y ss.); AA. VV., *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, 1989; G. Carchia, *Retorica del sublime*, Roma-Bari, 1990; T. Furniss, *Edmund Burke's Aesthetic Ideology. Language, Gender, and Plitical Economy in Revolution*, Cambridge, 1993; G. Panella y W. Lupi, *Del sublime*, Frosinone, 1994.

Capítulo cuarto

Sobre lo feo y lo bello, en relación con los clásicos, y en el orden en que han sido tratados, cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte*, Madrid, Nacional, 1977; R. Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, Madrid, Visor, 1990; V. Hugo, «Préface de *Cromwelb*», en *Théâtre complet*, París, 1963, t. I [trad. cast.: «Prólogo a Cromwell», en *Manifiesto romántico*, Barcelona, Península, 1989]; V. Cousin, *Du vrai, du beau, du bien* (1837), nueva edición revisada, París, 1854; K. Rosenkranz, *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero,

1992; Ch. H. Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft der idee des Schönen*, 2 vols. Leipzig, 1830 (reimpreso en Hildesheim, 1966); K. W. F. Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (1815), Munich, 1971; Id., *Vorlesungen über Aesthetik* (1829), Darmstadt, 1962; Fr. Th. Vischer, *Kritische Gänge*, Munich, 1922², vol. IV, Id., *Auch Einer*, Segunda parte, en *Angewählte Wrke in 8 Teilen*, Sexta parte, Leipzig, 1926; Id., *Über das Erhabene und das Komische*, Stuttgart, 1837; A. Ruge, *Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische mit einem Komischen Anhang*, Halle, 1837. K. Fischer, *Diotima oder die Idee des Schönen. Philosophische Briefe*, Pforzheim, 1849 (reimpreso en Leipzig, 1928); Th. W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.

Para la bibliografía sobre estos temas, véase E. Usnes, *De la laideur dans l'art*, Bruselas, 1911; V. Paget, *Beauty and Ugliness and Other Studies in Psychological Aesthetics*, al cuidado de V. Lee y C. Anstruter-Thomson, Londres-Nueva York, 1912; L. Kretovsky, *La laideur dans l'art à travers les ages*, París, 1947; R. Polin, *Du laid, du mal, du faux*, París, 1948; G. Bataille, «La belle laideur et la beauté laide dans l'art et la littérature», en *Critique*, marzo, 1949, pp. 215-220; E. Auerbach, «Sermo humilis», en *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e enl Medioevo* (1958), trad. it., Milán, 1983²; H. Blumberg, «Sokrates und das 'objet ambigu'», en VV. AA., *Epimeleia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen*, Munich, 1964, pp. 283-323; F. N. Mennemeier, «Unendliche Fortschreitung und absolutes Gesetz. Das Schöne un das Häßliche in der Kunstauffassun des jungen F. Schlegel», en *Wirkendes Wort*, 17 (1967), pp. 393-408; H. R. Jaus (al cuidado de), *Die nicht mehr schönen Künsten*, Munich, 1968; G. Oesterle, «Entwurf einer Monographie des ästhetischen Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels «Studium-Aufsatz» bi zu Karl Rosenkranz «Ästhetik des Häßlichen» als Suche nach dem Ursprung der Moderne», en D. Bäusch (al cuidado de), *Zur Modernität der Romantik*, Stuttgart, 1977, pp. 217-297; P. Michel, *Formosa deformitas. Bewältigungsformen des Häßlichen in mittelaterlichen Literatur*, Bonn, 1976; M. Gaguebin, *Fascination de la laideur*, Lausana, 1978; O. Pöggeler (al cuidado de), *Hegel in Berlin*, Berlín, 1981; C. Peres, *Die Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik*,

Bonn, 1983; H Funk, *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdruckformen im 19. Jahrhundert*, Berlín, 1983; AA. VV., *La disarmonia prestablita*, Palermo, 1984; U. Carpi, «Considerazioni sul Brutto», en *Rivista di letteratura italiana*, III (1985), n. 2-3, pp. 439-470; W. Jung, *Schöner Schein des Häßlichen oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Gechichtsphilosophie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt del Mein, 1986; P. D'angelo, *simbolo e arte in Hegel*, Roma-Bari, 1989; P. Azara, *De la fealdad del arte moderno*, Barcelona, 1990; G. Pöltner, «Schöne Kunst – Nicht-mer-Schöne Kunst – Nicht-Kunst. Das problem der Ästhetisierung des Schönen», en *Wiener Jahrbuch für Philosophie*, XXIII (1991), pp. 169-186; G. Pinna, *Negatio negationis. Estetica e metafisica nel pensiero di K. W. F. Solger*, Génova, 1994; G. Almansi, *L'estetica dell'osceno*, Turín, 1994 (nueva edición).

Sobre los aspectos antropológicos, psicoanalíticos, sociales e «institucionales», cfr. G. Dickie, *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, N. Y., 1974; L. Russo, *La nascita dell'estetica di Freud*, Bolonia, 1983; A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, 1986; F. La Cecla, «Sacralità del gard-rail» en VV. AA. *Luoghi sacri e spazi della sacralità*, Turín, pp. 105-110; R. Guideri, *Chronique du neutre et de l'aurole. Sur les musées et ses fétiches*, París, 1992.

Índice de nombres

- Adorno, Th. W., 142, 143, 144, 144*, 147, 147, 153.
Aezio, 27.
Agustín de Hipona, 22, 35-37, 92, 93, 121, 128.
Alberto Magno, 74.
Ambrosio, 37.
Anselmo de Aosta (o de Canterbury), 108.
Apollinaire, G., 128.
Aristóteles, 22, 28, 29, 31, 32, 35, 49, 56, 88, 100, 129.
Aslop, J., 150.
- Balthasar, H. U. von, 93.
Barthes, R., 153.
Bartók, B., 150.
Batteux, Ch., 54, 54.
Baudelaire, Ch., 47, 50, 51, 51, 66, 66, 100, 105, 127, 128-130, 131, 132, 133, 152.
Baumgarten, A., 17, 54.
Beckett, S., 146.
Beethoven, L. van, 139.
Benn, G., 146.
Bloom, H., 116.
Boileau, N., 88, 88, 108.
Bonnetoy, Y., 62, 101, 101.
Bourdieu, P., 150.
- Boyer, Ph., 71.
Breton, A., 66.
Brotons Muñoz, A., 136.
Bubner, R., 97.
Buenaventura de Bagnoregio, 120, 120.
Buonarroti, M. A., 71, 141.
Burckhardt, J., 29.
Burke, E., 23, 42, 60, 69, 92, 112, 113.
Byron, G. G., 129.
- Cage, J., 53.
Caillois, R., 99.
Casini, P., 32.
Castejón, E., 105.
Castel, L. B., 51.
Char, R., 77.
Chateaubriand, F.-R. de, 128.
Cicerón, Marco Tulio, 21-23, 28, 31.
Cimabue, Cenni di Pepo, *llamado*, 122.
Colli, G., 149.
Constable, J., 133, 133.
Conte, R., 105.
Coock, Th. A., 27.
Coomaraswamy, A. K., 50.
Copérnico, N., 32.

* Los números en cursiva remiten a nota en las páginas mencionadas.

- Cousin, V., 128.
 Croce, B., 87, 104, 120.
 Cromwell, 128.
 D'Annunzio, G., 50.
 Dampierre, C. R. de, 66.
 Dante Alighieri, 38, 93, 122, 141.
 De Sanctis, F., 134.
 Dehesa, J. de la, 112.
 Delatte, A., 81.
 Demócrito, 81, 85, 85.
 Derrida, J., 61.
 Diderot, D., 13, 54.
 Diodoro Sículo, 32.
 Diógenes Laercio, 35, 54.
 Dorfles, G., 29.
 Eco, U., 72.
 Echeberría, E., 38.
 Eluard, P., 66.
 Epicarmo, 54.
 Escaligero, S. C., 83.
 Escoto Eurígena, J., 74.
 Fichte, J. T., 66.
 Ficino, M., 49, 82, 119, 120.
 Fidas, 86, 87.
 Filolao de Crotona, 29.
 Flashar, H., 86.
 Foucault, M., 156.
 Francisco de Asís, 121.
 Gadamer, H. G., 55, 61.
 Galilei, G., 32.
 García de Arrieta, A., 54.
 García López, J., 106.
 García Morente, M., 115.
 Goethe, J. H., 127, 141.
 Goldoni y Vegue, A., 104.
 Gombrich, E. H., 27, 56, 101.
 González Pérez, A., 88.
 Gracián, B., 68, 68, 69.
 Gravina, G. V., 68.
 Gropius, W., 64.
 Guereña, J. L., 132.
 Habermas, J., 95.
 Hanslick, E., 103.
 Heath, Th., 33.
 Hegel, G. W. F., 28, 73, 75, 120, 128, 134-136, 139.
 Heidegger, M., 22, 75, 76, 77, 120, 120.
 Heráclito, 40, 41.
 Hesíodo, 45.
 Hofmannstahl, H. von, 75.
 Hogarth, W., 43.
 Hölderlin, F., 126.
 Homero, 22, 45.
 Horacio Flaco Quinto, 65, 82.
 Hugo, V., 127-129, 133, 134.
 Hugo de San Víctor, 49, 49.
 Hume, D., 53.
 Hutcheson, F., 39, 54.
 Huysmans, J.-K., 50.
 Isaías, 120, 121.
 Jankélévich, V., 103.
 Jámblico, 30, 35.
 Jauss, H. R., 153, 154.
 Jenofonte, 62.
 Kant, I., 54, 61, 63, 92, 95, 114, 129.
 Kepler, J., 32, 68.
 Kircher, A., 68.
 Langlois, J. H., 27.
 Le Corbusier, Charles-Edouard Janneret *llamado*, 29.
 Lenau, N., 58.

- Leopardi, G., 58-60, 60.
 Leslie, C. R., 133.
 Lessing, G. E., 122.
 Lichtenstein, R., 150.
 Liszt, F., 29.
 Loos, A., 64.
 Lucifer, 122.
 Lukács, G., 87.
 Lyotard, J.-F., 116.
- Mahoma, 122.
 Marinetti, F. T., 64.
 Marquard, O., 96, 96.
 Mathias, P., 131.
 Melendres, J., 128.
 Mendelssohn, Bartholdy, F., 58
 Michelis, P. A., 29.
 Miguel Angel, 71, 141.
 Modigliani, A., 144.
 Monnier, J., 64.
 Montinari, M., 149.
 Mozart, W. A., 141.
- Newton, I., 39, 64.
 Nietzsche, F. W., 149, 149.
 Novalis, *pseud. de* Friedrich Leopold von Hardenberg, 57, 101.
- Pacioli, L., 39.
 Panofsky, E., 74.
 Pareyson, L., 61, 61.
 Pascal, B., 66, 66.
 Parrasio, 87.
 Paxton, J., 64.
 Persio Flaco, Aulio, 113.
 Petrarca, F., 57.
 Petronio, 63.
 Picasso, P., 143, 144, 144.
 Píndaro, 43.
 Pitágoras, 25, 27, 30, 32, 34, 48.
 Platón, 21, 29, 35, 43-45, 45, 48, 49, 56, 57, 62, 72, 73, 80, 81, 82, 84, 85-88, 86, 92, 102, 118, 118, 120, 139.
- Plinio el Viejo, Cayo Segundo *llamado*, 87.
 Plotino, 70, 89, 90, 91, 101, 101, 119, 119, 121.
 Plutarco, 85.
 Pochtan, R., 59.
 Poe, E. A., 83.
 Pollock, J., 53.
 Porfirio, 89.
 Potocki, J., 113.
 Poussin, N., 71.
 Proust, M., 50, 71.
- Raposo, B., 124.
 Reina Palazón, J. L., 56.
 Rilke, R. M., 113.
 Rimbaud, A., 51, 146.
 Roberto Grossatesta, 72, 74.
 Roggman, L. A., 27.
 Rosenkranz, K., 134, 137, 139-141, 147.
 Rovira Armengol, J., 77.
- Salmerón, M., 141.
 Sartre, J.-P., 102.
 Scaligero, G. C., 83.
 Schelling, F. W. J., 33, 58, 89, 134.
 Schiller, F., 79, 106.
 Schlegel, F. von, 57, 58, 123-125, 132, 148.
 Schoene, W., 74.
 Schönberg, A., 69, 144.
 Schopenhauer, A., 88.
 Sedlmayr, H., 74, 75.
 Seudo-Dionisio, 72, 74.
 Seudo-Longino, 105, 108.
 Shaftesbury, A. A. C., 39, 39, 128.
 Shakespeare, W., 117, 124, 141.

Shelley, M., 129.
 Shelley, P. B., 60, 83.
 Sócrates, 62, 83.
 Solger, K. W. F., 134.
 Spinoza, B., 68.
 Starobinski, J., 103.
 Sterne, L., 137.
 Stevens, P. S., 27.
 Stevens, W., 61, 61.
 Sue, E., 127.
 Suger, de Saint Denis, abad, 73.

 Tatarkiewicz, W., 28.
 Terpandro, 30.
 Thonet, M., 64.
 Tolstoi, L. N., 45.
 Tomás de Aquino, 72.
 Trakl, G., 55, 56.
 Turner, J. M. W., 55.

 Valery, P., 105, 105.
 Van Gogh, V., 76, 133.
 Verdi, G., 129.
 Vermeer, J., 71.
 Vico, G. B., 67, 68.
 Vischer, F. Th., 134.
 Vitruvio Polión, 63.

 Walpole, H., 113.
 Warhol, A., 150.
 Weber, M., 34.
 Weisse, C. H., 134.
 Welleck, R., 57.
 Weyl, H., 27.
 Winckelmann, J. J., 71.

 Zervos, Ch., 144.
 Zeuxis, 87.
 Zola, E., 50.

La balsa de la Medusa

(Últimos títulos)

70 G. Apollinaire

Los pintores cubistas

71 H. Blumenberg

Naufragio con espectador

72 C. Bodenmann-Ritter

Joseph Beuys. Cada hombre, un artista

73 A. Llorente Hernández

Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)

74 N. Poussin

Cartas y consideraciones en torno al arte

75 N. Goodman

De la mente y otras materias

76 H. Robert Jauss

Las transformaciones de lo moderno

77 M. C. Nussbaum

La fragilidad del bien

78 F. Martínez Marzoa

Hölderlin y la lógica hegeliana

79 S. Buck-Morris

Dialéctica de la mirada

80 Valeriano Bozal (ed.) y otros

Historia de las ideas estéticas

y de las teorías artísticas contemporáneas. I

81 Valeriano Bozal (ed.) y otros

Historia de las ideas estéticas

y de las teorías artísticas contemporáneas. II

82 P. Bürger

Crítica de la estética idealista

83 Ch. Baudelaire

Crítica de la estética idealista

84 R. Wollheim

La pintura como arte

85 Ch. Menke

La soberanía del arte

86 K.-O. Apel

El camino del pensamiento de Charles S. Peirce

87 A. Ferrant

Todo se parece a algo

88 M. Baxandall

Las sombras y el Siglo de las Luces

89 F. Tomás

Escrito, pintado

90 J. Clair

Malinconia

«Expresar y oír juicios en torno a lo *bello* y a lo *feo* forma parte de nuestra experiencia común. Y, sin embargo, si nos preguntamos sobre su exacto significado, nos sería muy difícil escapar a la embarazosa conclusión de que apenas tenemos una intención pobre, vaga y difícilmente articulable de tales conceptos.»

Estas palabras, con las que Remo Bodei inicia su libro marcan con claridad el punto de partida de la colección *Léxico de estética*, cuyo primer volumen se ofrece ahora. A él le sucederán otros sobre la estética romántica, la imaginación, el gusto, la estética del ochocientos, etc. Los libros contestan, de forma sencilla y rigurosa, a las cuestiones que la estética plantea, conceptos que usamos de forma habitual, disciplinar, y actividades artísticas en las que participamos, tradiciones culturales a las que pertenecemos. Analizar el fondo de todos estos problemas, ofrecer una información adecuada, también plantear una posición personal, no meramente didáctica, tal es la pretensión de esta serie, *Léxico de estética*, que *La balsa de la Medusa* publicará en traducción castellana.

ISBN 84-7774-591-9



9 788477 745914