

## PARA UNA KALODICEA

Sixto J. Castro

Universidad de Valladolid

*Resumen: Sobre belleza se habla hoy, y mucho, sobre todo en revistas de psicología, etología, ciencia evolucionista, física cuántica, economía, teología, sociología, publicidad, genética, ciencia forestal, cirugía, química, informática, dermatología, nutrición, planificación urbana, etc. Bastante menos, o bastante menos de lo que, por razones obvias, parecería, se hace referencia a ella en las publicaciones de estética, en las que se usan otros términos: expresividad, intención, sublimidad, ruptura, abyección, etc. Cuando se habla de belleza en las revistas de estética se hace casi siempre con una afán histórico (lo que la belleza significó en tal artista o filósofo, cuya concepción parece una reliquia de ciertos sistemas que tienen poco que aportar al individuo medio de la calle, y que sólo tienen interés libresco para el especialista erudito), como si careciese de sentido en el contexto actual. En este artículo me propongo reivindicar la belleza en el arte a partir de su importancia global para el ser humano.*

### INTRODUCCIÓN

Cabe la posibilidad de que Leibniz, al escribir su "Teodicea" pensase que tenía que dar justificación o hacer justicia a lo que le parecía lo más obvio del mundo, en ese caso a Dios. Cientos de años después parece que es menester hacer justicia a otro concepto, también asociado a la divinidad, aunque independiente de él, como es el de belleza. Hay, qué duda cabe, un rechazo de la belleza en muchas parcelas del pensamiento y el arte contemporáneos. Mas la belleza es muy importante por razones bien diferentes, tanto históricas como antropológicas e incluso científicas.

En la tradición, la belleza es la perfección de una obra. La idea de perfección aparece claramente en la definición de belleza que nos da el padre de la disciplina estética, Alexander Baumgarten, quien, en su *Metafísica*, sostiene que la “perfectio phaenomenon sive gustui latius dicto observabilis est pulchritudo”<sup>1</sup>, continuando lo que Christian Wolf había establecido en su *Psicología empirica*<sup>2</sup>: “Hinc definiri potest pulchritudo, quod sit rei aptitudo producendi in nobis voluptatem, vel, quod sit observabilitas perfectionis”.

Así pues, la imperfección no cabe dentro de esa totalidad que constituye el arte, como ya defiende Aristóteles en su *Poética*: hay un algo de más o de menos que rompe la perfección de una obra. En la misma idea de la perfección de lo bello insiste Ortega y Gasset en su escrito “Estética en el tranvía”<sup>3</sup>. Hay un cierto carácter de promesa en la belleza, que sólo se capta de modo prudencial, es decir, por medio de la *phrónesis*. Como promesa, como expectativa, como esperanza, la belleza tras la que vamos en nuestra mirada distraída del tranvía, unas veces se cumple y otras no. Pero, ¿qué es exactamente lo que buscamos cuando dejamos que nuestra vista se pasee por los personajes que pululan por los vagones del metro?

## 1. LECTURA HISTÓRICA

Entre los antiguos griegos, la idea de belleza era inseparable de la idea de bondad y de la idea de lo divino<sup>4</sup>. Se ve con claridad en el desarrollo del concepto que lleva a cabo Platón, por ejemplo en el *Banquete*, donde postula la idea de una belleza en sí, a la que se llega por la vía erótica, pues belleza es aquello que constituye el anhelo del amante. Siglos después repetirá Agustín de Hipona esta misma tesis en forma de pregunta: *num amamus aliquid nisi pulchrum?* (*Confesiones* 4, 13). El anhelo erótico es una pura tensión hacia la belleza, por eso en *República* aparece la idea de bien como bella, algo semejante a lo que Platón desarrolla en *Hippias Mayor*, donde equipara belleza y bien. ¿Acaso no va a ser bueno el objeto de nuestra búsqueda erótica? Sin duda alguna. Platón, sin embargo, no se queda en el terreno de lo puramente tendencial, sino que explica cuál es el constituyente de la belleza, eso que contemporáneamente llamamos la base subyacente de la misma: la forma (*Cratilo* 493c, *Eutidemo* 301a, *Leyes* 655c, *Fedón* 65d, 75d, 100b, *Fedro* 254b, *Parménides* 130b, *Filebo* 15a, *República* 476b, 493e, 507b). Ciertos objetos sensibles podrían ser intrínsecamente bellos (*Filebo* 51b) gracias a su proporción y uni-

<sup>1</sup> Alexander BAUMGARTEN, *Metaphysica*, § 662.

<sup>2</sup> Christian WOLFF, *Psychologia empirica*, § 545.

<sup>3</sup> José ORTEGA Y GASSET, *Estética en el tranvía*, en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, vol. II, p. 36.

<sup>4</sup> Para las referencias históricas que siguen me baso en Stephen DAVID ROSS, “Beauty: Conceptual and Historical Overview”, en Michael KELLY (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. 1, pp. 237-244, y en Renate RESCHKE, “Schön/Schönheit”, en *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2003, Band 5, pp. 390-436.

dad (*Filebo* 64e, 66b, *Político* 284b, *Timeo* 87c-d), pero este hecho no niega que la belleza tenga sus fundamentos en el reino inteligible, donde la proporción y la unidad mismas tienen definiciones precisas e incondicionales. Así pues, las relaciones matemáticas descubiertas y analizadas por los pitagóricos, de los que Platón es buen conocedor, están en la base de la belleza. Pero esa, como decimos, es la base subyacente: no se reduce la belleza a las formas y a los números, sino que la belleza, en sí misma, es un término evaluativo, como lo es justicia o valor. Hemos saltado de nivel.

En Aristóteles, la belleza se liga al orden y al placer de su aprehensión. Aparece en sus dos éticas, en *la Poética* y en *la Retórica*. Aunque Aristóteles no define la belleza, menciona que una obra de arte exige proporción (*Pol.* 1284b8-10) y que a las matemáticas les pertenece el estudio de la belleza debido a su preocupación con “el orden, la simetría y el carácter definido”, que son los elementos básicos de la belleza (*Metaph.* 1078a31-b5). Así, “bello” no es una exclamación que responda a la visión de objetos que provocan placer, sino que responde a la percepción de alguna cualidad en ellos. La concepción platónica exige una definición independiente de las definiciones de las cosas bellas. ¿Sucede lo mismo en Aristóteles? ¿Son el orden y la simetría características que aparecen en todo individuo bello? En los pasajes citados de Aristóteles no se soluciona la cuestión. El orden varía con los tipos de objetos (no es lo mismo en un río que en un zapato). Asimismo, la magnitud que *la Poética* considera un prerrequisito de la belleza (cf. *Eth. Nic.* 1123b7) puede sonar como un estándar que se aplica de modo equivalente a todos los objetos. Pero las *Categorías* (5b15-29) especifican que la magnitud es un concepto relativo (cf. *Pol.* 1326a34-39). Los criterios de Aristóteles sobre los estándares absolutos y relativos de belleza son ambiguos. Lo que sí es cierto es que Aristóteles no acepta una forma platónica de belleza. Las cosas bellas no comparten ningún tipo de propiedad. Pertenecen a diferentes especies (perro, gato, árbol) y a diversas categorías (sustancia, posición, etc. *Cat.* 1b25-2a5) y no se puede predicar ninguna propiedad unívocamente de los objetos de diferentes categorías. En todo caso, estamos en el territorio de la analogía.

Las tesis neoplatónicas de Plotino sobre la belleza se encuentran recogidas en dos secciones de las *Ennéadas*: I.6 “Sobre la belleza”, y V.8 “Sobre la belleza inteligible”. Aquel pasaje desarrolla las líneas básicas del análisis de Plotino, situando más claramente su teoría entre Platón y Aristóteles. Éste otro inserta su explicación de la belleza en una discusión más amplia del conocimiento y las Formas. Para Plotino, la belleza no se identifica con la simetría o la armonía y la proporción, sino con el Ideal que está más allá de los sentidos. No hay belleza en un cuerpo sin que ésta sea percibida por un alma humana (V.8, 2.34-35). Además, las cosas simples pueden ser bellas, no en el orden de sus partes, sino en el ideal que las ilumina: “los mismos cuerpos parecen a veces bellos, a veces no bellos, así ser cuerpo es una cosa y ser bello otra cosa” (I.6.1, 14-17). Pero eso no significa que la belleza sea una experiencia mental. Como Platón, Plotino infiere que cuando el alma es atraída por la belleza de los cuerpos, percibe el recuerdo de algo semejante a sí misma, más elevado,

en esos cuerpos (I.6.2.3-11). La belleza es forma (I.6.2.19-22; V-8.2.14, V.8.9.43-47, V.9.2.14-15), una característica esencial de las Formas inteligibles (V.8.5.23, V.8.10.25.27) y producto del *nous* (V.8.3.20.22). La belleza se da en los objetos sensibles cuando su forma-guía supera la inclinación de la materia hacia el caos, de modo que el alma perceptora se deleita en un objeto físico cuando lo llama bello. Como para Platón, para Plotino el gozo del alma en la visión de la belleza instiga su giro hacia la forma, es decir, hacia lo filosófico (I.3.1, V.9.2). Y también como Platón, Plotino queda impresionado por el estatus de la belleza como la cosa más cercana a la abstracción sensible. Hay aquí también un elemento aristotélico, en la medida en que la belleza de la cosa depende sólo de la presencia en ella de su forma apropiada, no sólo de la infusión de la forma de lo bello. No hay forma de la belleza en pie de igualdad con las otras formas (aunque parece apuntarse a ello en V.1.11.1-3 y V.9.2.17-19). La definición de la belleza en cualquier caso particular procede de la definición de la cosa en cuestión, como la belleza de los animales en el aristotélico *De partibus animalium* procedía de su capacidad para ser lo que se suponía que habían de ser. Pero el desarrollo plotiniano de esta idea no suena finalmente aristotélico, porque la belleza se vuelve una presencia definitoria en el reino inteligible.

Elevar la belleza al rango de un rasgo general de todos los inteligibles la hace parecerse a la forma del bien y a veces Plotino habla como si identificase las dos formas supremas de *Banquete* (210e-211e) y *República* (507a-509b) de Platón: la belleza es el bien (I.6.7.1-5), porque el ser es belleza (V.8.9.37-42), de manera que tanto la belleza como la bondad sirven como nombres para el ser inteligible más alto<sup>5</sup>. La ecuación absoluta de belleza y bien no puede mantenerse y a veces Plotino la redefine (I.6.9.37-45; V.8.13.11-12 y sobre todo V.5.12.9-38). Pero, en todo caso, la belleza trasciende cualquier forma individual, como hace el bien (III.8.11). Esta elevación de la belleza sobre las demás formas es fructífera, porque Plotino simplifica el intento platónico de definir la belleza al evitar apelar a una forma estrechamente definida que se aplique a todas las cosas bellas, y en vez de mantener la distinción platónica entre lo bello universal y particular, considera esta distinción en su dualismo de alma y materia, al atribuir a la belleza cada victoria de aquélla sobre ésta.

Plotino hace que algunas obras de arte, sobre todo la música y las estatuas, sirvan como ejemplos de particulares bellos (I.3.14-15; I.6.1.3; 35; I.6.1.35-36; V.8.1.9-10; V.8.1.15). En cuanto cuerpos no tienen más belleza intrínseca que otros cuerpos y el alma filosófica los deja atrás, pudiendo encontrarlos como distracciones (I.3.1 sobre el músico que se hace filósofo, y V.5.12). Sin embargo, las obras de arte merecen atención, porque, contra Platón, la mimesis capta más que la apariencia del objeto. En *Sofista*, Platón admitía la belleza de algunas obras miméticas, pero sólo como señal de que esas obras eran representaciones falsas, juzgadas por un estándar de la belleza que es ajeno al estándar de verdad (235e-236a). Para Plotino, en cambio, el artista mimé-

---

<sup>5</sup> Sobre este aspecto, véase Suzanne STERN-GILLET, "Le Principe Du Beau Chez Plotin: Reflexions sur Enneas VI.7.32 et 33", en *Phronesis* XLV, 1 (2000) 38-63.

tico trabaja desde la intuición de los principios inteligibles que informan la naturaleza (V.8.1.33-38), de modo que el artista o artesano es sabio (V.8.5.1-5; V.9.11.13-17; cf. la inesperada referencia a la *sophía* de los poetas en *República* 605). Plotino no concluye explícitamente que el arte sea una mimesis de las Formas, pero tal cosa puede inferirse de estos comentarios. Ahora bien, el arte no posee una especial afirmación de la belleza ni hace de la belleza su objeto (lo sería más de la ética).

En el medievo, la belleza es una cuestión metafísica o teológica, y sigue dos tradiciones: la pitagórico-platónica, mediada por Agustín y Boecio, en la que la proporción matemática o armonía es una condición necesaria de la belleza –en el libro de la Sabiduría (11, 21) se nos dice que *numerus, pondus, mensura* son los elementos con los que Dios crea– y la tradición neoplatónica del Pseudo-Dionisio, en la que lo característico de la belleza no es sólo la armonía, sino sobre todo la *claritas*. Los medievales mantienen, sin fisuras, la identificación tradicional entre belleza y bondad<sup>6</sup>.

En *De ordine*, San Agustín elabora una teodicea estética: la belleza conjunta de la creación puede explicar los males, idea que retoma de nuevo en *De vera religione* y, por supuesto, en *Confesiones* y en *La ciudad de Dios*. Agustín describe el modo de percibir la belleza en *De vera religione* 32: las cosas son bellas porque son armónicas. La unidad es la medida de la belleza: dado que la unidad es el principio de todos los números, el número determina la belleza. La armonía y la proporción son, en consecuencia, formas de un orden numérico. Agustín, por ello, define la belleza (*De musica* VI.13.38) como “*aequalitas numerosa*”, igualdad definida por el número, definición adoptada literalmente por Buenaventura siglos después (*Itinerarium* II.5). Agustín

<sup>6</sup> No deja de ser curioso que la psicología contemporánea haya investigado esta tendencia a equiparar la belleza con la bondad moral. Diversos estudios muestran que la gente ve a los individuos más atractivos como compañeros románticos más deseables, se les considera menos predispuestos a cometer actos criminales, e incluso reciben veredictos más benévolos en los juicios. Los niños atractivos se consideran más capaces social y académicamente que los menos atractivos, y éstos prefieren a los profesores más atractivos e incluso los jurados recomiendan castigos más duros para los reos que han violado a una mujer atractiva que a los que han violado a una no tan atractiva. Y sin embargo, la psicología no ha podido establecer correlaciones entre el atractivo físico y los rasgos de la personalidad. Cf. Stephn M. SMITH et al., “Are the Beautiful Good in Hollywood? An Investigation of the Beauty-and-Goodness Stereotype on Film”, en *Basic And Applied Social Psychology* 21, n°1 (1999) 69–80; Alice H. EAGLY et al., “What Is Beautiful Is Good, But...: A Meta-Analytic Review of Research on the Physical Attractiveness Stereotype”, en *Psychological Bulletin*, 110, n° 1 (1991) 109-128; sobre las ventajas sociales de las que disfrutaban los individuos atractivos, véase Murray WEBSTER, Jr., James E. DRISKELL, Jr., “Beauty as Status”, en *The American Journal of Sociology*, 89, n° 1. (Jul., 1983) 140-165. Este estudio muestra que el atractivo cumple la definición teórica de un status difuso en nuestra cultura, es decir, que los estados se evalúan de modo diferencial (se considera mejor ser bello que feo), al tiempo que se espera que la gente que posee el estado de “atractivo” tenga también un alto grado de otras competencias y, en general, un conjunto mejor de características generales. Todo esto no hace sino mostrar la “natural” sumisión que provoca la belleza, que hizo afirmar a Aristóteles en el capítulo 2 de su *Política*: “si los hombres fuesen siempre diferentes unos de otros por su apariencia corporal, como lo son las imágenes de los dioses, se convendría unánimemente en que los menos hermosos deben ser los esclavos de los otros”.

habla además, siguiendo a Plotino, en términos de regularidad y simplicidad, lo que da lugar a un conflicto, en los escritores posteriores, entre una belleza de cualidad y una belleza de cantidad. Boecio, en *La Consolación de la filosofía*, parafrasea el *Timeo* de Platón, que describe cómo el demiurgo crea el orden en la materia, e invoca al “Padre de todas las cosas” (*De musica* III.9.6-10), que es la belleza suprema. El estudio de la armonía pertenece al ámbito de la música, porque esta ciencia tiene que ver con la *consonantia* (*De musica* I.3), es decir, el “acuerdo de diferentes sonidos que se han llevado a la unidad”.

En *De divinis nominibus*, Dionisio Areopagita trata de los predicados que la Escritura atribuye a Dios, en los que se expresa la causalidad de éste respecto a las criaturas, tales como bien, ser, vida y sabiduría. El primero de estos nombres para Dionisio es “bien”. En el capítulo 4 de esta obra desarrolla el nombre “bello”, que así es llamado lo divino porque confiere la belleza a todas las cosas según sus propias naturalezas. Es la causa de la armonía y la claridad de todas las cosas. Dionisio da dos rasgos de lo bello: junto a la noción tradicional de armonía, menciona el brillo o la claridad. Muchos autores medievales se refieren a este pasaje de Dionisio. Su exposición es la fuente del análisis de Tomás de Aquino en la *Suma Teológica* (I, q. 39, a. 8), donde enumera las tres cosas requeridas para la belleza: integridad o perfección, proporción debida o armonía y claridad<sup>7</sup>. La condición de la perfección es generalmente lo que conecta lo bello con lo bueno, porque la señal de lo bueno en cuanto bueno es que ha logrado su fin. Dionisio afirma incluso la identidad entre lo bueno y lo bello, a diferencia de Agustín, para quien la belleza se conectaba primeramente con la unidad. Uno de los argumentos de Dionisio para defender la identidad entre lo bueno y lo bello es que “no hay ser que no participe de lo bueno y lo bello” (*De div.* 4.7). Con esta tesis de identidad, Dionisio es un típico representante de la cultura griega, al continuar la tradición, que ya encontramos en Homero, de fundir lo bello (*kalón*) y lo bueno (*agathón*) en una sola noción: la *kalokagathía*.

En el siglo XIII Dionisio es la autoridad más importante para el pensamiento medieval en torno a la belleza. *De divinis nominibus* fue comentado por Alberto Magno, Tomás de Aquino y otros, que elaboraron en particular dos aspectos de la doctrina dionisiana: la afirmación de que no hay ser que no participe en lo bello y lo bueno, y la tesis de la identidad de bello y bueno. En su comentario a *De divinis nominibus* (c.4, n.72), Alberto Magno conecta lo bello con lo verdadero, pero no con lo verdadero como tal. Distingue dos formas de verdad que se conectan con dos formas de conocimiento. La primera es el conocimiento de la razón teórica, que se dirige a la verdad como tal; la otra es el conocimiento de la razón práctica, que surge por medio de la extensión de lo verdadero a lo bueno. Lo bello es lo verdadero que ha adquirido el carácter de bueno.

---

<sup>7</sup> En otros sitios (*Suma Teológica* II-II, q. 145, a. 2) Tomás menciona sólo dos de las condiciones de Dionisio.

La afirmación de Dionisio de que todo ser participa de la belleza abre la puerta a la consideración universal de la belleza, lo que la conecta con la doctrina de los trascendentales. En su exposición más completa de los trascendentales (*De veritate* 1.1) Tomás de Aquino no menciona lo bello –el único que lo hace es un tratado anónimo del siglo XIII–, pero en su comentario a *De divinis nominibus* (c.4, lect.5), Tomás apunta que aunque lo bello y lo bueno son la misma cosa en la realidad, difieren en el concepto, dado que “la belleza añade al bien cierto orden a la facultad cognoscitiva”. En la *Suma Teológica* (I-II. q.27, a.1) elabora esta diferencia. Pertenece a la noción de bien que el apetito llegue a descansar en él. Pertenece a la noción de lo bello que el deseo llegue a descansar en el conocimiento de ello. Bueno se refiere a lo que place al apetito absolutamente (*simpliciter*) mientras que lo bello se refiere a aquello cuyo conocimiento (*apprehensio*) es placentero. Lo que el medieval introduce como novedoso en comparación con los griegos es el énfasis de la relación de lo bello con el conocimiento. Esta relación se ve en la definición de Tomás de lo bello: son bellas las cosas que placen cuando son vistas (*Suma Teológica* I. q.5, a.4 ad 1). Aunque la belleza es aprehendida y place inmediatamente, no reside en la aprehensión o en el placer, sino en la forma del objeto bello. La belleza se equipara a la forma y, con ello, a la bondad. La diferencia es que la bondad se relaciona con el fin, la forma como causa final, y la belleza se relaciona con la proporción, la figura y la forma como causa formal. Así pues, Tomás señala una visión de la belleza que está presente en todo el pensamiento medieval, la belleza del ser en general, la belleza trascendental. El ser es un resplandor de la forma, y la forma es igualmente bella y buena. Igualmente, integra la belleza con la comprensión aristotélica de la forma como orden, finalidad y esencia sustancial en una comprensión sintética de la proporción. La belleza es numérica, cuantitativa, consiste en el acuerdo de las partes, y está integrada en la unidad y esencialidad de la sustancia, que no puede ser separada de su propósito o finalidad.

El énfasis de la relación con el conocimiento culmina en el siglo XV con Dionisio el Cartujano. En su *De venustate mundi et pulchritudine Dei* define lo bello en una fórmula en la que el momento de “placer” ha desaparecido por completo: “lo que todos contemplan o conocen” (*quod omnia adspiciunt vel cognoscunt*), una definición puramente cognitiva de la belleza, con lo que la dirección intelectual de la belleza se traslada hacia la verdad. Puede decirse que en Agustín la belleza se relaciona con la unidad, en Dionisio con la bondad y en el medieval se mantiene la relación con el bien, pero al mismo tiempo se relaciona con la verdad.

Lo feo, lo imperfecto, en el mundo antiguo, medieval y postmedieval, se incluyó en la obra de arte en la figura de rostros grotescos o tonos disonantes sin disminuir la belleza de la obra, quizá como adorno –lo que Kant y Derrida denominan *parergon*, suplemento que contemporáneamente ha tomado el lugar del *ergon*, convirtiéndose así en todo lo que hay–. Ello encaja en el marco de una cosmología general que enseñaba que un mundo compuesto por cosas perfectas e imperfectas (ángeles y piedras, hombres y bestias) era

más perfecto que uno que sólo contuviese formas cumbre. Con este esquema de pensamiento cabía considerar el arte como idealización de lo bello y de lo feo, en el cual lo feo quedaba incluido para destacar contrastadamente la belleza de lo bello (de ahí que se hablase de bellas artes). Pero esto no se da sólo en la antigüedad y en mundo clásico. Veremos que en el idealismo alemán se sigue defendiendo, desde premisas diferentes, claro está, que la belleza es todavía idea (o “ideal”) en la cual convergen todos los opuestos.

Ghiberti, Alberti y Poussin hablan de la belleza en términos de orden, medida y forma; Hobbes en términos de orden y perfección. En el siglo XVIII, británicos como Addison, Hutcheson, Alison, Hume, Burke y Adam Smith llegaron a un sentido muy distinto de belleza y de experiencia como resultado de los desarrollos cambiantes en ciencia y arte. Ya no entienden la belleza como proporción o armonía, sino como ausencia de regularidad, como vitalidad y expresividad, sugiriendo que la belleza o no puede definirse o es subjetiva, es decir, es cuestión de gusto, que es poseído por pocos (y refleja una distinción de clases). Hume habla de una delicadeza del gusto que difiere de persona a persona. La belleza no está en el poema, sino en el sentimiento del lector. De este modo, la belleza no es una cualidad de las cosas mismas, sino que existe solamente en la mente que la contempla.

Lo nuevo no era ya que la belleza fuese subjetiva –idea que se puede rastrear en Grecia, aunque no fuese la dominante–, sino que se considerase que el conocimiento del mundo natural era objetivo, en contraste con la subjetividad de la belleza y la bondad. Gusto, sentimiento, sensación y placer se convirtieron en las ideas dominantes del arte, siendo el gusto una facultad que no es innata, sino que ha de ser cultivada, y que es la que permite emitir el juicio. El observador entra, de este modo, en la teoría del arte como elemento fundamental, es decir, como juez. Batteux afirma que el gusto es en las artes lo que la inteligencia es en las ciencias, de manera que se establece una analogía entre facultades: el gusto debe ser delicado y las delicadezas no se llevan con las leyes. Así, el gusto juzga de manera intuitiva. Pero, a diferencia de la inteligencia, que parece encontrar criterios de cualidad para ser usados como regla de conocimiento, en el gusto la cuestión es bastante más problemática, como constata Diderot en su *Tratado de lo Bello*. ¿A quién acudir? ¿A los expertos? Tampoco son criterio de seguridad, de modo que se busca un carácter *en* la obra misma como criterio de valor estético, a saber, su originalidad, en el doble sentido: creación novedosa de un autor y autenticidad (no falsificación).

En la *Crítica del Juicio*, Kant define la belleza a partir del gusto en cuatro momentos negativos: 1) el gusto es satisfacción desinteresada; lo bello es el objeto de tal satisfacción; 2) lo bello place universalmente sin requerir un concepto; 3) lo bello es la forma de la finalidad de un objeto sin la representación de un fin; 4) lo bello es el objeto de una satisfacción necesaria independiente de un concepto. En otras palabras: la belleza no cae bajo concepto alguno, científico o ético; place desinteresadamente, sin finalidad y place universal-



mente; en consecuencia es el objeto universal de una universalidad subjetiva, el gusto. Usando un ejemplo wittgensteiniano, Scruton trata de explicar la posición de Kant. Cuando un carpintero elige entre los posibles marcos de una puerta, todos los cuales cumplen su función, elige tal o cual porque le parece el adecuado en virtud de su apariencia, liberándose así del razonamiento instrumental, eligiendo un objeto que ya no es medio para un fin, sino fin en sí mismo. Una vez cubiertas las cuestiones de función y utilidad, lo que queda es la apariencia. Y este interés en la apariencia corresponde a dos de las condiciones que Kant señala para lo estético: está ligado a la experiencia sensible y es desinteresado, pues surge sólo cuando nuestros intereses prácticos ya se han cumplido o se han dejado de lado<sup>8</sup>. Querer algo por su belleza es quererlo, no querer hacer algo con ello. Es un deseo sin objetivo, un deseo que no puede ser colmado, porque no hay nada que pueda tomarse como su cumplimiento. La función, cuando se toma en serio la belleza, deja de ser una variable independiente y queda absorbida en el objetivo estético<sup>9</sup>. Por eso podemos decir, con Scruton, que “llamamos a algo bello cuando obtenemos placer de contemplarlo como un objeto individual, por sí mismo, y en su forma presentada”<sup>10</sup>.

Asimismo, Kant distingue entre belleza libre y dependiente, con primacía de aquélla. La belleza se distingue de la bondad por el dato del desinterés (los bienes son un fin de interés y deseo), mas es un símbolo (*hypotyposis*) del bien. Así Kant une la belleza con la ética y la naturaleza, defendiendo, al mismo tiempo, la autonomía del juicio estético. Finalmente, la belleza tiene los rasgos de orden, perfección y forma, frente a lo sublime, que tiene los caracteres de lo que sobrepasa el orden, el fin y la forma.

En términos generales puede decirse que tras Kant, la belleza como orden y perfección entró en conflicto con la sensación que los artistas románticos tenían de que debían buscar la sublimidad, de que la fealdad servía a los fines artísticos. La belleza como cualidad, subjetiva u objetiva, entraba en conflicto con la autoridad autónoma del artista, la adulación del genio que contribuyó con tanta fuerza al romanticismo. En los desarrollos del siglo XX, tales como el modernismo, la belleza en cuanto orden parecía pasada de moda desde el punto de vista de los artistas mismos. El genio luchó con la belleza, y lo sublime comenzó a preceder a lo bello. Pero estos desarrollos, a pesar de todo, no eliminaron la belleza de la discusión filosófica o artística. Coleridge define la belleza vinculando el romanticismo post-kantiano con los símbolos y las alegorías medievales: “Lo Bello, contemplado en sus elementos esenciales (...) es aquello en lo que los muchos, vistos aún como muchos, se hacen uno”. Hegel habla de la belleza como lo Ideal, la idea en su espiritualidad y universalidad que adquiere una forma determinada: la unidad

<sup>8</sup> Roger SCRUTON, “In Search of the Aesthetic”, en *British Journal of Aesthetics* 47, n° 3 (2007) 232-250.

<sup>9</sup> Cf. Roger SCRUTON, *Beauty*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2009, p. 19.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 26.

inmediata del concepto presente inmediatamente en apariencia sensible. Para Hegel, la belleza es inseparable de la verdad y la bondad, todas ellas relacionadas con el ideal. Pero el ideal como belleza requiere la apariencia sensible, mientras que el ideal como verdad se realiza en el pensamiento, con lo que la belleza parece perder su lugar en el mundo del espíritu que se despliega. Para el Heidegger de *El origen de la obra de arte*, "la belleza es una manera en la que la verdad ocurre como desocultación". Conserva la afinidad histórica del arte con la verdad, aunque no con el bien. Y se pregunta si un mundo conformado por la tecnología moderna (lejos de la idealidad del espíritu) podría hacer que la belleza ya no fuese relevante. Tal posibilidad pertenece a lo que Heidegger llama el olvido del Ser. Tanto Hegel como Heidegger insisten en la expresión histórica de la belleza en el arte y en la naturaleza como algo que llega a escena y que debe partir. En ambos sistemas cabe la posibilidad de que el arte ya no produzca obras de belleza, bien como orden y perfección formales o como expresión no inconmensurable de idealidad.

En nuestros días, Mary Mothersill, en su obra *Beauty restored*, reinvoca la idea de belleza en términos de percepción y placer. Jacques Maritain y otros tomistas continúan la intuición tomista de la naturaleza objetiva y trascendental de la belleza dentro del placer de su apariencia. John Dewey, en *Arte como experiencia*, enfatiza la experiencia estética, comprendiendo la belleza como la cualidad dominante de tal experiencia, en la que se unen la naturaleza y lo ideal. Whitehead, en *Aventuras de las ideas*, habla de la belleza en relación con la verdad a través de un universo plagado de mal. Hasta aquí la belleza "tradicional". Sin embargo, Lyotard define el postmodernismo en términos de lo sublime, como aquello que "en lo moderno, presenta lo impresentable en la presentación misma, aquello que niega ello mismo el consuelo de las buenas formas". La belleza postmoderna es dionisiaca, liberada de la regla del genio, inseparable del éxtasis, el terror y el desorden, ligada con lo sublime. Así la belleza vincula la naturaleza y el arte con una responsabilidad sin fin ética y política por resistir la tiranía de la forma al preocuparse por los individuos múltiples heterogéneos y sus mundos que sufren violencia bajo la regla de sus categorías y distinciones. Es evidente que el nominalismo del que son deudores estos autores posmodernos hace imposible pretender definir lo bello en general, más allá de los "individuos bellos". Pero no todos comparten esta tesis.

En la penúltima página de su libro *El sentido de la belleza*, Santayana afirma lo siguiente: "La belleza es, de todas las cosas, la que menos necesita de explicación"<sup>11</sup>. Y es cierto. Se re-conoce, aunque no deja de sorprender que Santayana llegue a esta conclusión al final de su libro, cuando ha estado durante más de 200 páginas hablando de la belleza y analizándola con precisión entomológica, como si llegase a la conclusión biblioclasta tomasiana de que todo lo hasta ahí escrito es paja, o a la paradoja wittgensteiniana de que la escalera

---

<sup>11</sup> George SANTAYANA, *El sentido de la belleza*, Buenos Aires, Losada, 1969, p. 240.

por la que se ha subido ha de ser arrojada fuera. En cualquier caso, frente a los irracionalismos posmodernos, Santayana es bien kantiano. Para él, la satisfacción de nuestra razón, debida a la armonía entre nuestra naturaleza y nuestra experiencia, se halla cumplida ya en parte. El sentido de belleza es su realización. Cuando nuestros sentidos e imaginación encuentran lo que buscaban, cuando el mundo se configura o moldea el espíritu, de suerte que resulta perfecta la correspondencia entre ambos, entonces la percepción es placer y la existencia no necesita ser justificada. La dualidad, condición del conflicto, desaparece. No hay una norma interna diferente del hecho externo con la que pueda ser comparado ese hecho externo. En este sentido, y muy cerca de lo que piensa Terry Eagleton cuando interpreta a Kant en su obra *La ideología estética*, "la belleza parece ser la más clara manifestación de perfección y la mejor prueba de que ésta es posible. Si la perfección es, como debería, la última justificación del ser, podemos entender el fundamento de la dignidad moral de la belleza. La belleza es una garantía de la conformidad posible entre el alma y la naturaleza. Y por consiguiente una razón de tener fe en la supremacía del bien"<sup>12</sup>. Por eso cabe decir que el reino de los fines kantiano es otro nombre para la belleza realizada. Es patria, perfección, algo irrealizado a lo que se tiende, y que sólo nos es dado vislumbrar en contadas ocasiones, de ahí su carácter utópico.

## 2. EL DEBATE HODIERNO

Los artistas, al menos los que hablan de lo que hacen, parece que hace tiempo renunciaron a la belleza. Algunos filósofos les siguieron en su desdén, pero no todos. Muchos siguieron dándole vueltas al puesto de la belleza en el arte, no fuera de ella, porque el arte es la parcela de la vida que se debe a su cultivo, so pena de perder su razón de ser en el mundo. Ahora bien, lo bello en el arte no está en lo representado o presentado, porque es un hecho que el arte tiene en muchas ocasiones cosas feas y dolorosas como tema; debe residir, alternativamente, en cómo se presenta, como claramente afirma Kant: en las artes se da una representación bella de algo. Pero que el fin del arte es lo bello encuentra buenos defensores. Wittgenstein, sin ir más lejos:

"Estéticamente, el milagro es que el mundo exista. Que haya lo que hay. ¿Es la esencia del modo artístico de mirar las cosas que éste mire al mundo con un ojo feliz? La vida es seria, el arte es alegre. Porque ciertamente hay algo en la concepción de que el fin del arte es lo bello. Y lo bello *es* lo que hace feliz"<sup>13</sup>.

Un paralelismo curioso de esta afirmación wittgensteiniana lo encontramos en la obra de Coomaraswamy *La danza de Siva*<sup>14</sup>, donde este célebre autor

<sup>12</sup> Ibid., p. 241.

<sup>13</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Notebooks, 1914-1916*, Oxford, Basil Blackwell, 1998, p. 86.

<sup>14</sup> Cf. Ananda K. COOMARASWAMY, *La danza de Siva*, Madrid, Siruela, 2006.

afirma que la belleza es un estado, no un acuerdo, una tradición ni una serie de convenciones: es un estado que se experimenta, como la alegría, y no se puede explicar ni aprender. El estado de belleza es una apertura, como lo es cualquiera de los estados constitutivos del ser humano. Por eso, Coomaraswamy puede decir que una obra de arte es bella (conecta con el estado humano) o no es obra de arte. Y esto sí que es interesante tanto de cara a una revisión del carácter transcultural de la belleza, radicado en bases antropológicas, como a la hora de revisar la deriva de parte del arte contemporáneo hacia la escatología y lo horrendo.

Hay que ser prudente, no obstante, al hablar de belleza, palabra que a algunos autores les provoca un escalofrío en la espalda. Roger Fry, en su célebre obra *Visión y Diseño*, defiende que se confunden dos usos distintos de la palabra bello: cuando se utiliza la palabra belleza en un juicio estético favorable sobre una obra de arte se quiere decir algo muy diferente de cuando se elogia una mujer, una puesta de sol o un caballo como bellos. Para evitar la confusión con el uso cotidiano, Fry adopta términos distintos de "belleza" para indicar un "juicio estético favorable" sobre las obras de arte, términos tales como "valor estético intrínseco", "forma plástica expresiva" y sobre todo "diseño"<sup>15</sup>. En 1914, Clive Bell, en la misma senda de Fry, publica una obra específicamente dedicada a la confusión de términos, su libro *Art*. En su opinión, para el hombre de la calle lo "bello" es frecuentemente sinónimo de "deseable"; la palabra no connota necesariamente reacción estética alguna, sino que para la mayoría "el sabor sexual de la palabra es más fuerte que el estético"<sup>16</sup>. Por eso Bell sustituye el término de belleza por el de "forma significativa", que es la que provoca la "emoción estética", absolutamente diversa de las emociones ordinarias de la vida. Desmond MacCarthy, en un artículo de 1912, titulado "Kant y el Post-Impresionismo", dice: "Lo que el señor Bell quiere decir con 'forma significativa' es lo que Kant quería decir con 'belleza libre'"<sup>17</sup>. Pero esto no es exacto. Es evidente que Fry y Bell aplican al término belleza los contenidos que Kant había asociado con la palabra "agradable". Lo que demuestra esta confusión es que, en relación a los proyectos artísticos del siglo XX, el término "belleza" parecía un término demasiado anodino y lastrado teóricamente para describir el arte crudo, deliberadamente feo o "subversivo" de ciertos artistas modernos, o la abrupta extrañeza, para los ojos europeos, de las artes de culturas no occidentales. Por eso, muchos artistas y críticos del siglo XX denunciaron explícitamente la "belleza" como un objetivo artístico. En un escrito de 1948, titulado "Lo sublime está aquí", Barnett Newman declaró que el impulso del arte moderno era el deseo de destruir la belleza, que él asociaba con el anticuado pasado de la tradición europea.

---

<sup>15</sup> Cf. Roger FRY, *Visión y diseño*, Barcelona, Paidós, 1988.

<sup>16</sup> Clive BELL, *Art*, London, Chatto and Windus, 1947, p. 15.

<sup>17</sup> Desmond MACCARTHY, "Kant and Post-Impressionism", en J. B. BULLEN (ed.), *Post-Impressionists in England*, London and New York, Routledge, 1988, p. 377.

La “forma significante” de Bell no es, como la belleza de Kant, un término conferido de forma impropia a determinados objetos simplemente para indicar que su contemplación provoca placer en el observador (pues el acento se pone en el estado de placer o dolor del sujeto); es, como Bell dice expresamente, una *propiedad* de los objetos artísticos y *sólo* de los objetos artísticos. Como el “diseño” de Fry, lo “sublime” de Newman y otros términos usados por teóricos del siglo XX, se trata de designaciones específicas para el arte, y no para otros objetos en cuya contemplación obtenemos placer (tales como “una mujer, una puesta de sol o un caballo”, en palabras de Fry). En el siglo XX, la cuestión clave ya no es ¿es esto bello?, sino ¿es esto arte?

Es probable que esta reorientación se diese en Fry y Bell como consecuencia, quizá inadvertida, de su celo por promover el arte moderno. Para este fin, desviaron la atención de la experiencia subjetiva y “libre” de la belleza, y la redirigieron hacia las propiedades de los *objetos* artísticos que defendían. Esto implicó varios alejamientos de la tradición kantiana: Fry y Bell separaron la experiencia del arte de otros tipos de experiencia estética, reinstalaron las distinciones jerárquicas entre los objetos estéticos, y sobre todo, limitaron la respuesta estética a las características puramente formales del objeto (como opuestas a la noción kantiana más abierta de “ideas estéticas”). Por otra parte, esta redirección en estética se mostró tan exitosa como la revolución en el gusto a la que estaba íntimamente ligada: juntos, el arte “modernista” y la estética “formalista” lograron un dominio absoluto en la educación, la crítica artística y la historia académica del arte durante buena parte del siglo XX, lo cual permitió hacer una relectura de los recursos formales que habían sido importantes a lo largo de la historia de la creación artística, tales como *disegno*, *concinnitas*, etc.

Para Fry y el formalismo en general, la “forma” de una pintura no tiene nada que ver con la “belleza” de los objetos que representa, lo cual es bien kantiano (recordemos que para Kant las bellezas de la naturaleza son bellas, mientras que las obras de arte son representaciones bellas de cosas). Además, el método formalista de Fry le permitía mirar a cualquier obra de arte sin saber nada o muy poco de las circunstancias históricas en las que se creó o de la cultura que la produjo. En este sentido, la fuerza y la debilidad del formalismo consisten en su limitación a la especificidad del objeto. Un análisis formalista honesto de las *Manzanas* de Cézanne no usaría la palabra “manzanas” ni apelaría a ninguna idea sobre las manzanas (como su asociación con el otoño, el jardín del Edén y el pecado original o con los pechos femeninos) ni a las vicisitudes históricas de la obra; se limitaría a describir sus formas y colores. Es cierto que el formalismo nos posibilita y nos facilita el acercamiento a una obra de la cual no tenemos nociones previas de ningún tipo, o sobre la cual podríamos tener prejuicios. Parece que el formalismo favorece el desinterés propugnado por Kant: purgando nuestras mentes de todas las ideas asociadas, debe permitirnos completa libertad para completar los objetos sin preconcepciones o prejuicios. Ahora bien, ¿se puede estar seguro de que se elimina el interés y aún así permanecer motivados para ocuparse

del arte? ¿Existe un interés por el desinterés? ¿Tiene el artista interés en el interés de otros? El error de Fry es hacer una lectura de Kant como la podría haber hecho un ilustrado del siglo XVIII, sin hacer mención del papel absolutamente fundamental de los prejuicios en la contemplación y en el conocimiento, tal como ha revelado la hermenéutica. En todo caso, el ejemplo vívido de Fry es la visión de un toro salvaje en un campo. En la vida real no prestamos demasiada atención al toro, porque estamos bastante ocupados escapando; sólo cuando vemos al toro embistiendo en una obra de arte, como una película o un cuadro, podemos darle el tipo de contemplación desinteresada que caracteriza la experiencia estética<sup>18</sup>.

Santayana no es de la misma opinión. En la contemplación de la belleza nos elevamos por encima de nosotros mismos, las pasiones se acallan y sentimos la felicidad de reconocer un bien que no tratamos de poseer. Ahora bien, para él, no es fundamental el supuesto desinterés del goce estético. La apreciación de un cuadro no es idéntica al deseo de poseerlo, pero sí es afín a ese deseo. Si no tuviésemos interés por la belleza, si resultara indiferente para nuestra felicidad que las cosas fuesen hermosas o feas, nuestra carencia de facultades estéticas sería total<sup>19</sup>.

Reconozcamos que, a primera vista, puede parecer razonable e incluso atractivo que el arte pueda ofrecernos un tipo de experiencia que no esté envenenada por el auto-interés, el mercantilismo, y cualquier otro tipo de los intereses que conforman nuestro ser en el mundo cotidiano. Pero en cuanto la experiencia estética se hace depender fundamentalmente de las características del objeto que se contempla (desechando los prejuicios, entre otras cosas), la libertad de la experiencia kantiana se pierde. De este modo, parece razonable suponer que algunos objetos de arte serán más apropiados para la contemplación desinteresada que otros. Así, el "formalismo" se convierte no sólo en un modo de lograr una contemplación desinteresada, sino en una característica de los objetos y un criterio para juzgarlos: hay que preferir las obras que privilegian la "forma pura" sobre las "ideas asociadas", lo cual da lugar a una regla para la producción artística y con ella a una jerarquía de obras de arte pasadas y presentes. Fry y Bell introducen toda clase de distinciones maniqueas: entre la escultura greco-romana (mala) y la africana (buena), entre el ilusionismo altamente desarrollado de la tradición europea, incluyendo el impresionismo (malo) y la simplicidad de las formas de arte primitivo (bueno), entre la masa de observadores que llevan sus propias experiencias al arte (malo) y el experto sofisticado atento sólo a la forma (bueno).

Hay además otro problema del que el formalismo estricto, tal como lo practican estos autores, no puede desprenderse. En el ámbito musical, el formalismo supone que una pieza se distingue de otra en términos de su patrón,

---

<sup>18</sup> Cf. Roger FRY, o.c., p 38.

<sup>19</sup> Cf. George SANTAYANA, o.c., pp. 41-43.

su estructura. Ahora bien, cabe proponer un ejemplo musical, semejante al literario propuesto por Borges en su "Pierre Menard, autor del Quijote": si yo compongo una pieza musical igual nota a nota a una de Josquin des Prez, sin conocerle, la suya está escrita en estilo contemporáneo, mientras que la mía lo está en uno arcaico. Su pieza refleja los valores de su cultura, mientras que yo he tenido la posibilidad de rechazar el atonalismo y los instrumentos electrónicos, cosa que él no pudo hacer. Ese tipo de diferencias hace que la identidad de la obra dependa de ellas, de modo que Josquin y yo hemos compuesto obras distintas, aunque tengan la misma estructura. El formalismo, que sostiene que mi pieza y la de Josquin son idénticas, peca de deficiencias que han de ser subsanadas por una definición contextual.

Según las teorías de los siglos XVIII y XIX, las propiedades estéticas de una pieza dependen totalmente de su contenido, forma y medio. Dos objetos cualitativamente idénticos en sus propiedades perceptibles deben poseer los mismos rasgos estéticos. Como consecuencia, tanto una falsificación como una copia no serían menos valiosas estéticamente que el original, lo cual no parece fácil de aceptar. El contextualismo sostiene que los rasgos del contexto histórico y social del arte en el que la obra fue creada contribuyen a su identidad. De este modo, dos objetos idénticos pueden tener propiedades estéticas diferentes si los contextos de su creación difieren. En particular, Danto ha sugerido que obras de arte perceptivamente indistinguibles pueden diferir en su objeto y en su valor estético, y que una obra de arte puede poseer propiedades muy diferentes de una mera cosa real que es perceptivamente idéntica a ella. Ahora bien, ¿qué aspectos del contexto son relevantes? Los más obvios son la localización en la historia del arte, la función, el estilo y el género. Hay quien sostiene que la identidad del artista es crucial para la identidad de la obra, pero la propuesta más convincente es la de Gregory Currie<sup>20</sup>, quien defiende que las obras de arte son acciones: la obra es una estructura creada de un cierto modo, que él denomina "sendero heurístico artístico". Las piezas descubiertas por medio de diferentes senderos heurísticos difieren en sus identidades, aunque compartan la misma estructura. Y si se sigue el mismo sendero heurístico al llegar a diferentes estructuras, las piezas también difieren. Más radical que Currie es Joseph Margolis<sup>21</sup>, para quien la identidad de la obra de arte es "culturalmente emergente" de un modo abierto. Las obras de arte son entidades físicamente encarnadas y culturalmente emergentes. Por eso, la identidad de la obra permanece conectada a su contexto y por ello cambia a medida que el contexto evoluciona en el tiempo. Más que estar fijada, la identidad de la obra es reconstituida por el proceso extensivo de su recepción e interpretación subsecuentes, dando como resultado lo que Margolis llama la "unicidad" de la obra. No se trata de que la obra carezca de identidad hasta que es interpretada, sino de que las interpretaciones modifican sin

<sup>20</sup> Cf. Gregory CURRIE, *An Ontology of Art*, London, Macmillan, 1988.

<sup>21</sup> Joseph MARGOLIS, *What, After All, Is a Work of Art?*, University Park, Penn., Pennsylvania State University Press, 1999.

destruir una identidad que persiste en el tiempo. Para evitar la sugerencia de que las interpretaciones serán sólo falsas o verdaderas, en cuyo caso deben identificar propiedades que la obra ya posee, Margolis afirma que están sujetas a una lógica polivalente, siendo valoradas más por posibilidad que por verdad. Su interpretación confiere a la obra al menos una propiedad que no tenía previamente: la de haber sido interpretada así y así. Además, no puede negarse que la significación y la historia de una obra están condicionadas por su interpretación y recepción. La cuestión es si esto cambia la identidad de la obra, pero no deja de ser sugerente el hecho de que el contexto interpretativo de una obra va cambiando su significación. El dadaísmo, al que muchas obras de arte contemporáneas se afilian, puede reinterpretarse hoy como un juego que no tiene cabida en el mundo del arte contemporáneo, de tal modo que una obra que quiera insertarse en ese contexto, y autoproclamarse neodadaísta, no pueda serlo, precisamente porque el dadaísmo no es lo mismo para nosotros que para la generación del arte pop.

Así pues, ¿es necesario el contexto? ¿Basta con la forma? ¿Por qué no contexto más forma? La belleza se explicita en ambas ideas. La belleza es forma, pero una forma bella en un contexto se convierte en una forma kitsch en otro. La *Fuente* de Duchamp es perfectamente susceptible de una descripción formalista del tipo de la que Fry practicaba. Parece ser que esta obra no tiene nada que decir sobre la belleza o, en el mejor de los casos, que apunta a un gesto del artista que le confiere valor, al elegirlo, y así crea un nuevo pensamiento para él. En cualquier caso, el observador sigue siendo libre para llamar bello al *readymade* en un juicio de gusto, que fue exactamente lo que el patrocinador de Duchamp, Walter Arensberg, hizo al defender la Fuente: “Ha sido revelada una forma encantadora, libre de su finalidad funcional”. No obstante, si Duchamp lleva al extremo el formalismo y el desinterés kantiano, desprestigiándolo y –hablando en términos de teoría de la información– convirtiendo en ruido la información, dado que cualquier cosa no es que pueda ser (como diría Danto) sino que de hecho es una obra de arte, nos quedan dos posibilidades: o mantener la estética kantiana como algo válido en un reducto determinado, pero subsumida en otra más amplia (como la física de Newton incluida en la einsteniana, pero válida para el mundo cotidiano), o renunciar definitivamente a la estética de Kant. Si optamos por la primera opción, podemos mantener la estética kantiana, pero debemos recuperar de alguna manera la idea de belleza en el ámbito artístico. De otro modo, nos quedamos sin criterios, más allá de los institucionales o los elaborados por élites intelectuales, para calificar algo como arte. Y aquí es menester anotar algo bien importante: hay cosas que sólo existen porque creemos que existen y queremos que existan. Instituciones sociales (artísticas), leyes, dinero, el tipo de cosas que los antropólogos observan y estudian, las ciudades, que existen porque la gente las ha hecho y aún cree en ellas, en el sentido de que considera que merece la pena mantenerlas, etc. Eso mismo sucede con las instituciones artísticas, que dependen de nuestro querer que sigan existiendo.



Lo bello es difícil, decía Platón. Es más fácil exponer “cualquier cosa” (un *quidam* sin atributos), que difícilmente satisfaría a un Santayana, opuesto por activa y por pasiva a toda unificación irresponsable. En su decir, si pudiésemos encontrar belleza en todo, habríamos abolido todo gusto y reducido las satisfacciones estéticas a un juicio de identidad. Si las cosas fuesen bellas no en virtud de sus diferencias, sino de un algo idéntico que todas ellas contuvieran igualmente, entonces no podría haber discriminación en materia de belleza. Al igual que la sustancia, la belleza sería siempre única e igual, y toda tendencia a preferir una cosa a otra constituiría una prueba de finitud y de ilusión. Cuando intentamos hacer absolutos nuestros juicios, lo que en realidad hacemos es renunciar a nuestros tipos y categorías naturales para deslizarnos hacia otro género, hasta perdernos en la vaguedad satisfactoria del mero ser. Santayana defiende que todas las cosas son bellas porque son capaces de interesar y cautivar nuestra atención en algún grado; pero las cosas difieren inmensamente en esta capacidad de complacernos en su contemplación y, en consecuencia, difieren inmensamente en belleza. Si, de una vez por todas, nuestra naturaleza pudiera tener ideas fijas y determinadas acerca de todos los particulares, la escala de valores estéticos pasaría a ser cierta. No disputaríamos en materia de gustos, pero no porque hubiese sido descubierto un principio común de preferencia, sino porque entonces no habría disenso alguno posible. De ahí el valor de lo estético, que es el territorio de la individualidad insatisfecha. La naturaleza humana es una abstracción que no se opone a la consideración de que la capacidad estética esté distribuida de un modo muy desigual y el mundo de la belleza sea mucho más vasto y complejo para un hombre que para otro. Por eso, la tentación de decir que en realidad todas las cosas son igualmente bellas es hija de un análisis imperfecto que sólo desmenuza parcialmente las operaciones de la conciencia estética: “se percibe que los *grados* de belleza dependen de nuestra naturaleza, pero se sigue ignorando que también depende de ella la *esencia* de la belleza”<sup>22</sup>. No se trata de reducir la belleza a lo que satisface la naturaleza humana, sino, de nuevo, de recordar el carácter relacional, metaxológico de la misma.

Da la impresión de que si existiese un correlato objetivo de la belleza en la mente humana, lo bello sería reconocido sin más, en cuanto apareciese o se dejase ver u oír. Sin embargo, un experimento llevado a cabo en 2007 por *The Washington Post* parece poner en cuestión este asunto. En la estación de L’Enfant Plaza de Washington, el 12 de enero de 2007, Joshua Bell, considerado uno de los mejores intérpretes de violín del mundo, se puso a tocar su Stradivarius durante 43 minutos, en la hora punta en la que los transeúntes iban hacia sus trabajos. No tocaba piezas populares, sino piezas de las que configuran el repertorio de un concierto interpretado en una sala al efecto, es decir, en un marco institucional, comenzando por la Chacona de la Partita n° 2 en re menor de J. S. Bach, el Ave María de Schubert, una pieza de Jules Massenet, una gavota de Bach, etc. Prácticamente nadie se paró a escucharle

<sup>22</sup> Cf. George SANTAYANA, o.c., p. 120-123.

(siete personas se detuvieron durante al menos un minuto) y el resultado monetario de su interpretación fue de 32 dólares y pico. En ningún momento hubo turbas arremolinadas. Tres días antes había actuado en el Symphony Hall de Boston, donde las butacas se pagaban a más de 100 dólares<sup>23</sup>. ¿Qué significa eso? ¿Que la belleza no se capta por sí misma? ¿Que no se daban las condiciones idóneas para captarla? ¿Que no existía el contexto institucional? ¿O que la inmensa mayoría de los que van a escuchar a Joshua Bell a los teatros lo hacen para distinguirse socialmente, como diría Bourdieu? Es difícil sacar conclusiones de este experimento, que no tiene grupo de control ni condiciones de científicidad contrastables. Pero sí apunta unas ciertas ideas, que van en la línea de lo que denunciaba Dewey: los teatros, museos, etc., son los salones de belleza de la civilización, a los que vamos los domingos a buscar nuestra dosis de la belleza que nos es negada cotidianamente.

En cualquier caso, en el siglo XX se ha negado lo estético por razones políticas. Los artistas tenían que elegir entre la belleza y el compromiso. También la “anti-estética” propone divisiones tan maniqueas como las del modernismo: entre “reacción” y “resistencia” (términos de Foster), entre lo “estético” y lo “político”<sup>24</sup>. Esto se prueba tan autoritario como el modernismo greenbergiano: simplemente reemplaza los criterios formalistas para juzgar el arte por las razones políticas, lo cual sólo es un traslado crítico (ya no juzgaremos según esto, sino según aquello), pero fuera del ámbito de lo estético. Sin embargo, contemporáneamente se da una vuelta a la consideración estética, especialmente con el retorno de la belleza. Dave Hickey es claro en su análisis: “la demótica cultural que investía las obras de arte con atributos tradicionalmente caracterizados como ‘femeninos’ –belleza, armonía, generosidad, etc.– ahora valida las obras con sus contrapartidas ‘masculinas’ –fuerza, singularidad, autonomía, etc.–, contrapuntos que, en mi opinión ya no son descriptivos de condiciones”<sup>25</sup>. De modo semejante, Wendy Steiner, desde otra perspectiva completamente distinta –y que, en el mundo de opinión contemporáneo, dominado por lo políticamente correcto, es más que probable que tenga una fuerza mucho mayor que todas las disquisiciones teóricas que he tratado de esbozar–, afirma que la belleza, en la tradición occidental, está tan ligada con la representación de la figura femenina que suprimir la belleza es misógino<sup>26</sup>. Arthur C. Danto tampoco se ha podido sustraer al análisis de este tema, ya desde hace varios años, pero sobre todo contemporáneamente, en su obra *El abuso de la belleza*, donde, si bien no sabe cómo considerarla en

---

<sup>23</sup> La información y los vídeos respectivos pueden verse en: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/04/AR2007040401721.html>

<sup>24</sup> Hal FOSTER (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983, pp. xi-xii.

<sup>25</sup> Dave HICKEY, *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*, Los Angeles, Art Issues Press, 1993, p. 47.

<sup>26</sup> Cf. Wendy STEINER, *The Trouble with Beauty*, London, William Heinemann, 2001. Ver también Francette PACTEAU, *The Symptom of Beauty*, London, Reaktion Books, 1994.

el arte, reconoce que la belleza es un valor fundamental, incluso, y a pesar de sus titubeos, en el arte mismo.

En esta búsqueda de la belleza, en el siglo XX muchos artistas han seguido el consejo de Winckelmann y de Schiller de retornar a la antigüedad clásica. Mangold se refiere a la pintura de vasos de los antiguos griegos, Rockburne a la arquitectura del Panteón romano; otros artistas han vuelto a las esculturas, como Yves Klein con su *Blue Venus*, en la cual la adición de color a la escultura transforma la belleza antigua en arte moderno. Y sin embargo, en estas tendencias está el peligro de reforzar la percepción de que la belleza es una cosa del pasado, y de que el arte que aspira a la belleza debe por ello ser meramente nostálgico, si no reaccionario, como si la resistencia a un progresismo autoritario (artístico o político) pasase necesariamente por la regresión voluntaria. Pero el dilema es falso, como nos recuerda “El pintor de la vida moderna” de Baudelaire. Una obra de arte pertenece al pasado en cuanto ha sido creada en él, sea la Venus de Milo o la última obra de un artista contemporáneo, pero su belleza está en el momento presente del juicio del observador. En este sentido, no es condición necesaria ni suficiente del arte el compromiso social o político, aun cuando todo añadido a lo estético sea bienvenido. Ivan Gaskell afirma, en este sentido, que la belleza “ya no puede ser considerada una palabra tabú, aunque su uso artístico-histórico adecuado requiere de ulterior definición y elaboración, porque la evaluación estética está volviendo a la práctica artístico-histórica como parte de un nuevo giro teórico”<sup>27</sup>.

A pesar de la falsa impresión de que el concepto de belleza en el arte contemporáneo resiste posiblemente sólo en conexión con lo sentimental, y a pesar de que se da una falsa e interesada identificación entre la belleza y el kitsch, en realidad nadie aplica a una obra kitsch el apelativo de bella, si acaso el de “mona” o, como bien anota Susan Sontag, el de “interesante”<sup>28</sup>. Ya Wittgenstein decía que “lo que es bonito no puede ser bello”<sup>29</sup>. La belleza y el atractivo no son la misma cosa, aunque tengan una relación estrecha. No obstante, Nehamas los relaciona sin pudor alguno, si bien extendiendo la idea de belleza mucho más allá del simple atractivo:

“Belleza es el nombre que damos a lo atractivo cuando lo que ya sabemos de un individuo –sea a distancia o de cerca o como resultado de nuestra interacción– parece demasiado complicado para que describamos qué es, y suficientemente valioso para prometer que lo que aún no hemos aprendido

<sup>27</sup> Ivan GASKELL, “Beauty”, en Robert S. NELSON y Richard SCHIFF (eds.), *Critical Terms for Art History*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2003, 2<sup>nd</sup> edition, p. 279.

<sup>28</sup> Cf. Susan SONTAG, “An Argument about Beauty”, en *Daedalus* (Fall 2005) 208-213.

<sup>29</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Aforismos, Cultura y valor*, Madrid, Espasa-Calpe, 2004, § 238.

vale aún más, y quizá es digno de que cambiemos para llegar a verlo y apreciarlo”<sup>30</sup>.

En todo caso, hay que reconocer que la idea de belleza se ha debilitado después del siglo XVIII, con la convicción de que no es posible definirla, todo lo más hablar de cómo se usa el término, en el sentido wittgensteiniano contemporáneo. En nuestros días se utiliza más la expresión “valor estético” que “belleza” y el calificativo de “expresivo” ha sustituido al de “bello” (quizá debido al poderoso influjo de Croce), pero a él se han adherido muchas de las características que Burke atribuía a lo sublime: la ausencia de precisión formal, el poder emotivo, la estimulación de emociones incluso dolorosas, la oscuridad, etc. Stolnitz cree que lo sublime ha sido lo que ha posibilitado que un concepto mucho más amplio (porque lo sublime es extremadamente raro) como es el de “expresivo” haya podido ponerse en paralelo en importancia con lo bello, al haber mostrado los límites del concepto<sup>31</sup>.

Quizá una de las bases teóricas de este olvido de la belleza sea la preocupación postmoderna por exhibir el hecho de que no hay un punto último de juicio o resolución perfecta de las partes diversas y conflictivas. En este sentido, el arte de nuestro tiempo está más preocupado por lo que está fracturado, es parcial o discontinuo, lo que subvierte las distinciones entre lo que está dentro y fuera de la obra, con el objetivo de acabar con las concepciones de totalidad y unidad, tanto en el arte como en la vida. No hay duda de que el individuo kantiano se presenta como autónomo (se da su propia ley), y esta autonomía se da también en el ámbito del juicio estético, de modo que podríamos decir que es autocalo. Sin embargo, nuestra época, postkantiana, es heterocala: la idea de belleza nos viene impuesta desde fuera. No hay más que ver la práctica cotidiana y de dónde nos viene lo que “se” considera bello. La capacidad de juicio está limitada no por los prejuicios hermenéuticos, sino por las previsiones sociales. Y en realidad es precisamente el prejuicio hermenéutico la condición de posibilidad de la contemplación. Ortega, en su escrito “Adán en el Paraíso”, defiende el carácter posibilitante y, por tanto, necesario, de los prejuicios. Ahí afirma: “el profano se coloca ante una obra de arte sin prejuicios: esta es la postura de un orangután. Sin prejuicios no cabe formarse juicios. En los pre-juicios, y sólo en ellos, hallamos los elementos para juzgar”. Los prejuicios son un peso de la cultura, como una herramienta, para enfrentarse ante nuevas realidades: “sin esta condensación tradicional de pre-juicios no hay cultura”<sup>32</sup>. Por eso no existe el ojo inocente y nadie se acerca a una obra como quiere el artista, sino como le es dado acercarse en virtud de sus prejuicios.

---

<sup>30</sup> Alexander NEHAMAS, *Only a promise of happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2007, p. 70.

<sup>31</sup> Cf. Jerome STOLNITZ, “Beauty: some stages in the history of one idea”, en *Journal of the History of Ideas*, 22, n° 2 (Apr.-Jun., 1961) 185-204.

<sup>32</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Adán en el paraíso”, en *Obras completas*, Madrid, Revista de occidente, 1966, vol. I, pp. 473-474.

### 3. EL CARÁCTER PROPIO DE LA BELLEZA

Conviene debatir acerca del carácter propio de la belleza, si es objetiva o subjetiva, si es un absoluto o un relativo cultural. La tendencia griega y medieval a basar la belleza en proporciones y en relaciones de simetría, armonía, etc., cambia con la revolución cartesiana, donde la belleza pasa a ser considerada algo subjetivo, si bien ya desde Vitrubio se distingue entre simetría y euritmia, entendiendo ésta última como la adecuación de las proporciones objetivas a las exigencias subjetivas de la visión. Pero el problema no se plantea en toda su extensión y profundidad hasta la época moderna. La cuestión, en términos de Locke, es si la belleza es una cualidad primaria (objeto de la ciencia) o secundaria (objeto de la ilusión, la intuición, etc.). Berkeley protesta contra la misma posibilidad de convertir la belleza en mera apariencia subjetiva:

“¡Qué placer tan sincero el contemplar las bellezas naturales de la tierra!... ¿Qué tratamiento merecen, entonces, esos filósofos que privan de toda realidad a esas nobles y deliciosas escenas? ¿Cómo pueden sostenerse en consideración esos principios que nos llevan a pensar que toda la belleza visible de la creación es un falso brillo imaginario?”<sup>33</sup>

El carácter de belleza tiene algo que ver con la naturalidad, al menos tal como lo entiende Wittgenstein: “cuando los seres humanos encuentran fea una flor o un animal, tienen siempre la impresión de que es un producto artificial. ‘Parece un...’, dicen. Esto arroja cierta luz sobre el significado de las palabras ‘feo’ y ‘bello’”<sup>34</sup>.

Y es que parece que la belleza está asociada con la naturalidad, en el doble sentido de que es algo natural reconocer lo bello como bello, y en el de que la “naturaleza humana” responde de manera común, independientemente de la cultura por la que haya pasado esa naturaleza. Roger Scruton defiende que los pensamientos escépticos sobre la belleza son injustificados, porque la belleza es un valor real y universal, anclado en nuestra naturaleza racional y el sentido de la belleza tiene una parte fundamental en configurar el mundo humano<sup>35</sup>.

El psicoanálisis ha tendido a vincular la belleza con la añorada experiencia de perfección que se encuentra en el vínculo temprano entre la madre y el niño, especialmente con el reconocimiento del rostro materno. La belleza, en este sentido, es una característica invariante de todo lo que se experimenta como ideal, como poseedor de cualidades de perfección formal. La belleza materna no se limita a la apariencia física, sino que incluye todos los aspectos de la interacción diádica madre-niño, tales como el ritmo respiratorio, el calor

<sup>33</sup> George BERKELEY, *Tres diálogos entre Hílas y Filonís*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 135-137, diálogo 2.

<sup>34</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Aforismos*, *Cultura y valor*, § 52.

<sup>35</sup> Cf. Roger SCRUTON, *Beauty*, p. x.

compartido, las caricias, las respuestas faciales, etc. Esta forma protoestética de interacción es la plantilla prerreflexiva de toda experiencia del mundo. En este sentido, ante la belleza experimentamos el anhelo de lo inaccesible, en la medida en que es algo perdido, algo que se recobra momentáneamente, si bien con la conciencia de que está definitivamente perdido. Es el paraíso perdido, el mito genético de nuestra civilización occidental (y de la mayoría de culturas), la edad de oro, una edad bella<sup>36</sup>. La belleza es la encarnación más exquisita de la forma estética ideal, y son las múltiples funciones que el sentido de la belleza cumple en nuestras vidas psicológicas las que nos motivan a perseguir la creación de la misma y a acercarnos a ella allá donde creemos percibirla. Lo bello se siente perfecto, exquisito, armonioso, ideal, tanto en el ámbito metasubjetivo (social), como en el intersubjetivo (relacional) y el personal (subjetivo).

En *El malestar en la cultura*, Freud sostiene que la valoración de la belleza es una de las características fundamentales de una sociedad civilizada, pero no dedica demasiado espacio en sus obras a desarrollar la idea, más allá de considerar el gozo de la belleza como una sublimación del deseo sexual. La sensación de belleza es el resultado del desplazamiento y de la sublimación, en el que la libido se transfiere a objetos no sexuales y la excitación sexual se desexualiza como placer estético. Freud insiste en que el goce de la belleza embriaga; kantianamente acepta que la belleza carece de utilidad evidente o de necesidad cultural, mas la cultura no puede prescindir de ella (aviso para navegantes). Pero Freud no va mucho más allá y se resigna a dar por cerrada la cuestión: “desgraciadamente tampoco el psicoanálisis tiene mucho que decirnos sobre la belleza. Lo único seguro parece ser su derivación del terreno de las sensaciones sexuales”<sup>37</sup>.

Si pasamos del terreno de la psicología profunda a otro que también tiene por objeto el estudio de la mente, a saber, la neurología, podemos percibir que el interés por la belleza crece de día en día. H. Kawabata y S. Zeki<sup>38</sup>, han estudiado mediante la técnica de la resonancia magnética funcional (MRI) la cuestión de si hay áreas cerebrales específicamente ocupadas o activadas cuando los sujetos ven pinturas que consideran bellas, independientemente de las categorías a las que pertenezca la pintura (retrato, abstracta, naturaleza muerta, paisaje, etc.). En el estudio de Kawabata y Zeki, antes de proceder al escáner, a cada sujeto se le presentó una serie de pinturas, que hubo de clasificar en bellas, neutras o feas. Acto seguido volvió a ver tales pinturas mientras se le sometía al escáner. Los resultados mostraron que la percepción de las diferentes categorías de pinturas se asocia con áreas visuales distintas y espe-

---

<sup>36</sup> El discurso de Don Quijote sobre la edad de oro puede perfectamente interpretarse, de forma alegórica, en términos psicoanalíticos. Cf. *Don Quijote de la Mancha*, I, cap. 11.

<sup>37</sup> Sigmund FREUD, *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, vol. III, p. 16.

<sup>38</sup> Hideaki KAWABATA y Semir ZEKI, “Neural correlates of beauty”, en *JNeurophysiol* 91 (2004) 1699-1705.

cializadas del cerebro, que el córtex órbito-frontal se ocupa diferencialmente durante la percepción de los estímulos bellos y feos, independientemente de la categoría de la pintura, y que la percepción de los estímulos como bellos o feos moviliza de modo diferente el córtex motor. No obstante, esto no excluye que otras áreas cerebrales puedan estar implicadas en el proceso. Tampoco nos dice demasiado qué sea la belleza; sólo establece una correlación entre lo que se considera bello y la activación de ciertas áreas cerebrales.

Parece ser que el córtex medial orbitofrontal, una región implicada en la representación del valor de recompensa de diversos estímulos, responde más a los rostros bellos, en particular a los rostros felices y atractivos<sup>39</sup>. De hecho, hay pacientes con lesiones en esta zona que no pueden reconocer las expresiones emocionales faciales. Por otra parte, la belleza facial se considera un marcador de aptitud reproductiva. Atributos tales como el carácter promedio (como se ve en los rostros generados a partir de muchos otros, aunque no todos los rostros promedio sean atractivos ni óptimamente atractivos), la simetría (la mayoría de la gente prefiere caras simétricas a asimétricas), rostros con rasgos asociados a la juventud (y a veces a la feminidad), la textura de la piel (indicadora de salud) y el dimorfismo sexual (que señala madurez y potencial reproductivo, aunque también puede ser indicador de un poderoso sistema inmunitario) contribuyen a la evaluación del atractivo facial y son los rasgos preferidos por la mayoría de la gente<sup>40</sup>. Lo que parece claro es que hay unas ciertas preferencias básicas que, no obstante, no se dejan reducir a cuantificación.

Todos estos rasgos son buenos candidatos para los estándares de belleza con base biológica, y pueden ser tanto indicativos de salud como subproductos de la manera en la que el cerebro procesa la información, lo que daría razón de por qué se pueden encontrar acuerdos transculturales sobre la belleza del rostro y por qué emergen las preferencias por los rostros en un proceso temprano (en un estadio muy precoz del desarrollo infantil), antes de que se hayan asimilado los estándares culturales de belleza, lo que va directamente contra los que consideran la belleza un puro constructo social. En definitiva, se puede correlacionar la belleza del rostro y del cuerpo con la salud, con un buen bagaje genético y un buen sistema inmunitario, aunque los datos están lejos de ser definitivos<sup>41</sup>.

Quizá pueda entenderse la belleza en términos de lo que S. J. Gould llama “*spandrel*”: “la clase de formas y espacios que surgen como subproductos

<sup>39</sup> Cf. Alunit ISHAI, “Sex, beauty and the orbitofrontal cortex”, en *International Journal of Psychophysiology* 63 (2007) 181-185.

<sup>40</sup> Cf. Ulrich RENZ, *La ciencia de la belleza*, Barcelona, Destino, 2007.

<sup>41</sup> Gillian RHODES, “The evolutionary psychology of facial beauty”, en *Annu. Rev. Psychol.* 57 (2006) 199-226; Judith H. LANGLOIS et al., “Maxims or Myths of Beauty? A Meta-Analytic and Theoretical Review”, en *Psychological Bulletin* 126, n° 3 (2000) 390-423; Kart GRAMMER et al., “Darwinian aesthetics: sexual selection and the biology of beauty”, en *Biol. Rev.* 78 (2003) 385-407.

necesarios de otra decisión en diseño, y no como adaptaciones útiles en sí mismas"<sup>42</sup>, un subproducto de la evolución sin valor evolutivo él mismo. Nos movemos en el terreno de las correlaciones y de las hipótesis. Es posible que haya detectores innatos para la belleza, quizá sólo haya una tendencia a crear plantillas de belleza que se completan durante la ontogénesis. Ambas posturas son una suerte de agustinismo naturalizado: ya no es Dios quien pone la regla en el alma, sino que es el cerebro el que la ha formado en el proceso evolutivo. Y esto le permite a Michael Ruse afirmar: "aunque puede que yo sea sólo un insignificante primate, encuentro la belleza y la elegancia de e<sup>m</sup> = -1 tan conmovedora como una cantata de Bach y sospecho que por las mismas razones: razones que residen en las habilidades de que me ha provisto la evolución mediante la selección natural"<sup>43</sup>. Si bien no cabe duda de que hay una base biológica para la apreciación de la belleza, y de que pueden establecerse unos ciertos estándares, el territorio de la variación individual, el peso de la cultura, la presión social, etc. es enorme. De hecho, cuando la conclusión es un juicio de gusto, no hay relación deductiva entre las premisas y la conclusión: cada quien es siempre libre para rechazar un argumento crítico, a diferencia de la aparente falta de libertad que tiene para rechazar una inferencia científica válida o una afirmación moral válida. Aun así, aun dando por buena la tesis de que la belleza física pudiese explicarse por procesos evolutivos, ¿qué relación guarda con la belleza en el arte? ¿Es acaso ésta una profundización o más bien una propedéutica para aquella?

Varios artículos recientes explican cómo el cerebro responde al arte<sup>44</sup>. Los artistas, consciente o inconscientemente, despliegan ciertas reglas, principios, o mejor, leyes, para excitar las áreas visuales del cerebro. Los artistas hindúes hablan de transmitir la *rasa* o esencia de algo para excitar un determinado estado de ánimo en el observador. Si llegamos a descubrir esta esencia, se habrá dado un gran paso para explicar qué es el arte. Ramachandran y Hirstein delinearán ocho leyes, de las cuales el principio clave es el *peak shift effect* o efecto de desplazamiento del pico. Por ejemplo, a una rata se le enseña a discriminar entre un cuadrado y un rectángulo de ratio 3:2 y se le recompensa. Resulta que la respuesta a un rectángulo de ratio 4:1 será aún mayor. Ha aprendido una ley: la rectangularidad. Eso es lo que hace, por ejemplo, el caricaturista, eliminar la información redundante y remarcar los rasgos extremos y propios de un rostro. Y es lo que hace en general todo arte. El arte primitivo, con sus ejemplos de Venus de grandes pechos y generosas caderas, remarcando lo propiamente femenino, es un claro ejemplo de ello. El mismo

<sup>42</sup> Stephen JAY GOULD, "The exaptive excellence of spandrels as a term and prototype", en *Proc Natl Acad Sci USA*, 94(20) (30 sept. 1997) 10750-10755.

<sup>43</sup> Michael RUSE, ¿Puede un darwinista ser cristiano? *La relación entre ciencia y religión*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 147.

<sup>44</sup> V. S. RAMACHANDRAN and William HIRSTEIN, "The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience", en *Journal of Consciousness Studies*, 6, n° 6-7 (1999) 15-51; Semir ZEKI, "Art and the Brain", en *Daedalus* 127, n° 2 (1998) 71-103; S. ZEKI and M. LAMB, "The Neurology of Kinetic Art", en *Brain* 117 (1994) 607-636.



efecto de *peak shift* puede aplicarse al color y al movimiento. Incluso ciertos movimientos de la historia del arte podrían entenderse como una caricatura de otros (Picasso y el arte africano). Podemos establecer múltiples correlaciones, si bien hay que tener clara la idea de que estamos muy lejos de poder explicar la complejidad de la belleza artística aplicando, sin más, principios evolucionistas. Pues es claro que, si bien están presentes, la obediencia a las reglas no es ni necesaria ni suficiente para la belleza. Si las reglas fuesen suficientes, podríamos adquirir el gusto de segunda mano; si fuesen necesarias, la originalidad dejaría de ser una marca del éxito<sup>45</sup>.

Todos los efectos aquí aplicados nunca pueden tenerse por necesarios, y tampoco por suficientes para poder hablar de belleza, es decir, no aluden al *quid sit*.

#### 4. CONCLUSIÓN

Para Nehamas, el juicio de belleza

“es una conjetura, una sospecha, una débil conciencia de que hay más en la obra que sería valioso aprender. Encontrar algo bello es creer que merece la pena convertirlo en una parte importante de nuestra vida, que nuestra vida será mejor si pasamos parte de ella con esa obra. Pero una conjetura es sólo eso: a diferencia de una conclusión, no obedece a principios, no es gobernada por conceptos. Va más allá de la evidencia, que por eso no puede justificarla, y señala al futuro”<sup>46</sup>.

Como Stendhal decía, la belleza es promesa de felicidad, y nos transmite la sensación de que la obra o la persona bella no han agotado sus posibilidades. Por eso el juicio de belleza implica considerar la obra o la persona como algo cuya incorporación a la vida de cada quien vuelve a ésta más rica y valiosa. De ahí, no obstante no se debe seguir la conclusión de que todo el mundo deba acordar en lo bello, pues, como se ha dicho, la belleza es más un estado que otra cosa, es una realidad metaxológica que se genera entre esos límites que son el sujeto y el objeto. Y ese estado que se sobrepone al objeto y al sujeto, como realidad medial, hace que pasemos de una belleza a otra belleza que se trata de comparar con la primera, y así en un proceso sin fin. Pero eso lleva a la necesidad de que el juicio estético se centre en la individualidad del objeto, en su realidad, discerniendo su diferencia. Y en ese sentido, la experiencia estética exige necesariamente la presencia del objeto, de modo que cuanto más conceptual es el arte menos estético es, y si defendemos una aproximación estética al arte, como yo defiendo, menos arte es. Sin *quid* no hay experiencia de tal *quid*. Que lo placentero como tal haga referencia a un

<sup>45</sup> Cf. Roger SCRUTON, *Beauty*, pp. 145-146.

<sup>46</sup> Alexander NEHAMAS, “An Essay on Beauty and Judgement”, en *The Threepenny Review*, Winter, 2000.

estado del sujeto no implica que el juicio de belleza no se dirija intencionalmente a aquello que es el qué del estado.

Nehamas considera que la belleza en el arte no nos lleva al deseo de la posesión exclusiva, sino a la promiscuidad, porque el amor a la misma obra de arte no engendra rivales, sino amigos. La belleza en el arte radica también en ese aspecto de promesa, en la medida en que no se puede agotar en una explicación. La belleza es el emblema de lo que carecemos, por eso, lejos de ser solipsista o egoísta, el deseo que provoca la belleza es esencialmente social; literalmente crea una nueva sociedad, porque la belleza necesita ser comunicada a otros y ser buscada en su compañía. La experiencia de la belleza es inseparable de la interpretación, y así como la belleza siempre promete más de lo que ha dado, así la interpretación, el esfuerzo por entender lo que promete, es siempre un *work in progress*<sup>47</sup>.

Para Santayana "la belleza es el placer considerado como cualidad de una cosa"<sup>48</sup>. En el placer estético transformamos un elemento de la sensación en cualidad de una cosa. Lo bello engendra un estado de ánimo, en el sentido de que afecta a nuestra naturaleza volitiva y apreciativa. Por eso hay que hablar de una hermenéutica de la belleza, en la medida en que, al igual que al hacer hermenéutica de un texto hay una negociación sujeto-objeto que da lugar a un *tertium quid*, un territorio medial que no se reduce ni a uno ni a otro, en el ámbito de la belleza se negocia una superación de subjetivismos y objetivismos rigurosos. No puede ser bello un objeto que no guste a nadie: sería un contrasentido hablar de una belleza a la que siempre hubiera de permanecer indiferente todo el género humano. "La belleza se constituye, pues, por la objetivación del placer: es placer objetivado"<sup>49</sup>. Santayana opina que no podemos concebir la belleza como algo independiente de nuestros sentidos y nuestros intereses (y por eso es un valor). Es más, sostiene que la susceptibilidad para la belleza está íntimamente relacionada con el sexo: para el hombre toda la naturaleza es un objeto secundario de su pasión sexual, y la belleza de la naturaleza se debe en gran parte a este hecho<sup>50</sup>. En esto, Santayana, como todos los que defienden la existencia de la experiencia estética, siguen en cierto modo aquella idea que Aristóteles apunta en la *Ética Eudemia* (1230b31-1231a31), la de un placer basado en la contemplación. Scruton sostiene que "la belleza es un universal que no puede ser consumido ni poseído, sino sólo contemplado"<sup>51</sup>. Y de aquí se deriva una serie de correlatos psicológicos. Las cosas bellas requieren atención y una unión profunda e intensa; abandonarlas, como ser abandonados por ellas, es siempre una fuente de dolor.

<sup>47</sup> Cf. Alexander NEHAMAS, *Only a promise of happiness*. pp. 75-76, 105.

<sup>48</sup> George SANTAYANA, o.c., p. 51.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>50</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 62-64.

<sup>51</sup> Roger SCRUTON, *Beauty*, p. 156.

No basta con una mirada fugaz a lo bello, como muestra Thomas Mann en *Muerte en Venecia*.

La belleza es el territorio en el que el hombre puede ser auténticamente tal. Por eso no queda más solución que reivindicarla, de un modo especial en el arte, que es el territorio de lo bello por antonomasia. A lo largo de la historia, que es nuestra historia, no un noúmeno inaccesible, sino algo que nosotros mismos hemos construido, la belleza ha hecho del arte lo que ha sido, le ha dado el puesto que tiene en nuestra cultura y le ha otorgado el lugar privilegiado que ostenta entre nosotros. Y el arte, hoy, la ha mancillado, la ha olvidado y la rehuye, porque es difícil y porque es exigente. Porque es humana, en definitiva, y el antihumanismo en el que parece que vivimos olvida que el hombre necesita, quizá ante la debilidad de las instituciones que antaño le proveían de esperanzas, de una realidad que le prometa que las cosas pueden ser de otra manera. Tanto Stendhal como Adorno coinciden en su juicio del arte y la belleza, promesas de que otro mundo es posible, y no sólo eso, sino de que en el mundo tenemos nuestro hogar. Y es que, como repite Dostoievski constantemente, “la belleza salvará el mundo”. Frente a los paladines de la fealdad y la banalidad inmisericorde, es necesario de justificar la belleza, y elaborar una kalodicea. Con Montaigne, creo que “es la belleza una cosa de gran interés para el trato entre los hombres; es el primer medio de conciliación de los unos con los otros, y no hay hombre tan bárbaro ni correoso que no se sienta de algún modo influido por su dulzura”<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> MONTAIGNE, *Ensayos*, “De la presunción”, Madrid, Cátedra, 2003, Libro II, Cap. XVII, p. 636.