

De las formas a la belleza vaga*

Remo Bodei (University of California)

*Traducido del italiano por Sergio Sánchez
(Universidad Nacional de Córdoba)*

Resumen

Si a partir de Pitágoras la belleza estuvo signada por las ideas de armonía, simetría, proporción –que encontramos aún hoy en la métrica de la poesía y en la música–, y lo sensible y lo inteligible se traducen recíprocamente, con Platón la belleza absoluta sólo puede ser captada por la mente. Ambos paradigmas de belleza entran en crisis en el cambio de los siglos XVI y XVII, cuando el gusto, como sentido subjetivo, sustituye la concepción de lo bello calculable del arte. Es cuando se produce el giro de lo bello, bueno y verdadero, a la relación de la belleza con el tiempo y la eternidad. Lo bello se aleja de lo sensible, pero para conservar su quintaesencia y su perdurabilidad, garantizada por las formas que desafían el devenir. Con Baumgarten, la estética será reconducida a la sensación. El conocimiento estético es aquél de la belleza “vaga”, no definible, y mudable, ya que es móvil, sin sacrificar su propia forma. El concepto “vago” ha perdido actualidad, aunque la opción sea, para muchos artistas, la de servirse de técnicas de lo indeterminado. ¿El componente sensible y emocional de esta belleza conduce a una forma específica de conocimiento? La belleza es también conocimiento: nos conduce a lo inefable, que no es sino la coincidencia con “lugares comunes”

* Conferencia pronunciada, el 29 de agosto de 2011, en el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín/TAREA, en el marco de actividades del Programa de Historia de las Ideas en la Argentina.

Palabras clave

Forma– Belleza absoluta –Simetría– Sensibilidad– Belleza vaga

From the Forms to the Vague Beauty

Translated from the Italian by Sergio Sánchez

Abstract

If from Pitagoras and on, beauty was marked by the ideas of harmony, symmetry, proportion -which we still find in poetry's metrics and in music- and the sensible and the intelligible translate one another, with Plato, absolute beauty can only be apprehended by the mind. Both beauty paradigms break into crisis between the XVI and the XVII centuries when taste, as a subjective sense, substitutes the conception of calculable beauty in art. That is when there is a turn from the beautiful, good and true to the relation between beauty and time and eternity. Beauty moves away from the sensible, but to conserve its quintessence and its durability, guaranteed by those forms which defies becoming. With Baumgarten, aesthetics are reconducted to sensation. Aesthetical knowledge is the knowledge of 'vague', non-definible, changing beauty, for it is mobile without sacrificing its own form. The concept of 'vague' has lost currency, although the option is, for many artists, to use techniques of the indetermined. Does the sensible and emotional component of this beauty lead to a specific kind of knowledge? Beauty is also knowledge: it leads us to the ineffable, that is nothing but a coincidence with "common places".

Keywords

Form– Absolute Beauty –Symmetry– Sensibility– Vague Beauty

1

En el Palacio comunal de Urbino, una lastra de mármol del siglo XV indica las medidas cósmicas: segmentos cuya longitud representa la distancia entre los planetas de nuestro sistema solar y, a la vez, la de las cuerdas que forman las notas de la escala musical. El sentido de este bajorrelieve, colocado simbólicamente en el centro de la vida asociada, es el de que la ciudad debe inspirarse en las proporciones, en las armonías y en la belleza del universo, y que las comunidades humanas, insertas en el cosmos, deben ajustarse a su orden, imitando sus movimientos cíclicos y regulares.

Kosmos significa inicialmente el “cosmético” de las mujeres; más tarde pasa a ser “bello”, así como *mundus* en latín quiere decir “limpio”, “puro”, “ordenado”, antes de designar al universo. Ambos términos remiten a algo caracterizado por el orden, por la mensurabilidad y la armonía de las partes respecto del todo. En el mundo antiguo, la belleza concernía en primer lugar a la naturaleza y sólo en segundo término al arte.

De todos modos, a nosotros nos resulta difícil asociar la idea de “bello” con la de calculabilidad (estamos habituados a la “agonía y el éxtasis” del artista), pero basta recordar, todavía hoy, la métrica en la poesía o la música, para comprender a qué me refiero. O bien recordar cómo en la escultura griega, por ejemplo, la distancia entre la inserción de los cabellos y la punta del mentón masculino debía ser

equivalente a un décimo de toda la altura del cuerpo. Junto al orden y la medida, la armonía (que inicialmente designaba al arte de colocar el enchapado de madera a los barcos), la simetría y la proporción constituyen la esencia de lo “bello”.

En efecto, a partir de Pitágoras y por largo tiempo, la idea de lo bello ha estado signada por las ideas de armonía, simetría, proporción y calculabilidad. Pitágoras establece un “pacto fenomenológico” en la traducibilidad absoluta de lo sensible a lo inteligible y viceversa (dos triángulos que tiene un lado común, bisectrices, segmentos de las cuerdas do-mi-la). Belleza y conocimiento son inescindibles. Trinidad metafísica de verdadero, bueno, bello.

Sin embargo, con Platón la belleza absoluta sólo puede ser captada por la mente¹: quien se contenta con creer en la existencia de las cosas bellas particulares, sensiblemente percibidas, pero no cree en la belleza en cuanto tal, es como si viviese un sueño.² La belleza en sí está en otra parte. La de este mundo sólo nos recuerda la “verdadera belleza”, valor absoluto y suprema alegría para los hombres que son capaces de comprenderla: “En la vida, el momento más digno de ser vivido es aquel en que el hombre contempla lo bello en sí”, la belleza más alta, que “está en contacto con la verdad”. Para alcanzarla, es preciso subir la “escala de la belleza”, que conduce de lo corpóreo a lo incorpóreo y de lo sensible a lo inteligible. Al final, el alma alcanza la “llanura de la verdad”, donde encuentra la “realidad que realmente es, sin color, sin figura, intangible, que puede ser contemplada sólo por el piloto del alma, por el intelecto”.³

¹ Cf., Platón, *Fedón*, 65 y 75 D.

² Cf., Platón, *República*, 476 C.

³ Cf., respectivamente, Platón: *Fedro*, 249 E; *Banquete*, 211 D; 212 A; 209 E-212 B; *Fedro*, 249 D - 251 B, 248 B, 247 C.

Los modelos pitagórico y platónico de belleza entran en crisis substancialmente hacia fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII. Cuando el gusto como sentido interno, subjetivo –sentido del contacto íntimo– sustituye la concepción de la belleza objetiva y calculable del arte, se va en dirección de la idea de lo objetivamente imponderable, tanto para el destinatario del arte y de lo bello, como para su creador.

Ha sido recién con el Barroco que se ha afirmado definitivamente el principio según el cual lo bello no posee una naturaleza exactamente calculable y no está determinado tanto por los sentidos públicos de la exactitud mensurable (la vista y el oído), como por un elemento imponderable, por un “no sé qué”, asimilable al sentido del “gusto”; algo que posee, por tanto, al menos en parte, una naturaleza subjetiva y privada, educable según determinados *standards*. Se afirma definitivamente la idea de que la belleza y el arte no tienen que ver con elementos de calculabilidad ni de medida ni, por tanto, con sentidos nobles como la vista y el oído, que permiten medir exactamente las cosas, sino con un término que ha entrado en el lenguaje común con otro sentido: el gusto – paladar lengua, *saber sabor* como se dice en español aproximando los dos términos –; algo que, al menos en parte, tiene un valor subjetivo. En consecuencia, a lo bello y a la poesía, al arte en general, no hay un acceso inmediato sino un acceso que pasa a través de la educación del gusto y que con el nacimiento de los museos encuentra una suerte de *standard* oficial para juzgar lo que es bello y lo que es feo. Y, naturalmente, los museos no son el verdadero metro, incluso por el hecho de que están dedicados siempre, como ciertos premios Oscar, a la memoria y llegan cuando los artistas están muertos.

2

Lo bello se aleja de lo sensible, de Platón y Plotino al neoplatonismo florentino del Renacimiento y el Shakespeare de los *Sonnets*, donde

aparece una sugestiva similitud que tiene como protagonista al olfato, pero que enmascara a otros dos personajes: el tiempo y la eternidad. Las flores estivales –dice– pierden pronto la fragancia y la belleza. Y sin embargo, si las sometemos a un proceso de destilación, el perfume que se obtiene, vertido en un frasco y sellado, se conserva para siempre. Leamos el quinto soneto:

*Then, were not summer's distillation left,
A liquid prisoner pent in walls of glass,
Beauty's effect with beauty were bereft,
Nor it nor no remembrance what it was:
But flowers distill'd though they with winter meet,
Leese but their show; their substance still lives sweet.*

Si no permaneciese la esencia del verano,
Líquida prisionera encerrada entre muros de cristal,
El efecto de la belleza con la belleza misma se perdería,
Ni ella ni su recuerdo permanecerían.
Pero las flores destiladas, aunque las sorprende el invierno,
Sólo pierden la apariencia; pues dulce su substancia perdura.⁴

Y el soneto siguiente:

*Then let not winter's ragged hand deface
In thee thy summer, ere thou be distill'd:
Make sweet some vial; treasure thou some place
With beauty's treasure, ere it be self-kill'd.*

No dejes entonces a la árida mano del invierno
Corromper tu verano en tí antes de que sea destilado:

⁴ William Shakespeare, *The Complete Sonnets and Poems*, edited by Collin Burrow, Oxford, Oxford University Press, 2002, Sonnet 5, vv. 9-14.

Perfuma un frasco, guárdalo en algún sitio

Con el tesoro de la belleza antes de que ésta a sí misma se aniquile.⁵

Incluso el tiempo, como la fragancia de las flores está destinado a auto-destruirse y a morir. Sólo permanece la eternidad, que, extrayéndole su esencia al tiempo de la vida humana lo detiene en la ampolla de las ideas, intensificando y haciendo inmortales en la belleza las fugaces sensaciones. Según el recurrente canon neoplatónico, la firme realidad de las formas desafía así al devenir y vuelve durable la caducidad de la belleza, salvada y custodiada por la poesía en un cofre de palabras.

Será Baumgarten quien, como se sabe, entre 1735 y 1750, reconducirá la estética, incluso etimológicamente, a la sensación (*aisthesis*). Distinguirá el conocimiento estético, claro pero no distinto, del conocimiento lógico (claro y distinto), retomando con ello una intuición de Leibniz sobre el conocimiento y (para Baumgarten) sobre la belleza “vaga”. Entre paréntesis: el término “vago” deriva de la confluencia del latín *vacuus*, vacío, con *vagus*, “vagabundo”, “lo que se mueve”, e indica, en general, lo que es irreductible al análisis, difícilmente clasificable e indeterminado.

Pero los términos italianos *vago* y *vaghezza* son sinónimos también de bello y de belleza, en particular de una belleza no exactamente definible y que cambia de lugar o de tiempo. Se lo puede constatar de la manera más clara a través del *incipit* del poema de *Le ricordanze* de Giacomo Leopardi: “*Vaghe stelle dell’Orsa...*” (Vagas estrellas de la Osa...), donde la belleza justamente es móvil, sin perder empero la propia forma, al igual que la constelación de la Osa, que se desplaza en el firmamento permaneciendo siempre igual a sí misma. Confundiéndose con los conceptos de *claroscuro* y de *esfumado*, el término

⁵ *Ibid.*, Sonnet 6, vv. 1-4.

pasa al ámbito literario y al ámbito musical, donde termina por predominar, siendo la música, por un lado, imposible de expresar en conceptos (quizás porque hay demasiado que decir), por otro, un arte que se desarrolla en el tiempo y, por tanto, no puede ser estabilizado en imágenes fijas, como sucede en la pintura y en la escultura.

La “vaga belleza” es, entonces, “móvil” en el sentido de que se capta su movimiento, pero no los detalles. Leibniz la parangona a una rueda dentada que gira: no se ve cada diente de la rueda, sino que se ve una especie de iridiscente aureola en torno de ella.

El concepto de “vago” ha perdido hoy en gran parte su actualidad, en el sentido de que casi ninguna estética, poética o práctica artística se remite a él ni en él se inspira. No tenemos ningún equivalente de Chateaubriand en literatura, ni de Turner en pintura, ni de Debussy en música; nadie pronto a proclamar sus principios (incluso porque sus lecciones han sido asimiladas en sus respectivos campos artísticos). La inflación de obras y estilos que caracteriza al mundo contemporáneo hace que existan, sin embargo, escritores, pintores, músicos o directores de cine que se sirven esporádicamente de técnicas de lo indeterminado (matices, pianissimo, disolvencias), aunque sin teorizarlas de manera explícita. Por otra parte, la idea de “vago” puede adquirir hoy nuevamente interés, dado que representa una etapa significativa de la disolución de los conceptos clásicos que han caracterizado al mainstream o “Gran Teoría” de la estética, a saber, la degradación de la forma precisa, de la armonía visible y de la calculabilidad de lo bello.

El error, el vagar, el perderse y naufragar son rasgos distintivos de la cambiante fisonomía de la belleza y de lo indefinido, es la belleza en

cuanto nómade vagar de la indistinción.

En efecto, los sentidos constituyen vías de acceso a la realidad, canales de comunicación entre lo interno y lo externo, a menudo subutilizados y no suficientemente educados (sin llegar al virtuosismo del pintor para la vista, del músico para el oído o del *sommellier* para el olfato y el gusto). Se trata de ventanas estrechas abiertas al mundo, recortadas literalmente a la medida del hombre, dentro de las cuales la realidad se manifiesta en su presencia a través de la percepción..

3

Pero lo sensible y las emociones que eventualmente lo acompañan ¿conducen a una forma específica de conocimiento y bastan para explicar la belleza? ¿Quién no ha experimentado una emoción profunda oyendo música, mirando un cuadro o asistiendo a la representación de una tragedia, un sentimiento de intensa conmoción, de alegría explosiva o de oprimiente melancolía, como si hubiesen sido pulsadas y vibrasen en uno las cuerdas más profundas del alma? Frente a semejantes tumultos emotivos, Adorno ha podido sostener que “la capacidad de estremecer” define la actitud espontánea frente a la belleza, “como si la piel de gallina fuese la primera imagen estética”.

La percepción de la belleza ¿se reduce entonces a un estremecimiento, una turbación o conmoción de las facultades mentales? Se ha debatido largamente (y se discute mucho todavía,

especialmente en el ámbito anglo-sajón) para establecer si la experiencia estética depende de factores emotivos o cognitivos, esto es, si el arte transmite una particular forma de conocimiento o si nos provoca sólo una conmoción emotiva. Es cierto que la poesía y el arte en general constituyen la “lengua de los afectos”, pero una y otro – como muestra la música de manera eminente y la arquitectura, que ha sido definida “música petrificada” – pueden conjugar también el máximo de rigor formal, directamente matemático, con el máximo de *pathos* y de vagedad. O sea: podemos encontrar en ellos el máximo de racionalidad y el máximo de *pathos*.

La belleza es también conocimiento: remite a la realidad, por decir así, ampliándola todo lo posible. Pero, ¿nos lleva a la “cosa misma”? Yo sostengo, de manera aparentemente paradójal, que la belleza nos conduce a lo inefable y que lo inefable coincide con los “lugares comunes”.

El lenguaje de la belleza es inefable, no porque sea incapaz de expresar algo (más bien vale lo contrario), sino porque dice demasiado, porque sus reservas de sentido resultan inagotables; tanto es así, que una poesía se puede leer infinitas veces, un cuadro se puede observar a menudo y una música se puede oír repetidamente encontrando en cada caso siempre aspectos antes no captados, pero que estaban ya virtualmente contenidos allí.

En este sentido, la expresión “un cierto no sé qué” –ridiculizada por el abuso y por nuestros recuerdos escolares– tiene su justificación: indica todo lo que infinitamente hay para decir. Por lo demás, es una expresión que ha conocido días mejores. Viene de San Agustín, *nescio quid*, y se vuelve el *non so che* introducido por Petrarca, gran ad-

mirador de San Agustín en nuestra cultura.

El “no sé qué” es importante porque pone el acento precisamente en el elemento de incalculabilidad de la obra de arte, exige un elemento no programable como anticipación de creatividad. Lo bello, tanto en la naturaleza como en el arte, se presenta como algo enigmático, esquivo, que se debe perseguir. *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* (¿Y qué voy a amar si no es el enigma?), escribía De Chirico al pie de sus cuadros entre 1908 y 1911). Es también por esto que la sensibilidad moderna ha mirado con interés lo no finito, eso indeterminado a que me refería antes. En la estética clásica, la *Pietà Rondanini* de Michelangelo no habría tenido ningún eco.

Lo inefable tiene también una explicación filosófica que ha sido profundizada por Spinoza y por Hegel, a través de ejemplos matemáticos: los de las desigualdades entre dos círculos circunscriptos y concéntricos, y los del *Pi* griego o de la fracción 22/7. Esta última tiene en sí, concentrado, un infinito actual, como dicen los matemáticos, que si debiera ser desarrollada, demandaría que se estuviese toda la vida escribiendo cifras periódicas, una tras otra, sin terminar jamás. En la fracción tengo concentrado este infinito potencial en algo absolutamente perspicuo: lo veo. La percepción de un aspecto o de un evento de la naturaleza y la obra de arte particular en cuanto expresión sensible de la belleza, encierran en poquísimo espacio esa densidad de significados que en el lenguaje común no lograríamos alcanzar jamás.

Y esto porque la belleza expresa “lugares comunes”, que no son banales, sino que son esos lugares ideales análogos en la realidad a las plazas, a los mercados, al ágora, a esos sitios en los que los individuos se encuentran para expresar las experiencias más altas y más intensas de sus vidas: el dolor, la muerte, el amor; esas experiencias que son

difíciles de expresar, y frente a las cuales la mayor parte de las personas no es capaz de pronunciar nada, salvo gemidos, exclamaciones: discursos banales, justamente. Se puede decir que les falta, como a los perros, sólo la palabra. El artista es en cambio aquél que expresa acabadamente estas experiencias comunes y logra hacerlas resonar en los otros o consigue hacer que todos reencuentren en ellas una prolongación de algo que sienten.

Es preciso rechazar la ilusión de que, de la belleza o de la fealdad, existan definiciones preliminares, simples y unívocas, casi como si se tratara de formas inmóviles, monolíticas, de cristal, perfectamente determinadas y fuera del tiempo, o cánones absolutos, que se imponen automática y perfectamente a la percepción y al gusto. Se trata, por el contrario, de nociones complejas y estratificadas, pertenecientes a registros simbólicos y culturales no del todo homogéneos, reflejos grandiosos de dramas y deseos que han agitado a los hombres y mujeres de todos los tiempos. ¿Hemos de rendirnos y atenernos, pues, al proverbio vulgar, según el cual “no es bello lo que es bello, es bello lo que place”? No, si nos damos cuenta de que el concepto de bello es complejo, pero posee un núcleo consistente y reconocible, si se hacen las debidas distinciones.

4

La belleza usa por tanto las formas expresivas paradójales porque, por un don, potencia la realidad, esto es, nos da los significados concentrados de la experiencia; por otro lado, la debilita en el sentido de que no nos muestra, como se dice, la vida verdadera, sino algo diferente. Así, si Heráclito afirma que todos los que sueñan participan de un mundo común, mientras que quienes duermen viven cada cual en un universo privado, la belleza constituye un paradójal mundo interme-

dio, en el que la dimensión pública y la privada, el lenguaje de la razón y el de las pasiones no constituyen por tanto, ni un simple espejamiento de la “realidad”, ni es el fruto de la imaginación arbitraria. Se sitúan en un “tercer reino”, intermedio entre el presunto reino “real” reflejado por la conciencia (entendida como hiper-realidad lógico-perceptiva de él) y los reinos igualmente improbables, producidos por partogénesis, de una fantasía que crea de la nada. Nos viene a la mente lo que el cardenal d’Este dijo a Ludovico Ariosto cuando leyó el *Orlando furioso*: “*Messer Ludovico, da dove avete tratto tutte queste corbellerie?*” (¿Micer Ludovico, ¿de dónde ha sacado todas estas ocurrencias?)

Es posible entender el territorio de la belleza como *atopía*, lugar inclasificable, que no pertenece ni al dominio de la realidad absoluta, ni al que es su opuesto especular, el de la *utopía*, de lo no existente por definición, propio de la fantasía desbocada. Este lugar se coloca en espacios y tiempos imaginarios, nos transporta a la que Yves Bonnefoy, citando a Plotino, ha llamado una patria desconocida, nos hace volver a una casa que reconocemos como propia, pero que a la vez hemos ignorado a menudo. O bien, como dice el pintor-soldado Michel Kraus en *Quai de brume*: “Pinto las cosas ocultas tras las cosas”, o bien, según los versos de Jaufré Rudel: “*Mon coeur n’a de joie d’aucun amour/Sinon de celui que n’a jamais vécu*” (Mi corazón no tiene la alegría de ningún amor,/ salvo de aquel que no vivió jamás”), o como aquello de lo que habla Goethe en el *Faust*: “lo que poseo lo veo distante y lo que desaparece se me vuelve realidad”.

Entre paréntesis, de Goethe nos llega también una preciosa indicación sobre la función de la belleza, que consiste en hacer más habitable el mundo. La naturaleza, entendida por Goethe como proyectualidad o creatividad, se vuelve el modelo en el que inspirarse, el puente ideal que conecta el arte a la cultura. Frente a la fealdad de las perife-

rias y al anonimato de los no lugares, la belleza vuelve a ser, no un lujo o una vacación, sino una necesidad apremiante.

Por tanto, definiría el espacio de la belleza como un *entre* entre la realidad y la fantasía, entre el conocimiento ontológico y su paradójal potenciamiento. Me serviría para tal fin del sentido que posee el término en el francés, donde quiere decir “entre”, pero también “dentro”. En esta perspectiva, la belleza entra dentro del mundo de los significados, produce corto circuitos, hace ver lo que antes no se percibe. Y todo esto en un “entretenimiento infinito”, desprovisto de la pretensión de agotar el mundo del sentido porque la riqueza inagotable de la percepción se lo impide (Sartre).

¿Hay aquí el riesgo de que se atenúe y vuelva incierta la línea de demarcación que debería separar lo imaginario de lo real, por lo que tal vez lo imaginario tiende a valer más que lo real? Con el incremento del consumo de literatura (en forma de libro, pero también de cine y televisión) vivimos ciertamente por delegación (*per procura*), historias narradas por otros y pobladas de personajes que se nos vuelven familiares. Si nos sumergimos completamente en ellas, podemos entrar – como en el *Quijote*– en el mundo de locura.

No hay ningún remedio. Es preciso aprender, como los pianistas, al tocar con la izquierda, en clave de fa, el acompañamiento poético de los posibles y con la derecha, en clave de sol, las melodías continuas de la realidad lógica y perceptiva. Toda separación de las dos secuencias ofrece una vida manca. En la belleza, el principio de realidad se conjuga con el de irrealidad, lo real con lo posible.