

UN PROBLEMA DE ESTETICA LA BELLEZA DEL PAISAJE Y DE LA MUSICA

Por DIETRICH VON HILDEBRAND. — Nueva York.

Dentro del orden jerárquico que domina el universo, la sublime belleza de los objetos visibles y de la música constituye una excepción apasionante y enigmática. La excelsa belleza espiritual que emana del Coliseo, del paisaje de Toscana o del Quinteto de Mozart, supera en calidad a la dignidad ontológica de los seres sensibles y nos plantea un enigma.

Con frecuencia se ha soslayado este problema, mientras se contraponía la belleza de lo plástico y melódico, como una forma de calidad inferior, a otra más alta belleza de contenido espiritual, vinculado a lo visible y armonioso en forma exclusivamente intelectual. No cabe duda que, por ejemplo, una montaña reflejada en una bahía puede ser de una sublime belleza espiritual sin que ella suponga una «idea» representada por la montaña, o para cuya representación ella ofreciera un estímulo, sino que está en ella antes de todo proceso ideológico.

No hay que descartar el hecho de que entre la dignidad ontológica de la montaña y la belleza que le da su forma, su color y cuanto la rodea, se abre un abismo misterioso. ¿Cómo puede ser que una montaña sea más hermosa que un gusano, si bien éste, como ser viviente, ocupa un grado superior a aquélla?

Las siguientes consideraciones serán consagradas al problema fundamental que aquí se nos presenta y que constituye una de las cuestiones fundamentales de la estética.

BELLEZA ONTOLOGICA Y BELLEZA FORMAL

Es evidente que al lado de la belleza que es un reflejo de la dignidad del objeto (y que es la que se tiene en cuenta cuando hablamos de la belleza como de un «trascendental»), existe otra belleza. que por la forma, la proporción y el color está condicionada por contenidos visibles, o por la melodía, armonía y sonido en el mundo musical. Llamaremos a esta última forma de belleza «belleza formal», por contraposición a la «belleza ontológica». El problema que nos hemos planteado surge con acusado relieve si todavía distinguimos entre dos géneros de belleza formal.

La una es una especie en cierto modo primitiva, o sea aquella belleza propia de la regularidad de ciertas formas y de la armonía de ciertos sonidos. La belleza, p. e., de un círculo en oposición a una figura irregular y caprichosa, o la de la simple regularidad de ciertos rostros, la de la *sectio aurea*, o la del sonido de un instrumento, etc. Ella está más o menos próxima al mundo sensible. La otra es, con mucho, más elevada y tal, que no sólo supone la cooperación de muchos otros factores, sino que posee también un contenido totalmente diverso. La belleza, p. e., de San Marcos de Venecia o la Caída de Icaro de Bruegels, o la belleza del paisaje que rodea a Florencia, o la de una sinfonía de Beethoven. Esta eximia belleza tiene un indecible carácter espiritual y en comparación con otras bellezas las deja muy atrás en sublimidad. Es belleza en un sentido enteramente nuevo.

Tomada, pues, en general, la «belleza formal» es un mero concepto análogo. Nuestro problema tiene relación exclusivamente con ese género de belleza formal superior. Dicha belleza, como la de un hermoso panorama, o la de un cuarteto de Beethoven, hace surgir en el ánimo, dondequiera que la encuentra, un mundo totalmente espiritual, cargada con un sinnúmero de elementos espirituales: lo poético en contraposición a lo prosaico y cotidiano; lo necesario en contraposición a lo casual y arbitrario; la plenitud interior en oposición a lo aburrido y vacío; lo auténtico y veraz, por contraste con todo lo afectado y postizo;

la sublimidad, la amplitud y profundidad en contraposición a todo lo trivial y ordinario.

EN QUE CONSISTE LA BELLEZA ONTOLOGICA

Para entender la peculiaridad de la belleza formal y su diferencia de la belleza ontológica, tenemos que ocuparnos ahora brevemente de la esencia de la belleza ontológica.

San Agustín caracteriza la belleza como «splendor veri». Con la expresión *splendor* indica un rasgo profundo del ser, principalmente. Ella es como el «rostro» de cuanto hay de valioso e intrínsecamente precioso dentro del ser. Ese carácter de irradiación de su valor íntimo se manifiesta cargado de sentido en la belleza ontológica. Todo cuanto vale con valor filosófico tiene su belleza determinada, correspondiente en su calidad y jerarquía a ese valor. La vida tiene su especial belleza: la persona, como ser espiritual, dotada de conocimiento y libre albedrío, tiene la suya; los valores intelectuales, como las virtudes de justicia, magnanimidad y fidelidad, tienen una belleza superior aún. Esa belleza, como es obvio, se ajusta a la categoría de valores que la fundamentan. Y alcanza su culminación en la belleza transfigurada del santo y de la perfección sobrenatural.

Captamos dicha belleza primordialmente en la representación espiritual de cualquier objeto. Pero no basta una idea discursiva acerca del objeto; debemos acercarnos a él en actitud contemplativa y su ser debe representárenos en una intuición espiritual. Cuando profundizamos en la estructura de un organismo y se nos revela la esencia misteriosa de la vida, entonces se nos abre también la belleza ontológica de la propia vida. O en un plano superior todavía: cuando oímos o leemos algo acerca de la actitud de un hombre, p. e., del martirio de San Esteban. Captamos el valor altamente moral, la santidad de su conducta, y simultáneamente se nos revela la belleza específica que constituye la irradiación, el *splendor* de esa santidad. Y precisamente el carácter intuitivo de ese acto conjunto alcanza aquí su grado máximo en la comprensión de la belleza.

Con todo, esa belleza es, conforme a su ser, una irradiación —el perfume del valor intrínseco de esa actitud—. Pero esa belleza cuyo fundamento reside en la dignidad ontológica de los valores vitales, intelectuales y morales, y que en la santidad alcanza no sólo su grado máximo, sino que se levanta a una calidad totalmente transfigurada, puede, en parte, incidir en el mundo sensible. Es el caso, principalmente, de la belleza ontológica en las figuras corpóreas. En la imagen visible de una roca, de un árbol o de un animal, se pone de relieve su manera de ser y con ello la belleza ontológica propia de ese ser.

Esta belleza ontológica visible se diferencia evidente y claramente de la belleza formal. Ella no trasciende cualitativamente la categoría del objeto al cual va adherida y en modo alguno nos ofrece el enigma planteado al principio.

BELLEZA ONTOLOGICA Y EXPRESION

Pero la misma belleza ontológica del contenido espiritual puede advertirse en lo sensible por medio de la *expresión* en el más genuino sentido de esta palabra. El rostro de un hombre, sus movimientos, su actitud corporal, el tono de su voz, tienen el poder de expresar recuerdos, actos y rasgos esenciales de la persona. Hablamos de un rostro bondadoso y espiritual o vulgar y sensual, de una actitud corporal pretenciosa, afectada y brutal, o noble y digna. Nos espanta la expresión airada de un hombre y nos llenamos de compasión ante el dolor profundo que nos habla desde unos ojos. Surge la cuestión de cómo se conjugan el proceso interno o la calidad espiritual que creemos advertir en el rostro de un hombre con las formas perceptibles y apreciables al sentido y el papel del rostro de ese hombre, así como el de la acústica de su voz. ¿Son conclusiones o es algo que se nos da inmediatamente?

No sería posible, al respecto, entrar en las diversas teorías acerca de la expresión. Pero debemos aludir, aunque sea brevemente, a la improbabilidad de la teoría de la conclusión analógica. En primer lugar, hay diferencia entre la percepción de la bondad o pureza de un rostro y la conciencia de algo que por conclusión sacamos del exterior de un hombre, v. gr., cuando

comprendemos que alguien tiene temor porque sale corriendo, o que está de acuerdo porque aprueba con la cabeza. La bondad y la pureza, como la ira que brilla en unos ojos o la honda tristeza de una mirada no tienen más que un significado y el carácter de una experiencia intuitiva y no la de algo deducido por conclusión. En segundo lugar, se echa de menos el *tertium comparationis*: el hecho mismo que implica la *analogía*, en el que debería reposar la supuesta conclusión.

No conocemos la cara que ponemos airados o agobiados de dolor, y apenas percibimos las sensaciones musculares que como fenómenos simultáneos de nuestra experiencia triste o airada tienen lugar, porque en ese momento estamos concentrados en el objeto de nuestra ira o tristeza, y en todo caso sólo somos conscientes de su aspecto interior. En modo alguno entrañan un conocimiento del aspecto exterior, o sea, de los elementos que le corresponden en nuestras manifestaciones físicas externas. Esta explicación trueca el fenómeno de la expresión en el de un simple signo, si bien los signos (que desempeñan papel notable en nuestro conocimiento de la vida psicológica ajena) se diferencian claramente de la expresión en este caso.

Hemos de reconocer el hecho de que en determinadas circunstancias ciertos fenómenos visibles o auditivos son capaces de expresar un contenido espiritual, y por consiguiente de transmitir sensiblemente su existencia real y su calidad. No puede ponerse en tela de juicio ni descartarse el hecho de que ciertos actos como la ira, la tristeza, la alegría y ciertas propiedades de la persona, se traslucen en la cara o en la voz humana. Al paso que miramos y escuchamos vamos captando una realidad subyacente de forma diversa, espiritual en su esencia específica y de una calidad peculiar. La «expresión» se diferencia allí no sólo de los signos propiamente hablando, sino también de los demás tipos que representan una afinidad mayor entre lo espiritual y lo sensible. Tal sucede, p. e., con el símbolo en el sentido más hondo del vocablo, o entre la relación de la palabra como sonido y la palabra como significado. Mientras en todo esto la dependencia no es de naturaleza perceptible, el alma, por decirlo así, sólo se revela en la expresión *a través* de lo exterior, y viene a hacerse espiritualmente visible, y por eso aparece de fuera algo que «anima» y habita más allá de lo exterior. A lo visible y au-

dible se les asigna la facultad de transmitir algo intuitivamente, algo que rebasa con mucho sus propios límites. Desde este punto de vista, puede la belleza ontológica de contenido espiritual hacerse visible y audible, cuando p. e. se trasunta en el exterior de un hombre. La belleza de un espíritu refinado puede reflejarse en el semblante; la belleza de la bondad, de la generosidad, de la nobleza interior, puede traslucirse en la cara, etc.

Aunque la belleza ontológica no constituye nuestro tema, parece conveniente afirmar los puntos siguientes: 1.º: La belleza de valores intelectuales y morales puede expresarse en el exterior del hombre, pero no siempre necesariamente, y en determinadas circunstancias puede el exterior engañar expresando signos negativos y positivos que en realidad no convienen con ese hombre. 2.º: Esa belleza ontológica no comprende de suyo los gestos del rostro como tales, sino los actos espirituales o las propiedades que voluntaria o supuestamente se traducen en el rostro y al exterior. 3.º: La belleza ontológica que nos es dable captar en una intuición espiritual, es la misma que se nos presenta aquí como expresión de algo visible. Pero la manera como aquí se representa es distinta, porque nos llega a través de lo sensible. 4.º: También esa belleza se comunica inmediatamente y no por discurso y deducción. 5.º: Esa belleza en actos espirituales o rasgos de carácter traducidos en una expresión exterior, encuadra en cuanto a condición y calidad en la misma categoría de los valores subyacentes, como toda belleza ontológica.

No es del caso averiguar si toda belleza ontológica puede traducirse en forma visual y auditiva, como p. e. la belleza de la verdad o la del ser como tal.

LA BELLEZA DE LO VISIBLE Y AUDIBLE

Tras el análisis de la belleza ontológica expresable, volvamos a la «belleza formal», que constituye propiamente el tema de este ensayo. Lo sensible posee una prerrogativa que desde el punto de vista de la belleza resulta más maravillosa y misteriosa que la de la expresión.

Cuando pensamos en la sublime belleza del Adagio de la Novena Sinfonía o en la belleza del panorama que se domina desde

el foro romano y el Capitolio, de la Campaña y de los montes Albanos, resulta claro que esa belleza sólo puede ser comparada con una gran belleza ontológica en cuanto a calidad. Sería, con todo, falso afirmar que no es más que la expresión de una belleza inferior y superficial por el hecho de estar reducida a contenidos visuales y auditivos, así como negar que radica inmediatamente en lo visible y audible, remitiéndola a pensamientos e ideas venidas de otro lado.

Por el hecho de que esta belleza reposa en lo visible y audible, no podemos llamarnos a engaño acerca de su sublime calidad. No digamos, pues, que lo sensible ocupa en la categoría ontológica un grado inferior, y que dicha belleza no puede, por lo que a calidad se refiere, rebasar mucho el estrecho marco de su contenido. Tampoco podemos, para sacar adelante su sublimidad, tratar de engañarnos afirmando que ella surge en cuanto se dan ciertos objetos o al sonar en nuestros oídos determinada melodía. Ese «propósito de salvación» es falso si se afirma que dicha belleza radica en ideas deducidas por analogía, como quien hace un esfuerzo para elevarse de lo visible y audible hasta ellas, o si se las interpreta como belleza ontológica expresada, o en el caso del arte, cuando se las mira como fundadas exclusivamente en la inspiración personal del artista.

No podemos soslayar el problema que aquí nos sale al paso y vamos a tratar de justificar el misterio que entraña con un análisis más detallado del hecho.

En primer lugar hay que destacar el hecho de que esa belleza sólo se encuentra en el mundo de lo visible y audible, no en la esfera de los otros sentidos. Los perfumes, los buenos olores y sabores, las sensaciones táctiles son no sólo agradables, sino pueden transmitir también el carácter de lo noble y refinado, pero nunca la belleza en el sentido cabal de la palabra. Así, p. e., los perfumes, la fragancia de una flor, pueden transmitir un contenido más noble que el de los sabores o el tacto; pero a pesar de estas diferencias, la belleza en sentido propio permanece aquí dentro de la esfera de lo sensible, reducida a lo que entra por los ojos y por los oídos. Ello depende de que la belleza no se funda en las sensaciones de los sentidos como tales, sino en ciertas imágenes objetivas perceptibles a la vista y al

oído, las cuales verifican en sus formas, colores y proporciones las peculiaridades armónicas y rítmico-melódicas de la belleza. Los aromas no pueden forjar de modo análogo una figura o una imagen, como los tonos de una melodía, y menos aún lo podrían los sabores o las sensaciones táctiles. Por eso es falso concebir la belleza de imágenes visibles y audibles como algo sensorial en sentido pleno, o fijarla en la misma escala del gusto o de otra sensación agradable a los sentidos. Aristóteles verifica esto en forma sorprendente cuando averigua en la *Ética (Ad Nicom., II, cap. 13, 118)* cuáles sentidos son peligrosos desde el punto de vista moral, y explica luego que la belleza del arte no es peligrosa, mientras el sentido del tacto constituye la verdadera zona de peligro. Tácitamente presupone que se trata de cosas que sufren comparación, y que la belleza visible es correlativa del placer del sentido del tacto.

Pero ante todo hay que destacar que esa belleza radica en su objeto de modo diferente que la ontológica.

La belleza que irradia de la bahía de Nápoles, no es un reflejo de la hermosura ontológica del agua o del Vesubio considerado como una masa de materia, etc., sino que conviene a las cosas materiales que forman la bahía, de muy diversa manera que la belleza de la virtud en el rostro de un hombre: la bahía no es más que el pedestal de esa belleza, o el espejo donde se refleja la belleza propia de algo mucho más alto en realidad. Las cosas materiales que constituyen la bahía, no se reducen por medio de la belleza ontológica a una nobleza y hermosura que está proclamando muy alto la calidad de esa belleza.

No anhelamos por una unidad superior formada por esos objetos materiales cuando contemplamos la belleza de esa bahía. Mientras que la belleza ontológica de un espíritu refinado o de la virtud moral suscitan en nosotros el deseo de entrar en comunión con el sujeto en que fulguran, no se nos ocurre buscar contacto con una estatua hermosa o con los objetos materiales que forman aquel panorama. Nuestra mirada es más bien arrebatada a lo alto.

SUGESTION EN LA NATURALEZA Y EN EL ARTE

Cierto es que todo valor es un mensaje de Dios. Pero mientras los demás valores, así como su belleza ontológica, afinan totalmente entre los objetos, ejecutando de ese modo un traspaso de Dios, dicho reflejo de una superior belleza perceptible a los ojos y al oído flota por sobre esas imágenes. Cierto también que ellas reflejan a Dios en su ser, pero ese reflejo pertenece a un grado inferior al de esa belleza que queda flotando aquí de manera misteriosa. Ahora se destaca a plena luz la diferencia entre la belleza ontológica visible y la belleza formal.

Esta última no dice referencia a la *calidad* sino a la manera como esa belleza está adherida a su soporte. La belleza ontológica formulada en una expresión ancla en una realidad superior que se nos revela en la expresión misma, y que sólo empieza a ser comprensible cuando comprendemos esa misma realidad. En la belleza formal, por el contrario, sucede que mientras objetivamente es reflejo de un mundo superior, y ese mundo superior hace como un misterioso guiño en ella, con todo, lo primero que se entiende es la belleza en su peculiaridad cualitativa y es ella lo que propia y únicamente resalta a la vista. Lo único que aparece en el contenido visible y audible es ella, sin un apoyo ontológico en que descansar. No empece el hecho de que se entreveren momentos de más auténtica, más expresiva, así como de más pronunciada belleza ontológica visible en el conjunto en que se apoya esa belleza de orden superior.

En la belleza de la naturaleza y del arte se entrecruzan orgánicamente la belleza formal y la belleza ontológica visible en sentido estricto y amplio. Al concurrir ambos modos de belleza, belleza formal y belleza ontológica significada, surge en toda su plenitud la belleza de un paisaje, la de un monumento arquitectónico o de un cuadro. Pero en ese conjunto armónico, la belleza formal afirma sus fueros y proclama por encima de todo su señero imperio sobre su soporte sensible y su independencia de todo apoyo ontológico. Ella campea en el arte, y muy especialmente en la música. El modo como la belleza conviene a la imagen en toda obra de arte, es decir a lo que constituye su substratum sensible, es el mismo que se advierte en la relación entre la belleza formal y su soporte.

Dos cosas hay que dejar sentadas con toda claridad. Primera, que esa belleza es transmitida únicamente por lo visible y lo audible, y que no tenemos que *pensar* además en un cierto mundo superior o en el poder del Creador para comprenderla. Ella se intuye inmediatamente en lo visible y audible y su calidad impulsa nuestra mirada a lo alto. La belleza no se da porque pensemos en Dios, sino se revela a través de lo que se ve y se oye y nos transporta a Dios.

Segunda, esa belleza no es el reflejo ontológico de lo que se oculta tras la imagen sensible, sino que objetivamente es un mensaje de Dios, desplegado ante nuestros ojos por manera misteriosa. La dignidad ontológica de los tonos o de los seres visibles es la misma, sin duda, en un cuarteto trivial que en una obra de arte, o en un paisaje gris e inexpressivo que en uno cargado de sugestión. Los elementos que condicionan la belleza no son las perfecciones del objeto desde el punto de vista ontológico. Ellos derivan su importancia en definitiva de la capacidad misteriosa de suscitar una belleza que en su calidad traspasa con mucho los contenidos puramente sensibles.

CONCLUSION

Esto nos conduce al punto crucial de nuestro problema. A lo visible y audible ha confiado Dios el papel (prescindiendo de la expresión en sentido propio, que es base de la belleza ontológica significada) de transmitir un mensaje que trasciende la categoría ontológica de lo visible y audible. Lo que se ve y se oye es capaz de transmitir una belleza junto a la cual, sin embargo, desempeña un papel vicario y servil. Y aunque clasificado en una escala inferior del ser, puede trocarse en transmisor de algo más excelso sin comparación. Los factores que actúan o ponen presente esa belleza, y que en el Cuarteto de Beethoven o en la bahía de Nápoles la suscitan, son misteriosos y polifásicos. Proporción, color, forma, luz, melodía, armonía, ritmo, sonido, composición, etc., son medios, pero el empleo de los mismos que viene a constituir la belleza del conjunto, es un misterio, que en cada obra de arte verdadero se ofrece como una sorpresa y no se deja reducir a fórmulas.

No es nuestro propósito seguir ahondando en él. Nuestro tema se reducía a probar que esa belleza formal, como la llamamos en contraposición con la belleza ontológica, afine inmediatamente en contenidos visibles y audibles, y además no es un *splendor* de su dignidad ontológica, sino de una riqueza ontológica de contenido superior. Vale la pena comprender la función cuasi-sacramental que Dios ha asignado a lo visible y audible, la misteriosa capacidad de trascenderse a sí mismo en una belleza de la que es tan sólo modesto pedestal.

Una vez que se entiende esto, desaparece el prejuicio de que la belleza de contenido auditivo y visible tiene que ser un pedáneo inferior de la belleza espiritual. Ella no es, en modo alguno, una belleza «exterior» por el hecho de depender de lo visible y audible, ni queda rebajada por el «odium» que alienta el mundo sensible contra el espiritual inteligible. Y por eso ya deja de ser incomprendible que una montaña pueda ser más hermosa que un gusano. Puesto que la manera como la belleza se acomoda al objeto hermoso es totalmente diferente en el caso de la belleza formal y de la belleza ontológica.