

¿Qué es la Belleza?

CHARLES JENKS

LA BELLEZA HA REGRESADO. Los arquitectos están diseñando armoniosos rascacielos para Londres, los artistas producen trabajos sobre la materia y los psicólogos evolucionistas están presentando evidencias de que los cánones de belleza están ya integrados al sistema nervioso. Los últimos estudios han desafiado los gustos establecidos. De acuerdo con el canon facial de pulcritud, Audrey Hepburn es más bella que Sharon Stone; Marilyn Monroe puede ser la mujer más sensual de los últimos cien años, si las encuestas en EEUU son creíbles, pero sus proporciones fisonómicas no alcanzan las de Catherine Deneuve o Grace Kelly. La mandíbula de Marilyn es demasiado grande, los pómulos muy bajos y sus ojos no son lo suficientemente grandes en proporción con el rostro. Hugh Grant es quizá bien parecido, de acuerdo con el mismo tipo de investigación, pero carece de la fuerte estructura ósea y de los músculos masticatorios que hacen a hombres feos, como Mick Jagger y John Travolta, tan atractivos para el sistema nervioso femenino. Estas cuestiones se han difundido por la televisión y en los libros populares. La cirugía plástica está segura de seguir los lineamientos de la ciencia facial, y seguramente en Los Angeles muchas narices se irán haciendo más pequeñas y los labios más grandes.

Todo esto, por supuesto, es absurdo. Y es difícil mantenerse serio cuando la discusión sobre la belleza alcanza el tipo de propuestas lanzadas en libros titulados *Survival of the Prettiest* (La supervivencia del más guapo), o *The Human Face* (El rostro humano) presentado por John Cleese. Las medidas de las dimensiones faciales o cualquier fórmula simple no pueden capturar esta elusiva materia, precisamente porque es algo que se constituye a partir de al menos cuatro fuentes incommensurables. La cuestión singular de los sujetos bellos y las personas es que éstas los experimentan no en partes o como las distancias entre los pómulos y la barbilla, sino como un todo. La experiencia de la belleza es una percepción que, sin embargo, mezcla varias otras sensaciones y las hace converger de una manera particular. Esta convergencia sigue siendo algo misteriosa, como argumentaré, sin embargo ha sido iluminada por hallazgos científicos recientes que tratan con lo que conocemos como "fuerzas extrañas". ¿Está algo tan elusivo como la belleza abierto a la investigación científica? La hipótesis de que hay códigos universales de belleza es una historia deliciosamente graciosa de la que la psicología evolutiva es sólo el último capítulo. Sabemos, a partir de lo dicho por Vitruvius y los dibujos de Leonardo, que las buenas proporciones corporales y faciales deben estar reflejadas en las buenas obras. El rostro, desde la mandíbula a la parte más alta de la frente es una décima parte de todo el cuerpo y también ésta es la proporción perfecta de la mano, desde la muñeca hasta la punta del dedo medio. Estas proporciones corporales se convirtieron en el patrón de los templos clásicos. La proporción de una décima hace resonancia con las neuronas internas. Esta fue una feliz sorpresa en el primer siglo antes de Cristo, y parecía probar que nuestras proporciones reflejaban las armonías del Universo. El arquitecto Francesco di Giorgio estaba verdaderamente fascinado por los argumentos que probaban, en muchos dibujos, que el cuerpo podía generar excelentes planos de catedrales, y que las proporciones del rostro podían impregnar los capiteles de las columnas con su belleza. Cesariano llevó más allá este ideal: él pone al hombre perfectamente proporcionado en un rango y le da una erección perfectamente

proporcionada. Inevitablemente era la décima parte del tamaño de su cuerpo: la prueba final que reflejaba la armonía de las esferas.

Los psicólogos evolucionistas (pe) confían tanto en la medida de la belleza como los classicistas lo hicieron. Los PE nos revelan los supuestos secretos de la belleza femenina - grandes ojos, pómulos altos, los rostros más pequeños y afilados- y nos dan las razones de ello. Los hombres prefieren características que indican salud, buena constitución, virginidad o adaptación con algún propósito —es decir, fecundidad. La selección sexual darwinista, según ellos, hace el resto. El mismo tipo de mecanismo produce la canción del ruiseñor y ese ejemplar de gran belleza, la cola del pavo real, el caso paradigmático de absoluta, integral y fundamental belleza.

Para el pavo real hembra la explosión de plumas azules y verdes abanicando el viento es, como dicen los psicólogos evolucionistas, un poderoso "indicador de adaptación". Le dice a ella: "pese a mi estorbo puedo resistir parásitos, comer bien y sobrevivir a los depredadores -por lo tanto, toma mis sobreponderados genes. Mi cola es un verdadero indicador porque con todos sus supuestos inconvenientes, me las puedo arreglar para sobrevivir. Por ello, mis otros genes deben estar en realidad muy adaptados". De acuerdo con la teoría del gene egoísta, las moléculas inteligentes hacen esta decodificación, no la conciencia de la hembra pavo real. Estos argumentos predominan ahora en la psicología evolutiva, y como ha escrito Geoffrey Miller en su ensayo de Prospect, "Waste is Good" (desarrollado en su libro *The Mating Mind*), el desempeño sexual ha ayudado a producir no sólo la mente humana sino también la cultura.

Sin embargo, a diferencia de los PE, mucha gente cree que la belleza es subjetiva; sólo está en la mente o en los ojos de quien la percibe. Son raros los artistas o arquitectos que, como Le Cor-busier, creen que hay una belleza objetiva en la naturaleza o en los objetos que hace eco con nuestro ser interior, "el axis que radica en el hombre" lo llamó. Pero ¿existen realmente estos órdenes naturales?, y si sí ¿son bellos? Tomemos un girasol y contemos los túbulos de la corola yendo hacia su centro, o contemos las cadenas en espiral de las pinas de los pinos o de la fruta yendo desde abajo, subiendo hacia los lados hasta la punta y encontraremos una extraordinaria verdad: números, dimensiones y proporciones recurrentes. En estos y muchos otros desarrollos hay típicamente cinco cadenas espirales a la izquierda y ocho a la derecha; o 13, 21, 34 y así. Estos números siguen la famosa frecuencia de Fibonacci, donde cada cifra es la suma de las dos previas (llamada así después del siglo XIII florentino por quien la descubrió). Cuando se pusieron sobre un plano los patrones armónicos formaron lo que hoy conocemos como rectángulos de la sección áurea. El patrón recurrente es una forma consolidada de autorganización, la forma más probable en que las hojas de las ramas de los pinos pueden ir ocupando el espacio de acuerdo a la velocidad de su crecimiento. La explicación, que se le escapó a los botánicos durante cientos de años, fue recientemente descubierta y radica en la poca disponibilidad de espacio. Sucede que un túbulo de girasol crece después de otro a un ángulo clave de 137.5 grados, pues este es el ángulo que mejor se ajusta para ocupar el espacio de la planta en su tiempo de crecimiento. Los elementos estructurales de la pina del pino, de la margarita, del fruto pina y otras plantas espiraladas pueden mantenerse entre sí siendo muy eficientes en este sentido.

Aquí está la verdad de cómo los pocos espacios disponibles conducen a lo que yo y muchos otros encontramos bello: el desarrollo proporcional de formas espirales, una estética objetiva en los patrones de la Naturaleza. Al contrario de las explicaciones de los PE, muchos patrones espirales similares existen desde antes que la vida y la selección natural

(por ejemplo, en galaxias y huracanes). Y la noción de que ciertas formas son inherentemente bellas surge cuando los artistas hacen de repente un hallazgo. En el siglo XVIII William Hogarth afirmaba en *The Analysis of Beauty* que las líneas agradablemente onduladas serían siempre más bellas que las quebradas. El encontraba que la forma en ese o la línea serpenteada revelaban "la suprema belleza de la Naturaleza", y difundió su hallazgo no sólo en ilustraciones de flores y lecheras sino también en objetos hechos por el hombre como sillas, herramientas, corsés, barcos y castillos -todos los que tuvieran un naturalismo funcional. Pese a lo que pensemos de este pronunciamiento, siempre ha habido exponentes de lo curvo (el más reciente, el príncipe Carlos), y en contraste también quienes están a favor de lo angular, como los expresionistas. También algunos científicos, además de los PE, mantienen la fe en la belleza objetiva. Un hallazgo de la Naturaleza, como $E=mc^2$, es llamado un descubrimiento bello porque une dos áreas distintas, energía y masa, de una nueva manera simple; sobre todo los matemáticos encuentran buenas pruebas de estética exquisita. Cézanne encontró lo que él concebía como la geometría subyacente de la Naturaleza -los sólidos platónicos, la esfera y el tetraedro-, algo eternamente atrayente. Y dado que la mayoría de las personas garantiza que el cosmos es bello, al menos en algunas partes, no es justo afirmar que el escepticismo es universal.

En realidad, estos cambios de opinión sobre la belleza natural conducen a un eterno devaneo. Al igual que nuestra actitud hacia el amor, la verdad y la bondad, parece que tenemos confianza en saber lo que es la belleza —aunque ésta resulte verdaderamente dogmática- hasta que pensamos profundamente en la idea; entonces toda la confianza se evapora. Este devaneo está hoy en todas partes, incluso entre los expertos y los curadores. Pero ¿por qué? Cuando investigas lo suficientemente de cerca cualquier serie de cánones - las curvas de Hogarth, las proporciones vitruvianas, o las recientes medidas de los PE- éstos resultan ser sólo órdenes locales dentro de una gran patrón de variación configurado culturalmente. Por ejemplo, el tipo de cuerpo de Marilyn Monroe, la forma de reloj de arena preferida desde la época victoriana y quizá durante 2000 años, es bastante distinta de la preferida durante los 25,000 años anteriores, la de la Venus de Willendorf. La mujer en forma de pera, nalgona, con pechos colgantes y panzona caracterizaba el buen gusto en las sociedades de cazadores recolectores y en las del Neolítico. Incluso uno o dos pintores de la corte de esta última era, como Rubens y Boucher, celebraron la celulitis, los traseros carnosos y las cosas excesivas. La regla parece ser que no hay ningún absoluto, que lo que es raro es lo apreciado. Entonces, en tiempos de relativa abundancia, los modelos delgadas se vuelven predominantes. Pero ¿hay algunas normas o cánones que trasciendan estos caprichos de la historia y de los gustos? ¿Puede llegar a haber una teoría no subjetiva de la belleza? Esto me lleva a argumentar en cuatro partes.

Primer principio: los patrones limitan.

Vitruvius, los psicólogos evolucionistas, William Hogarth, e incluso el príncipe Carlos tienen todos algo en común. Catherine Deneuve es estupenda, las curvas y los trenzados del art nou-veau son arrolladores, los cubos de Cézanne y los cubistas son lo máximo. Recuerde la cola del pavo real: si no la encuentra bella es que algo le pasa o no es usted una pava real. Las formas visuales están codificadas en el sistema nervioso, pero el problema con los teóricos de "la belleza objetiva" es que toman estos códigos parciales para toda obra artística.

La verdad obvia es que percibir la belleza es una experiencia total que concierne a más de una o varias cosas, como las medidas faciales. Los estudios psicológicos de cómo hemos evaluado la belleza a lo largo del tiempo hacen esto evidente. Desconocidos entre sí, al ser

reunidos por una hora al día durante cuatro días, cambiaron su punto de vista sobre quién es bello, basados en otras cualidades como la simpatía y el carácter. Es obvio que un rostro animado -hablando y riendo- es diferente a una cara fría considerada en abstracto, y esta cualidad dinámica de la belleza es la razón por la cual una mujer convencionalmente fea como Cleopatra puede llegar a ser la más seductoramente bella.

El segundo problema con los teóricos de "la belleza objetiva" es que consideraban sólo algunos códigos para percibir lo bello, en lugar de todos. No es que la línea curva de Hogarth no sea bella, sino que cualquier sistema estético —gótico, moderno, grotesco— no puede conducir directamente a la belleza. No, la propuesta es que todos esos patrones, en el contexto adecuado, pueden producir belleza. Esto es quizá garantizado más fácilmente con los patrones de la Naturaleza: podemos experimentarlos todos como placer estético, y no sólo como las esferas, conos y cilindros de las estéticas clásica y moderna, no sólo como arquetipos platónicos. La verdad es que el ojo y la mente responden a cualquier patrón concebible —espirales, pliegues, burbujas, dobleces, relieves, zigzags, puntos o todo aquello que Benoit Mandelbrot caracterizó en su libro *The Fractal Geometry of Nature*. La mayor parte de la Naturaleza es, al contrario que Cézanne y los clásicos, de forma fractal e irregular. También es cierto, como Mandelbrot señaló en su trabajo fundamental, que las matemáticas de los fractales fueron rechazadas por patológicas por los científicos durante 80 años porque no se adecuaban al paradigma occidental de belleza y orden.

Pese a que la cuestión de la belleza es más profunda que un mero patrón de configuración, el aspecto formal de la belleza, su fundamento, tiene que ver con la intensificación de los patrones. Dicho en forma muy resumida, este principio de belleza es acerca de los patrones de los patrones, o patrones al cuadrado. Con esto me refiero a que la manera en que los artistas juegan con los patrones -cubos, curvas, fractales, burbujas o cualquier otra forma- es entonces la manera en que se refieren a sí mismos. La noción de autorreferencia de los signos estéticos nos hace atender al plano de la expresión como si éste fuera el contenido. Este intensifica el sentido de la percepción, ya sea de información codificada como sonido, a través del gusto, del olfato, del tacto, o como formas visuales.

Una aprehensión sensorial excesiva de los patrones, a través de uno o de los cinco sentidos, es el fundamento general de la experiencia de la belleza. Esto suena inocuo pero contiene una sorpresa —significa que los patrones convencionalmente feos pueden ser también bellos, incluso cosas repugnantes como las gárgolas, o las edificaciones abruptas o las rocas chinas de cera amarilla. Estas fueron amadas y coleccionadas por los chinos por siglos, independientemente de ser repulsivamente viscosas, como pústulas podridas u oscuras partes del estómago. Es en realidad a través del desarrollo de un gusto por y de un conocimiento de tales monstruosidades, que incluso sus cualidades repugnantes se han hecho virtudes; así, hemos convertido la terribilidad manierista del atemorizante trabajo de Francis Bacon en una nueva forma de belleza. Lo que hace a las rocas chinas tan fascinantes no es sólo la manera en que desafían nuestras tradicionales nociones de belleza, sino también la forma en que muestran que la Naturaleza misma puede ser el artista. Ellas nos permiten añadir el argumento de que la belleza "está ahí", no sólo en nuestro sistema nervioso, o en la niña del ojo de quien la percibe. Patrones de los patrones, patrones al cuadrado o intensificados son generados por la Naturaleza.

Podría parecer que me detengo un poco en esta noción de los patrones como fundamentos de la belleza objetiva, y en realidad sí: la razón es que, como los matemáticos nos han dicho, éstos son los entes más básicos de la Naturaleza. Son más profundos que las matemáticas (las cuales sólo han descubierto sus algoritmos) y mucho más profundos que

nuestros ojos o nuestra mente. En el comienzo del Universo reinó la supersimetría, la prístina y simétrica bola de fuego fue llamada erróneamente gran explosión (big bang). Desde entonces ha habido un rompimiento de la simetría, todo el tiempo, hasta el presente. Han surgido patrones cada vez más interesantes -lo cual no es decir que todos sean bellos. Son sólo aquellos que llaman la atención mediante ciertas formas retóricas, alguna manipulación estética o intensificación accidental, los que pasan una mínima prueba fundamental. Más aún, yo argüiría que los patrones más intensificados, que están muy interrelacionados y que son más complejos que los más simples, son los más probados; posibilitan lecturas más profundas y diferentes, y por esa razón son los más perdurables. Ellos "pasan la prueba del tiempo", ese viejo arbitro de la belleza, aunque quizá por razones que no son normalmente conocidas.

Poner la cuestión de la belleza objetiva como fundamentada en los patrones de los patrones tiene la ventaja, sobre otras posiciones previas, como la platónica, la clásica o la psicológica, de ser muy general. Y también de ser tan abstracta como para incluir a las otras definiciones como casos especiales. Pero esto es sólo un fundamento. No abarca los otros aspectos que juegan un papel en nuestra percepción de la belleza.

Segundo principio. El placer de lo nuevo. La noción de lo que es la belleza ha oscilado entre la estética clásica a la expresionista y más allá, y al mismo tiempo ha dado lugar a nuevas categorías de experiencia. De esta historia casi no hay nada claro excepto el hallazgo anticlásico de que la belleza no es sólo una cosa, ni puede ser captada mediante una serie de cánones, ni siquiera por una serie irrestricta de conceptos traslapados o de juegos de lenguaje. Por ejemplo, en el desarrollo de los movimientos artísticos del siglo XX no hay una serie que defina lo que unirá a los impresionistas con los fobistas, o a cualquiera de éstos con los cubistas, da-daístas y surrealistas. Hay ciertas continuidades aquí, pero ninguna es congruente con un conjunto de cualidades. La definición de Lautremont de "la belleza es un encuentro fortuito entre un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección", o la frase de André Breton de que "la belleza será convulsiva o no será en lo absoluto", o la afirmación de Picasso de "Corro delante de la belleza" caracterizan las actitudes divergentes de los artistas. Las obras de Duchamp fueron concebidas como antiarte, contra la belleza, pero han resultado ser con el paso del tiempo bellas, cosa que él se negó a admitir hasta el final de su vida. Sería inútil encontrar una esencia que conectará todos sus trabajos, algún hilo oculto tras el minimalismo, los patrones intensificados y el hecho de que todo ha sido reconocido como arte.

Pero una lección del modernismo, aprendida a lo largo de los últimos dos siglos es que percibir lo nuevo puede ser excitante, algo semejante a la visión del Marqués de Sade de que el amor de los niños no es tanto una sorpresa sino un "gran impacto para el sistema nervioso". Por contraste, los patrones que se repiten pierden su potencial de activación por el llamado aprendizaje heb-biano, por el psicólogo canadiense Donald Hebb. Él mostró que las células del cerebro que se encienden repetidamente en la misma secuencia de aprendizaje se vuelven parte integral de la memoria a largo plazo: las células que se encienden juntas, se integran. El resultado tiene implicaciones tanto positivas como negativas. Una vieja belleza no es tan excitante como aquella que es percibida por primera vez -capturada en su vuelo. Este descubrimiento -el segundo principio de la belleza- se puede haber exacerbado, lo nuevo puede haberse fetichizado, pero actualmente cierto restablecimiento de la tradición ha venido a enlazarse con nuestra experiencia de la belleza.

Esto explica por qué, cuando ocurre una innovación dentro de la vanguardia -Les Demoiselles d'Avignon, Le Sacre de Printemps de Stravinski, The Waste Land de T. S.

Eliot, para ejemplificar tres rupturas con el canon establecido-es tanto el impacto. Cuando una mente percibe una nueva idea, y un nuevo patrón formal, éste se le presenta a través de su propia transformación. Es como si la mente tuviera un placer natural al sentir sus dendritas uniéndose de nuevas formas, sintiendo cómo sus células nerviosas envían pequeñas descargas que van enlazando las autopistas neuro-nales que se topan con aquello que está en un patrón distinto. Ahora podemos observar ese microcrecimiento en película, y ver literalmente cómo las nuevas ideas se conectan con las viejas. Esta puede ser una explicación demasiado fisiológica pero cada vez que uno oye un chiste nuevo, y lo encuentra gracioso, la mente se llena de nuevo tejido conectivo, y el sentimiento de placer y la risa señalan la construcción de nuevos patrones. De ahí nuestro deleite cuando el impacto ante lo nuevo es una verdadera ruptura, no algo solamente diferente o más agudo. El arte innovador crea nuevas formas de ver, sentir, de experimentar el mundo, un nuevo tipo de conocimiento, y esta amplificación cognoscitiva es una parte esencial de la experiencia de la belleza.

Tercer principio: símbolos de perfección. Los primeros dos componentes de la belleza (la intensificación de patrones y el deleite por lo nuevo) pueden estar en tensión con un tercero -la proyección imaginativa de quien percibe el objeto, invistiéndolo con los atributos de perfección, amor y trascendencia. Claro que el objeto debe ser apropiado para tal proyección, bellezas clásicas como la del Taj Mahal son típicas en este aspecto. La Luna, que antes de Galileo parecía ser un trozo muerto de materia, fue también un objeto de proyección apropiado; y sigue pareciéndose a muchos, incluso después de que los astronautas jugaron golf en ella. Pero cuando se convirtió en un cliché, un estereotipo que trascendió, hace noventa años los futuristas le declararon "una guerra". El océano también ha pasado por varias etapas de aceptación y rechazo. Parecía que el ancho mar no tenía fin, que era infinitamente ambiguo, y que como figura de Rorschach era un buen receptáculo para articular deseos, hasta que los arrecifes marinos de las bahías lo eliminaron. Figuras de inspiración más ambiguas que la Luna, enigmas como el que planteó Chirico, pueden escapar a esta fatiga. "Sugiere siempre, nunca nombres" fue una de las máximas de los poetas simbolistas del siglo XIX. Mucho del arte subsecuente ha permanecido fresco a partir de esta verdad.

Esto implica que debe haber un código abstracto de belleza, algún nivel más profundo de percepción, algo que me señaló el escultor Anish Kapoor, cuando mencioné la importancia del primer principio, la intensificación de patrones. Él me respondió con la misteriosa idea de que la belleza es la presencia o la ausencia de cualquier patrón, y señaló el entusiasmo con el que respondemos "a todos los grandes promontorios", una cualidad que su propio trabajo explota. Éste consiste frecuentemente en un color que lo cubre todo, un sólo pigmento, como rojo profundo o púrpura oscuro, y un contorno que varía continuamente y parece no tener comienzo, fin o un patrón de dimensionalidad. En sus esculturas los bordes son vagos; es imposible determinar la profundidad. Nos sumerge en una experiencia que no podemos representar: un rompecabezas para la mente, los sentidos, una encrucijada imposible. Todas estas obras requieren de quien las ve una actividad especulativa, invitan a proyectar en el vacío las sensaciones interiores. Muchas personas encuentran "bella" la obra o la actividad de proyección.

Esto nos remite a las nociones occidentales de la nada y a la idea de la física actual del vacío absoluto: la idea de que el vacío perfecto está lleno de posibilidades, eventos cuánticos que saltan dentro y fuera de la existencia muy rápidamente (ocasionados por el principio de incertidumbre). En la estética zen, el vacío ha sido entendido como una parte

positiva de la existencia, y en el arte occidental los óleos blancos, las series de "blanco sobre blanco" de Malevich o las de "negro sobre negro" de Rodchenko y Reinhardt también se han vuelto canónicas. Frecuentemente estos objetos son percibidos como símbolos de perfección, de lo divino. Sin embargo, al igual que con el segundo principio -el impacto de lo nuevo- esto es traído por las creencias, el gusto y la cultura.

Cuarto principio: el contenido significativo. Al admitir la importancia del gusto parecería que he caído en una visión subjetiva de la belleza. Pero habría que hacer distinciones. Primera, aunque el ojo es una extensión del cerebro, y éste en realidad codifica de antemano ciertos estados perceptivos que aprendemos, la mente pensante no es la sensorial. Podemos, como afirman los psicólogos, prejuzgar a una persona o a un objeto en el primer microsegundo que estamos frente a ellos, pero con la belleza es el segundo vistazo el que realmente cuenta; éste implica un estado oscilante de la mente que incluye y equilibra muchas percepciones e ideas. La belleza está entonces más en la mente que en el ojo de quien la percibe. Segunda, esta mente activa está teniendo una compleja experiencia holística, no la del tipo que implica una cara en una fotografía en la pulcritud de un laboratorio. La evaluación reducida de las parres interfiere con la atención, igual que cuando el director de Hollywood se centra en reunir actores guapos, debe apartar la atención del guión.

Si garantizamos que hay pocas formas naturalmente bellas, como la espiral de Fibonacci, en las que la verdad y la belleza se reconcilian, esto podría significar que hay realmente una estética en la Naturaleza, pero de ahí no se sigue que todas las definiciones de belleza deban estar basadas en ésta. Los fundamentos no son las superestructuras. La cola del pavo real es bella, y también todos los patrones intensificados, pero éste no es sin embargo el caso paradigmático de la belleza social o cultural más compleja. En pocos casos, la célebre frase de Keats "La belleza es verdad, verdadera belleza" resume el asunto, pues el gran arte puede estar muy en oposición o en conflicto con ella. Aunque todavía en una obra de arte profunda y lograda, belleza, bondad y muchas otras cosas pueden parecer converger en nuestras mentes, la experiencia de la belleza es una percepción unitaria en la que las contradicciones están equilibradas, y estos conflictos producen un todo aún mayor: profundo en la medida en que se oponga a la belleza superficial. De esta compleja ecuación proviene el cuarto principio -el contenido o la materia subjetiva o las creencias expresadas en la obra de arte.

Traemos a nuestra experiencia del arte lo que sabemos, creemos y valoramos de la vida. Ver y conocer, como señaló E. H. Gombrich, no pueden estar separados. Por ejemplo, encuentro muy bella la película de las Olimpiadas de 1936 de Leni Riefenstahl, y la manera en que se unen los estados de la Naturaleza, las nubes, el mar y las montañas con los esfuerzos del cuerpo de los atletas son totalmente convincentes; pero conocer su propósito como propaganda nazi altera mi percepción. Aunque pueda suspender mi descrédito de la ideología nazi, y gozar en parte la película, hay mayor placer cuando las ideas, las creencias y la expresión pueden acercarse. Estas son las verdaderas fuerzas que deben ser objeto de consideración. Las cuestiones de contenido. La belleza prospera a partir de una emoción, o en condiciones que encontremos significativas, o a partir de una que encontremos fundamental para la vida: como el amor, lo que es bastante obvio, las primeras y las últimas cosas, y nuestra relación con el resto de la humanidad y la Naturaleza.

Dos edificios recientes frecuentemente considerados como bellos muestran la contribución de las ideas a la ecuación: el nuevo Museo Guggenheim de Frank Gehry en Bilbao, de 1997, y el Museo Judío de Daniel Libeskind en Berlín. Ambos tienen claramente patrones

que están intensificados y que despliegan el conocimiento arquitectónico, ambos ejemplifican la importancia de mis dos primeros principios. Ambos obtienen metáforas extraordinarias: las ondas de Gehry son vistas como una alcachofa constructivista; o, en contraste, como una nadadora que se deshace de su traje de baño de lentejuelas. Los ángulos de Libeskind han sido llamados cerrojos congelados iluminados. Estos patrones intensificados, que son novedosos, provocan comparaciones bizarras ¿cómo, si no, podemos comunicar asombro? Como en el tercer principio, el sentido de la perfección, el material uniforme, la reducción a formas esenciales en las cuales podemos proyectar ideas y fantasías, los dos edificios parecen contruidos a propósito para esto. Las 50,000 hojas de titanio de Gehry y las diagonales de zinc de Libeskind son omnipresentes.

Pero además de la sensualidad, la invención y el ajuste funcional de las formas, lo que hace bellos estos dos edificios es la manera en que juegan con ideas importantes. El edificio de Gehry toma un cambio básico de valores de nuestro tiempo —el museo como una catedral, el arte como una religión- y se enfrenta a esta problemática mutación. Este edificio "representa" la ciudad justo como las catedrales góticas lo hicieron con la ciudad y los alrededores campestres de Chartres. Se ha convertido en el centro urbano que envía rayos explosivos a las colinas de los alrededores, corriendo a lo largo de las frías calles, reflejando la brillante superficie del río Nervión, relacionándose con los trenes metálicos que se deslizan tras él, o los vehículos que pasan sobre el puente de una de sus galerías. Ningún edificio desde el Sidney Opera House celebra tan bien el sobrio realismo urbano de las máquinas y sus espectaculares efectos en la Naturaleza. Ver una puesta de sol, una tormenta o la niebla en sus superficies es mucho más que verlos en un espejo. Como con una catedral, hay una referencia cósmica en este museo, el contenido de la ciudad, las colinas, el clima y las máquinas absorben y son parte de sus formas dramáticas.

Pese a lo espectaculares o conmovedoras que sean estas formas, no tendrían resonancia sin su relación con las ideas. El hecho de que hayan sido concebidas y fabricadas con computadoras y que sean fractales, que se asemejen más a los pétalos que a los cuadrados repetidos, les da además relevancia. Estos despliegues de saber arquitectónico, y el conocimiento de su contenido, son una parte esencial de la percepción del edificio como bello. Lo mismo sucede con el conocimiento del contenido que hay detrás del Museo Judío de Libeskind: la manera en que relaciona la estrella de seis puntas, la alusión al vacío en su centro, y el Holocausto. Los contenidos significativos ahondan la experiencia de la belleza y no pueden desenlazarse de la percepción.

La gran pregunta es cómo y si los cuatro componentes encajan juntos para crear la experiencia de la belleza -un estado mental oscilante similar al del clima. Este paralelismo puede ser iluminador. El clima, como es ahora entendido, por la ciencia del caos, surge en una fase del espacio determinada por muchas variables. El clima de ayer, la temperatura, la presión, las corrientes de aire, etcétera, se entrecruzan en un todo para producir lo que es llamado una fuerza extraña. Estas fuerzas limitan y configuran el clima actual, le dan coherencia, aunque el cambio más ligero de alguna de las condiciones -el efecto mariposa- puede empujar el clima a otro lugar de la fase espacial. Sin embargo, la fuerza extraña tiene una configuración y varios límites. No se congela normalmente en el desierto o se pone por debajo de la congelación en el Círculo Ártico. Oscila alrededor de los límites de los ciclos como un planeta impulsado hacia el Sol que fluctúa alrededor. Dos días no son exactamente iguales, pero todavía hay en general verano e invierno, con escrupulosa coherencia. Ahora, con el conocimiento de la ciencia del caos y una computadora que puede manejar cerca de un megabyte de variables, los meteorólogos predicen con precisión como será esta fuerza

extraña: el reporte del clima. No es siempre correcto, pero lo es suficientemente como para permanecer como un tema clásico de las noticias del día. Sin embargo, la mayor parte de los órganos humanos oscilan como fuerzas extrañas alrededor de una fuerza fundamental - el corazón, el cerebro-, en realidad todo crecimiento exhibe una semejanza consigo mismo y una ligera variación.

¿Puede la experiencia de la belleza, en un individuo o en una cultura, mostrar la misma coherencia y una ligera variación? La información de los teóricos mostró, en los cincuenta y los sesenta, que lo bello es una mezcla sensata de lo que a) fue bello ayer más B) una variación significativa de eso —un "viraje", según el planteamiento de Harold Bloom. Los artistas exponen la belleza a diferentes regímenes. Cambiando la sensibilidad de quienes la promueven a su alrededor, la moda cobra víctimas, pero oscila hacia adelante y hacia atrás con cierta consistencia. Esta coherencia es ocasionada por la interacción de muchas variables, la manera en que vienen juntas a limitar la experiencia dentro de un régimen flexible pero amplio. No, no podemos predecir exactamente la belleza de mañana, pero sí a lo que darán lugar ciertos componentes cuando vienen juntos. La belleza es la extraña fuerza de la experiencia, conformada por la influencia de la exageración de patrones, los nuevos conocimientos, la idea de perfección y de contenido significativo. En consecuencia, por definición, nadie tendrá la última palabra sobre este misterioso impulso y objetivo vital.

El autor es arquitecto, crítico y autor de varios libros. El año pasado se publicó su obra *Le Corbusier en Monacelli*.

Este artículo apareció originalmente en *Prospect* de agosto/septiembre de 2001 y se publica en *Este País* con el permiso de NYTIME Syndication.