

El cuerpo bello: de la encarnación de la idea a la idealización de la carne

*Manuel Bernardo Rojas López**



Elena Mar - Alberto García-Alix, 1987

* Profesor Asistente de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Historiador, Especialista y Magíster en Estética de la Universidad Nacional. Candidato a Doctor en Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid.

Resumen

Los ideales de belleza contemporáneos señalan quizás, una forma inédita en la historia humana. La belleza siempre ha tenido en la decadencia y la fealdad, su límite y su posibilidad. Así lo muestra la historia de Pigmalión, en donde además se perfila la idea de la belleza como producción, como poesía; pero también se ve en los juegos del arte, en su fascinación por lo grotesco e incluso, por la conciencia de que lo uno sin lo otro no pueden darse. Sin embargo, ese ideal de belleza –que encontraba sus límites- en la actualidad parece no funcionar: la belleza parece posible en sí misma, sin referencia a un ideal trascendente (como siempre existió desde antiguo) y en vez, lo que hay es una producción y hasta una reproducción serializada de la misma.

Palabras clave: belleza, fealdad, producción, grotesco, idealización, estética, cosmética.

Abstract

The ideas of the contemporaneous beauty might point out an in edit form in the human history. Beauty has always had in decency and in ugliness, it's limit and it's possibility. this is the way Pigmalion's history shows it, where it also outlines the idea of beauty as production, as poetry; but it is also seen in art games, in it's fascination for the grotesque inclusive, for the consciousness that one thing without the other can't be. Never the less, that idea of beauty, that used to find it's limits- in the actuality seems not to function; beauty seems possible in itself, without reference to a transcendent ideal (as always existed since ancient times) and in the other hand, what's there is a production and even a serialized reproduction of the same.

Key words: beauty, ugliness, production, grotesque, idealization, cosmetic.

K

I. Los amores de Pigmalión

Cuentan tanto Apolodoro como Ovidio, que Pigmalión, profundamente enamorado de Afrodita, la diosa bella por excelencia, tuvo, por parte de la diosa y como premio a su rendido amor, la posibilidad de que una imagen de marfil que él había fabricado (en donde las formas y la figura de la diosa se representaban), adquiriese vida. Galatea, que

fue como se llamó la imagen vitalizada, dio a Pigmalión dos hijos: Pafo y Metarme.

Hasta ese punto nada parece más extraordinario que el relato, aunque su misma extrañeza la hace maravillosa. Galatea tiene la forma de la diosa, pero no es la diosa; ella le ha brindado una consolación, pero una consolación suficiente para un hombre que no distingue entre lo que aspira y lo que sus manos han realizado efectivamente. ¿Quién era Afrodita para que inspirara tal pasión en un hombre como Pigmalión? Según Hesíodo era la diosa del Deseo, caracterizada por su belleza, y que se formó luego de que Cronos cortó los genitales de su padre Urano y los lanzara al mar: de la espuma que se formó en las aguas, surgió la diosa. Sin duda además, ella es una divinidad compleja, porque encarna la imagen de lo que se desea, de la belleza añorada pero que jamás se alcanza; ella es una diosa que recuerda, a los hombres y a los dioses masculinos, las trampas que trae la belleza. Quizás, Pigmalión sea más que un enamorado, un hombre que ha logrado hacer el quite a las trampas de la belleza por medio de la idea de un amor que se concibe como producción, como trabajo, como *poiesis* o *tecné*: un artista del amor, un técnico del amor y su imagen. Pigmalión, si bien no ha alcanzado a la diosa –inalcanzable, porque entonces si lo fuera ya no sería deseable– ha recibido el premio que todos podemos recibir: una encarnación del ideal de lo bello, pero nunca el ideal completo. El ideal se escapa, pero la belleza nos aborda siempre de modo parcial.

Pigmalión, artista, poeta, artesano, técnico (recordemos que en el mundo antiguo las cuatro dimensiones no se podían escindir) nos habla de una triple circunstancia, que bien podría servir como *soto voce* en toda esta reflexión:

- Por un lado, muestra que los ideales son inalcanzables y hay un vacío de sentido en todo lo que hacemos; de ahí que sólo nos queda jugar a imitar el ideal que nunca hemos visto. Como no lo hemos visto, muy probablemente podamos decir que ese ideal no es más que nuestra invención y que lo que inventamos lo hacemos al tenor de

aquellas condiciones de existencia que a cada uno nos acompañan. Así, la belleza ideal no existe más que en los intercambios que los hombres establecen: con las cosas, con sus instrumentos, con sus congéneres, con sus palabras, con cada una de las circunstancias que los rodean. La belleza ideal, es mudable, variable, lábil, quizás tanto como cada hombre, cada entorno cultural, cada lugar, cada tiempo, cada minuto, cada segundo; la belleza en sí, no existe, no es más que el capricho de nuestro pensamiento, de nuestro lenguaje, de esa profunda fe en el Ser, lo que nos hace creer en una especie de inmutabilidad de aquello que no es más que contingencia y que nos hace creer en la unidad de lo que no es más que disolución.

- Esa relación con el entorno, los instrumentos, las cosas, las personas, y demás, la podemos llamar técnica; es decir, formas de hacer, de producir, de poetizar, de expresar, de traer por un momento lo que se oculta a una presencia que es evanescente. Nuestro pensamiento nos hace creer que la técnica son los aparatos, las máquinas, los instrumentos y en general los útiles; pero la técnica está en todo: en la forma en que usamos la palabra, hablada o escrita; en la forma en que desplegamos las potencias de nuestra memoria (y entonces, hablamos de mnemotécnica); en general, en la forma en que construimos nuestros cuerpos. Pigmalión ha construido el cuerpo de su amada, la forma de su ideal; es un técnico, un artista, un artesano. Pero él a su vez, mientras el buril recorría las superficies del mármol, mientras el golpe del martillo cincelaba la piedra, también se construía a sí mismo. Quien hace algo se hace a sí mismo; toda técnica es una autopoiesis. El enamorado hace bella a su amada, pero él también se hace bello al tenor de las caricias que ella le brinda; las mutuas caricias son los suaves cinceles que construyen la belleza de los enamorados. ¿Acaso Galatea no encontró su ideal cuando abrió sus ojos y contempló a su creador? Pigmalión –que bien podríamos decir que tenía las manos callosas de su trabajo, la barba blanca de las partículas que volaron del mármol mientras tallaba, que quizás no era para muchos el ser

más bello— resultó la belleza ideal para su amada, el hombre más hermoso y por eso, tuvo con él dos hijos.

- Finalmente, algo que vale la pena señalar de modo sutil: la estatua de Galatea que se anima, por voluntad de Afrodita, ¿de qué naturaleza es? Es obvio, que no hay una naturaleza fija en ese ser, que ella es en principio, una materia inerte y luego un ser vivo. Para muchos, un tránsito milagroso, un imposible. Mas lo que allí se revela, en realidad, es que no hay una naturaleza dada de antemano y que permanezca fija; lo que se revela, es que la muerte —la materia inerte— ha producido la vida y que de allí saldrá más vida (los hijos de Galatea y Pigmalión) Sin embargo, lo que el relato no dice, es que el mármol se ha convertido en piel; que Galatea tendrá algún día la piel mustia, que envejecerá; que el amamantar a sus hijos han de convertir sus senos —antes redondos como dos lunas llenas— en la sombra de un astro que se oculta en el horizonte; en fin, que Galatea ha de morir y se tornará otra vez, en materia inerte. Cruel fortuna la de la belleza no poder prescindir de eso que muchos rechazan: la fealdad, lo monstruoso. De un lado a otro, no hay una continuidad, sino una compañía, una sombra: la belleza oculta su rostro monstruoso, la fealdad soslaya la belleza. Un juego similar al que se da entre la vida y la muerte; un juego que nos descubre que eso que nos empecinamos en considerar como antitético es en realidad el par oculto, la pareja indisociable que a todos nos acompaña y que nos descubre el profundo placer de esa dimensión siniestra.

Mutabilidad, técnica, monstruosidad, son estos los ejes que acompañarán las distintas y sucesivas etapas de esta consideración; separadas por afanes expositivos, empero no nos pueden hacer olvidar que ellas están entrelazadas, que no se pueden separar: la mutabilidad habla de ese fluir permanente de lo bello a lo monstruoso, del carácter no esencial de ambas dimensiones; la técnica nos hace descubrir que lo uno y lo otro, son producidos de distintas

formas y que esas distintas formas de producir explican ese tono lável del que se habló al principio.

II. Sir Gawain y el amor por la bruja doña Ragnell

Uno de los relatos del ciclo del Rey Arturo habla de la forma en que éste, una tarde mientras se hallaba de cacería, es retado en el bosque por el Caballero Verde a responder un interrogante que parece fácil pero que en realidad no lo es. El Caballero Verde plantea al Rey Arturo la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que más desean las mujeres? Si no lleva la respuesta correcta, el Caballero tendrá el derecho a asesinar al Rey, y de este modo se cobrará una antigua venganza. Con un plazo de un año, el Rey Arturo se dio a la tarea de buscar aquello que desean las mujeres. Preguntó a todos, tanto hombres y mujeres, cortesanos y plebeyos, hombres de fe y seres profanos, y todos dieron tantas y tan variadas respuestas que pudo llenar todo un libro con ellas. Sin embargo, a pocas semanas del reencuentro con el Caballero Verde, Arturo salió a vagar por los bosques –lleno de inquietud– y se encontró con la bruja más fea que humano alguno se pudiese encontrar en la tierra; un ser desdeñable y asqueroso que inquirió al Rey sobre el motivo de su preocupación. Contándole éste sus razones, ella le dijo que sabía la respuesta, ya que era hermana del vengativo Caballero Verde y por ende, conocía la forma de resolver el acertijo; pero para dar dicha respuesta, ella puso una condición dolorosa: que tendría que casarse con el sobrino del Rey, el caballero Sir Gawain.

Como es obvio, Arturo no respondió inmediatamente a doña Ragnell, que tal era el nombre de la bruja, ya que un desasosiego lo embargó ante la posibilidad de embarcar a su sobrino amado en tan malhadado matrimonio. Consultando con éste, quien mucho quería a su tío, decidió sacrificarse por salvar la vida no sólo del Rey Arturo, sino de todo el reino. Apesadumbrado, el Rey fue al bosque y comunicó a la bruja que su sobrino aceptaba tan cruel destino con tal de salvarlo; riendo, doña Ragnell dijo al Rey que lo que las mujeres más deseaban era ‘la soberanía’.

El día de su cita, al cabo del año, Arturo presentó al Caballero Verde el libro con todas las respuestas y ninguna le satisfizo. Acorralado entonces, y sintiéndose atrapado en las redes vengativas de su extraño enemigo, el Rey dijo al Caballero Verde la respuesta que la bruja le había comunicado y resultó ser la correcta: lo que las mujeres más desean es la soberanía.

De este modo, Sir Gawain se tuvo que casar con la esperpéntica doña Ragnell. El contraste no podía ser mayor: la apostura y elegancia del joven caballero frente a la fealdad de la bruja. La noche de bodas, como es obvio, Gawain entreveía una tormentosa jornada. En principio dio la espalda a la mujer, pero ante los reclamos de ésta, de que la besara, tornose y al hacerlo contempló junto a él a una preciosa mujer. Fue entonces cuando doña Ragnell le explicó que ella podía ser tanto bella como fea, alternativamente, pero sólo durante medio día cada vez; es decir, que bien podía ser bella en el día o en la noche, lo mismo que bien podía ser fea en el día o en la noche, pero de cómo se distribuyera esa belleza, era algo que le correspondía decidir a Sir Gawain. Ante tal alternativa, el caballero no sabía qué responder; la alternancia en sí misma era maravillosa, pero también aterradora. Como no supo qué respuesta dar, entonces decidió dejar a doña Ragnell que ella escogiera. Esta era la respuesta que ella esperaba; dejarla decidir, era concederle la soberanía, lo que más desea una mujer de un hombre, y en compensación ella siempre permaneció bella.

El relato medieval sin duda, más que un imaginario de la época –que es obvio que de ello da cuenta– también nos revela una de las estrategias sobre las cuales se ha fundado el pensamiento y el hacer humanos: separar lo informe de lo formado, el caos del orden. Esa manera de separar las cosas ha incidido en toda la dinámica constructiva, en toda la dimensión técnica de los humanos, en particular de aquellos que somos herederos del universo cultural indoeuropeo. Las ciudades, por ejemplo, se han construido desde un centro en el cual se establece una especie de sacralidad en donde lo caótico trata de ser mantenido a raya y al mismo tiempo se recuerda a todos, que la ciudad debe imitar

el cosmos, el orden divino. En otras palabras, si consideramos a la ciudad como un cuerpo producido –con sus murallas, su templo central, sus edificios– se espera que sea un cuerpo bello que imite la forma en que se han organizado los dioses, y que evite lo monstruoso, lo caótico, la fealdad (que llega del fondo de la tierra o con el enemigo que traspasa las murallas).

Así como la ciudad, se ha pensado también el cuerpo: su belleza debe responder a un orden divino, de alguna forma imitar los ideales que están en los cielos. Por ello, no es fortuito que una de las primeras aproximaciones a la belleza en la civilización occidental, trate de definirla desde la idea de orden, armonía y proporción; orden, armonía y proporción que se deben ver en todas partes, y que sobre todo, se ajustan al ideal cósmico. Pitágoras, y su escuela, son los primeros en hacer una aproximación a esta dimensión y son precisamente, los que inauguran toda una forma particular de pensar el asunto; forma de pensar que, bien podríamos decir, que con notables variaciones, ha tenido un profundo éxito hasta nuestros días. Distancia y cercanía a la concepción pitagórica, por al menos, dos razones en el primer caso. Es obvio, en primer lugar, que nuestra belleza no se vincula con algo sagrado, que la exaltación de una armonía no tiene nada que ver con la armonía de las esferas celestes, con la música que tienen los cielos; no lo puede ser, porque nuestra cosmología no se concibe como un orden de esferas sucesivas –del mundo lunar al sublunar como luego lo diría Aristóteles–, sino como un desorden formativo, como un caos que produce órdenes (cosmos) diversos o casi, que emulando la expresión usada por Félix Guattari, se puede llamar como una caósmosis. En segundo lugar, hay una distancia, porque la belleza más importante para los pitagóricos –y en general para mucha parte del pensamiento matemático y geométrico posteriores– estaba en las figuras, en las formas y su mensurabilidad que podían entenderse como expresión de armonía de los sonidos: el triángulo, por ejemplo, era encarnación de esa belleza porque detrás de él se podían leer las notas *do*, *mi*, *la*. Así, la belleza se manifestaba en lo que el hombre hacía, en lo que produ-

cía, y de ahí, que como productor de formas y figuras, la belleza más importante era la de la ciudad, su armonía, que debía imitar la forma del cielo. No es por ende fortuito, que tanto Clístenes, como Platón posteriormente (aunque con diferencias que acá no vale la pena señalar, ya que sólo interesa el sustrato común), hayan procurado crear formas y planes para la ciudad (la *polis*) ajustados al orden celeste, al cosmos: la tecné se manifestaría en ese orden matemático, y la ciudad daría cuenta de esa dimensión con su centro (lugar del ágora según Clístenes, del Panteón según Platón) y sus alrededores. En síntesis: la preocupación por la belleza hacía que se privilegiara el cuerpo, pero el cuerpo de la ciudad, mientras que el cuerpo de los individuos, en particular el cuerpo masculino –como bellamente lo ha mostrado Richard Sennett– sólo sería eco de esa forma de realización en la polis. En realidad, el cuerpo de cada uno, en particular el de los ciudadanos, era uno con el cosmos y con la polis; era más importante ser ciudadano, que destacar la personalidad o las características propias.

Sin embargo, si esa distancia existe, hay un punto en el cual nos acercamos a esa dimensión pitagórica, pero invirtiendo la perspectiva griega: la belleza de los individuos (propio de nuestro narcisismo desencantado) es más importante que la belleza de las ciudades. Entonces, la armonía y la proporción van en las medidas del cuerpo de cada individuo, y de contera, reencontramos la palabra cosmos, pero en su deriva particular de *cosmetología*: el cosmos es cada cuerpo, es el de cada uno, y es el artificio que allí se introduce. Es decir, el cuerpo manifiesta al individuo, se separa del cosmos –de todo el orden natural y celestial– y de los otros –de la vida de la ciudad–; es el cuerpo del individualismo. Sin duda, las expresiones más acabadas de ese ideal se ven en las manifestaciones que hay en los reinados de belleza, en la farándula, o en el mundo cruel del modelaje, en donde la forma *barbie*, con sus medidas imposibles, se impone como expresión de la máxima armonía. En este entorno individualista, la belleza del cuerpo tiene entonces su expresión más lograda en el carácter kitsch de algunas de nuestras manifestaciones estéticas (las telenovelas con sus armónicas

protagonistas, la publicidad con su juego de idealizaciones individuales y familiares, las vitrinas y sus maniqués, o las cibermodelos).

Así pues, en un entorno desacralizado, la belleza del cuerpo se vuelve más importante, pero con unos costos que no se pueden desconocer: el de trasladar la producción a sí mismo. La forma ideal ya no es buscada en la *tecné* del artesano que fabrica ciudades, sino en las manos del cirujano plástico que construye esculturas humanas, o por qué no, monumentos que ayudan a crear el nuevo monumentalismo urbano: la imagen de la modelo reproducida en gran formato en las vayas publicitarias, en los grandes carteles de nuestra imaginería contemporánea. Pero el costo es todavía más alto, si consideramos que ese individualismo nos hace olvidar que la belleza en sí no existe; es decir, que nos olvidamos de la lección de doña Ragnell: lo bello y lo feo conviven, porque el cosmos necesita del caos, porque lo armónico no puede prescindir de lo inarmónico. Los pitagóricos, los griegos, y en general el mundo occidental hasta la Edad Media, siempre supieron que cualquier orden era inestable y que la falta de armonía se podía introducir en cualquier momento: el pitagórico sabía que lo inconmensurable podía emerger en lo mensurable; el griego sabía que su ciudad podía ser vencida por el caos que viniese de la tierra y los elementos (terremotos, tormentas, huracanes) o de fuera (por el persa destructor, o por el espartano militarista); el efebo se volvería adulto y las sombras de la barba y su incipiente bigote le harían menos atractivo y deseable; en la Edad Media las culturas populares sabían que belleza y fealdad convivían, y el mundo teológico sabía que la belleza era uno de los caminos que llevaba a Dios, pero que también podía ser uno de los obstáculos (lo primero señalado en el siglo XIII por Santo Tomás y lo segundo, desde mucho antes, en el siglo XI, por San Bernardo de Claraval¹).

1 “Para que haya belleza se requieren tres condiciones: primero, la integridad o perfección: lo inacabado es por ello feo; segundo, la debida proporción y armonía, y, por último, la claridad, y así a lo que tiene un color nítido se le llama bello.” (Tomás de Aquino, *Suma teológica*, en: Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona, Lumen, 1997, p. 108) San Bernardo de Claraval, hablando de los ornatos de las iglesias románicas, los condenaba diciendo: “Pero en los capiteles de



Pero en nuestro mundo, se cree que la belleza en sí se puede dar, que es evitable la fealdad, sobre todo la del cuerpo propio. Como somos hijos del mundo moderno, que volvió el cuerpo asunto de anatomía, como enseguida se verá, existe la creencia –al menos popularmente, y gracias a todas las prédicas mediáticas– de que el cuerpo no guarda relación más que con él mismo: admiramos la belleza de la presentadora de televisión que pasa largas jornadas en cámaras bronceadoras a un costo que ya no es ni siquiera el del peligro, sino el del riesgo. Es decir, la cosmetología –más accesible y por tanto, más común en los sectores más pudientes– es una de las formas de introducir no tanto lo peligroso, cuanto lo riesgoso: el riesgo sólo existe en las sociedades del bienestar, o en los niveles sociales en donde éste se da; un bienestar que se mantiene precisamente, al introducir prácticas riesgosas. Una de ellas es la cosmetología en sus formas más radicales e intervencionistas sobre el cuerpo: se corre el riesgo de morir en un quirófano, de tener cáncer en la piel, de deformar el rostro, con tal de disfrutar del bienestar presente; el riesgo existe porque no existe una idea del futuro y mucho menos, una mirada sobre las incertidumbres del destino; porque creemos que la fealdad no hará lugar jamás en nuestra existencia.

los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad artística? Esos monos inmundos, esos fieros leones, esos horribles centauros, esas representaciones y carátulas con cuerpos de animal y caras de hombres, esos tigres con pintas, esos soldados combatiendo, esos cazadores con bocinas... Podrás también encontrar muchos cuerpos humanos colgados de una sola cabeza, y un solo tronco para varias cabezas. Aquí un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo, o una bestia con delanteros de caballo y sus cuartos traseros de cabra montaraz. O aquel otro bicho con cuernos en la cabeza y forma de caballo en la otra mitad de su cuerpo. Por todas partes aparece tan grande y prodigiosa variedad de los más diversos caprichos, que a los monjes más les agrada leer en los mármoles que en los códices, y pasarse todo el día admirando tanto detalle sin meditar en la ley de Dios. ¡Ay, Dios mío! Ya que nos hacemos insensibles a tanta necedad, ¿cómo no nos duele tanto derroche?” (Citado en: Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 18).

III. Esa muerte que no debe llegar

¿Qué figura se dibuja en este complejo horizonte? ¿Acaso no hay de forma soterrada, una manera de actuar y de valorar que acompaña todos estos fenómenos? Por tanto, se puede decir, para que se entienda: el temor a la fealdad es la punta del iceberg del temor a la muerte; o mejor, es la expresión del anhelo de eternidad y, en particular de eterna juventud. Podría aducirse que ese es un anhelo de todos los humanos en todas las culturas, en todos los lugares del mundo, pero aunque ello no es tan claro en términos antropológicos, lo cierto es que ese anhelo de eternidad en la cultura occidental –al menos– lo hemos resuelto de muchas formas: creyendo en una vida después de la muerte, en términos de memoria en cuanto a las marcas que logramos imprimir en aquellos que nos sobreviven, en la inmortalidad que produce la obra realizada. Sin embargo, esas formas no niegan que al menos, hay un hecho evidente: toda eternidad o inmortalidad (que no son lo mismo, pero que no viene al caso entrar a detallar) necesitan del acontecimiento por excelencia que es el morir. Es decir, morir resulta inevitable.

Lo que ocurre en nuestra época, es que la muerte es negada radicalmente, no se habla de ella, más que como muerte de los otros: los que mueren telemáticamente en la exhibición curiosa de los ataques terroristas, en las guerras de baja intensidad que se libran en distintas partes del mundo, o en la exhibición de los muertos que se han accidentado. La muerte de los otros se exhibe, se promociona, se habla mucho de ella, pero, de hecho, para no hablar de la nuestra. Es como si cada uno de nosotros no tuviera que pensar en esa contingencia; nadie cae en la cuenta, de que efectivamente ha de morir y que aun los más bellos de entre nosotros, algún día, ya no lo serán tanto o francamente no lo serán en modo alguno. De ahí, que la belleza se vuelva una tiranía, no la posibilidad de afirmar la vida; la belleza parece desvincularse de la vida, porque la vida sólo adquiere relieve en la medida en que la muerte se tenga como la compañera; de ahí, que la belleza por la belleza misma, no produzca en muchos de los seres que hoy la portan,

eso que otrora se llamaba la gracia y el donaire, y que hacía referencia más que a una condición física, a esa casi completud que podía tener ese ser: casi completud de sentido, casi completud para la vacuidad que a todos nos constituye; se dice casi completud, porque nada llena eso que nos pone en las redes de lo simbólico, y porque cuando creemos que estamos plenos es tan sólo en un efímero instante.

Ese quiebre, esa distancia que la belleza adquiere con respecto a la vida, se produce cuando aparecen los discursos médicos modernos desde el siglo XVI en adelante. Discursos y prácticas que contribuyen, junto con las reflexiones filosóficas, a configurar la idea del cuerpo como una máquina, como algo que está por fuera del alma. En este momento, el cuerpo se desacraliza, pierde la idea de unidad con el cosmos y con los otros, y se vuelve individuo. Con René Descartes encontramos esa dimensión claramente expresada, cuando la desconfianza por el cuerpo le hace creer que el alma es una virtud que Dios ha puesto al cuerpo de los hombres –alma racional, entre otras cosas– y que ello es lo más importante de todo; cuerpo y alma, que más que una evocación cristiana (que también llevaba al desprecio del cuerpo por vía de la mortificación, pero que no implicaba su negación sino la evidencia de su tormentosa existencia), que se miran como elementos aislables, separables entre sí². Por eso, el resto de los seres vivos, puede ser objeto de experimentación y aun de maltrato, tal como ocurre en la

2 “De la descripción de los cuerpos inanimados y de las plantas pasé a la de los animales y, particularmente, a la de los hombres. Mas no teniendo aún bastante conocimiento para hablar de ellos con el mismo estilo que de los demás seres [...], me limité a suponer que Dios formó el cuerpo de un hombre enteramente igual a uno de los nuestros, tanto en la figura exterior de sus miembros como en la inferior conformación de sus órganos, sin componerlo de otra materia que la que yo había descrito anteriormente y sin darle al principio alma alguna razonable, ni otra cosa que sirviera de alma vegetativa o sensitiva, sino excitando en su corazón uno de esos fuegos sin luz; [...] y siendo esas funciones las mismas todas, puede decirse que los animales desprovistos de razón son semejantes a nosotros, pero en cambio no se puede encontrar en ese cuerpo ninguna de las que dependen del pensamiento, que son, por lo tanto, las únicas que nos pertenecen en cuanto hombres; pero esas las encontraba yo luego, suponiendo que Dios creó un alma razonable y le añadió cuerpo, de cierta manera que yo describía”. René Descartes, *Discurso del método*, Madrid, Espasa, 1997, p. 80.

anécdota del padre Malebranche –lector y discípulo de Descartes–. El padre Malebranche, quien paseaba con sus amigos, encontró una perra preñada a la cual, en principio acarició, y luego para sorpresa de todos, alzándose la sotana, pateó violentamente; todos se asustaron, algunos se indignaron, pero él adujo que ese era un animal, un autómeta que obedecía a condicionamientos: una máquina a la cual no sólo bastaba con accionarle ciertos mecanismos para que reaccionase, ya que si se le silbaba acudía, si se le pegaba se alejaba, si se le exhibía un hueso corría presurosa. Animal condicionado, animal de estímulos tal como lo diría, tres siglos después Pavlov en su famosos experimento con el perro; fundamento racional, en últimas, de nuestra psicología conductista que desde Skinner y compañía cree que el hombre mismo actúa por estímulos.³

Dicha dimensión empero, en el hombre tiene una implicación más radical. Descartes mismo, se confundía al respecto y señalaba que el alma y el cuerpo eran sustancias incompletas, que mutuamente se completaban y formaban al hombre; pero ello sólo mientras el hombre estaba vivo, cuando en cambio moría, el alma racional podía seguir existiendo sin necesidad del cuerpo. El cuerpo, en últimas, aparece como algo que se quiere separar, aislar, mas ello no es tan fácil. A pesar de la prédica cartesiana, subyace un temor, una especie de reconocimiento de que el cuerpo no es algo que tan fácilmente se pueda despachar, tratando de plegarlo a unas condiciones maquínicas. Ese temor es lo que se observa en los trabajos de los anatomistas de la época, en Vesalio que es el ejemplo más recurrido, en donde la anatomía humana es mirada de una forma en donde aun se le quiere dar una “humanidad”, un cierto sentido de vida, a las figuras que allí se dibujan. En *De humanis corporis fabrica*, escrito en 1543, Andreas Vesalio nos presenta las ilustraciones anatómicas de hombres que están rodeados por paisajes, por construcciones y en gestos que parecen reproducir

3 Al fin de cuentas, el mismo Descartes quiso demostrar el carácter racional de las pasiones.

los que haría un hombre vivo; es como si Vesalio, aun se resistiese a aceptar la premisa de su trabajo: es un organismo, no un cuerpo vivo; es como si el cadáver aun lo tuviera que ver con el respeto que inspira el cuerpo humano y de una forma casi sagrada. Ese temor hacia el cuerpo humano, esa resistencia a verlo como un cadáver, como un simple organismo inerte, muestra que esa construcción moderna de aislar los cuerpos del alma racional, no es tan fácil ni tan obvia: el cadáver no es un pedazo de carne, sino la marca de aquel que tuvo una vida, una vida que buena o mala, implica una cercanía conmigo mismo, un cadáver que me dice que tanto él como el anatomista de turno pertenecen a la comunidad humana, que en últimas el alma no es nada sin el cuerpo. Era tal el temor de Vesalio hacia esa inevitable presencia, casi sagrada del cuerpo, que para hacer sus diseños y para no tener que diseccionar cuerpos humanos, utilizó perros, cerdos y monos; era tal su temor, que cuando al fin hacía estudios sobre humanos, nunca los hizo sobre un cadáver fresco, sino sobre muertos en avanzado estado de putrefacción que al menos no le recordaran quién era ese sobre el cual hacía las incisiones. Un muerto sigue siendo un cuerpo y no un mero organismo; un muerto incluso, puede ser considerado un muerto bello y objeto, como en muchos rituales funerarios, de una cosmetología, de un ornato, para que al fin de cuentas todos sus dolientes tengan de él una última imagen bella. Ese cuerpo yacente no es tan sólo un pedazo de carne, es aquel a quien se amó y se ama, a quien se odia u odio, a quien en última instancia se reconoce como mi hermano.

Una novela de nuestra contemporaneidad, un tanto en deuda en términos literarios, nos ofrece sin embargo una visión interesante de lo que implica el cuerpo y su dificultad de mirarlo como un simple organismo. El escritor argentino Federico Andahazi en *El Anatomista* nos cuenta la historia de Mateo Colón, un anatomista quien, al igual que su homónimo pero para nada pariente (el famoso Cristóbal) ha hecho un descubrimiento. Ha hallado un dato anatómico hasta entonces desconocido en Occidente: uno de los sitios más placientes del cuerpo femenino está en el clítoris (*kleitoris*, en griego). Estudia cadáveres (sal-

tando las prohibiciones eclesiales de hacer disecciones) y se da cuenta de que todas las mujeres lo poseen y difunde así, un descubrimiento entonces asombroso; pero pronto pasa de esa experiencia a ensayar con cuerpos vivos y claro, la mejor manera de descubrir si allí hay placer es haciéndolo sentir en las mujeres. Termina enamorado de una prostituta y entonces, justo en ese momento, el clítoris ya no será un dato anatómico, sino un símbolo de la pasión, del amor y del deseo; en otras palabras el placer y el amor hacen que ya el cuerpo no sea un simple organismo sino el lugar de su deseo, de un deseo tal que le puede costar toda su carrera y su vida.

IV. Del arte y su ocaso

Y sin embargo, Occidente ha creído, gracias al discurso médico, afincado con más fuerza desde el siglo XVIII y en particular en el siglo XIX, que es posible separar el cuerpo como si fuese una cosa aparte. De hecho, nuestras prácticas médicas parten de esa premisa: generalizar y tomar el cuerpo como máquina. ¿No es acaso esa experiencia que vivimos cotidianamente, cuando alguien se enferma y debe someterse a exámenes y chequeos, y entonces tenemos la sensación de que el laboratorio, el quirófano, o los aparatos para hacer ecografías son como servitecas en donde se refacciona un automóvil? El cuerpo es una máquina en nuestras prácticas médicas contemporáneas; cuando alguien se enferma no se tiene en cuenta su historia personal, sino los datos orgánicos. En general, se parte de la premisa de que la afección que es algo natural, no tiene nada que ver con la enfermedad que es una construcción cultural.⁴

4 Es lo que hace también la psiquiatría, cuando cree que la enfermedad mental es un problema tan sólo de sustancias químicas en el cerebro, de trastornos fisiológicos, de conexiones neuronales y no también algo cultural: cierta psiquiatría oblitera el delirio del psicótico, cuando en realidad, como ha demostrado la práctica antipsiquiátrica y la clínica que Félix Guattari desplegó en Francia, se consigue mucho más dejándolo hablar y desplegando su delirio. El hecho de que el loco, como dicen los psicoanalistas, habite el lenguaje mas no el sentido, no quiere decir que deba ser acallado con medicamentos y sustancias químicas.

Esa situación va a implicar, para la idea de belleza que es lo que acá nos corresponde, un doble destino bastante complicado. Por un lado, la belleza estará como el territorio de la experiencia estética moderna que llamamos arte; por otro, la belleza –sobre todo en el siglo XX– es el remedio a una afección que se llama fealdad.

Si decimos que la belleza está en la experiencia artística moderna, no quiere ello decir que sea una belleza en sí misma, aislada del mundo. Es cierto que en el Renacimiento la belleza se convertía en un objetivo en sí, tal como lo podemos ver en las obras de Boticelli, Rafael de Sanzio o Leonardo da Vinci, pero ello no quiere decir que esa belleza sea algo que aparezca separado del entorno; si allí vuelve a aflorar la consideración sobre la armonía, la proporción y la simetría, lo hace en términos que evocan esa idea de unidad con el cosmos y con el entorno. Sin embargo, la belleza no es la búsqueda en sí del arte, sino una belleza que viene acompañada de la presencia de su contraparte y hace juego con la totalidad de las cosas del mundo; ya hacia el final del Renacimiento y en la emergencia del Barroco, la belleza se acompaña de la muerte, de la fealdad, de la degradación; el mismo Miguel Ángel, en su representación del *Juicio Final*, pinta un autorretrato en donde aparece una de las representaciones más crueles de la historia del arte: el cuerpo de Miguel Ángel está despellejado y lo que el apóstol San Bartolomé lleva, es la piel del pintor cuyo rostro –con las cuencas vacías, y un grito fantasmático que se insinúa– es francamente siniestro. Miguel Ángel, sin duda, era capaz de pintar lo más bello, pero también era capaz –en virtud de la presencia de lo grotesco descubierto en las viejas catacumbas cristianas en Roma– de dar cuenta del carácter doble de toda corporalidad.

Esta situación ya marca un destino particular para esa histórica figura que llamamos arte: la belleza no está siempre en la armonía, en la simetría y en la proporción; por el contrario, ella también emerge en lo que se distancia de ese ideal, en los cuerpos no perfectos o incluso en la distorsión de los mismos. Sólo el arte más empecinadamente clasicista se adhiere a esa perspectiva tradicional sobre lo bello, pero el arte más innovador desdeña incluso una consideración sobre lo bello en sí:

reconociéndose como simulacro, el arte aparece como un reto, como un desafío, aun en aquellas obras que llamamos maestras.

Así, bien podríamos dar tres rasgos generales de eso que llamamos arte e incluso de su ocaso.

- El arte en su afán por imitar lo bello, descubre las potencias del simulacro. No es tanto el afán por copiar la realidad, cuanto por crear una realidad distinta. El arte no es reflejo, sino una creación, en principio –en el Renacimiento– por copiar el ideal de lo bello, y posteriormente, por crear figuras que no son, lo bello del mundo, sino un *como si* fuera el mundo. Es decir, el arte existe (o existió) como una metáfora. Si Pigmalión podía tener a su amada Galatea por voluntad de Afrodita, era porque la imagen hacía *continuidad* con lo sagrado en lo cotidiano, porque esa imagen no tenía fronteras; mas en el caso del artista del siglo XVI para acá, ya no habrá esa continuidad sino que está como una ventana, con su marco (la imagen del cuadro enmarcado es de esta época), que nos ofrece un mundo creado que no es el nuestro aunque es como si lo fuera: por tanto, una metáfora.
- Ahora bien, eso se da cuando cambian las condiciones técnicas. Pigmalión era un artesano; los pintores y escultores modernos por el contrario, son artistas y hombres de ingenio (Leonardo, por ejemplo era ingeniero). Es decir, el artista pertenece a la era de las máquinas, de los autómatas y por eso sus obras se hacen con cálculos matemáticos y guardando las proporciones, en particular la divina proporción, el número 1,618, el número *phi*. El artista es el mecánico que crea mundos a modo de metáfora; el artesano era quien hacía imágenes en continuidad con el mundo, a modo de metonimia.
- La belleza que vemos en el arte, al menos en sus formas más clásicas, es como dice el profesor Pere Salabert un arte anémico, ya que las corporalidades de las cuales parte son las ideales no las que se ofrecen. Con excepciones, sin duda, como en Rubens o en Rembrandt, pero en general son cuerpos inodoros, asépticos y dis-

tantes. Por eso el arte se hace para contemplar (en el museo) no para tocar y mucho menos para rezarle pidiéndole favores.

El panorama se torna entonces bien complejo, porque si el arte –al cual muchos lo creen depositario de lo bello– se configura desde esa distancia, entonces bien cabría la pregunta: ¿en dónde queda la belleza carnal, esa que sí se siente, esa que se palpa, esa que hizo que Mateo Colón terminara en los brazos de una prostituta en la cual exploraba todos los horizontes del placer? Quizás, valga la pena entonces señalar algo: a lo mejor no existe, ni ha existido jamás, la belleza sino las bellezas; las vivencias múltiples de lo bello. Está pues la belleza del artista, que en su momento configura una dimensión clásica; mas también está la idea de lo bello en las culturas populares que nunca olvidaron el carácter dicotómico de la belleza (de ello da cuenta el humor, sobre todo el más vulgar y grosero) y menos aún el carácter cósmico del cuerpo mismo (como dan cuenta las prácticas de brujería, magia y hechicería que perviven hasta hoy en todo el mundo). Junto a éstas, las concepciones de lo bello pero puestas en un más allá, en el alma o en la razón, y claro, al servicio de un ideal de orden: la belleza que el rey mecánico (como llama Régis Debray a la forma del poder en estos años que van de los siglos XVI al XVIII) propugna en la construcción de las ciudades que empiezan a configurarse bajo el ideal mecánico e incluso se asimilan a los estudios anatómicos.⁵ El cuerpo idealmente bello, la cotidianidad

5 Es lo que nos presenta Sennett cuando establece la relación de los trabajos anatómicos de Harvey y su influencia en la construcción de ciudades que se hará evidente a lo largo del siglo XVIII. “Los vínculos entre la ciudad y la nueva ciencia del cuerpo comenzaron a establecerse cuando los herederos de Harvey y Willis aplicaron sus descubrimientos a la piel. Debemos al médico del siglo XVIII, Ernst Platner, la primera analogía clara de la circulación dentro del cuerpo y la experiencia ambiental del mismo. El aire, decía Platner, es como la sangre: debe circular a través del cuerpo, y la piel es la membrana que permite al cuerpo respirar el aire.” También: “El deseo de poner en práctica las saludables virtudes de la respiración y de la circulación transformó el aspecto de las ciudades así como las prácticas corporales que se daban en ellas. Desde mediados del siglo XVIII, en las ciudades europeas se empezó a limpiar la basura de las calles, y a drenar los hoyos y las depresiones encenagadas con orina y heces, llevando la suciedad hacia cloacas que discurrían por debajo de las calles.” Y más adelante: “Así, los planificadores que intentaban organizar el tráfico según el sistema circulatorio del cuerpo aplicaron términos como ‘arteria’ y ‘venas’ a las calles de la ciudad en el siglo XVIII.” Richard Sennett, *Carne y piedra*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 280, 281-282, 283.

de lo bello, y lo bello de los espacios que ocupan los súbditos y en donde se manifiesta la majestad del gobernante.

Las cosas, no obstante, no se quedaron ahí. Esta triple dimensión de la belleza ya no se puede mantener de esta forma cuando la visión maquínica deje de ser la práctica técnica más habitual y cuando, por ende, se alteren las condiciones de ese producir. Se puede destacar el hecho de que los autómatas y las máquinas de Descartes no tenían autonomía y necesitaban que un animal o un hombre les diesen el impulso para que funcionaran; pero a fines del siglo XVIII, la máquina de vapor inaugura una solución energética que les da esa autonomía. Entonces, de lo maquínico pasamos a lo cibernético y pasamos del predominio de la física clásica al de la química. Cuando esta ciencia se vuelve predominante, las condiciones mismas del representar se alteran.

No es necesario dar todo el rodeo de este asunto, por cuanto sería dispendioso para los propósitos de esta exposición. Se puede decir simplemente, que es ese saber químico el que ayuda a que aparezca en el siglo XIX, una forma de representar que altera lo que hasta entonces había hecho el arte: la fotografía. El arte se ve puesto en entredicho por el ámbito de la ciencia y es lo que hace que su papel dominante pase a un segundo plano.⁶ El arte fue tan sólo un momento en la historia humana. Cuando las condiciones técnicas cambian, entonces el arte ya no tiene lugar; en otras palabras, lo que hoy llamamos arte –por una terquedad del lenguaje o por una cierta resemantización de la palabra– no lo sería en el siglo XVII o en el XVIII y en buena parte del XIX; y no lo sería, sobre todo, porque ese arte que se empieza a hacer desde la segunda mitad de la decimonónica centuria ya no tiene nada que ver con la belleza. Si la representación clásica desaparece es porque las condiciones técnicas de una sociedad implican unas nuevas búsquedas. Un ejemplo puede ser en este sentido, aclaratorio.

6 Es lo que con Hegel podemos llamar el carácter pretérito del arte.

En 1861, Edouard Manet exhibió un cuadro que se llamaba *Olimpia* que en el París de ese entonces causó escándalo. ¿Qué tiene de particular la obra?

- Primero, que es una “cita” de otra obra clásica, un cuadro que Tiziano pintó en el siglo XVI y que se llama la *Venus de Urbino*. Pero la diferencia, –y por ello es una cita–, es que el cuadro de Tiziano presenta a una mujer que se destaca por su recato a pesar de estar desnuda. El cuadro de Manet, por el contrario, es la exhibición desenfadada de una mujer que al ocultar su sexo con su mano, lo que hace es provocar, máxime cuando la modelo que utilizó para su obra era una reconocida prostituta parisina.
- Para su obra, además, Manet se valió de las tarjetas de visita que usaban las prostitutas en París; tarjetas de presentación consideradas como pornográficas y que se hacían valiéndose del, por entonces, muy reciente descubrimiento de la fotografía. En estas imágenes fotográficas, ellas aparecían desnudas ostentando, a modo de mercancía, aquello que vendían a su clientela formada por aristócratas y burgueses.
- Al utilizar la fotografía el diseño cambia y por tanto *Olimpia* es otra cosa. Los contornos son definidos, precisos, y la obra se hace para que se vea rápidamente, al paso. El cuadro mismo, como si fuese una mercancía no se exhibió en un museo (fue rechazado en los salones de arte), sino en una vitrina como una mercadería más. Es entonces, una imagen no tanto para contemplar cuanto para ver al pasar.
Manet con este gesto crea –y ello se puede decir sin entrar en consideraciones estilísticas– una serie de rasgos propios de esa manifestación que aún llamamos arte.
- El arte no tiene nada que ver con la belleza. Al contrario, si quiere unirse a la vida –que fue el propósito de muchas vanguardias– debe dejar de ser metáfora y más bien, tratar de configurar una neome-

tonimia y hacer parte de la vida. Hay ejemplos maravillosos de ese intento hasta hoy, uno de los más destacados es el *Guernica* de Picasso que fue una obra que inicialmente se exhibió en las calles en París y que el artista catalán no hizo para se expusiera en un museo, así hoy esté en uno de ellos, el *Reina Sofía* de Madrid. El *Guernica*, una obra emblemática de nuestra contemporaneidad, sin duda no es una obra bella, pero sí inquietante; quiere estar cerca del dolor que produce la guerra y la destrucción masiva.

- El arte es un simulacro, incluso sigue creando mundos (hoy más que antes), pero porque conscientemente se asume como una técnica que nos habla no tanto de un engaño (lo cual también puede hacer, cabe aclarar), sino porque revela realidades inéditas: fruto de alteraciones perceptivas, de la expresión de las emociones, de la presentación de lo inconsciente, de la organización de lo habitual en forma inhabitual.
- Y además, ese arte utiliza técnicas que se vinculan con lo cibernético: la fotografía –como Manet en el siglo XIX–, la litografía (a la manera de Toulouse Lautrec), el cine, el video, o los computadores, como hoy.

n este panorama es claro que el problema de eso que todavía se llama arte –a falta de otra palabra mejor– no es la belleza. Pero, si esto es así, ¿en dónde queda entonces la belleza? Si ya dijimos que no había una sino múltiples bellezas, se puede variar el primer esquema que se presentó:

- La belleza que tenía el arte se traslada pero al mundo de los medios masivos de comunicación que se configuran desde fines del siglo XIX y cuya apoteosis estará en el siglo XX y en lo que llevamos del XXI. Los actores y las actrices de cine, las modelos de la publicidad, las reinas de belleza, es decir, en todo ese universo kitsch y frívolo que hace parte de nuestra cotidianidad de una manera más intensa que otras experiencias estéticas, como el arte, por ejemplo.

- La belleza de los espacios es algo que se tiende a perfeccionar. De hecho, la planificación urbana –acompañada de una idea de funcionalidad– instauró un modelo en donde, en palabras de Adolf Loos (un arquitecto vienés de principios del siglo XX), lo sencillo era lo más bello. Pero esa sencillez, tal como lo mostró la escuela de la Bauhaus y luego el arquitecto Le Corbusier, no era más que una extrema matematización y un juego cartesiano exacerbado.
- Y finalmente, la belleza se torna en un problema de creación técnico-quirúrgica, o más aún, de estrategia médica, en donde la forma de lo bello (que encarna de forma empobrecida el ideal pitagórico) se adquiere en las tramas de una dietética –en virtud de la cual nuestro mundo se ha llenado de anoréxicas y bulímicas–, en las destrezas de una mano que mueve un bisturí o un rayo láser o como se vislumbra ahora, en la intervención genética que en el futuro puede producir (o puede querer producir) una élite de seres bellos y perfectos (o que se creen perfectos)⁷.

V. Una forma de final, aunque no una conclusión

Este panorama hasta ahora descrito, puede causar desconcierto o sorpresa, o malestar en algunos. Creo que es necesario, por ende, hacer una serie de precisiones, en donde queden claro que no se trata ni de hacer una queja contra nuestro presente, ni una alabanza al pasado, ni una queja contra la técnica y sus variaciones. Por el contrario, nuestra época no es ni mejor ni peor que las anteriores; mal haríamos en sacar a relucir nuestro malestar, cuando es obvio que ello no es una rareza: toda época y toda cultura producen esas sensaciones; no hay que ser un lector muy agudo de Freud para que hoy lo sepamos. Más bien, cabría señalar una serie de aspectos en donde se abran nuevas inquietudes.

7 Véanse las paradojas de tal situación en una película como *Gattaca*.

En principio, es claro que el arte no es más que una manifestación estética entre otras. Lo estético involucra todo lo que hacemos y todo nuestro espacio sensible y perceptivo; la idea de belleza quizás no esté ya en el arte, sino en otras manifestaciones que son igualmente legítimas. Ya lo dijimos, está en la publicidad, en los medios, en las intervenciones médico-quirúrgicas, o en la cosmetología; pero lo estético, y eso es lo llamativo, parece seguir –al menos desde estas prácticas– prendado de los sentidos privilegiados en Occidente al precio de desdeñar los otros. Es decir, la publicidad, la intervención médica o la cosmetología privilegian el mundo de la vista y el oído, porque las modelos no huelen (al menos por televisión o en la prensa), lo mismo que las reinas o las divas de los espectáculos mediáticos; el olor no es parte de nuestras concepciones de lo bello, ni tampoco el sabor. ¿Y sin embargo, cuando amamos, o cuando simplemente nos unimos carnalmente –así no haya amor– no están involucrados también el olor, el sudor, el sabor? ¿No hay en esa entrega una especie de fluidificación en donde la aparente unidad de lo que somos se desvanece? El erotismo de los cuerpos (y en general cualquier erotismo) es una vivencia disolvente de sí, es disoluta –como señalara en su momento Georges Bataille– y es allí donde lo que yo creo ser, deja de ser. En ese terreno, la belleza se desvanece, o al menos la belleza tal como se nos presenta: edulcorada, aséptica y dietética. Los cuerpos fusionados en la pasión dejan de ser bellos, porque ya no son dos unidades, sino una disolución común; es posible que la belleza haya sido el camino para llegar a esa disolución, pero no necesariamente la única vía: de hecho, cualquiera de nosotros se puede enamorar de quien menos espera, precisamente porque nunca había considerado que esa forma podía ser deseable –no necesariamente bella–; porque al final se descubre que lo bello allí no es un a priori, sino una construcción lenta y a posteriori; porque de hecho, en esos casos Pigmalión revive en cada uno de nosotros y entonces descubrimos que la *tecné* no es sólo un producir de objetos, sino también un producir vital de cada uno. En otras palabras, cuando descubrimos que la belleza se produce y no sólo es algo que antecede, entonces saldre-

mos de la ilusión masturbatoria del adolescente que cree que la mujer de sus sueños es la modelo más famosa, la actriz más insinuante, sin ser capaz de ver la magia que existe en su joven vecina, en la mujer que está al lado o en la encantadora que pasa por las calles montando, con donaire, sobre su bicicleta rosada.

Lo estético pues, no es lo bonito ni lo bello ni mucho menos esas melifluas prácticas de nuestros entornos escolares en donde al niño y al joven se le educa para que con sus manos haga cosas ‘bonitas’: exposiciones con carteleras, cositas con las manos, y tonterías así. Más bien, es necesario señalar que existe una estética de lo asqueroso, de lo feo, de lo desagradable. Nuestro arte, en buena parte, se ha movido en esa dirección: es el caso de la tragedia de los cuerpos fragmentados producidos en la guerra pintados por Otto Dix, o las bellezas en decadencia también pintadas por el propio Dix; es el caso de la ironía del arte pop que toma esas figuras mediáticas y revela su condición de mercancía producida en serie (el caso famoso de *Marilyn Monroe* recreada por Andy Warhol); o el reto de las experiencias del Body-Art con expresiones tan radicales como las de Orlan, quien hace de su cuerpo su propia obra, no para producir algo bello, sino algo monstruoso, una especie de cyborg en donde el cuerpo es “un campo de batalla”. Luego de varias intervenciones quirúrgicas, el rostro y el cuerpo de Orlan son un *collage* vivo, en donde lo que queda es lo monstruoso, pero no porque se lo proponga, sino porque la artista encarna la cruel ironía de los cuerpos que se reconstruyen diariamente en los quirófanos de todo el mundo; porque ella acepta de modo radical que hoy el cuerpo es intervenido, pero que ello no garantiza en modo alguno que se obtenga la belleza.

En estas formas estéticas en parte denominadas arte, además se revela algo: ese ideal de belleza, o mejor, esa idealización de la carne que es lo que efectivamente se da en nuestro mundo, no es más que una manifestación de unas formas de poder que están ancladas en lo masculino. Esa belleza edulcorada, aséptica, y liofilizada es propia de un mundo de hombres, que procuran acallar las exigencias de doña Ragnell. En efecto, si tomamos otra vez la historia de la bruja arriba

referida, es claro que allí la mujer toma el poder del hombre para sí; pero en nuestra época a la mujer –por muchos gritos de liberación femenina que se prediquen– se le sigue negando ese poder y se le niega la posibilidad de ser una bruja: es decir, un ser doble, que encanta por el misterio que encarna y no por ser tan solo, como en el cuento de Óscar Wilde, una “esfinge sin misterio”. Es el poder de los hombres el que ha creado esos parámetros contemporáneos de belleza, y las mujeres parecen haber olvidado poner sus condiciones. Por eso, la anorexia y la bulimia contemporáneas se vinculan no con una patología histórica (esa en el fondo es la experiencia de resistencia femenina en el siglo XIX), sino con la vivencia esquiza de un mundo anclado en la producción y el consumo: se consumen formas estilizadas, porque eso ha de garantizar éxito, dinero, fama... pero en el mundo de los hombres. Esos cuerpos son mercancías y su objetivo es que sean competitivos, que respondan a las exigencias laborales, de mercado, de mercadería del mundo contemporáneo; esos cuerpos ya en las redes de la enfermedad, quizás sean la protesta sorda de los individuos femeninos que no son escuchados y cuya singularidad es acallada. La mujer no puede reivindicar para sí otro tipo de eternidad, más que el de una eternidad de las formas que no deben envejecer nunca y que niegan la muerte de un modo radical; la enfermedad nerviosa quizás se pueda mirar como una ironía contra ese proyecto en donde la voz de la mujer no existe: el silencio, o mejor la voz sorda, de aquellas víctimas de la carne idealizada.

Finalmente, podemos decir que lo bello es algo que se nos escapa, que es del orden de lo incomprensible, de lo inaprehensible, de lo misterioso. Es posible que en todas las culturas lo bello encarne una forma de armonía y simetría, pero ello no quiere decir que todas tengan los mismos parámetros. Para muchas culturas africanas y caribeñas hoy por hoy, la belleza está en el tamaño del trasero, en una cierta proporción que varía de lugar en lugar; en nuestro medio parece que la belleza se centrara en el tamaño del busto y ahí se concentran las formas de ostentación, de intervención, de miradas, pero ello tampoco es un consenso y la proporcionalidad también es algo variable. Es posible que

Occidente se haya inventado la idea de divina proporción, pero ello no quiere decir que sea lo mismo en todas partes, y mucho menos que esa divina proporción sea una garantía de belleza en sí: más bien, es una estrategia para hacer ciertas representaciones plásticas. Al final, la belleza es algo más que la medida, es algo inasible, es algo que en palabras del poeta, se acompaña de su propio ocaso:

¡Qué dulcemente va cayendo tu belleza!
 Otoño pleno desordena la armonía
 de tu pecho; y, en plástica oleada de tristeza,
 el mar de tu alma alza tu cuerpo de elegía.

Hueles a acacia mustia. A veces, nubla un manto
 tus ojos de poniente; y en avara demencia,
 recorres, cada instante, el decaído encanto
 –imagnolia, azucenón!– de tu rubia opulencia.

Pero la permanencia vaga de tu ruina,
 bella como un crepúsculo reflejo de una gloria,
 da al amor que a ti vuelve, cual una golondrina
 al nido, un goce lento, largo, como tu historia.

(Juan Ramón Jiménez)

Envigado, abril de 2004

K

Bibliografía

- Bodei, Remo. *La forma de lo bello*. Madrid: Visor, 1998.
- Debray, Régis. *El estado seductor; las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires: Manantial, 1995.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen; historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Piados, 1998.
- Descartes, René. *Discurso del método / Meditaciones Metafísicas*. Madrid, Espasa, 1997.
- Duque, Félix. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1986.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona, Lumen, 1997.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza, 1996. Vol. 1.

- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra; el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1999.
- Turner, Bryan S. *El cuerpo y la sociedad; exploraciones en teoría social*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Zimmer, Heinrich. *El rey y el cadáver; cuentos psicológicos sobre la conquista del mal*. Buenos Aires: Marymar, 1977.