

La belleza y La fealdad: una estética contemporánea

Por Pedro Alzuru

Introducción

Los dos textos de Umberto Eco dedicados a los temas de este título son por varias razones singulares: no constituyen otra historia del arte, son una antología, una reseña, de textos que reconstruyen las ideas de belleza y de fealdad que se han manifestado y discutido a lo largo de la historia de Occidente. Por esto se hace la antología, la reseña, desde una sensibilidad actual, por ello estos textos conforman, a nuestro modo de ver, una estética.

La belleza es vista en la naturaleza, en el cuerpo humano, en los astros y en muchas otras cosas y para esto se recurre a los textos de filósofos, científicos, escritores, místicos, teólogos, a los testimonios de los artistas, pero a través de estos documentos se puede entrever también el sentir que de la belleza ha tenido la gente ordinaria, a lo largo de las épocas, sin obviar las contradicciones y conflictos que se pueden observar en una misma época.

La fealdad, en cambio, como podremos ver, no ha sido definida por filósofos y artistas en extensos tratados sino en alusiones marginales, por esto una historia de la fealdad no puede basarse en testimonios teóricos sino en la misma representación visiva y verbal de cosas y personas consideradas feas. Para esto el autor se remite y se limita a la cultura occidental, para evitar confusiones y porque considera que los conceptos de belleza y fealdad son relativos a los periodos históricos y a las culturas particulares. Y en esto intervienen, además, criterios políticos y sociales, no estéticos.

Bello y feo son entonces relativos a los tiempos y a las culturas aunque se ha tratado de verlos como definidos en relación con un modelo permanente y este modelo es el mismo hombre, si compartimos el criterio que nos adelanta Eco, siguiendo a Nietzsche, el hombre se pone a sí mismo como norma de la perfección, lo bello es lo que le devuelve su imagen y, en consecuencia, a lo que evidencia su degeneración (agotamiento, pesadez, senilidad, cansancio, envilecimiento, convulsión, parálisis, disolución, descomposición) reacciona con el juicio de valor “feo” (Eco, 2007, 15) . No podemos dejar de agregar, sin embargo, que la forma que tenemos de vernos, el modelo que somos para nosotros mismos, también es histórico, cambia, remite a los periodos históricos y a las culturas. La pregunta y de alguna manera la

apuesta del autor, es si este modelo y por ello las ideas de belleza y fealdad, no obstante los cambios, mantienen algunas características constantes.

Bello es lo que nos place, y en algunas épocas se ha hecho un nexo entre bello y bueno, es decir, una acción virtuosa, algo conforme a principios ideales, que implica esfuerzo, caridad, sacrificio, sin embargo, por egoísmo o temor, podemos preferir no compartir experiencias semejantes. Esta distancia nos permite definir como bello un bien que no deseamos, hablamos de belleza cuando nos place algo por lo que es, sin desearlo ni querer conquistarlo. El sentimiento de la belleza se diferencia del deseo, y por ello del orgullo, los celos, la codicia, la envidia y la avidez.

Identifica Eco entonces, en su estética, la belleza con las cosas que los seres humanos han considerado bellas, coincide en esto con la llamada teoría institucional de la estética; otro criterio que lo guía es que la identidad, típica de la modernidad, entre arte y belleza, no es tan obvia como creemos, algunas teorías reconocen sólo la belleza del arte, subvalorando la de la naturaleza, pero otras hacen todo lo contrario y otras, aun privilegiando la belleza natural, no dejan de reconocer que el arte puede representar bellamente la naturaleza, hasta la naturaleza peligrosa y repugnante. Cita, el autor, las ideas sobre el arte -al no querer hacer otra historia del arte- cuando estas ponen en relación arte y belleza, pero debe documentarse por lo general en el arte porque han sido artistas los que han narrado lo que consideran bello; fuera del ámbito del arte, los pueblos, los hombres hacen cosas que consideran bellas, sin duda, pero de ellas nos quedan pocas referencias escritas que nos digan por qué las consideran bellas. Por esto debemos recurrir a los textos literarios y filosóficos de la época en cuestión.

De los pueblos "primitivos", en el ámbito de la cultura occidental, quedan testimonios artísticos pero en los textos teóricos no es fácil discernir si estaban destinados al uso religioso, cotidiano o a la contemplación. De otras culturas, ricas en textos poéticos y filosóficos, es siempre con muchas precauciones que podemos establecer identificaciones con los conceptos occidentales de bello, bueno, justo, etc.

Ya cerca de la modernidad y hasta hoy, el autor recurre a documentos que desbordan lo artístico, entretenimiento, promoción comercial, satisfacción de pulsiones eróticas, siempre que le permitan comprender la idea de belleza en cierto momento. La belleza no es absoluta ni inmutable, asume rostros diversos según los países y las épocas, ya sea física, de los dioses,

de los santos o de las ideas. En un mismo periodo histórico, las diversas artes pueden celebrar distintos tipos o modelos de belleza, mientras un determinado modelo de belleza puede reenviarse de época en época.

Belleza y fealdad se definen en referencia a un modelo, el hombre, todos los entes, las justas reglas, la proporción, la luminosidad, la integridad, etc., una cosa debe mostrar las características que su forma ha impuesto a la materia. Por esto se llama feo todo lo desproporcionado, sin integridad, por exceso o por defecto (*Ídem*), podría definirse simplemente como lo opuesto de lo bello, sería un contraste simétrico con la belleza, pero su fenomenología, sus encarnaciones, permiten constatar una autonomía de lo feo que le da una riqueza independiente de ser simple negación de lo bello.

Lo feo aparece en la naturaleza, en lo espiritual, en el arte, como ausencia de forma, asimetría, desarmonía, desfiguración, deformación, repugnante. Todo esto es más que opuesto a armonía, proporción e integridad; también aparece en territorios que parecían exclusividad de lo bello, lo fabuloso, lo fantástico, lo mágico, lo sublime. Ante lo bello se espera una reacción de apreciación desinteresada, ante lo feo una reacción de disgusto, repulsión, horror. Pero hay algunas reacciones ante lo bello o lo deseable -no se trata de goce estético- que pueden confundirnos, gruñidos y gestos que manifiestan interés visceral, hambre, deseo sexual. Desde Kant se ha establecido que la belleza *debe* provocar un goce estético, un placer sin interés y, en consecuencia un juicio que excluye el deseo de posesión y de consumo; no podemos excluir, sin embargo, que hasta eso cambia.

Con la estética contemporánea quizá estamos por primera vez, tal es la importancia que en ella ha adquirido, ante una experiencia de la fealdad que pide un juicio estético. Tampoco podemos obviar que hay experiencias de la fealdad que jamás nos pueden generar una experiencia estética. Debemos distinguir la fealdad *en sí* (una carroña, por ejemplo), de la fealdad *formal* (la desarmonía entre las partes de un todo) y de la *representación artística* de ambas. Ésta última puede eventualmente, redimir a las anteriores. De muchas culturas solo conocemos las dos primeras a través de la tercera y por ello nos podemos equivocar. A esto debemos agregar que en todo momento hay variables individuales, idiosincrasias y comportamientos desviantes que hacen que estos límites, entre lo bello y lo feo, parezcan aún más frágiles.

Ideal estético y fealdad en el mundo clásico

La expresión del sentido común sobre la belleza para los antiguos griegos se podría resumir en los versos: “Quien es bello es amado, quien no es bello no es amado”, la belleza no tenía un estatuto autónomo, se asociaba a otras cualidades como lo justo, la medida, la conveniencia y a ello se agregaba su latente desconfianza frente a la poesía y el arte que encantan la mente pero no están en relación con la verdad. Esto cambia en la época de Pericles cuando empieza a desarrollarse una verdadera estética.

Durante el ascenso de Atenas como potencia militar, económica y cultural, hay un gran desarrollo de las artes estimuladas por el desarrollo técnico, por el nexo entre arte y sentido común. Los pintores inventan el escorzo, los escultores buscan la expresión de la belleza viva que armonice alma y cuerpo, el ideal de la *Kalokagathia*.

Sócrates elabora luego el tema de la belleza, legitimando en el plano conceptual la práctica artística, distinguiendo la belleza ideal, la espiritual y la útil o funcional. Platón lo convierte en una reflexión más compleja de la cual parten las dos concepciones más influyentes de la belleza, como armonía y proporción y como esplendor. La belleza es autónoma del soporte físico que la expresa, por esto la visión sensible debe ser superada por la visión intelectual.

El gobierno de sí y del mundo coincide, para ellos, con la armonía, resumido en cuatro lemas escritos en los muros del templo de Delfos: “El más justo es el más bello”, “Respetar los límites”, “Evitar la violencia”, “Nada en exceso”, una visión del mundo marcada por la belleza que se opone al caos bajo la protección de Apolo, en concurrencia con otra, frente a la cual está Dionisio, dios del caos y de la infracción de toda regla, posibilidad permanente de la irrupción del caos en medio de la armonía, que expresa la antítesis irresoluta de la concepción griega de la belleza: entre belleza y apariencias; entre visión y sonido, las formas visibles pueden ser bellas, la música estará del lado oscuro de la belleza; entre distancia y cercanía, el arte griego privilegia la distancia, con la obra no hay contacto, la vista y el oído permiten esta distancia, pasa lo contrario con el tacto, el gusto y el olfato. La serena armonía de la belleza apolínea trata de anular la inquietante belleza dionisiaca, opuesta a la razón, cercana a la posesión y a la locura. Esta belleza, a partir de la modernidad parece tomar venganza sobre la serena armonía.

Del mundo griego tenemos una imagen estereotípicamente bella, producto de su idealización en el periodo neoclásico. Con Policleto, s IV a.C., y Vitruvio se impuso el Canon, las reglas de la proporción ideal, los griegos idealizaron la belleza y los neoclásicos idealizaron a los griegos.

Pero esta cultura también nos legó las imágenes de seres que encarnaban la negación de todo canon. El ideal, la unión de bello y bueno, sin embargo, no deslindó entre belleza física y belleza espiritual, las cuales obviamente pueden no coincidir.

Para Platón el mundo real era el de las ideas, del cual el mundo de las apariencias es solo una mala imitación, la fealdad sería entonces el no-ser, las cosas inmundas y despreciables existen solo en el mundo sensible, en la imperfección del universo físico respecto al mundo ideal. Plotino llega a identificar fealdad y mundo material. Pero en el mismo Platón, en el *Simposio*, los valores bello y feo son nombrados sin ser aclarados; en el *Banquete*, se diferencia el deseo carnal de la belleza juvenil y la pederastia sublimada, Pausanias admite que es necesario amar entre los muchachos a los más nobles y virtuosos “aunque sean más feos que los otros” (en *Ídem*, 26). Sócrates, a través de Diotima, concluye que si cada uno desea lo que no tiene, Eros no será ni bello ni bueno, sino un “demonio” ambiguo, de allí su deseo de inmortalizarse en la procreación física y espiritual, los simples generan hijos, la aristocracia del espíritu genera belleza y sabiduría. En esta tensión, se le dará mayor importancia a la belleza del alma con el fin de alcanzar la belleza en sí, la belleza como idea. Estas diversas ideas de belleza y fealdad complican la simple polaridad.

Platón admitía que todas las cosas tenían un grado de belleza, en la medida en que se adecuaran a su idea; Aristóteles sancionó el perdurable principio, se pueden imitar bellamente las cosas feas; ya de Homero se admiraba su representación de lo desagradable físico y moral; Marco Aurelio reconoce que lo feo, lo imperfecto, contribuye con la belleza del todo. Este principio dominará la patrística y la escolástica (*Ídem*, 30)

El mundo griego estaba obsesionado con las múltiples formas de la fealdad y de la maldad, no sólo con la oposición Apolo-Dionisio, hay zonas subterráneas donde se practican los Misterios y los héroes se aventuran exponiéndose a los horrores. Su mitología es un catálogo de crueldades, un mundo dominado por el mal donde seres bellos y feos cometen acciones atroces. Tanto que luego el mundo cristiano tomó esta monstruosidad como pretexto para “demostrar” la falsedad del paganismo.

De la armonía al martirio

Desde la antigüedad se identifica la belleza con la proporción, los presocráticos, entre los siglos VII y VI, pensaron encontrar el principio de todas las cosas y alcanzar una definición del mundo

como un todo ordenado, gobernado por una sola ley, una forma bella. Pitágoras afirmará que el principio de todas las cosas es el número, advirtiendo el temor humano ante el infinito y lo ilimitado, nace así una visión estético-matemática del mundo, las cosas reflejan un orden porque realizan leyes matemáticas, condición de su existencia y de su belleza. Esta idea de la bella proporción atraviesa toda la Antigüedad y se transmite a la Edad Media.

Las proporciones que rigen la música también intervienen en las dimensiones de los templos griegos, el mismo Pitágoras establece la relación entre el concepto aritmético de número y el geométrico espacial de relación entre puntos. En Platón se reencuentra esta concepción matemática del mundo y entre Humanismo y Renacimiento asistimos a un retorno del platonismo, la divina proporción es la sección áurea o número de oro que regirá la arquitectura medieval y renacentista.

Para los pitagóricos la armonía consiste en la oposición de los contrarios, par e impar, límite e ilimitado, unidad y multiplicidad, cuadrado y rectángulo, recta y curva, etc., en esta oposición, solo las primeras partes representan la perfección, son buenas y bellas, las realidades opuestas representan el mal y la desarmonía. Heráclito plantea una solución distinta, la armonía no se realizará anulando una de las partes sino dejando vivir ambas en una continua tensión, es el equilibrio de los opuestos. La simetría se convierte así en uno de los cánones de la belleza en la Grecia clásica. Pero dos siglos después, esta noción, forma parte de una visión rígida de la proporción, ya no se busca el equilibrio de elementos iguales sino relaciones proporcionales en sentido geométrico, el criterio será orgánico, la relación entre las partes depende del movimiento del cuerpo, de la perspectiva, de la adaptación de la figura a la posición del espectador.

En la Edad Media, hay una desvalorización de la corporeidad, y por tanto de la matemática de sus proporciones, en favor de la belleza espiritual, el número adquiere significados simbólicos, morales y estéticos que se mantienen en el Renacimiento. En esta misma tradición, las proporciones rigen también la armonía del cosmos, así micro y macrocosmos, el universo entero está enlazado por una única regla a la vez matemática y estética, hasta las cosas feas, mediante proporción y contraste, entran en la armonía y la belleza del mundo, el mal en el orden se convierte en bien porque a su lado el bien resplandece.

La matemática alcanza la máxima precisión en la perspectiva renacentista asumida no solo como justa y realista sino también como bella y agradable, en consecuencia se calificó toda otra representación, de otras culturas y tiempos, como primitiva y fea. Tomás de Aquino concibe que

a la belleza hace falta no solo proporción, también integridad y esplendor: justa adaptación de la materia a la forma, y en sentido ético, de palabras y actos a leyes racionales, esto es el principio de *adecuación al objetivo*, la proporción como principio metafísico que explica la unidad del cosmos. Para esta teoría de tradición platónica, el modelo de la realidad está en las ideas, de las cuales las cosas son imperfectas imitaciones, algunas culturas parecen proponerse esta adecuación otras no, es difícil negar que armonía y desarmonía más que constatación en las cosas sea un propósito ético estimulado por razones éticas o estéticas.

Principios de proporción se pueden encontrar en las obras a lo largo de los siglos sin que sus creadores conocieran la correspondiente regla matemática, por otro lado, en la naturaleza no existe la proporción como regla rigurosa y hasta se llega a afirmar que no es principio de perfección (Burke). Al final del Renacimiento empieza a circular la idea y el propósito estético de una belleza que no nace de la proporción sino de la torsión, de una tensión más allá de las reglas matemáticas, esto se concreta en la plástica manierista. Condición de esta mutación en el arte es que el universo está dejando de verse como ordenado y geométrico; al modelo de Tolomeo sucede el de Galileo, con Kepler la imagen de perfección del universo entra en crisis, Bruno sugiere, fines del s XVI, la idea de un cosmos infinito y de una pluralidad de mundos.

A pesar del estereotipo de época oscura que se tiene del medioevo, oscuridad que habría que prolongar hasta el descubrimiento de la electricidad, el hombre medieval se representa en un ambiente lleno de luz, esto lo logra con el uso de los colores rojo, azul, oro, plata, blanco y verde, sin matices. Así en el barroco, la luz parece irradiar de los objetos, en coherencia con ideas ya en boga, a la belleza son necesarias la proporción, la integridad y la claridad.

En el origen de esta estética de la claridad está el hecho de que Dios se identifica con la luz, desde la concepción del bien como sol de Platón, esta idea pasó por el neoplatonismo y llegó al cristianismo, también influencia la Escolástica, la poesía y la filosofía árabe. La sociedad medieval se compone de ricos y pobres, aún más marcadamente que en la sociedad occidental moderna y democrática y esto se exhibe en el cuerpo y en la vestimenta, en el cuerpo algunas cosas tienen como fin la utilidad y otras el ornamento, la belleza y el placer (Isidoro de Sevilla, en Eco 2004, 111), en coherencia con la idea posterior de Aquino de la adecuación a la función; así como el ornamento agrega belleza al discurso y a la fachada los ornamentos naturales (ombbligo, cejas, senos) y artificiales (vestidos, joyas) agregan belleza al cuerpo. Este uso de la luz y el color se extienden en la poesía, en los vitrales de las catedrales góticas, desborda el

arte y se manifiesta en la vida cotidiana, en los vestidos y adornos, las armas, las naves, las banderas y escudos. Se creía que todo en el universo tenía un significado sobrenatural, que el mundo era equivalente a El Libro y de ello son parte la luz y el color.

Los teóricos hicieron anotaciones sobre estos como causa de la belleza, sobre la óptica como una ciencia maravillosa, los milagros del arcoíris y de los espejos, todo ello acercó al Medioevo a una concepción cualitativa de la belleza que no se concilia con su definición proporcional, legándonos, desde su oscuridad, la física y la metafísica de la luz.

Para los griegos, como vimos, el mundo sensible podía ser horroroso, solo en los dioses, en las ideas, estaba la belleza suprema. Con el mundo cristiano, esta relación se invierte: el universo es bello porque es obra divina y en su belleza hasta la fealdad y la maldad son redimidas; la encarnación de la divinidad, opuestamente, se representa en su máxima humillación. El concepto platónico de la belleza del mundo como reflejo de la belleza ideal se prolonga en el Medioevo, el universo como inagotable irradiación del esplendor de la belleza divina, los autores medievales vuelven masivamente a esta idea de la *pancalía* o belleza de todo el universo. No olvidemos que decir bello era decir bueno, pero ¿cómo conciliar esto con un mundo lleno de fealdad y maldad? Ya San Agustín había adelantado la respuesta, al hacer uno de sus temas predilectos la justificación del mal en el mundo creado por Dios; error, mal y fealdad no existen en el plano de lo divino, existen en el universo solo como corrupción de un bien precedente. Estas ideas las reencontramos en el pensamiento escolástico, la justificación de la fealdad en el marco de la belleza general del universo.

Para Agustín la deformidad exterior de Cristo crucificado, producto de la tortura y el dolor, expresaba la belleza interior de su sacrificio y su promesa de gloria. Estas ideas persisten en la batalla contra los heréticos que pretendían afirmar sólo la naturaleza humana y negar la divina. Al final del Medioevo la representación se hace realista y se reconoce en Cristo crucificado un hombre ensangrentado, golpeado, desfigurado. Esta imagen pasa a la cultura renacentista y barroca en un crescendo de la *erótica del dolor* (2007, 49), la insistencia sobre el rostro y el cuerpo atormentado llega al límite de la complacencia que se prolonga en el Cristo sanguinolento de cierta estética contemporánea. Pero también se exagera la fealdad de los verdugos de Cristo con fines moralistas y devocionales.

En el mundo cristiano santidad es imitación de Cristo, en el Medioevo, paradójicamente, el mártir no es representado como Cristo, para exhortar la emulación se lo muestra con una serenidad angelizada con la cual va al encuentro del suplicio y de la muerte, más que el tormento lo que cuenta es la fuerza y la suavidad con la cual el santo lo encara. Se puede afirmar incluso complacencia homofóbica en las representaciones de San Sebastián.

Si los santos iban hacia la muerte con deleite no ocurría lo mismo con las masas de pecadores, la representación no tiene como fin invitarlos a aceptar el juicio final sino a que se arrepientan, recordarles la inevitabilidad de la muerte y el horror de las penas infernales. Sus vidas eran más breves que las nuestras, la muerte era cotidiana, hoy no deja de estar presente pero las prédicas e imágenes nos invitan a la eterna juventud. La muerte también se celebraba en la danza macabra, imágenes de la época nos dejan ver, en templos y cementerios a papas, emperadores, monjes y muchachos haciendo rondas con esqueletos, celebran la caducidad de la vida, su indiferencia ante la riqueza, la edad y el poder.

La fealdad terrorífica y diabólica ingresa al mundo cristiano con el *Apocalipsis* de San Juan Evangelista; había alusiones en el *Antiguo Testamento*, pero por sus acciones y efectos, la excepción es la serpiente en el *Génesis*. En el *Apocalipsis* ningún detalle es ahorrado si lo leemos como narración de cosas “verdaderas”, estas criaturas monstruosas y escabrosas vicisitudes fueron determinantes del imaginario medieval y cristiano en general, tuvieron una influencia social y política: la angustia por el fin del mundo, las invasiones, las masacres, no son una fantasía mística sino el retrato de lo que les estaba sucediendo. Como oposición al poder constituido surge el milenarismo que desemboca en anarquía, disolución, criminalidad, sed de justicia, en las masas aterrorizadas, desesperadas, fascinadas detrás de sus líderes carismáticos. Estos movimientos aparecen hasta en nuestros días, que los secuaces del *Apocalipsis* cedan a la fascinación de la Bestia, haciendo correr de nuevo ríos de sangre, prueba la seducción de este texto terrible (2007, 80).

Pero no es el *Apocalipsis* el que introduce la idea de infierno en el mundo cristiano, antes otras religiones habían concebido este lugar y el Medioevo se complació en describirlo, el *Infierno* de Dante es capital para toda historia de la fealdad por su repertorio de deformidades y torturas, influencia de tal literatura son todas esas representaciones en abadías y catedrales, miniaturas y frescos que les recuerdan a los fieles las penas que les esperan si caen en pecado, el infierno por supuesto nos sigue obsesionando.

En su centro debe estar Satanás, parece obvio que debe ser feo, circulan leyendas que seduce al buen cristiano y le hace firmar un pacto, aunque normalmente éste logra sustraerse a sus insidias, hasta su retorno con el *Fausto* de Goethe, cuando empieza a adquirir sus características actuales: feo, bello, ambiguo. Entre Romanticismo y Decadentismo, la tentación ya no es originada por el diablo sino por la imagen de la belleza y las debilidades del tentado. El diablo no fue derrotado, reaparece en los vicios de la sociedad, en la ambición de los eclesiásticos, Lutero identificará al diablo y al Anticristo con el pontífice romano, en la tradición que inicia se asocia con los vicios, luego pasa a la blasfemia, la danza, la lujuria, el acoso, la bebida, la tiranía, la pereza, el orgullo, los juegos de azar.

Justo al inicio de la reforma protestante muere Hieronymus Bosch, sus seres infernales se alejan de la iconografía precedente, no son una mezcla de rasgos bestiales, no se sabe si habitan en los abismos o, inobservados, en nuestro mundo, no son tan feos como para no ser tomados en serio, son casi divertidos, recuerdan el carnaval. Representan lo “demoníaco en el arte”, con elementos heréticos, inconscientes, alquímicos, adelantos del surrealismo; más que diablos son imágenes de los vicios de la sociedad. Sin duda uno de los artistas que ha sabido revelarnos el lado oscuro de nuestra psique (Artaud).

Bellos monstruos

Todas las culturas se representan la belleza y la fealdad desde su presente, su especificidad, valores y convicciones, por ello las culturas sucesivas y diferentes no pueden establecer con certeza cuál es una y cuál es la otra y les dan interpretaciones opuestas, por esto objetos de culto de una cultura, por ejemplo, pueden percibirse como obras de arte en otra.

Las teorías estéticas coinciden en definir lo feo como lo opuesto a lo bello, una desarmonía que viola la proporción, una falta que le sustrae lo que debe tener, no obstante el arte puede darles una bella representación, hacerlas aceptables y agradables. Bellas representaciones de lo feo y de lo monstruoso se encuentran a lo largo de la historia de Occidente pero con la sensibilidad cristiana y el arte que la expresa hay un cambio significativo, el dolor, el sufrimiento, la muerte, la tortura, las deformaciones físicas de Cristo y sus perseguidores, de víctimas y victimarios, se hacen esenciales (Hegel en Eco, 2004, 133).

Durante el helenismo se iniciaron los contactos de los europeos con otras culturas; probablemente debido a lo antes señalado, a sus especificidades, se difundieron descripciones

fantasiosas de sus plantas, animales y hombres que luego pasaron a formar parte de los bestiarios helenísticos y medievales. No se plantean el problema de si estos monstruos son bellos o no, son maravillosos, luego serán exóticos, y esto será más importante que si son reales o producto de la fantasía.

El pensamiento místico y teológico de entonces les da una interpretación simbólica: todo ser, toda cosa, tiene una significación moral, nos enseña sobre los vicios y las virtudes o simboliza una realidad sobrenatural. Pero si los monstruos forman parte de la creación de Dios forman parte de la armonía de la creación, contribuyen a la belleza del orden providencial del todo. Lo que consideramos feo, aparece bello en el orden general, así se redime la monstruosidad. Aunque los rigoristas lamenten la propensión de los artistas a representar lo monstruoso, no pueden dejar de reconocer su fascinación por esas figuras, así lo monstruoso entra en la literatura y el arte.

Con el paso del Medioevo a la Modernidad, el monstruo pierde su carga simbólica y es visto como curiosidad natural, no se trata de juzgarlo feo o bello sino de estudiarlo en su forma y anatomía, con un criterio “científico”, como revelaciones de los misterios del mundo natural.

La latinidad clásica había condenado el estilo inspirado en esta escasa y mala información sobre Asia y África, considerado “feo” en oposición al estilo medido. Los Padres de la Iglesia prolongaron esta concepción al condenar estas “exageraciones”. Pero entre los siglos VII y X, la estética hespérica (relativa a las penínsulas ibérica e itálica, incluyendo en este caso las islas británicas), se convierte en el estilo de una Europa “oscura”, en un clima de barbarización general, donde monjes, poetas y artistas ven el mundo como una selva habitada por monstruos acechantes.

Estos monstruos eran, no obstante, atractivos para el hombre medieval, así como son para nosotros los animales exóticos del zoológico. Así nacieron los bestiarios moralizantes, luego las “enciclopedias”.

La familiaridad con los monstruos sirvió también al mundo cristiano para definir la Divinidad, sólo por negación podemos referirnos a Él, a través de animales y seres monstruosos. Luego el gusto por lo maravilloso será sustituido por lo interesante científico, pero el monstruo continuará en el imaginario moderno y contemporáneo. Shakespeare nos hablará del horrible e infeliz Calibán, Swift de las criaturas encontradas en sus viajes, lo perturbador aparecerá con

Poe y con Baudelaire. Ya en nuestros días nos encontraremos con Drácula, Frankenstein, mister Hyde, King Kong, hasta encontrarnos rodeados, con escepticismo, sin buscar vírgenes para amansarlos, con muertos vivientes y alienígenos.

La pastoral y el diablo

Filósofos, teólogos y místicos en el Medioevo eran hombres de la iglesia, el moralismo los había educado en la desconfianza de los placeres de la carne, se ocupaban de la belleza, pero tenían razones para no ocuparse de la mujer, sin embargo, no pudieron dejar de hacerlo. Así es esta época, junto a un extremo rigor moral ofrecía momentos de franca sensualidad. Esto condujo a una particular imagen de la mujer como objeto de amor casto y sublimado, deseado e inalcanzable, una educada pasión amorosa en la cual el deseo se amplifica por la prohibición, un estado permanente de sufrimiento y gozo. Hoy las lecturas del amor cortés subrayan la insatisfacción y el deseo aplazado infinitamente, los aspectos masoquistas del dominio de la mujer, la humillación, tanto que se piensa que esta concepción del amor sea más una interpretación romántica que una creación de la Edad Media, lectura que luego pasó a la modernidad, donde se subraya la insatisfacción y el deseo aplazado infinitamente, los aspectos masoquistas del dominio de la mujer, la humillación.

En Dante la mujer angelizada no es objeto de un deseo reprimido y pospuesto hasta el infinito, sino de salvación, de elevación a Dios, su belleza se espiritualiza, adquiere rasgos paradisíacos. Este ideal será retomado por los prerrafaelistas en sus criaturas diáfanas, revisitadas con morbosa sensualidad, más carnalmente deseables cuando la gloria celeste las ha sustraído a la dolorosa pulsión erótica del amante.

En el siglo XV, la belleza es concebida como imitación de la naturaleza, siguiendo reglas científicamente comprobadas o como contemplación de una perfección sobrenatural, no perceptible con la vista porque no totalmente realizada en la vida terrena. Para el artista, el conocimiento del mundo sensible es medio para el conocimiento de la realidad suprasensible, su imitación es estudio e inventiva, innovación técnica, no pasiva repetición de las formas. El neoplatonismo se proponía entonces: difundir y darle vigencia a la filosofía antigua, coordinar los múltiples aspectos de su sistema simbólico, y mostrar la armonía de este sistema con el simbolismo cristiano.

En la imagen de la Venus se concentra esta simbología neoplatónica (Ficino, Tiziano, Botticelli). El pintor debe responder a exigencias teóricas, ¿qué es la belleza?, ¿cómo se puede conocer?, y prácticas, ¿qué cánones, gustos, costumbres nos permiten calificar un cuerpo como bello? La imagen de la belleza cambia, el cuerpo desnudo de la Venus alude a una belleza física subrayada por las diferencias respecto a los cánones clásicos, su rostro se puede hacer indescifrable, la mujer renacentista recurre a la cosmetología y a las joyas, cuida su cabellera, impone la moda y la pompa en la corte, sin olvidar las bellas artes y la filosofía. Más tarde, el cuerpo de la mujer que se exhibe públicamente, deshonor la expresión privada, intensa, egoísta, de rostro indescifrable y misterioso (Tiziano, Giorgione, Velázquez); estos rasgos se prolongan en los siglos sucesivos anunciando la extrema libertad de la pintura moderna (Manet).

El cuerpo masculino está atravesado por los mismos problemas, se pone en el centro del mundo, representado con los signos de su poder, su fuerza y los efectos del placer. La teoría estética sigue basándose en la proporción y la simetría del cuerpo pero las imágenes de los cuerpos de los poderosos violan todos estos cánones, cuando los artistas franquean el respeto por la iconografía clásica y le dan una semblanza más realista, populachera y hasta ruinosa y decadente.

En este tránsito se insertan las vicisitudes históricas de la Reforma, el cambio de las costumbres entre los siglos XVI y XVII. La imagen femenina se viste de granjera, educadora, administradora, ama de casa. En medio de las tensiones entre moral calvinista y vida burguesa se están generando nuevos tipos humanos en los cuales la belleza debe unirse a lo útil y a lo práctico, una belleza sin significados ocultos, orgullosa de existir y de mostrarse (Rubens). Por otro lado, el autorretrato del pintor, se distancia del modelo por la serena conciencia del rostro que comunica sólo el sí mismo. El mundo de la corte empieza a disolverse así como la belleza clásica en las formas del manierismo y del barroco, el realismo de Caravaggio y del arte flamenco indica los signos de otras formas de expresión de la belleza: el sueño, el estupor, la inquietud.

En el Renacimiento llega a su más alta expresión la Gran Teoría, la belleza como proporción, pero fuerzas centrífugas conducen hacia una belleza inquieta, sorprendente. Clásico, manierismo, barroco o rococó; es un proceso cultural fluido que atraviesa las artes y la sociedad, que solo por momentos cristaliza en figuras definidas. La dedicación al saber no se expresa en la tranquilidad sino en un ánimo oscuro y melancólico, el progreso del conocimiento saca al

hombre del centro del mundo y lo lanza a la periferia de la Creación, estas fuerzas terminarán por llevar a la catástrofe política, económica y financiera de Italia, tanto los artistas como el público son atravesados por este desasosiego que reverbera en todos los aspectos de la vida material y espiritual, la filosofía y el arte pasan a concepciones subjetivistas de la belleza, a escavar desde adentro otras formas que la corriente central del clasicismo había dejado de lado. Ya el artista clásico por definición, Rafael, violaba los cánones, también Durero y Parmigianino.

La revolución copernicana, el desarrollo de las ciencias físicas y astronómicas puede estar en el origen de la ansiedad renacentista, en el malestar que se difunde cuando el hombre descubre que no está en el centro del universo y que acompaña el fin de las utopías humanística y renacentista, es el mismo progreso del saber el que produce su crisis, si el hombre del Renacimiento estudiaba el universo con los instrumentos de las artes prácticas el hombre del barroco es melancólico, ha dejado estos instrumentos a un lado.

Los manieristas disuelven las reglas, a la belleza clásica oponen la espiritualización, la búsqueda de lo fantástico e irreal, privilegian las figuras movidas, serpentinadas, que no se inscriben en cuadrículas y sugieren más bien las ondas de las llamas, complicaciones progresivas, alteraciones de la perspectiva, anamorfosis que suspenden el orden proporcionado. La belleza de Arcimboldo se despoja de toda clasicidad, se expresa a través de lo sorprendente, lo inesperado, la argucia, trasciende la oposición entre belleza y fealdad, es una belleza refinada, culta y cosmopolita como la aristocracia que la aprecia. El manierismo es una superación del Renacimiento, no sólo un paréntesis entre éste y el barroco. El paso de manierismo a barroco no es un cambio de escuela sino una dramatización relacionada con la búsqueda de una belleza sorprendente, desproporcionada.

Combinación de imaginación exacta y efecto sorprendente, llamada agudeza, Wit, conceptismo, etc., la belleza barroca se sitúa más allá del bien y del mal, al describir la belleza a través de lo feo, la verdad a través de lo falso, la vida a través de la muerte, etc. Pero la eticidad de la belleza barroca no está en la oposición a los cánones rígidos de la autoridad política y religiosa sino en el carácter de totalidad de la creación artística, en cada detalle del cuerpo y del mundo barroco se pliega y despliega el cosmos entero.

El ser humano parece encontrar el malestar en toda excresencia y en lo relacionado con el sexo, los órganos sexuales, cuya visión es excitante, no son sin embargo considerados bellos (Freud). Esta incomodidad se expresa en el pudor, el instinto o el deber, pero el sentido del pudor cambia con las épocas, se recurre a la obscenidad, se exhiben comportamientos obscenos por rabia o por provocación o para hacer reír, basta pensar en los chistes de niños y adultos sobre los excrementos. Desde la antigüedad, el culto al falo, tipificado en la deidad menor de Príapo, sintetiza lo feo, lo cómico y lo obsceno.

“Se ha hablado de formas de arte que expresan la armonía perdida (de donde sublime y trágico, que provocan ansiedad y tensión), la armonía poseída (de donde bello y gracioso, que inducen serenidad) o también la armonía perdida y fallida y aquí tenemos lo cómico como pérdida y reducción, también como mecanización de los comportamientos normales” (Eco 2007,135). Comicidad y obscenidad se juntan cuando nos divierten sobre alguien que despreciamos o en el acto libertario contra el que nos oprime. El cómico-obsceno es una especie de revuelta compensatoria, válvula de escape de tensiones que serían incontrolables (saturnales, carnavales, etc.).

El cristianismo primitivo consideraba la risa una licencia casi diabólica, esta visión fue concurrida por otros padres de la Iglesia, quienes defendieron el derecho a una santa alegría y desde los primeros siglos del Medioevo circularon textos cómicos, en los cuales se les daba un tratamiento irreverente a los personajes bíblicos; la licencia gozosa, la risa pascual, durante las celebraciones de la resurrección se consentían chistes en la iglesia hasta en el curso de los sermones. Basta recordar el erotismo de la poesía cortés y los cantos de los goliardos, de temas amorosos, báquicos y satíricos, muchos de los cuales eran clérigos. El sentido del pudor era muy distinto al moderno, las familias pobres vivían en promiscuidad, compartiendo la misma habitación, hasta el mismo lecho, las necesidades corporales se satisfacían sin mucha intimidad.

La obscenidad, la magnificación de lo deforme y grotesco, aparecen en las sátiras contra el villano, representado como tonto, ladrón, sucio y hediondo, manifestación del desprecio que tenía la clase feudal y eclesiástica hacia los campesinos. La plebe citadina protagonizaba la parodia grotesca en los carnavales, bodas y otras fiestas, caracterizadas por gritos, obscenidades y disfraces, se permitía que el orden social se invirtiera, emergieran los rasgos bufonescos y “vergonzosos” de la vida popular, todo aquello que el resto del año era

considerado feo y prohibido, confirmando el orden y el respeto de las jerarquías. La risa era la medicina de quien vivía una vida difícil, la fealdad reivindicada, el protagonista del carnaval, hambriento y oprimido, aceptado por unos días.

Todos estos fenómenos se transforman con el Renacimiento, la cultura popular, hasta en sus formas más escabrosas, es revisitada y saqueada con originalidad, el obsceno rabelaisiano ya no es sólo una característica plebeya, pasa a ser lenguaje y comportamiento de la corte, sátira del mundo de los doctos y eclesiastas, de revuelta anárquica popular pasa a ser revolución cultural. En una sociedad que desde entonces, siglo XVI, sostiene la prevalencia de lo humano sobre lo divino, lo obsceno se convierte en orgullosa afirmación del cuerpo, el villano, feo y tosco, deja de ser tonto y se vuelve astuto, la misma locura se transforma en símbolo filosófico, caricatura de los vicios y costumbres de la época. Con Bruegel, contemporáneo de Rabelais, el mundo de los campesinos, con su tosquedad y sus deformidades, entra en la gran pintura, su representación del campo estaba destinada a la ciudad y no era una burla.

La atención a lo feo asume rasgos realistas, se afirma el trato de lo feo porque lo dulce y gracioso empalaga, se entiende que cosas desagradables están en el principio del bien, los atributos sexuales ya no son vistos como motivo de escándalo, se exaltan actos que antes eran innombrables, hay una desenfadada invitación al goce. El arte de las clases cultas borra la frontera entre lo decible y lo indecible, reivindica lo obsceno, representa lo feo, es la literatura licenciosa de los siglos XVII y XVIII. Sade retoma los aspectos más repugnantes de la obscenidad, describe la libido más asquerosa, supera toda medida. Ésta adquirirá un rol en cierta literatura de fines del XIX y principios del XX, se propone destruir todos los tabúes y de aceptar todos los aspectos de la corporalidad, no sin la resistencia de los biempensantes, escandalizó y fue eventualmente prohibida.

Nace la caricatura moderna como instrumento polémico contra una persona particular o una categoría social, exagera un aspecto de su rostro o de su cuerpo para burlarse y denunciar un defecto moral, puede ser también un retrato de gran penetración psicológica, una redención estética de la fealdad (Rosenkrantz).

Entre Medioevo y Barroco prospera el tema de la vituperación de la mujer, su fealdad manifestaría su malicia y su nefasto poder de seducción. La literatura clásica ya tenía misóginos retratos femeninos, Ovidio consideraba que a la mujer la embellecía la virtud, no el colorete. Esta crítica del maquillaje es retomada en el mundo cristiano, estaría asociado a la prostitución,

la mujer se maquilla para ocultar sus defectos, para agradar a su esposo y a los extraños. Tenemos representaciones de la vieja como símbolo de decadencia física y moral; la fealdad femenina se hace objeto de diversión burlesca; y hasta, en el Barroco, una revalorización de sus imperfecciones como elemento de atracción.

Pero con el manierismo se inicia una reflexión melancólica sobre la vejez masculina, Miguel Ángel y Gryphius pintan su fealdad senil, Shakespeare representa los sufrimientos de Calibán y de Ricardo III, considerando que el rencor de los otros por su fealdad es lo que ha generado su maldad, los pintores muestran la enfermedad y el implacable paso del tiempo.

La tradición cristiana trataba de no recordar que Satanás había sido un ángel y por eso debía ser bellísimo, pero hacia el s XVII empieza una transformación: Shakespeare recuerda que el diablo puede presentarse en bellas formas (Hamlet), Marino lo presenta como un ser pobre sobre el que pesa una tristeza sombría y por eso inspira piedad. Pero el Lucifer de Dante, s XIV, y el Plutón de Tasso, s XVI, son horriblos. Milton (1667), marca definitivamente el rescate de Satanás, en éste prevalece una belleza deteriorada e indómita, pura energía en revuelta, Schiller llegará a escribir que este demonio es superior al Dios al que se opone. En el *Fausto* de Goethe aparece como un señor adecuadamente vestido, clérigo errante, intelectual buena gente. Si es diabólico es por su dialéctica convincente, por otro lado, no tiene que esmerarse mucho con Fausto, quien casi va a su encuentro. En el s XX, se hará absolutamente "laico" (Dostoievski, Papini, Mann), un gris y mezquino pequeño burgués, ahora sí peligroso porque no tonto y feo como antes se le pintaba.

Satanás desdramatiza sus rasgos pero crece la demonización del enemigo. Desde la antigüedad el enemigo ha sido el Otro, el extranjero, el que no encaja en nuestros criterios de belleza, hábitos y lengua. El primer enemigo que se dio el cristianismo fue el vicario de Satanás, el Anticristo, los textos insisten en su obscena fealdad; luego fueron los heréticos, los cismáticos, los hebreos, los sarracenos, los leprosos y pestosos. En la modernidad se representa al enemigo con un semblante grotesco y malvado, enemigo religioso o nacional, de aquí la caricatura con las cuales protestantes y católicos representaban al papa y a Lutero; con las cuales legitimistas y revolucionarios se representan durante la Revolución francesa; entre los siglos XIX y XX la caricatura anticlerical; durante las Guerras, antifascista, anticomunista, anticapitalista, antiamericana, etc., más acá será "amorfo, viscoso, polimorfo, de este o de otro

mundo; representa nuestros terrores inconscientes, amenazante e inasimilable, inhumano, las múltiples encarnaciones del diablo” (2007, 201).

Belleza y razón, fealdad y horror

Del siglo de las Luces tenemos una imagen racional pero detrás de esta pátina se agitan violentas pasiones, arrolladores sentimientos, crueles y refinados personajes, así fue el siglo de la belleza tardo barroca, rococó y neoclásica. La vieja nobleza de corte entra en concurrencia con otra, joven y modernizadora, con gustos y costumbres ya burgueses. A este complejo contexto corresponde una compleja dialéctica del gusto. En la filosofía de la *Aufklärung* coinciden liberación del oscurantismo y simpatía por el absolutismo y el autoritarismo, la luminosidad de Kant y la oscuridad del teatro de Sade, reacción al gusto del *ancien régime* y búsqueda de reglas claras y vinculantes.

El clasicismo exige rigor, el realismo adherencia a la realidad. Esto lleva en el teatro a comprimir el tiempo y el espacio, a extender el ámbito de la ilusión y a reducir la acción a lo esencial para hacer coincidir el tiempo escénico y el del espectador, copresencia de clasicismo y anticlasicismo. La arquitectura inglesa del s XVIII se distancia de los excesos del barroco, no quiere ostentar, se atiene a las reglas clásicas, su condena del artificio se extiende a los jardines, quiere mostrar la naturaleza sin excesos.

En el nuevo clasicismo convergen rigor individualista y pasión arqueológica, se descubre la imagen renacentista de la clasicidad como limitada a su época decadente, una deformación humanista, esto estimula una búsqueda de la “verdadera” antigüedad. Al artista se suma el crítico, ambos están inmersos en una opinión pública, en un mercado, se impone una belleza que no es inherente a la cosa sino a la crítica y a la recepción.

En la segunda mitad del siglo se desarrolla una estética de las ruinas, si estas se ven bellas es por el agotamiento de los estilos canónicos. La mirada racional y melancólica de artistas y críticos, mezcla fe en la razón y la revolución y tristeza por la caducidad de la vida, reclamo por la devastación y fe en la reconstrucción, nostalgia por la pureza e indignación ante los excesos del rococó. Lo novedoso es que artistas e intelectuales se independizan de los mecenas gracias al desarrollo de la industria editorial y de la lectura. El sentimiento, el gusto, las pasiones protagonizan la lucha contra la dictadura de la misma racionalidad, se oponen una belleza

artificiosa y decadente y una belleza originaria y naturista, nostálgica del “buen salvaje” que el hombre ya no es.

Kant hace del placer desinteresado el fundamento de la experiencia estética, bello es lo que place sin que se le pueda atribuir un concepto, por esto la universalidad de lo bello es subjetiva, no es una universalidad cognoscitiva. El intelecto y la razón renuncian a su supremacía en lo cognoscitivo y en lo moral, pero, según las reglas de la razón. Kant resistió esta tensión, al no poder negar los elementos no racionales, propone una “teodicea estética”, típica del Iluminismo, la existencia en la naturaleza del mal y de la fealdad no contradicen el orden sustancialmente bueno de la creación (Shaftesbury en Eco, 204, 267).

Pero la independencia de la razón de la naturaleza y la necesidad de una fe inmotivada en una naturaleza buena, evidencian la persistencia de su lado oscuro, esta belleza refinada y culta quiere ocultar el lado tenebroso del ser humano, su ser parte de una naturaleza que no es ni bella ni buena. Se pasa así de la búsqueda de las reglas para producir o reconocer la belleza a las consideraciones de los efectos que produce. La belleza es tal para quien la percibe, está relacionada con los sentidos, lo sublime, son ideas que entonces se imponen.

A mitad del XVIII es retomado con vigor el tratado sobre lo sublime del Seudo-Longino, se lo concibe como expresión de grandes y nobles pasiones, implica una participación sentimental tanto del receptor como del creador (Homero, los trágicos). Pero ahora lo sublime no se asocia al arte sino a la naturaleza, en una experiencia donde se privilegia lo informe, lo doloroso, lo terrible. Ya se había reconocido al arte capaz de representar lo horrible de una forma bella, capaz de llevar al espectador a superar el dolor (Aristóteles) pero lo feo y lo terrible en sí no eran considerados bellos. Ahora lo estético se divide entre lo bello y lo sublime, lo sublime adquiere características que eran privilegio de lo bello; se desarrolla el gusto por lo exótico, sorprendente, inaccesible, abismal y ese gusto se asocia con grandes pensamientos y pasiones.

Si el Renacimiento se apasionó por las ruinas griegas y el neoclasicismo trató de reinventar esas formas, ahora las ruinas son apreciadas por lo que son. Este gusto se extiende de lo visivo a la literatura, la narrativa “gótica”, el terror y el horror también provocan placer estético. La belleza es un placer que no incita a la posesión, lo sublime es un horror que no nos puede hacer daño (Burke en Eco, 2004, 290). La belleza es placer sin interés, finalidad sin fin, universalidad sin concepto, regularidad sin ley; lo sublime es otra cosa, puede ser matemático y dinámico: el

primero es un infinito que ni nuestros sentidos ni nuestra imaginación nos permiten abrazar, por ejemplo el cielo estrellado; el segundo es una infinita potencia que humilla nuestra naturaleza sensible, por ejemplo una tempestad (Kant en Eco, 2004, 296). Estas ideas nutrirán la sensibilidad romántica.

Romanticismo no designa tanto un periodo histórico sino un conjunto de caracteres, actitudes y sentimientos, su originalidad está en el nexo entre el sentimiento y la razón, no resolviendo las oposiciones sino asumiéndolas en copresencia: belleza y melancolía, corazón y razón, reflexión e impulso. Esta belleza se extenderá hasta fines del s XIX, en formas que serán retomadas por la belleza onírica de los surrealistas, por el gusto macabro moderno y posmoderno.

A mediados del s XVII, *romantic* es sinónimo de romanesco, un siglo más tarde significa quimérico o pintoresco, o “yo no sé qué”, los alemanes lo ampliaron, incluyendo lejano, mágico, desconocido, lúgubre, irracional, mortuorio, *romantisch* es el arte que expresa tal aspiración. El héroe romántico no es capaz de resistir la fuerza de las pasiones, frente a la belleza amorosa está indefenso, por eso es trágica, de todas formas para él la muerte es bella. Rousseau retoma la expresión “je ne sais quoi”, ya presente en Montaigne y en Bouhours, la exagera y la usa en su ofensiva contra la belleza áulica de clasicistas y neoclásicos. Si el hombre moderno es una degeneración, la batalla contra la civilización exige armas nuevas, ya no la razón sino el sentimiento, la naturaleza, la espontaneidad. Esa posibilidad Kant la había ocultado con su crítica de lo sublime, la melancolía es el sentimiento que se experimenta al sumergirse en él.

Es un malestar que se extiende a toda la clase burguesa, reforzado por la valorización del individuo generada por la concurrencia de escritores y artistas en el mercado de la cultura y de la opinión pública, se expresa en el sentimentalismo, la búsqueda de la emoción, la conmoción, los efectos sorprendentes; en el movimiento del *Sturm und Drang* en Alemania, contra la moral y las ideas aristocráticas. La percepción del mundo como hostil, inexplicable e imprevisible propia de una interioridad que por su negación de la razón tiene elementos despóticos, la de un hombre arrastrado por sus sentimientos, de aquí la melancolía del héroe romántico.

Hegel quiere normalizar este malestar, lo distorsiona, relaciona la aspiración de infinito de las “almas bellas” con un refugio ilusorio que se niega a la relación ética con el mundo real, no reconociendo su contribución estética, su aceptación de un devenir inarmónico, feo, del cual puede, no obstante extraer belleza y verdad. Para la tradición, hasta entonces, la verdad produce la belleza, para los románticos, la belleza produce la verdad y la realidad, puede

producir también una nueva mitología que formaría un nexo entre belleza, mitología y liberación y tendría un alcance político: realizar la liberación del espíritu de la humanidad, abrir la obra de arte hacia el absoluto. La belleza puede ahora hacer convergir los opuestos, la fealdad es la otra cara de la belleza, no su negación. Se plantea de hecho una estética de la fealdad, hasta llegar a lo repugnante, lo extravagante, lo horrido. Esta misma forma, vaciada de su contenido libertario, generará el *kitsch* de la “bella muerte” en el cual se sumergirán los fascismos del siglo XX y XXI. (2004,322).

A mediados del XIX las ciudades son el reino de la tristeza, de la oscuridad y la fealdad (Dickens), a los entusiasmos y desilusiones suceden los ideales modestos y eficientes de la burguesía y del capitalismo. La clase obrera toma consciencia de su situación (Marx). En este marco, el artista siente amenazados sus ideales y siente como enemiga a la democracia, su diferencia empieza a convertirse en la religión estética del arte por el arte: la belleza a cualquier costo, la vida como obra de arte, un arte que se separa de la moral y de las exigencias prácticas y a la vez quiere conquistar los aspectos más inquietantes de la vida, no como juez sino para redimirlos como belleza y como ética, la decadencia se prolonga así hasta los primeros decenios del s XX.

La cabeza visible de este modo de vida que se inicia en Inglaterra y se extiende a Francia a Italia, es el dandy con su sublime y aristocrático fastidio, su desprecio por el sentimiento común; sus teóricos son Baudelaire y Barbey d’Aurevilly, practican el culto de la vida pública como escenario de la belleza, no se rebelan contra la sociedad burguesa, son una manifestación marginal e irónica de la misma. Algunos se aproximan al catolicismo reaccionario, a una religiosidad de ritualidad ambigua, a una mística morbosa y sensual; también al satanismo, el esoterismo, el vicio, constituyen en suma una estética del mal, de la carne, la muerte y el diablo como dirá Praz.

Pero no todo el arte de fines del XIX cabe en el decadentismo: hay los que unen su ideal estético al socialismo; los que reafirman los nexos entre arte, moral, belleza y verdad; los que insisten en la interpretación de la realidad natural y humana, en el paisaje como lugar de trabajo y cotidianidad. Los impresionistas proponen un estudio de la luz y del color con el fin de ir hasta el fondo de lo visible. Los dramaturgos vuelven sobre los grandes conflictos de su época. La religión de Flaubert es el culto de la palabra justa, estéticamente necesaria, para observar la banalidad, los vicios, la glorificación del mal como belleza. La poesía es poesía y nada más

para Poe, el gusto es autónomo de la razón y la moral, debe ocuparse sólo de la belleza. Esta es la época en que belleza y arte se funden, en la que sólo lo artificial es bello.

El simbolismo es el movimiento literario y artístico más significativo de la época, una poética que comprende una visión del arte y del mundo. Baudelaire merodea en una ciudad donde ya nadie pertenece a sí mismo y recurrir a la interioridad parece inútil: los periódicos aplanan la experiencia; la fotografía congela la realidad y lo humano. Sólo una realidad no ordinaria, un mundo secreto, interesa a la mirada poética; la experiencia se intensifica en los abismos del mal, de allí surgen las alucinaciones más reveladoras. Sólo la palabra poética realiza lo absoluto, el símbolo; la consciente desregulación de los sentidos abre paso a la violencia, el dolor, no busca en la vida la revancha de un sueño imposible. Ruskin reacciona a la *impoeticidad* del mundo industrial. La tensión hacia una belleza trascendente y misteriosa, el llamado al artesanado medieval y al arte prerrafaelista conforman su prédica a los pintores y poetas ingleses de la época.

El simbolismo afecta desde entonces una parte de la literatura europea: la técnica poética definida por Joyce a inicios del XX, los temas de la sensibilidad decadente, el sentido de una época de transición, del otoño de una cultura, la admiración por el Renacimiento y por los valores de la belleza; la revelación que se da a través de la memoria involuntaria en Proust. La consciencia de que una epifanía como visión debe completarse con una epifanía como creación artística, esta técnica es eminentemente literaria pero se puede reconocer en los impresionistas, las cosas como se nos presentan, cuando nuestra inteligencia no ha intervenido, cuando no hemos sustituido las impresiones por nociones. El artista abandona el cielo, se sumerge en la materia, olvida la belleza como ideal, no entiende el arte como provocación del éxtasis sino como instrumento de conocimiento.

Volveremos atrás, en estos siglos, para ocuparnos más detenidamente de la fealdad, siempre en inextricable relación con la belleza. La brujería existe desde la más remota antigüedad, es nombrada en el código de Hammurabi, dos milenios a.C., en la cultura egipcia, en la Biblia, en Grecia, en Roma, en la literatura latina; ha sido practicada por hombres y mujeres, pero una arraigada misoginia la identifica de preferencia con la mujer, aún más en el mundo cristiano. En el Medioevo se habla del Sabbat, reuniones de las brujas con el Diablo, ancianas que podían conocer las hierbas y sus usos, pobres intrigantes que vivían de la credulidad popular, algunas

convencidas de tener relaciones con el demonio, pero en general una forma de subcultura popular. Se documenta la condena de la brujería, pero no era una obsesión para el mundo eclesiástico, los procesos y las condenas a las brujas a la hoguera y a la orca se difundieron a partir del s XV y sobre todo entre los siglos XVI y XVIII, en Europa y en Nueva Inglaterra, antes la inquisición se ocupaba sobre todo de los heréticos, es en 1848 cuando aparece una bula de Inocencio VII contra la brujería. Al parecer su fealdad, tanto exterior como interior, tenía que ver con que se les acusara.

Brujería, sectas heréticas, caballeros Templarios, numerosas formas de satanismo existen aún hoy, los especialistas las dividen en cuatro corrientes: los racionalistas y ateos, los ocultistas, los satanistas y los luciferinos. Las razones de la adoración del diablo son las mismas por las cuales muchos se adhieren a creencias mágicas. En la vida real la distancia entre el deseo y su satisfacción generalmente es muy grande, la magia y el satanismo pretenden garantizar una instantánea satisfacción. Hay razones para dudar si los actos crueles relacionados con el satanismo se deben a éste o a una natural tendencia de los seres humanos. Aunque la crueldad no nace sólo del odio y del gusto perverso, también del amor y de la veneración vivida de modo desproporcionado. Hoy hablamos de sadismo no porque Sade lo inventó sino porque la crueldad está enraizada en la naturaleza humana. Muchos otros autores han hecho narraciones semejantes (Fleming, Conrad, Orwell, Kafka, Bataille, etc.), nos hablan de la tortura presente en regímenes dictatoriales o democráticos, de la violencia que se desata en conflictos en los cuales uno o ambos beligerantes pierden todo sentido de la humanidad, esa crueldad tiene rasgos únicamente humanos.

Los monstruos no desaparecen, vuelven en el mundo moderno con otras formas y funciones. A partir del Renacimiento, con las exploraciones de los continentes desconocidos, la extrañeza ante lo diferente progresivamente se convierte en “curiosidad científica”, dando origen a publicaciones que constituyeron una contribución importante para las ciencias biológicas y humanas, como las cámaras de las maravillas que antecedieron a los museos. Se desarrolla el interés por las deformaciones, por el interior del cuerpo humano, cuerpos desollados, esqueletos, haces de nervios y vasos, cuerpos seccionados, órganos, etc., esta atención por los aspectos menos agradables llevó a Schlegel (1797) a establecer su comparación con la literatura: “Shakespeare descarna sus objetos y escava con instrumento de cirujano en la nauseabunda putrefacción de los cadáveres morales” (en Eco, 2007, 249).

La fisionomía, pseudo-ciencia que asociaba los rasgos del rostro y las formas de los órganos a caracteres y disposiciones morales, es otro capítulo de la historia de la fealdad, Coclés (1533) dibujaba frentes de hombres irascibles, crueles y codiciosos; Indagine (1549) mostraba que los hombres crueles tenían los dientes salientes y “reconocía” en sus ojos a los individuos lujuriosos, traidores y mentirosos; Della Porta (1586), comparaba el rostro de los humanos con el de los animales, oveja, león, asno, estableciendo analogías, además que la virtud embellece y el vicio deforma; Lavater (1775-8) examinaba con principios análogos el semblante de los personajes históricos.

La frenología de Gall pretende establecer que todas las facultades mentales, instintos y sentimientos se representan en la superficie del cerebro. Hegel (1807) negaba tales analogías y determinismos, que si los tomamos en serio podemos estigmatizar individuos y razas. Sin embargo en el siglo XIX positivista, Lombroso trata de demostrar que los rasgos de la personalidad criminal están siempre asociados a anomalías somáticas, asociaba estigmas físicos y morales, no llegaba a asociar estos rasgos a la desnutrición y a la condición marginal, alimentando entonces el prejuicio que asocia fealdad y maldad. Así se asume que son feos y malos todos los marginados sociales, los pobres, el lumpen proletario, los homosexuales, los locos, las prostitutas, etc.

La enfermedad afea: los estragos que produce la sífilis, los tumores de la peste, cuando deforma los huesos y los músculos o tiñe la piel como la ictericia, pero casi bella se manifiesta en la tuberculosis, en los estados febriles, el mal da al organismo un aspecto etéreo. El decadentismo será muy indulgente hasta con las formas más repugnantes del decaimiento físico, desde el siglo XIX el quebranto producido por esta enfermedad pulmonar, entonces incurable, se sublima (*La Traviata* de Verdi, *La montaña encantada* de Mann).

La fascinación de la enfermedad se afirma también en la plástica, el artista representa, idealizándolos, el abandono de una belleza en el umbral de la muerte o los marginados de la sociedad debilitados por la vejez y la pobreza, es la belleza de lo nauseabundo ya plenamente realizada (Hugo, Baudelaire, Kafka).

Hay una fealdad que podría llamarse de situación, se trata de un pequeño cambio en la iluminación, un movimiento inexplicable de un objeto, aunque todo permanece igual se hace inquietante y la situación se vuelve angustiante o aterradoramente dependiendo de los nervios del que está en ella (*Ídem*, 311). Es el principio que dirige lo fantasmal, lo sobrenatural que asusta

y horroriza, *algo que no está bien*. En 1919 Freud escribe su ensayo sobre lo perturbante, *Unheimliche*; ya Schelling lo había definido como algo que debía permanecer oculto y aparece de manera imprevista; antes Jentsch, como algo inusitado, que produce incerteza, que no logramos comprender. Cubre nociones como extraño, extranjero, inquietante, siniestro, lúgubre, sospechoso, horrendo, etc.; antítesis de todo aquello que es confortable y tranquilo. Pero no todo lo extraño es perturbador, es algo olvidado que reaparece, algo que nos había molestado en la infancia o en la infancia de la humanidad. Un caso de perturbador popular en la literatura y el cine es el vampirismo, aún más la sospecha de vampirismo. La sospecha del mal que nos circunda ocupa buena parte del imaginario moderno.

Nuevas bellezas, nuevas fealdades

En la segunda mitad del s XIX, junto al decadentismo prospera otra idea de belleza que se puede llamar “victoriana”, es la edad de la burguesía, el esplendor de sus valores en el comercio, la conquista colonial, la vida cotidiana, se imponen sus principios morales, estéticos y arquitectónicos, el buen sentido, las reglas del vestir, de comportarse en público, de la decoración, junto a su potencia militar y económica, diferenciándose de la aristocracia.

Su estética expresa una duplicidad, la inserción de la función práctica en el ámbito de la belleza: todo objeto se convierte en mercancía, a todo valor de uso se yuxtapone un valor de cambio, así la belleza no coincide con lo superfluo sino con el valor, la evolución de los objetos-mercancías estará marcada desde entonces por su forma y su función.

Todo esto marca el ámbito interno (domicilio, moral, familia) como el externo (mercado, colonias, guerras). Pero la larga crisis económica del fin del siglo (1873-1896), quiebra la certeza en el crecimiento progresivo e ilimitado del mercado mundial y hasta de la racionalidad y gobernabilidad de los procesos económicos.

En la arquitectura burguesa se imponen el hierro y el vidrio, estos materiales vienen imponiéndose desde mediados del s XVIII, en Francia, donde los seguidores de la utopía positivista de Saint-Simon, estaban convencidos que la humanidad se encaminaba al ápice de su historia, que los edificios no debían expresar una belleza ideal sino las aspiraciones sociales del pueblo que los utiliza, una belleza penetrada por un espíritu social práctico y progresivo. Pero estos edificios de vidrio y hierro suscitan aversión entre los teóricos del retorno al Medioevo y del neogótico. Éstos proponen una utopía regresiva centrada en el retorno a la belleza de la

naturaleza y en el rechazo de la belleza de la civilización de las máquinas; la belleza debe armonizar el edificio y el paisaje, una belleza rústica que rechaza los nuevos materiales e insiste en la piedra y la madera, esta es la que expresa el espíritu del pueblo feliz, no alienado por el mundo industrial.

El Art Nouveau se difunde entre los siglos, XIX y XX, en particular en la decoración, los objetos y el diseño, asumiendo distintos nombres según los países: Jugendstil en Alemania, Sezession en Austria, Liberty en Italia. Es el impulso a revestir la forma estructural con líneas suaves, nuevas, y pronto se impondrá en las ventanas y puertas de los edificios y en las entradas del metro de París, en la decoración, en el diseño de los objetos, en el estilo de la mujer sensual, eróticamente emancipada, que rechaza el sostén y adora la cosmetología; no hay en nada de ello nostalgia por la belleza de la muerte ni revuelta contra el mercantilismo.

A partir de 1910, los elementos formales del Art Nouveau, son desarrollados por el Art Déco, enriqueciéndolo con las sugerencias del cubismo, el futurismo y el constructivismo, una belleza funcional que sintetiza calidad y producción de masa, que reconcilia arte e industria, tiene una extraordinaria difusión en las décadas de los '20 y '30 del XX. El estilo Liberty contribuye al debilitamiento del canon burgués de la separación clara y confortable entre interno y externo, es el ideal de una nueva democracia fundada en el individualismo y en la recuperación de la relación con la naturaleza pero libre de utopías regresivas. A esta belleza se opone la belleza inquieta, multiforme y sorprendente de Antoni Gaudí con sus laberintos, su sinuosidad plástica, su inversión de la relación función-decoración que expresa una rebelión extrema contra la colonización de la vida y su belleza por la belleza de la máquina.

En el s XX, los objetos de uso, la vida y las cosas se mercantilizan; desaparece el valor de uso, en un mundo regulado por el valor de cambio; los objetos deben ser económicos, de gusto común, producido en serie, sus aspectos cualitativos se convierten en cuantitativos, la función es lo que determina el agrado. La nueva belleza es reproducible, transitoria, deteriorable, induce al consumidor a su rápida sustitución, para no parar el crecimiento del círculo producción-distribución-consumo. Esto provoca la reacción irónica y feroz de los dadaístas en partículas Duchamp con sus *ready made*, denuncia la reducción del objeto a la función, cualquier objeto puede ser desfuncionalizado como objeto de uso y refuncionalizado como obra de arte. Opuestamente el abordaje que hace el Pop Art del objeto es sin utopía ni esperanzas; estos artistas reconocen la pérdida del monopolio de las imágenes por el arte, de la creación

estética y de la belleza; el mundo de las mercancías ha capturado estas facultades; no queda espacio para la denuncia; cualquier objeto adquiere o pierde la belleza no en base a su ser sino por las coordinadas sociales que determinan su forma de aparecer, lo que se expone es la belleza serial.

Hoy la adoración de la belleza de las máquinas no sorprende, se trata sin embargo de una idea muy reciente, de no más de siglo y medio. Ante ellas los poetas expresaron su horror, las máquinas parecían casi humanas o casi animales, por eso eran monstruosas, inquietantes, se usaban pero parecían diabólicas, no eran bellas; útiles y bellos eran sus productos. El reconocimiento del prodigio mecánico se inicia con Ficino y Leonardo en el s XV, quizá antes con Fontana, con sus proyectos de relojes. En estos pioneros, vemos la oscilación técnica-arte que caracteriza a renacentistas y barrocos, el diseñador de estas maravillas duda entre desvelar sus secretos mecánicos o limitarse a mostrar sus efectos. Su triunfo como objeto estético no es progresivo, el entusiasmo por la máquina, hasta de los poetas, se afirma con la invención de la máquina de vapor.

El siglo XX se inicia estéticamente con la exaltación futurista de la velocidad, Marinetti llega a afirmar que un carro de carrera es más bello que la Nike de Samotracia, es el inicio de la estética industrial, la máquina ya no oculta su mecanismo, es más bella mientras más muestra su eficiencia. No obstante el ideal de un *essential design* sigue estando concurrido por el *styling*, es decir las formas que no derivan de la función y que puedan ser agradables a los usuarios. Los artistas contemporáneos diseñan máquinas inútiles, célibes, como para exorcizar a través de su belleza, el dolor, el miedo, la muerte, la inquietud que siguen despertando (2004, 399).

Un aspecto insospechado del arte contemporáneo es su redescubrimiento del valor y de la fecundidad de la materia. Michelangelo sostenía que la escultura estaba contenida en el mármol, pero en general privaba la idea de que la materia era informe, la belleza surgía con la forma, dada por el artista. Ahora belleza, verdad, invención, creación, no están sólo del lado de una espiritualidad angelizada, tienen que ver, de nuevo, con las cosas. Todavía las teorías estéticas le dan mayor importancia al trabajo sobre la materia pero los artistas con frecuencia le dirigen a ésta una atención exclusiva, explorando otras formas de lo posible, ya no figurativas; la materia no es sólo el cuerpo de la obra, es también su fin; triunfan manchas, grietas, capas, goteos; como si cuadros y esculturas aparecieran solos, por efecto del tiempo y de los elementos.

En el mismo espíritu está la poética del objeto encontrado o *ready made*; el objeto existe por su cuenta, el artista simplemente lo encuentra, por su capacidad de ver en él una belleza oculta a la mayoría. Otras veces el artista produce la cosa, hace que la materia parezca bruta, primitiva, utilizando objetos industriales y materiales de desecho para llevarnos a una emoción estética; recurre a técnicas electrónicas que nos permiten ir más allá, hacia lo más profundo de la materia.

La estética del s XX, hasta los '60 estuvo marcada por la lucha entre la belleza de la provocación y la belleza del consumo: la vanguardia o la belleza de la provocación es la propuesta por los movimientos del experimentalismo artístico de este periodo: futurismo, cubismo, expresionismo, surrealismo, violando todos los cánones artísticos, quiere hacernos apreciar lo arcaico y lo exótico, el universo del sueño y de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones provocadas por las drogas, la materia, los objetos inesperados, hasta el geométrico arte abstracto actúa contra la estética ordinaria. Pero algunas corrientes del arte de final del XX, se basan en ceremonias y rituales que no tienen como objetivo la belleza sino una experiencia religiosa primitiva y carnal, sin dioses. Paradójicamente los amantes de los excesos de las vanguardias, siguen también el ideal de belleza propuesto por los *mass media*, por el mundo del consumo comercial, contra el cual batalló durante años el arte de las vanguardias. La estética de las últimas décadas del XX y de lo que va del XXI pareciera querer hacer desaparecer la contradicción entre la estética de la provocación y la estética del consumo así como la separación entre arte culto y arte popular, se inicia el politeísmo de la belleza.

Los conceptos de fealdad y de belleza, como hemos visto, son relativos a diversas culturas y al tiempo; muchas veces los contemporáneos son incapaces de apreciar el futuro, es decir las propuestas de los artistas de su época. La fealdad también es un fenómeno social, los miembros de las clases "altas" consideran desagradables y ridículos los gustos de las clases "bajas", en esta discriminación juega lo económico pero también lo cultural; tampoco es sencillo definir la sensibilidad estética dominante, no es la del poder político y económico, es más bien la que fijan los artistas, las personas cultas, aquellos a los que el mundo artístico, académico y el mercado atribuyen el "buen gusto". Pero este es un concepto muy volátil, la sensibilidad dominante puede considerar reprobable la estética dominante anterior, considerarla *kitsch*. La "alta" cultura define así las imitaciones pequeño-burguesas y populares de su estilo, el arte

conmemorativa de las dictaduras estalinista, hitleriana y mussoliniana y sus epígonos del siglo XXI. Pero quien disfruta del *kitsch* lo considera una experiencia cualitativamente alta, el arte pone en evidencia los procedimientos que llevan a la obra y los elige, el *kitsch* pone en evidencia las reacciones que la obra debe provocar y elige la reacción emotiva del receptor pavoneándose con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte (2007, 404).

Ahora lo feo puede ser bello, como ocurre con la recuperación que hace la cultura culta de productos del arte popular o de la cultura de masas, la élite intelectual, segura de su gusto refinado, decide la redención del mal gusto sobre la base de su amor por lo inactual, lo excesivo, lo marginal. Esto no se define tanto como estilo sino como capacidad de ver el estilo de otro, por ejemplo si es atraída por un desnudo no es por complacencia erótica sino por su patética falta de pudor. Esta actitud es definida por Sontag con el término *camp*, es la experiencia del *kitsch* de aquél que sabe qué es *kitsch*, es manifestación de un gusto aristocrático y sin embargo esnobista, es el dandismo contemporáneo, hace del “es bello porque es horrible” su lema. Su argumento es que más allá de la justa relación entre intención y ejecución puede haber una disparidad entre intenciones y resultados, en obras cuyo fin no era ni es crear armonía sino enfrentar temas cada vez más violentos e insolubles. No está claro si lo feo es redimido como bello o lo bello (como “interesante”) se reduce a lo feo, rechaza la distinción entre bello y feo, ofrece al arte y a la vida criterios de juicio diversos y complementarios (Sontag en Eco 408-18). Pero no todo el feo de ayer es *camp*, lo es cuando el exceso es inocente, no calculado, el *camp* no puede ser intencional y en mucho arte contemporáneo encontramos una fealdad intencional. Por todo esto Eco quiere corregir el relativismo propio de cierto arte contemporáneo: si el diablo (la crueldad, la fealdad, lo perturbante) ha sido empleado siempre para crear tensión, quiere decir que hay reacciones basadas en nuestra fisiología que permanecen más o menos inalterables a través de los tiempos y de las culturas. El diablo ha sido poco a poco aceptado no porque se haya puesto agradable sino por el olor a azufre que no ha perdido, no puede ser entonces una evidente *celebración del mal*, el arte contemporáneo practica la fealdad y la celebra, pero ya no con el fin provocador de las vanguardias al inicio del siglo XX, los artistas declaran que quieren denunciar las atrocidades de nuestro tiempo pero lo hacen con un espíritu lúdico y sereno que los amantes del arte admiran, no han abandonado el sentido tradicional de la belleza. Convivimos con modelos opuestos porque ya la oposición fealdad/belleza no tiene valor estético, serían dos opciones posibles para vivir en modo neutro: modelos de belleza que

no son tan opuestos a los antiguos y al mismo tiempo características que horrorizarían a un hombre de la Antigüedad o del Renacimiento (perforaciones, tatuajes, encarnaciones, implantes, etc.), que asemejan a los hombres y mujeres de hoy a los perseguidores de Cristo que podemos ver en el cuadro de El Bosco. El pintor lo hacía para comparar a los perseguidores con bárbaros y piratas, hoy estas prácticas representan cuando mucho un desafío generacional no una identificación delincinencial, se hacen para identificarse con los otros, perché *così fan tutti*.

La filosofía ciborg también diluye la oposición fealdad/belleza; hace poco la simbiosis hombre-máquina representaba una pesadilla de la ciencia ficción, con la estética ciberpunk de hoy, no parece tan horrible, hasta se propone superar la diferencia de géneros a través de la realización de cuerpos neutros, postorgánicos, posthumanos. Pero, se pregunta Eco, ¿de verdad ha desaparecido esta oposición?, ¿no serán fenómenos marginales, manifestaciones superficiales enfatizadas por los medios, a través de las cuales exorcizamos una fealdad más profunda, que nos asedia, nos aterra y quisiéramos ignorar?

Estamos rodeados de espectáculos horribles, cosas feas, tanto en sentido moral como en sentido físico, que nos producen rechazo, temor, repulsión, pero ninguna consciencia de la relatividad de los valores estéticos elimina el hecho que en estos casos reconocemos la fealdad y no logramos transformarla en objeto de placer. Si el arte durante siglos ha vuelto con insistencia sobre la fealdad es para recordarnos que en este mundo hay algo irreductiblemente maligno, debemos comprender la fealdad en el arte como invitación a la comprensión del drama humano (2007, 437).

Referencias

Umberto Eco 2004, *Storia della Bellezza*, Bompiani, Torino, 2004.
2007, *Storia della Bruttezza*, Bompiani, Torino, 2007.