

# Kant, Baudelaire y la ruptura del ideal neoclásico de la belleza humana\*

## Kant, Baudelaire and the breakup of the Neoclassical Ideal of Human Beauty

Por: Daniel Jerónimo Tobón Giraldo

Grupo de investigación: Teoría e Historia del Arte en Colombia

Instituto de Filosofía

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

jeronimotbn@yahoo.com

Fecha de recepción: 8 de noviembre de 2010

Fecha de aprobación: 24 de mayo de 2011

**Resumen:** Sobre la belleza humana pesa, en el reino de las artes visuales contemporáneas, casi una prohibición tácita. El cuerpo humano es todavía uno de los temas centrales del arte, pero no se lo suele representar como bello: el énfasis se pone en su fealdad, o en los aspectos terribles o abyectos de la corporalidad. Este artículo intenta comprender el proceso que lleva a esta situación a partir de la transformación del concepto de “belleza ideal” entre Kant y Baudelaire, que muestra una profunda conexión entre el concepto de belleza humana y la esperanza del progreso moral. La ruptura de esta esperanza, sostenemos, es una de las razones por las cuales el arte moderno y contemporáneo ha rechazado con tanta fuerza la representación de la belleza ideal.

**Palabras clave:** Kant, Baudelaire, Belleza ideal, Modernidad, Clasicismo, Belleza humana, Estética.

**Abstract:** In the realm of Contemporary Visual Arts, there hovers over Human Beauty a tacit ban. The Human Body is still one of the central themes of Art, but it is not in the habit of being represented as beautiful: emphasis is laid on its ugliness, or in the terrible or abject aspects of Corporality. This paper tries to understand the process that led to this situation starting from the transformation of the concept of “Ideal Beauty” between Kant and Baudelaire, which shows a deep connection between the concept of Human Beauty and the hope for Moral Progress. We maintain that the break-up of this hope is one of the reasons why Modern and Contemporary Art have rejected so forcefully the representation of Ideal Beauty.

**Keywords:** Kant, Baudelaire, Ideal Beauty, Modernity, Classicism, Human Beauty, Aesthetics.

---

\* Este texto es resultado de la investigación *La obra de arte como cuerpo*, financiada por el CODI. Esta investigación está adscrita al grupo de investigación Teoría e Historia del Arte en Colombia, del Instituto de Filosofía y la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

## 1. “El descoyuntamiento, la deformidad, la desintegración y el camuflaje corporal”

*El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, puede ser leído como una fábula sobre el destino de la belleza humana en la pintura y la escultura en el siglo XX. La historia que narra la novela es muy conocida, pero vale la pena recordar sus líneas principales. Dorian Gray, joven de una belleza sólo comparable a su pureza moral, es retratado por un pintor amigo suyo, Basil Hallward. Ante la belleza del retrato, Dorian se siente tocado por la angustia de su propia mortalidad: sabe que su belleza desaparecerá, mientras que la belleza del retrato durará por siempre, idéntica a sí misma. Por un instante, formula el deseo de intercambiar esa belleza perenne con el retrato: que el retrato envejezca y, a cambio, él mantenga su apariencia intacta a lo largo de su existencia y, por una inexplicada intervención de lo desconocido, su deseo se cumple. A medida que la novela avanza, Dorian se entrega sistemáticamente a formas de corrupción cada vez más profundas e inmorales, a excesos de todo tipo, pero su aura de pureza y juventud no se ven alterada por ninguno de sus múltiples vicios. Una operación mágica ha dividido su imagen en dos mitades: una parte se mantiene intacta, y esa es la que él mismo porta, como si fuera una máscara inmutable. La otra parte, la que verdaderamente refleja su depravación moral y su corrupción física, ha quedado aislada en el retrato y escondida de la vista de los demás en una habitación de la que sólo él tiene la llave. Hacia el final de la novela, el retrato se ha convertido en un monstruo de fealdad, arrugado y cubierto de sangre, en los ojos una expresión de astucia, la boca “fruncida por la arruga de la hipocresía” (Wilde, 1982: 270). Desde su marco, esta imagen, verdadero y único reflejo de la interioridad de Dorian Gray, lo recrimina.

Esta historia fue escrita a finales del siglo XIX. Hoy en día, y con el beneficio de la mirada retrospectiva, podría ser leída como una alegoría de los avatares de la belleza humana en las artes visuales a partir del siglo XX.

En nuestra vida cotidiana, la belleza corporal tiene tanta importancia como en cualquier otra cultura y época; pocas han rivalizado con la nuestra en términos del tiempo, el dinero y la energía que dedicamos a hacernos físicamente bellos: salones de belleza, gimnasios y salas de cirugía están ahí para demostrarlo. Y el cuerpo humano es todavía uno de los temas centrales del arte, como lo ha sido casi siempre en el mundo occidental; se puede hablar incluso de una explosión contemporánea de discursos y prácticas artísticas que tienen al cuerpo en su centro. Pero sobre la belleza humana, al menos en el ámbito de lo que, a falta de mejor nombre, podríamos llamar “artes visuales elevadas”, pesa casi una prohibición

tácita. Ya no se representa, casi nunca, el cuerpo como bello: el énfasis se pone en su fealdad, o en los aspectos terribles o abyectos de la corporalidad. Hay una preferencia generalizada por el cuerpo sufriente, en medio de un proceso de mutación, mecanizado o, en general, carente de una autosuficiencia plena [Imagen 1]. Para decirlo en palabras de Juan Antonio Ramírez, en las artes visuales “la idea misma de la perfección se vio obligada a convivir con el descoyuntamiento, la deformidad, la desintegración y el camuflaje corporal.” (Ramírez, 2003: 28) La situación resulta tanto más sorprendente cuanto no tiene paralelo ni en el cine, ni en la danza, en los que la belleza humana sigue siendo presentada de manera directa, sin la ironía ni la negación que parecen casi imprescindibles en la exposición de la belleza corporal en las artes visuales.



1. Ana Mendieta. Sin título (Escena de violación). 1973. Registro de intervención en Iowa City. Esta performance, en la cual Mendieta escenificó la violación a la que fue sometida una de sus compañeras de estudio, expone al cuerpo en toda su debilidad y fragilidad, de tal manera que hace inmoral mencionar siquiera hablar de belleza.

Estas observaciones sugieren que, en las artes plásticas de nuestros días, opera una separación análoga a la que sirve de eje a la novela de Wilde: bellos

cuerpos por un lado, feas representaciones del cuerpo, por el otro, lo que permite plantearnos la pregunta de si es posible extender esta analogía y si las razones de esta separación son semejantes en ambos casos. ¿Acaso la negación de las artes visuales a representar cuerpos bellos, la preferencia por exhibir el cuerpo como feo o sufriente, tiene una función semejante a la que tenía el retrato en la novela de Wilde, es decir, ofrecer una crítica de nuestra situación moral?<sup>1</sup>

Planteada de esta manera, esta pregunta enfatiza la idea de que la representación artística del cuerpo humano como bello o feo está profundamente conectada con la manera en la que nos concebimos como seres morales, que la corporalidad y sus imágenes exteriorizan y hacen visible la manera en que concebimos nuestra relación con lo que queremos o debemos ser. Elaborar *una parte* de esta conexión y rastrear *una* de las transformaciones que ha sufrido es la tarea de este texto. Me concentraré en una de las múltiples figuras que a lo largo de la historia ha tomado la belleza humana, la que ha sido llamada “belleza ideal”. El concepto de belleza ideal tuvo un papel enorme en la práctica y la teoría artística desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX. A lo largo de este período designó, en términos generales, una belleza que no era posible encontrar en la naturaleza, que sólo el artista podía producir gracias a una cierta visión interna o esfuerzo mental, y que exhibía un estándar de perfección al que la naturaleza solamente podía apuntar, sin alcanzarlo jamás en ninguna de sus producciones (Tonelli, 1973). En el caso de la belleza humana esto significa, simple y llanamente, una belleza humana perfecta. Esta subespecie de la belleza humana alcanza una de sus formas más nítidas en la teoría kantiana del ideal de lo bello, tal como se expone en la *Crítica del Juicio*. Allí están expuestas, con ese radicalismo que caracteriza el pensamiento kantiano, las esperanzas que la Ilustración puso en la belleza humana. En un segundo momento, y con el fin de mostrar en qué dirección se movió este ideal de belleza (el norte hacia el que apuntaban sus mutaciones), abordaré a Baudelaire, quien puede reclamar el título de padre de la modernidad estética tardía (o del *modernismo*, si se quiere ser más preciso). En algunos de sus textos se ven los signos de una transformación muy honda de la relación entre belleza ideal y moralidad. Si se prolonga la línea que traza la comparación entre estos textos casi se puede adivinar la trayectoria que siguió la belleza humana en el arte a partir de entonces.

---

1 Esta es, como se sabe, en buena medida la hipótesis de Arthur Danto respecto a la situación general de la belleza en el arte después de la vanguardia (Cf. Danto, 2003).

## 2. “La expresión visible de ideas morales”

El pensamiento de Kant acerca del arte se sitúa en el horizonte del neoclasicismo, y no sólo por razones de contemporaneidad (la *Crítica del Juicio* fue publicada por primera vez en 1793, menos de 40 años después de la publicación de las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (Winckelmann, 1987) y apenas unos años antes de que Goethe comenzara la publicación de los *Propileos*). El texto kantiano revela, como ha mostrado Rosario Asunto (Assunto, 1989), unas ciertas elecciones de gusto que son perfectamente coincidentes con lo que este autor italiano llama el “neoclasicismo quirritario y jacobino”: el énfasis en el dibujo en detrimento del color así como el rechazo de la “gracia” (*Anmut*) y de cualquier “encanto” (*Reiz*) a favor de un “concepto heroico de lo bello”. Pero, más cerca de lo que nos interesa aquí, la concepción de la belleza humana que tiene Kant está muy cerca de la que había trazado el neoclasicismo, y que está capturado en una conocida fórmula de Winckelmann: “una noble sencillez y una serena grandeza”. Se trata de la belleza que revela, “en el seno de todas las pasiones, un alma grande y equilibrada” (Winckelmann, 1987: 36). La fórmula es parcial (tal vez fue Nietzsche el primero en señalar lo mucho que dejaba fuera, lo mucho que falsificaba), pero deja intuir en qué consistía esa forma particular de la belleza de la que hablamos aquí. Es la belleza del *Doríforo* de Policleto, el *Apolo del Belvedere*, el *David* o el *Adán* de Miguel Ángel, la *Afrodita de Cnido* o la *Afrodita de Milo*; pero también la belleza de los *Perseo* y *Andrómeda* de Antón Raphael Mengs, la belleza del *Marat* de David o de sus *Horacios*.... [Imagen 2] Cuerpos potentes, autosuficientes, que han alcanzado su desarrollo pleno y un sutil equilibrio entre máxima fuerza y total autocontrol. O, como habría de expresarlo Kant más tarde, “una perpetua juventud y al par un reposo libre de toda emoción”. (Kant, 1991: 245) Es sólo una de las múltiples formas que ha tomado la belleza, pero una particularmente potente, tanto que define nuestros estereotipos de la belleza humana en el arte. Siguen siendo el mejor ejemplo de algo que, hoy en día y para nosotros, resulta lejano y casi imposible: la representación afirmativa de la belleza, sin distancia ni ironía, sin negación implícita, sin la amenaza del *Kitsch*.



2. Jacques—Louis David. El juramento de los Horacios. 1784. Óleo sobre lienzo, 330 x 425 cm, Museo del Louvre, París. El cuadro de Jacques—Louis David, al enfatizar la manera en que los tensos músculos de los Horacios se dirigen hacia las armas que simbolizan su destino y el de su pueblo, exhibe de manera directa la conexión entre la representación de una belleza masculina en pleno control de su fuerza y un ideal de humanidad que se remite al mundo antiguo (en este caso romano).

Un segundo punto de contacto entre Kant y el neoclasicismo es que en ambos casos el ideal de la belleza humana adquiere pleno sentido sólo bajo el horizonte utópico de una humanidad futura que desarrolle plenamente su potencial y alcance, en este proceso, su reconciliación con la naturaleza. Según afirmaba Goethe, a los griegos les correspondió la suerte de llegar a lo extraordinario porque en ellos se reunían “en igual medida todas las capacidades”(Goethe, 1999a: 185); por esta razón, a ellos les correspondía presentarse como verdadero modelo a seguir para cualquiera que considerara reflexiva y creativamente el presente:

Sin duda alguna atraerá a los pensadores, los eruditos y los artistas emplear sus mejores horas en trasladarse a aquellos parajes y, al menos imaginariamente, formar parte de aquel pueblo. Un pueblo al que le era connatural una perfección que deseamos y nunca obtendremos”(Goethe, 1999b: 90).

Estas palabras bien podrían servir de credo para el neoclasicismo. Uno de los rasgos centrales de este movimiento es la manera en que aúna la esperanza

en la transformación de la humanidad y la nueva valoración de la representación plástica de los cuerpos bellos. El mundo griego como horizonte del futuro ilumina el concepto de “belleza ideal”, e indica que esta belleza esconde en su seno un carácter utópico: el atractivo de la representación artística de la belleza humana es el eco de la atracción que ejerce ese horizonte de una humanidad en la plenitud de sus facultades, congraciada con la naturaleza y habiendo alcanzado la perfección.

Para mostrar la cercanía del pensamiento kantiano con esta postura es necesario acercarse a los pasajes de la *Crítica del Juicio* en los que Kant se ocupa de la belleza humana, particularmente los parágrafos 16 y 17 de esta *Crítica*, en los que Kant se ocupa de la distinción entre belleza libre y belleza adherente.

La *Crítica del Juicio* ha alcanzado su estatus de texto fundacional de la estética moderna sobre todo como primera y más radical conceptualización de la autonomía de lo estético, tal como se logra en lo que Kant llama un juicio puro de gusto. Este juicio de gusto puro es metodológicamente independiente de cualquier juicio cognitivo y de cualquier juicio moral. Sin embargo, en el parágrafo 16 Kant introduce la idea de que la belleza es, en cierta manera, doble: se puede hablar con igual legitimidad de una belleza libre y de una belleza adherente. La belleza libre es independiente de cualquier contenido cognitivo o moral, no está condicionada por concepto ninguno y en ella el juego de las formas, por tanto, no está restringido. Es el tipo de belleza que se encuentra en aquello que no tiene significado: en las flores (no consideradas como especies botánicas), en las aves (no consideradas como especies animales) y, quizá, en la decoración pura (no considerada en su adecuación al espacio ni en las reminiscencias figurativas que pueda tener). Sólo a este tipo de belleza, sostiene Kant, le es adecuado el juicio estético puro. En estos casos, el juicio no tiene que atenerse a otra cosa que a las formas y la manera en que se desarrolla lo que el filósofo alemán llama “el libre juego de nuestras facultades”. La belleza adherente, por el contrario, implica la coexistencia e interacción entre una complacencia puramente estética y una complacencia cognitiva, en la medida en que en ella el juego de las formas está limitado por (o debe acordarse con) el concepto de lo que deba ser la cosa; este es el tipo de belleza que se encuentra en los edificios, en las obras de arte, quizá en algunos animales domésticos y, sobre todo, en el hombre.

En el caso de los edificios, y de cualquier instrumento, la concordancia de la belleza con el concepto del objeto es necesaria en razón de que el objeto ha de cumplir con algunos determinados fines para ser considerado como un ejemplar de determinado tipo. Si se quiere que este edificio sea una iglesia, ha de tener una entrada y ser capaz de recibir personas en su interior, así como de expresar la



convivencia de los creyentes y servir de símbolo al reino de los cielos. Si es un animal que comparte la existencia cotidiana del hombre, sostiene Kant, resulta imposible dejar de considerar la figura normal que ese animal ofrece, hasta el punto de que si se aleja demasiado de ella no podrá ser considerado bello: lindará, más bien, con lo monstruoso. (Pensemos, por ejemplo, en los perros de seis patas o los terneros de dos cabezas: lo más factible es que los calificquemos como monstruos, no como bellos<sup>2</sup>.)

En el caso del hombre, según sugiere aquí Kant, lo que sea una figura humana en general y la figura de un tipo humano particular —guerrero, mujer o niño— condiciona la forma que se le pueda dar, y la valoración estética de esta forma. En la belleza de la figura humana, según esto conviven consideraciones estéticas y consideraciones que podríamos llamar conceptuales.

Así, Kant sostiene que, para que una persona sea considerada bella debe adecuarse a un prototipo, al que llama la “idea normal estética” de lo bello. Según Kant, por un mecanismo que no es posible desentrañar, la imaginación “deja caer, una encima de otra, un gran número de imágenes (...) y allí se deja conocer el tamaño medio, que se aleja igualmente en altura y anchura, de los límites extremos de las más pequeñas y de las mayores estaturas. Y ésta es la estatura de un hombre bello.”(Kant, 2007: 149s., B57s.) Aquí el filósofo alemán anticipa el famoso descubrimiento que casi cien años después, en 1883, realizaría Francis Galton. Galton encontró que al superponer las fotografías de diferentes rostros se logra una imagen más bella que las iniciales, simple y llanamente porque los rasgos de la imagen final se aproximan más al promedio. Ambas observaciones parecerían coincidir en que la belleza no es más que cierta forma de la mediocridad: la reiteración de los rasgos más repetidos en un ámbito de experiencia determinado.

Kant, sin embargo, hace énfasis en algo que se suele pasar por alto al comentar este hecho. La idea normal, según señala,

(...) es la imagen que se cierne por encima de todas las intuiciones particulares, en muchas maneras diferentes, de los individuos para la especie entera, imagen que la naturaleza ha tomado como prototipo para sus producciones en la misma especie, pero que parece no haber alcanzado totalmente en ningún individuo; ella no es, de ninguna manera, el *prototipo* total de la *belleza* en esa especie; ella es, como del famoso *Doryphoros de Polykletos* se decía, la *regla* (igualmente podría servir para esto la vaca de *Mirón*, en su especie). Su exposición no place por belleza, sino sólo porque no contradice ninguna de las condiciones bajo las cuales una cosa de esa especie puede ser bella. La exposición es meramente correcta (Kant, 2007: 151s.; B58s.).

---

2 Lo monstruoso puede ser definido, en general, como aquello que no concuerda con las categorías de acuerdo con las cuales calificamos a los diversos seres. (Cf. Carroll, 2005: 103—131)



Lo que este texto sugiere es que esa complacencia que se deriva de la regularidad y la simetría, de la adecuación de un ser humano al rango medio, tal vez no pueda ser plenamente llamada belleza, de modo que el significado de la belleza humana no se agota en la *medianía*. Según Kant, una figura humana que se acerca a esta idea normal sólo place de manera negativa, por ausencia de deformidad. De hecho, un rostro que no tuviera más virtud que su aproximación al promedio, carecería de personalidad, y esto podría ser considerado una causa legítima de displacer estético, una falta que impediría considerarlo bello: “Encontrárase que un rostro perfecto, regular, que el pintor gustaría de tener como modelo, no dice nada las más de las veces, y es porque no encierra nada característico, y es porque no encierra nada característico y expresa así más bien la idea de la especie que lo específico de una persona.”(Kant, 2007: 151, B59., Nota). De modo que estas reflexiones apuntan a que la belleza humana, al menos en su versión más rica y densa, tiene su fundamento peculiar y específico en otro lugar.

Lo peculiar de la belleza humana, sostiene Kant, es que sólo de ella es posible un ideal: sólo del hombre es posible pensar que hay una forma máximamente bella. Las razones de este hecho se conectan con algunos de los aspectos fundamentales del modo en que concibe la situación del hombre en el mundo y en la historia. Kant defiende abiertamente una visión antropocéntrica del mundo. Todas las otras cosas del mundo pueden servir a fines externos, y, en la medida en que esos fines definen lo que las cosas deben ser, su perfección permanece en cierta manera indeterminada. Para toda otra cosa del mundo parecería legítimo preguntar *para qué* es perfecta. El hombre, por el contrario, tiene su fin en sí mismo. Este fin, que constituiría su perfección, sería la capacidad de ponerse fines a sí mismo, es decir, el pleno desarrollo de su moralidad (y del resto de sus facultades en la medida en que el ejercicio de su moralidad las exija). Pero tal cosa no es más que una esperanza de futuro, algo que sólo la humanidad en su totalidad, y ciertamente no la humanidad presente, podría realizar. El hombre, tal cual es, dista siempre de la perfección, pero la posibilidad de alguna vez llevar sus facultades hasta su punto más alto, y de convertirse así en un ser capaz de moralidad, justifican el lugar especial que tiene en el mundo, la posibilidad, incluso, de considerarlo el fin final de la naturaleza. (Cf. Kant, 1993: 237—239; 1994; 2007: 371—376, B388—399).

Ahora bien, ¿cómo se relaciona este hecho con la concepción kantiana de la belleza humana? Según Kant, el cuerpo humano es exteriorización de lo interno, y específicamente de la moralidad. El ideal de lo bello (lo máximamente bello), coincidiría por tanto con la exteriorización de la posibilidad del máximo desarrollo moral (la perfección). Este ideal, para Kant,

Consiste en la expresión de lo *moral* (...). La expresión visible de ideas morales que dominan interiormente al hombre puede, desde luego, tomarse sólo de la experiencia; pero hacer, por decirlo así, visible su enlace con todo lo que nuestra razón une con el bien moral, en la idea de la finalidad más alta, la bondad de alma, pureza, fuerza, descanso, etc., en la exteriorización corporal (como efecto de lo interno), es cosa que requiere ideas puras de la razón, y, con ellas unida, gran fuerza de imaginación en el que las juzga, y mucho más aun en el que las quiere exponer. (Kant, 2007: 151, B59)

El cuerpo humano tiene, pues, una capacidad expresiva que le es exclusiva: ser la forma en la que nos representamos a nosotros mismos, en todas nuestras dimensiones. Nuestro cuerpo no es nunca simplemente un objeto, ni una forma en un juego de formas, sino que está en sí mismo cargado de significado, inextricablemente ligado en la vasta red simbólica que constituye nuestra identidad como seres humanos. Hegel lo expresó de la manera más precisa: “Igualmente, el espíritu, el alma, transparecen a través de la mirada humana, el rostro, la carne, la piel, toda la figura, siempre es aquí el significado algo más que lo que se muestra en la apariencia inmediata”(Hegel, 1989: 19).

Esta relación entre lo interno y lo externo no se realiza plenamente en la vida cotidiana. Difícilmente puede juzgarse la medida en que la fisonomía de un compañero de trabajo o el gesto de un conocido delaten y se correspondan con toda su constitución moral. Sólo somos responsables de nuestros rostros y nuestros cuerpos parcialmente, en la medida en que nosotros mismos los hemos configurado a través de nuestros hábitos, mientras que en gran parte somos víctimas o beneficiarios de la naturaleza y el azar, lo que convierte la lectura de estas genealogías de nuestro aspecto casi en un arte adivinatorio, a la vez imprescindible e incierto. Kant era consciente de esto, como lo muestran las observaciones de la *Antropología en sentido pragmático* en las que rechaza la posibilidad de considerar la fisonomía como una ciencia. (Kant, 1991: 242s.)

Otra cosa ocurre con las obras de arte, que, según lo ha expresado Hans Belting, “*muestran cuerpos, pero significan personas*”. (Belting, 2007: 110). De hecho, sólo en las obras de arte puede realizarse plenamente esta relación entre interioridad y exterioridad. Particularmente en las obras de las artes plásticas, que al no poder recurrir a la acción ni a la descripción verbal del contenido de la conciencia como formas de revelar la moralidad, están obligadas a prestar la máxima atención a las formas *visibles* de la interioridad humana, a explorar hasta el fondo los recursos del gesto, la constitución física, el rostro, etc. Además, sólo las obras de arte pueden exhibir una imagen de lo que sería nuestra moralidad perfecta, al menos mientras nosotros mismos no alcancemos semejante perfección. (Cf. Guyer, 1996: 43)

De tal manera, para Kant la representación artística de la belleza ideal está doblemente conectada con la posibilidad de una humanidad perfecta. De un lado, tenemos que sólo en el arte se puede encontrar expresión sensible para esta idea de una humanidad plenamente desarrollada, sólo en el ámbito de la representación puede realizarse esa imagen visible de lo que sería nuestra perfección. Del otro, es justamente la fe en la posibilidad de que la humanidad se mueva en dirección, hacia ese perfeccionamiento, la que legitima la representación artística de la belleza humana y le da parte de su contenido. La representación de la belleza humana ideal constituiría, dentro de estos términos, un acto de optimismo frente a la posibilidad del progreso moral del hombre.

### **3. “Casi no puedo concebir (...) un tipo de Belleza en el que no haya Desgracia”**

La concepción de la belleza de Baudelaire se encuentra muy lejos de la de Kant, pero justamente esa distancia casi excesiva entre ambas hace interesante yuxtaponerlas en este contexto, en la medida en que las diferencias entre una y otra puedan hacer visible el carácter y las razones de las transformaciones que sufrió el concepto de belleza humana a lo largo del siglo XIX, e incluso avizorar el sentido de las transformaciones posteriores. Si se acepta que la poética de Baudelaire exhibe las orientaciones fundamentales del arte en el tránsito de la modernidad a la vanguardia, se puede conceder a que a través de ella podemos acceder a un punto de vista lo suficientemente general y amplio sobre la situación del problema que nos interesa en ese momento histórico.

Las reflexiones de Baudelaire, al igual que la de otros modernistas críticos de la modernidad (como Georg Büchner, Théophile Gautier, Gustave Flaubert o Fernando Pessoa), dan testimonio del creciente pesimismo frente a algunos de principios de la Ilustración y, específicamente, del desprestigio en que cae a lo largo del siglo XIX la idea de progreso, que llega a ser considerada nada más que un mito en el peor sentido de la palabra (es decir, una mentira). Kant sabía que la historia humana bien puede ser vista como una catástrofe constante, pero la posibilidad de que a pesar de todo pudiera hablarse de algún mejoramiento moral había servido de punto de orientación para su pensamiento histórico. (Kant, 1994: 41). Baudelaire, en cambio, forma parte de una estela de artistas que, al menos desde Schiller, han denunciado la idea del progreso moral como una mentira desmentida brutalmente por los hechos. Las abundantes declaraciones en las que se refiere al progreso están caracterizadas por un sarcasmo que, más que una sonrisa, parece destinado a hacer

surgir un rictus amargo. Siguiendo a Poe, dice que el progreso es “un éxtasis de papanatas”, (Baudelaire, 1989: 49) y en uno de los proyectos de prólogo para *Las flores del mal* afirma:

pese a la ayuda que algunos célebres pedantes han prestado a la estupidez natural del hombre, nunca hubiera creído que nuestra patria pudiese avanzar tan rápidamente por la vía del *progreso*. Este mundo ha llegado a tal grado de vulgaridad que el desprecio por el hombre espiritual alcanza ya la violencia de una pasión (Baudelaire, 2003: 302).

La opinión de Baudelaire es, pues, que eso a lo que se llama progreso no es más que la imparable extensión del imperio que el materialismo ejerce sobre la humanidad, es decir, el la generalización del espíritu del capitalismo. Ya sea en las selvas, ya sea en las ciudades, el hombre no es ni será otra cosa, que “el más perfecto animal de presa” (Baudelaire, 1999b: 32).

A esta primera disonancia entre Baudelaire y Kant hay que sumarle otra, igualmente importante: Baudelaire parece desconfiar incluso de aquello que para Kant constituía el fin que podía dar legitimidad a la idea del progreso humano: la idea de una moralidad perfecta. En un conocido fragmento sostiene: “En lo que a mí se refiere, no me haría amigo de un hombre que hubiera recibido un premio a la virtud; tendría miedo de encontrarme frente a frente con un tirano implacable” (Baudelaire, 1999a: 111). Si bien Baudelaire no es el inmoralista que suele pintarse, ciertamente rehuye y teme la búsqueda de la perfección moral como bien público, así como se aleja en general de la persecución de cualquier fin colectivo y de cualquier vinculación política (Cf. De Micheli, 1983: 49—56).

Tal profunda desconfianza frente al proyecto de la ilustración está acompañada por una transformación del concepto mismo de belleza (algo que concuerda con nuestra hipótesis inicial de que el valor que se da a la belleza humana y la valoración moral que se hace de la humanidad comparten profundas conexiones en el arte moderno). Una parte de esta transformación, la manera en la cual Baudelaire historiza la noción de belleza en aquel famoso texto en el que habla de la belleza como un fenómeno doble, con una parte eterna y otra parte históricamente mutable, ha sido profusamente estudiada (Baudelaire, 1996: 349—351). Aquí querría hacer énfasis en otros aspectos de su concepción de la belleza, que también revelan mutaciones importantes respecto a la situación pasada.

Habría que comenzar notando que Baudelaire se apropia de una expresión famosa de Stendhal: “la belleza es promesa de felicidad”. En su contexto original, su famoso tratado *De l’amour*, esta frase se refería específicamente a la belleza humana, femenina, y la felicidad a la que hacía mención consistía, simple y llanamente, en los placeres que puede entregar una relación amorosa. Ahora bien,

Baudelaire le da a esta misma frase un significado completamente nuevo a través de una operación muy sencilla: poner el énfasis en aquello que la promesa implica de no realizado, en la negatividad que esconde. En uno de sus textos respecto a la belleza artística afirma:

Es ese admirable, ese inmortal instinto de lo Bello lo que nos hace considerar la Tierra y sus espectáculos como una visión, como una *correspondencia* del cielo. La sed insaciable de todo lo que está más allá, y que la vida revela, es la prueba más viva de nuestra inmortalidad. El alma entrevé los esplendores situados tras la tumba a la vez por la poesía y *a través de* la poesía, por y *a través de* la música; y cuando un poema exquisito nos llena de lágrimas los ojos, esa lágrimas no son la prueba de un exceso de gozo, sino más bien el testimonio de una melancolía irritada, de unos nervios suplicantes, de una naturaleza exilada en lo imperfecto y que querría apoderarse inmediatamente, en la tierra misma, de un paraíso revelado (Baudelaire, 1999a: 205).

Para Baudelaire el arte debe seguir siendo bello, y lo característico del arte moderno no es que rechace la belleza, sino el tipo de belleza al que recurre, que en algunos casos caracteriza como “demoníaca” (Baudelaire, 1999a: 205). Esta belleza deriva su poder de la fuerza con la que se hace sentir una determinada carencia, un deseo no cumplido. Habría belleza, sobre todo, en aquellas necesidades que resulte imposible remediar en este mundo y que exijan, más bien, el planteamiento de otro mundo en el que fuera posible darles cumplimiento. Es la promesa de reparación de algo roto y, por esa razón, siempre tiene en su otra cara la melancolía, como añoranza de una realidad en la que el mal haya sido remediado. El artista que quiera despertar el sentimiento de lo bello debe hacerlo excitando la conciencia del mal. Podríamos decir, traduciéndolo a un lenguaje más contemporáneo, que para Baudelaire la belleza es una experiencia de compensación (Cf. Bürger, 1987).

Si pasamos de estas ideas sobre la belleza en general a las consideraciones más específicas que Baudelaire realizó sobre la belleza humana, hay un texto que conviene citar por extenso. Se trata de un pasaje de los apuntes que luego fueron reunidos bajo el equívoco título de *Diarios íntimos*, donde dice:

Encontré la definición de lo Bello, de lo que es Bello para mí. Es algo ardiente y triste, algo un poco vago, que abre paso a la conjetura. Voy, si se quiere, a aplicar mis ideas a un objeto sensible, por ejemplo, al objeto más interesante en la sociedad, a un rostro de mujer. Una cabeza seductora y bella, quiero decir, una cabeza de mujer, es una cabeza que hace soñar –pero de manera confusa– de voluptuosidad y de tristeza, que arrastra una idea de melancolía, de lasitud y hasta de saciedad –o una idea contraria, es decir, un ardor, un deseo de vivir, asociado a un reflujo de amargura, como proveniente de la privación o la desesperanza. El misterio, el pesar, son también características de lo bello.

Una cabeza de hombre (...) contendrá también algo de ardiente y de triste; necesidades espirituales, ambiciones tenebrosamente rechazadas; la idea de un poder rugiente y sin empleo; algunas veces la idea de una insensibilidad vengadora (porque el tipo ideal del dandy no es de despreciar en este asunto); algunas veces también —y este es uno de los caracteres más interesantes de la belleza— el misterio; y al fin (para tener el coraje de confesar hasta qué punto me siento moderno en estética), *la desgracia* [*malheur*]. No pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza; pero digo que la Alegría es uno de sus ornamentos más vulgares, mientras que la melancolía es, por así decirlo, su compañera ilustre, hasta el punto de que casi no puedo concebir (...) un tipo de Belleza en el que no haya *Desgracia*. Apoyado en —otros dirán: obsesionado por— esas ideas, se comprende que me sería difícil no llegar a la conclusión de que el más perfecto tipo de Belleza viril es *Satanás*, a la manera de Milton (Baudelaire, 1999b: 24s.).

Resulta fácil ver cuánto se ha transformado el concepto del ideal de lo bello en los cincuenta años que van de la *Crítica del Juicio* a los textos de Baudelaire. Todavía el poeta puede plantearse la existencia de un ideal de lo bello, y sigue siendo cierto, para Baudelaire, que este ideal de belleza está conectado con la posibilidad de cierta trascendencia por encima de las limitaciones fácticas. Ahí, sin embargo, terminan las semejanzas, pues el sentido y orientación de esa trascendencia se han transformado radicalmente. Para Kant el ideal de la belleza humana hacía sensible la posibilidad de la perfección humana: el optimismo respecto a la posibilidad de alcanzar semejante logro parecía legitimar la representación artística de una belleza perfecta. Para Baudelaire, en cambio, el ideal de la belleza humana sólo puede surgir en la imperfección. “Lo que no es ligeramente deforme tiene un aire insensible”, según dice (Baudelaire, 1999b: 22). La idea misma de la perfección se hace sospechosa, como si ocultara peligros o engaños. La satisfacción de las necesidades de plenitud, en cambio, queda desterrada al ámbito de una experiencia estética que es dependiente de la necesidad de la que surge, de modo que nunca puede superarla plenamente. El ideal de la belleza humana no es, para Baudelaire, la anticipación estética de un futuro posible, sino la reparación estética de un presente cuyos males no parece posible remediar en la realidad.

En términos artísticos, esto marca claramente una transformación en el tipo de bellezas que es posible presentar. El énfasis en la imperfección abre un ámbito cada vez más amplio para la presentación de lo horrible, en la medida en que lo horrible, como signo del mal, es uno de los ingredientes más eficaces para excitar la melancolía que ha de acompañar a la belleza, lo que permite explicar el prolongado interés del romanticismo en las bellezas que muestran rasgos de enfermedad o de crueldad, en todas las bellezas que han sido, de una manera u otra, marcadas por el

mal, desde la joven enferma hasta la vampiresa como modelo de corrupción física y moral. En otras palabras, las declaraciones de Baudelaire bien pueden dar el tono de lo que podríamos llamar una “belleza decadente”. [Imagen 3]



3. Franz von Stuck. El pecado. 1893. Óleo sobre lienzo, 95 x 59'8 cm., Nueva pinacoteca, Múnich. En su esfuerzo por reunir en un mundo de tinieblas la belleza, la atracción sexual y la apariencia de maldad, la obra de Stuck se adentra en los terrenos del kitsch a los que tanto se acercó la sensibilidad decadentista.

#### **4. Reprise**

*El retrato de Dorian Gray* permitió plantear la hipótesis de que la manera en la que nos representamos artísticamente a nosotros mismos refleja la manera en la que concebimos y calificamos nuestra naturaleza moral, de modo que la negativa de tantos artistas visuales a representarnos como seres bellos parecería implicar una crítica de la situación moral del hombre moderno. Las lecturas del concepto de ideal de lo bello en Kant y en Baudelaire ayudan a sostener que al menos en



cierto tipo de belleza esta conexión existe. La representación de la belleza ideal, tal como la entendía Kant, derivaba su legitimidad de la esperanza del progreso moral del hombre. Baudelaire, cuya poética bien puede servir de bisagra entre el siglo XIX y el siglo XX, muestra la transformación en el concepto mismo de belleza humana, en la que se introducen como elementos integrantes la imperfección y lo satánico, que se van tomando a la belleza ideal, por así decirlo, desde adentro y terminan por dominarla enteramente. Esta transformación va acompañada, no accidentalmente, por un distanciamiento del artista frente a la moralidad pública y una creciente desconfianza frente a la posibilidad de que el hombre esté en vía de algún progreso moral.

Queda abierta, desde luego, la pregunta de si estas ideas pueden ayudar a aclarar de alguna manera la situación de la belleza humana en el arte contemporáneo. En su forma actual, lo cierto es que sólo parece que pudieran lanzar alguna luz sobre ciertos casos relativamente raros, en los cuales la belleza ideal regresa de manera directa, y lanzar así una luz sobre la casi total desaparición de esta forma artística.

Estos casos no son muy abundantes. Incluso cuando se exponen cuerpos bellos, particularmente en el ámbito de la fotografía, rara vez se los puede considerar como bellezas ideales. Valie Export o Carolee Schneeman son ciertamente mujeres bellas, pero en sus obras sus cuerpos son sobre todo armas políticas en una guerra entre sexos. En la performance *Art must be beautiful, Artist must be beautiful*, Marina Abramovic repite estas palabras una y otra vez, al mismo tiempo que se cepilla los cabellos con fuerza, obsesiva y reiteradamente. La obra parece ofrecer una declaración retórica que rechaza la belleza artística como una suerte de imposición, semejante a la que obliga a las mujeres a ser bellas: en ambos casos, tal exigencia sólo podría ser cumplida al costo de una autoagresión maníaca. Los cuerpos bellos de Mapplethorpe, al igual que los cuerpos perfectos de la pornografía y la publicidad, son, sobre todo, cuerpos del deseo, cuerpos cuya profundidad psicológica y densidad moral tienden, por su propia naturaleza, a cero. No son para imitar, sino para tocar. El balance de estos casos muestra que la belleza no siempre es ideal: puede ser agresiva, agredida u objetualizada.

Es bastante más factible clasificar dentro de la categoría de bellezas ideales algunos de los productos de los realismos socialista y nacionalsocialista, como las emblemáticas esculturas de Vera Mujina y Arno Breker [Imágenes 4 y 5]. En ambos casos la idealización de los cuerpos sirvió para darle imagen sensible a los modelos de virtud pública de los regímenes totalitarios, y estaban situados en un contexto en el que el cultivo del propio cuerpo era en sí mismo casi un servicio a la revolución o la raza aria y el testimonio de la plena interiorización de sus valores. Sin embargo,

estos realismos de estado se sitúan por fuera de la doble corriente de modernismo y vanguardia que define más profundamente el arte contemporáneo en occidente. La integración del artista a una función social plenamente predeterminada, tal como se da en estos casos, resulta antitética al espíritu crítico que define al arte moderno. De hecho, es factible que esta apropiación de la belleza ideal por parte de los regímenes totalitarios probablemente le dio a los artistas una razón más para alejarse de ella.



4. Vera Mujina. El obrero y la campesina. 1937. 24 mt. alt. Acero inoxidable al cromo—níquel. Moscú. El hombre y la mujer ideales: trabajadores que se entregan por completo al movimiento de avance que la revolución exige.



5. Arno Breker. El partido. 1939. Bronce. Berlín. La estatua representa el espíritu del partido alemán, imperturbable y pleno de fuerza.

Quizá el único campo en el que se pueda encontrar una aparición plena de esta categoría se encuentra en el campo de la reapropiación, el único en el que todas las formas siguen disponibles para el artista contemporáneo. Tal es el caso de la obra de Giulio Paolini, *L'altra figura*. [Imagen 6] La obra consiste en dos bustos de yeso, blancos e idénticos, puestos uno frente a otro en una galería. Los torsos pertenecen a la tradición de la estatuaria bella, y representan una belleza masculina, juvenil, de aire neoclásico y perfectamente consistente con los requisitos de la belleza ideal. Ahora bien, los rostros de estas estatuas miran hacia el suelo, donde un montón de cascotes da cuenta de la destrucción de un tercer busto, presumiblemente idéntico a los anteriores. El efecto que produce esta obra es el de una estatua que se contempla a sí misma en cuanto ruina, que a pesar de ser perfecta se sabe a sí misma destrozada. Así, de la manera más gráfica, Paolini nos ofrece un diagnóstico sutil e irónico de la situación de la belleza ideal en el arte contemporáneo. Su misma perfección es una falta, y sólo puede ser representada a través de su destrucción en el kitsch y la ironía; porque aunque la belleza ideal haya sobrevivido físicamente en algunas obras del pasado, el tiempo ha tirado abajo los presupuestos que la sostenían.



6. Giulio Paolini. *La otra figura*. 1984. Yeso. Galería de Arte del Nuevo Gales del Sur, Sydney. Una ingenioso comentario, pleno de autoconciencia histórica, a la situación de la belleza antigua en la contemporaneidad.

## **Bibliografía**

1. ASSUNTO, R. (1989) Acerca de la austeridad de la «belleza» kantiana (belleza sin gracia), En: *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid, Visor, pp. 71—115.
2. BAUDELAIRE, C. (1989) *Edgar Allan Poe*, Trad. de C. Santos, Madrid, Visor.
3. BAUDELAIRE, C. (1996) *Salones y otros escritos sobre arte*, Trad. de C. Santos, Madrid, Visor.
4. BAUDELAIRE, C. (1999a) *Diarios íntimos*, Trad. de J. P. Díaz, Buenos Aires, Leviatán.
5. BAUDELAIRE, C. (1999b) *Crítica literaria*, Trad. de L. Vásquez, Madrid, Visor.
6. BAUDELAIRE, C. (2003) *Obra poética completa: texto bilingüe*, Trad. de E. López Castellón, Madrid, Ediciones Akal.
7. BELTING, H. (2007) La imagen del cuerpo como imagen del ser humano, Una representación en crisis, En: *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, pp. 109—141.
8. BÜRGER, P. (1987) *Teoría de la vanguardia*, Trad. de J. García, Barcelona, Ediciones Península.
9. CARROLL, N. (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Trad. de G. Vilar, Madrid, Antonio Machado Libros.
10. DANTO, A. C. (2003) *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago Ill., Open Court.
11. GOETHE, J. (1999a) Esbozos para una semblanza de Winckelmann, En: *Escritos de arte*, Trad. de M. Salmerón, Madrid, Ed. Síntesis, pp. 183—219.
12. GOETHE, J. (1999b) Introducción a Los propíleos, En: *Escritos de arte*, Trad. de M. Salmerón, Madrid, Ed. Síntesis, pp. 89—106.
13. GUYER, P. (1996) Feeling and Freedom, En: *Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality*, New York, Cambridge University Press, pp. 27—47.

14. HEGEL, G. W. F. (1989) *Lecciones sobre la estética*, Trad. de A. Brotóns Muñoz, Madrid, Akal.
15. KANT, I. (1991) *Antropología en sentido pragmático*, Madrid, Alianza Editorial.
16. KANT, I. (1993) *La metafísica de las costumbres*, Trad de A. Cortina Orts & J. Connil Sancho, Barcelona, Altaya.
17. KANT, I. (1994), Idea de una historia universal en sentido cosmopolita, En: *Filosofía de la historia*, trad. de E. Imaz, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, pp. 39—65.
18. KANT, I. (2007), *Crítica del juicio*, Trad. de M. García Morente, Madrid, Tecnos.
19. DE MICHELI, M. (1983), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Trad. de Á. Sánchez Gijón, Madrid, Alianza Editorial.
20. RAMÍREZ, J. A. (2003) *Corpus Solus*, Madrid, Siruela.
21. TONELLI, G. (1973) Ideal in Philosophy from the Renaissance to 1780, En: *Dictionary of the History of Ideas*, New York, Scribners, Vol. II, pp. 549—552.
22. WILDE, O. (1982) *El retrato de Dorian Gray*, Trad. de J. Gómez de la Serna, Bogotá, La Oveja Negra.
23. WINCKELMANN, J. (1987) *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Trad. de V. Jarque, Barcelona, Península.