

LA REPRESENTACIÓ DE LA BELLESA

Carles Garriga
Universitat de Barcelona

En *La genealogia de la moral*, Nietzsche fa una denúncia del *desinterès* que Kant atribueix a la contemplació de l'objecte estètic i confronta la posició kantiana a la de Stendhal: "«És bell», digué Kant, «allò que abelleix *sense cap interès*». Sense cap interès! Comparem aquesta definició amb aquella altra que donà un artista i un «espectador» veritables: Stendhal, que una vegada anomenà allò que és bell amb l'expressió *une promesse de bonheur*" (Nietzsche, 1887: 151).

En l'època present, adepta a les diverses formes de subjectivisme i relativisme, on l'individualisme es considera una forma de llibertat i el provincianisme intel·lectual es presenta com a garantia de la diversitat, no és difícil assumir que cadascú, d'acord amb el seu propi *interès*, confereix una qualitat estètica *personal* a un objecte determinat. I encara més: una defensa del *desinterès* és suspecta de totalitarisme; d'aquell totalitarisme que nega als desposseïts de veu pròpia la possibilitat i fins i tot el dret de manifestar la seva identitat i d'actuar d'acord amb els seus propis interessos.

Però no és que Nietzsche s'erigeixi en defensor dels damnats de la terra: les idees adquirides sobre la seva personalitat filosòfica ja ens prevenen contra una interpretació com aquesta. Resta en peu, però, el valor intrínsec del seu argument, que, havent considerat poques línies abans (Nietzsche, 1887: 150) com un error de Kant el fet d'haver introduït "d'una manera inconscient el mateix «espectador» en el concepte de «bell»" (un concepte del qual el mateix Kant ha destacat la impersonalitat i la vàlida universal com a predicats seus) acaba conclouent fins a quin extrem el *desinterès* no és sinó un miratge esteticista.

I encara més: la desarticulació del principi kantianisme només és un pas previ per fer un aspre atac a les idees de Schopenhauer, que havia interpretat "la frase «sense cap interès» d'una forma completament personal", i entenia que la contemplació estètica "produeix un efecte contrari a l'«interès» *de caràcter sexual*" (Nietzsche, 1887: 151). Nietzsche no desaprofita l'oportunitat de mostrar fins a quin punt Schopenhauer parlava d'un *seu* problema personal, però, més enllà d'aquest aspecte diguem-ne anecdòtic, la crítica se centra en el fet que considerar que la bellesa té un efecte calmant sobre la voluntat és descriure'n només un dels efectes i només pel que fa al cas d'una persona concreta: aquí, Schopenhauer. I per reprendre la qüestió de l'essència de la bellesa, Nietzsche torna a invocar Stendhal: "Com ja ho hem dit, Stendhal, que tenia una naturalesa no menys sensual, per bé que constituïda d'una felicitat més gran que la de Schopenhauer, posa en relleu un altre efecte de la bellesa: «La bellesa *promet* felicitat». A Stendhal li sembla que el fet que es produeix mitjançant la bellesa és precisament l'*excitació de la voluntat* («de l'interès»)" (Nietzsche, 1887: 153). El suposat *desinterès*, doncs, no és ja només un miratge, sinó que conté en ell mateix la voluntat de convertir l'art en teràpia o fins i tot en antídote de la sensualitat.

Naturalment, Nietzsche no comet l'error grosser d'identificar l'*interès* estètic amb el desig sexual. Simplement suggereix que el tipus de reacció que l'un i l'altre susciten és anàleg (Gilbert, 1991: 59). En altres llocs, especialment en els números del 19 al 24 de les "Incursions d'un intempestiu" del *Crepuscle dels ídols*, l'analogia es fa més estreta: en la dinovena, per exemple, la bellesa humana és individuada en l'instint d'autoconservació i autoexpansió, que és el més

profund de tots els instints, i en la vint-i-dosena, que torna a prendre com a objectiu Schopenhauer, s'assenyala com la bellesa de la natura desmenteix que en la bellesa es negui l'instint de procreació (Nietzsche, 1889: 97-103).

Nietzsche, doncs, sensualista: una imatge que encaixa més en les nostres mentalitats que no la d'un Nietzsche demòcrata. La nostra autoimatge, en canvi, potser és més democràtica que no sensualista, almenys si fem memòria d'algunes varietats modernes de puritanisme d'esquerres o de dretes: s'accepta que l'art inclogui el plaer personal, però no tothom associa plaer i sexualitat.

Hom es pot preguntar si el puritanisme modern no és sinó la forma normativitzada d'allò que Nietzsche -encara- anomenava "ideal ascètic". Les anàlisis nietzscheanes a l'entorn de la bellesa i de les idees de Schopenhauer s'inscriuen en un debat més profund, i també més general: el desemmascarament de l'ideal ascètic, en el qual l'art, convertit en un instrument per canalitzar l'instint, és presentat com a ofrena a l'altar de l'ascetisme. Aquest ideal no rebutja la sexualitat en l'art, però el resultat en l'obra ha de ser, no pas asexual, sinó des-sexualitzat: de fet, arriba a *exigir* la sexualitat com a condició prèvia. És clar que Nietzsche no propugna un art ple d'il·lustracions sexuals; al contrari: "un artista perfecte i complet es troba separat eternament d'allò que és «real», d'allò que és veritable. D'altra banda, es comprèn que pugui cansar-se, a vegades fins a la desesperació, d'aquesta hirrealitat i d'aquesta falsedat de la seva existència interior, com també que aleshores intenti d'unir-se precisament amb allò que li és més prohibit: amb la realitat, que intenti de *ser* real. Amb quins resultats? Hom pot endevinar-los..." (Nietzsche, 1887: 147).

Quan l'artista inclou en la seva obra els fets de la vida, quan és *real*, no obre el pas a la sospita que el seu art no és del tot real? No esdevindria una espècie d'exhibicionista que mostra l'experiència sense mediacions, i lliscant pel pendent de la pornografia si el que vol és fer com si allò que és *real* fos representable en l'art com a igualment real?

Dins d'aquesta realitat massa real, el lloc de privilegi l'ocupa el cos, que és la literalització de la condició sexual. Però quan es fa entrar en l'art el cos real i doncs la fisiologia i la biografia es comet un abús contra l'art mateix. I també contra la persona, tant si veiem en l'ideal ascètic la utilització del cos amb el propòsit de negar els valors de la vida com si, des de l'òptica feminista, insistim en el fet que el cos -s'entén ara el cos femení- sempre apareix com a resultat d'un discurs masculí dominant i violent.

Naturalment, aquesta denúncia sembla que només afecta la literatura feta per homes, mentre que si l'autora del text és una dona l'argument ja no val perquè en aquest cas la presència del cos és signe de la identitat femenina (Russell, 1994: 106-7). Tant és així, i el fenomen potser no deixa de ser significatiu com a símptoma, que en aquest congrés que ens acull, de les seixanta-sis comunicacions inscrites fins a deu inclouen en el títol la paraula *cos*. D'aquesta manera, presentar el cos no és sinó una forma de (re)construir la identitat femenina, una identitat que també inclou la proclamació d'intimitats, l'anecdota *realista* i, en general, la biografia personal. Com diu María Escribano (Escribano, 1996: 54):

Siempre me ha sorprendido la proliferación de testimonios íntimos que existen en los textos escritos por mujeres en estas últimas décadas. No me atrevería a juzgarlo en uno u otro sentido. Las mujeres hemos permanecido en silencio durante mucho tiempo y es perfectamente comprensible que hayamos sentido por fin un impulso incontenible de ponernos a hablar. Lo que me sorprende es la literalidad en la expresión tanto de nuestras cuñitas como de nuestras explosiones de júbilo. Los hombres se han pasado siglos hablando de sí mismos pero, más pudorosos, lo han hecho a través de la poesía lírica, intrincados tratados de metafísica o novelas de variadísimos géneros. También han existido hombres impúdicos, también han existido grandes poetisas y grandes novelistas, que

se han expresado a través del territorio mucho más objetivable y también más rico de la literatura. Pero no se me negará que esto de contar con pelos y señales el anecdotario personal para luego extraer teorías de alcance universal empieza a ser una práctica habitual en muchos escritos de mujeres. Repito que no me atrevo a pronunciarme del todo sobre ello. Existe, por un lado, una fruición innegable en contar y escuchar "testimonios de vida" como nos decían en el colegio o como saben bien los programadores de televisión, y por otro, es cierto que en una mujer la biografía personal y la pública están mucho más enrevesadamente enmarañadas que en el hombre. Así que tal vez sea natural, incluso demasiado natural, mezclarlo todo. O tal vez estemos inaugurando un nuevo género literario. Nunca se sabe.

Podem pensar, doncs, que la irrupció del cos en l'art i la proclamació de les intimitats biogràfiques *personals* -pròpies o alienes- són fenòmens equivalents i sovint solidaris, però valorables diversament segons qui en sigui l'autor. Això, és clar, si no ens acollim a la hipòtesi de María Escribano: que potser estem assistint a l'origen d'un nou gènere literari. La hipòtesi no és exempta de problemes teòrics, però ara no ens han de preocupar; en qualsevol dels casos el que es planteja és la incapacitat d'incloure la identitat femenina en l'obra d'art per part d'un autor arrenjerat en la identitat masculina. Recordem, a més, que des del punt de vista de la crítica a l'ideal ascètic també s'inhabilita com a art qualsevol delectació en allò que és real i veritable.

Com a contrast de l'escriptura qualificada com a típicament -o exclusivament- femenina, potser resultarà instructiu llegir un text masculí. Tot i que que n'hi ha molts de semblants i que, per tant, pot semblar redundant, és interessant de veure-hi aquella innocència masculina que tant molesta, a més d'algun altre detall que ens servirà per avançar cap a altres textos.

A començaments de l'any 1997, l'"Aula de poesia de la Universitat de Barcelona" anunciava un acte per al dia 20 de febrer. En el paper de l'anunci hi figuraven dos poemes: un de José María Fonollosa i l'altre d'Esther Zarraluki absolutament diferents en to i en actitud, tant, que la tria semblava determinada més per la malignitat que no per motius estrictament literaris. M'excuso de llegir el segon i em centro en el de José María Fonollosa:

*Mi casa necesita una mujer
que llene de canciones sus paredes
y complete mi cama por la noche.*

*Un cuerpo que discurra en torno mío.
Una voz que responda si digo algo.*

*Yo no tengo el dinero de los otros,
no sé tampoco hablar como los otros,
ni tengo la apostura de los otros.*

*Por eso necesito una mujer
que oculte mi tristeza entre sus brazos.*

El que aquest poema pugui tenir d'ofensiu no anul·la el que té d'hilarant: un amic meu -potser una mica cruelment- el comparava a un anunci de contactes del tipus "Home pobre, ignorant, lleig i avorrit busca dona sense aspiracions que es posi a la seva disposició". D'altra banda, la imatge de la dona és de les que fan les delícies dels denunciadors del domini que la ideologia masculina exerceix sobre la identitat femenina: la dona és alegre i feiner a casa, submissa al llit, dòcil davant la paraula de l'home i el consol de les seves penes. Però, deixant de

banda aquestes qüestions de polidesa política, cal destacar dos termes del poema: el cos i la casa. La dona, presentada com un cos, s'ha d'adaptar passivament a l'home i també a la casa; la seva veu no anirà més enllà de les parets, de tal manera que el seu cos esdevé domèstic, clos.

De vegades, però, -i sobretot en l'art- les coses no són tan senzilles. Hi ha, per exemple, un altre cos de dona, potser el més famós de la literatura europea, també domèstic i també -potser- tancat. En la història de Pandora tal com l'explica Hesíode el primer que veiem és una verge afaïçonada pels déus i oferta als homes per tal que sigui la dona primordial, la primera dona de la condició humana. També hi ha una gerra, que, com la dona, resta guardada a la llar, al fons de la casa: gerra, casa i dona són, doncs, equivalents. Pandora, a casa, destapa la gerra i els mals i les malalties s'escampen pel món: només hi resta, al fons, l'esperança.

El *cos* de la gerra, com el cos de la dona, és obert, i serà feina de l'home tancar-lo. També omplir-lo, dona i gerra: és en la gerra on es guarden les provisions. D'aquí l'ambigüitat de Pandora: com a verge, com a dona oferta pels déus, és tancada, però com a dona del món de la quotidianitat és oberta i corre el perill de buidar-se. És feina de l'home omplir la gerra, la casa i la dona, com si es tractés d'escapar de la condició històrica per arribar a aquell moment -que només va ser un instant- en el qual l'aliment no escassejava i la dona era un cos autònom i una bellesa pura en si mateixa, sense dolor ni treball. Dit d'una altra manera: sembla com si el text literari postulés una emancipació -reconeguda, això sí, com a impossible en el context de la historicitat- de les constriccions de l'experiència de la vida, entenent que el cos *real* de la dona no és sinó un fet de vida i no una experiència estètica.

La representació de la Pandora anterior a l'obertura de la gerra és coherent amb altres representacions de figures femenines en les quals es destaca més l'allunyament del món real que no la inserció en l'experiència, i més la bellesa sensual que no una falsa virginitat derivada de la vigilància i de la dominació masculines. Una altra figura famosa, i certament no virginal, és Hèlena, a propòsit de la qual hi ha coincidència a remarcar-ne la bellesa i la seducció, i no una bellesa en la qual el centre d'atenció és un cos concret i real, sinó un cos fugisser. De fet, Hèlena és especialista en desaparicions i és bella perquè en ella brilla la llum d'Afrodita. En general, es pot dir que *"la belleza, pues, no es la posesión o cualidad de determinadas figuras, ni tampoco condición del alma: es la manifestación momentánea de una potencia divina; por tanto se quita y se pone como un vestido, y eso explica que Paris espere a Helena «reluciente de belleza y de túnicas» (Il. 3, 392)"*, o que *"Safo «recuerda», en ausencia de Anactoria, no las peculiaridades de su físico, sino los abstractos movimiento y brillo que remiten a Afrodita a través de Helena"* (Clavo 1996: 47-48, 50).

De tota manera, aquesta doble condició de la dona és només aparent: la història de Pandora en el fons ens mostra que és impossible contemplar la bellesa brillant, incorpòria i transparent a través de l'opacitat d'una gerra, d'un cos material. De vegades l'art, per la seva pròpia condició, és capaç de fer veure allò que, de tan evident, costa d'entendre. La meva col·lega Natàlia Palomar va cridar la meua atenció sobre una obra del pintor Ramon Herreros de l'any 1996 i exposada a Barcelona el mateix any. Es tracta d'un tríptic titulat *"El punto inmóvil"*. En la primera peça hi ha pintada una gerra de color blau marí sobre fons ocre; damunt de la gerra i continuant per l'esquerra cap al fons hi ha dibuixat el signe que els matemàtics fan servir per representar l'infinit. La peça central, de fons gris, conté, de cara a l'espectador, una figura femenina nua i dreta, amb la cadera lleugerament desplaçada cap a l'esquerra i amb els braços aixecats i creuats a l'altura de la cara produint un efecte comparable a les anses de la gerra; parcialment tapat per aquesta figura i a l'esquerra del quadre hi ha un quadrat de color blau cel

dividit en quatre parts per un traç fi de color negre, que suggereix una finestra. Finalment, la peça de la dreta, menys figurativa que les altres dues, és un fons ocre amb un rectangle verd inscrit; en sèrie vertical hi ha tres dibuixos, fets amb traç negre fi, cadascun dels quals consta de dues el.lipses unides verticalment i pels extrems per línies rectes; d'aquests tres dibuixos així resultants, el de més amunt es troba absolutament sobre el fons verd, el del mig, superposat parcialment amb l'anterior i desplaçat una mica cap a l'esquerra, se situa simultàniament sobre el fons verd i el fons ocre, i el tercer, superposat al segon, recupera l'alineació vertical amb el primer, però es manté encara sobre el fons verd i el fons ocre.

L'equivalència entre la gerra i la figura femenina central és evident; el signe d'infinet en la primera peça és o pleonàstic o ideològic, igual que el títol del tríptic, i no ens interessa especialment. L'últim quadre és el més interessant: ha de tenir, per principi, algun tipus d'equivalència amb els dos primers. La circularitat, la forma i la disposició vertical -amb el desplaçament central cap a l'esquerra- dels dibuixos ja indiquen que la relació existeix. Però hi ha més. En el comentari al tríptic que el crític Jordi Ibàñez va escriure en l'opuscle que es va editar amb motiu de l'exposició llegim: "... la noia, *anunciats* els seus braços per les nanses de la gerra i *resolta* per les formes cilíndriques, constitueix el moment central d'aquesta progressió, el de la transformació entre el simple i infinit estri per guardar un líquid i les formes abstractes que tan sols el nostre temps sembla estar en disposició de reconèixer com a coses" (Ibàñez 1996). Jo, en canvi, no crec que res ens autoritzi a parlar de progressió, tret del cas que volguem llegir el tríptic com si fos una historieta. El que hi ha és la representació de la figura femenina sota dos aspectes: el de la gerra i el de les figures del quadre de la dreta, unes formes que, per cert, no són cilíndriques, perquè en cadascuna l'el.lipse inferior és més petita que la superior. Així, les figures suggereixen gots, recipients anàlegs, però no idèntics, a la gerra. Aquests recipients són transparents (un fet posat de manifest per la visió dels diferents fons a través de dos d'ells) i, de fet, incorporis, i connexos amb la finestra que s'obre darrera de la figura femenina del quadre central.

Pandora, també, participa de les dues qualitats: gerra corpòria i *verge* transparent. I, com en el tríptic, la corporeïtat cau del costat del real, del figuratiu, mentre que la transparència pertany al reialme de la idea. Aquesta mateixa, em penso, és la noció que es troba en l'edició de 1603 de la *Iconologia* de Ripa, on hi ha una il.lustració de la personificació de la Bellesa. Es tracta d'una figura femenina nua, que té aixecades les mans fins a l'alçada de l'espatlla. Amb la mà dreta sosté un compàs i amb l'esquerra una flor. El cap el té cobert d'un núvol: l'esplendor de la bellesa el custodia Déu i és per això que no es pot comprendre amb les forces de l'intel.lecte (Ripa 1970: 41).

Em permeto acabar recordant una història que, feta literatura, manifesta com la bellesa s'essencialitza, alliberada de les servituds realístiques. La història de Dafne en la versió ovidiana (*Met.* 1, 452 ff.) ens parla d'una nimfa que fuig. Fuig del matrimoni, però en la narració fuig sobretot de la persecució d'Apol·lo. Al final, consegueix la gràcia de ser transformada en arbre, el llorer. Després de les fugides per diferents espais, després d'experimentar el desig del déu d'apropiar-se del seu cos i després de la transformació, la noia com a tal desapareix. Ovidi n'explica el resultat amb aquestes paraules: *remanet nitor unus in illa* (v. 552 "la bellesa esplendent és l'únic que roman en ella").

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

CLAVO, M.T. (1996). "Safo, fragmento 16 V: el deslumbramiento", *Enrahonar* 26, 41-64.

ESCRIBANO, M. (1996). "Una fuerza peligrosa", *Letra internacional* 43, 54-55.

GILBERT, P. (1991). *Human Relationships*. Oxford UK & Cambridge USA.

IBÀÑEZ, J. (1996). *Ramon Herreros*. Barcelona.

NIETZSCHE, F. (1887). *La genealogia de la moral*. Trad. J. Leita. Barcelona, 1985².

NIETZSCHE, F. (1889). *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid, 1973.

RIPA, C. (1970). *Iconologia*. Ed. E. Mandowsky. Hildesheim - Nova York.

RUSSELL, L. (1994). "El sueño de un lenguaje común". Dins *Mujeres y literatura*. M. Segarra y À. Carabí (eds.). Barcelona.