

LA REPRESENTACIÓN VERBAL Y VISUAL DE LA BELLEZA Y LA FEALDAD EN DOS ENSAYOS EDITADOS POR UMBERTO ECO

VERBAL AND VISUAL REPRESENTATION OF BEAUTY AND UGLINESS IN TWO ESSAYS EDITED BY UMBERTO ECO

DOMENICA ELISA CICALA
Università Alpe-Adria di Klagenfurt, Austria
domenica.cicala@aau.at

El presente artículo se propone recorrer algunas etapas del fascinante viaje realizado por Umberto Eco en dos ensayos editados por él, *Historia de la belleza* (2004) e *Historia de la fealdad* (2007), y destacar los recursos con los cuales, en un admirable trenzado de imágenes y palabras, realiza un recorrido por la cultura occidental desde un punto de vista iconográfico, al tiempo que la comenta en el plano filosófico y literario. Con un acercamiento interdisciplinar e intertextual, y mediante una escritura a partir de caracteres hipertextuales, se invita al lector a profundizar en interesantes aspectos temáticos y a reflexionar sobre su modalidad de representación verbal y visual.

This article endeavours to retrace some steps of the fascinating journey made by Umberto Eco in two essays he edited History of Beauty (2004) and History of Ugliness (2007). The aim is to highlight the strategies with which, in an admirable interweaving of images and words, the volumes cross the western culture from an iconographic point of view and comment her philosophical and literary aspects. With an interdisciplinary and intertextual approach and through a writing characterized by hypertextual elements the essays invite the reader to investigate interesting thematic issues and to reflect on their verbal and visual representation.

DOMENICA ELISA CICALA es profesora de didáctica de italiano, de lengua y cultura italiana en el Instituto de Romanística de la Universidad Alpe-Adria de Klagenfurt. En su actividad como investigadora se ocupa de la literatura italiana, las ciencias culturales y la didáctica del italiano como lengua extranjera. Además de la monografía *Umorismo ante litteram. La concezione umoristica pirandelliana in opere narrative anteriori al 1908*, publicada en Bonn en 2009, y de varios ensayos dedicados a la obra de Pirandello, ha publicado en revistas especializadas, actos de convenios y volúmenes temáticos numerosos artículos sobre la autobiografía del siglo XVIII, sobre autores del siglo XX e sobre la explotación didáctica de fragmentos musicales y literarios en una perspectiva interdisciplinar.

Palabras clave:

- Cultura occidental
- Ideales estéticos
- Historia
- Belleza
- Fealdad

Keywords:

- Western culture
- Aesthetic ideals
- History
- Beauty
- Ugliness

Envío: 17/03/2015

Aceptación: 20/05/2015

Nacido en Alessandria en 1932, Umberto Eco es un filósofo, medievalista, semiólogo, massmediólogo, ensayista y novelista italiano entre los más conocidos en el ámbito internacional. En este contexto, sin necesidad de detenerse en una larga e infructuosa lista de sus numerosas obras, recuérdese que Eco, entre sus dispares ámbitos de interés, también se ocupa de estética. De 1968 es, en efecto, su volumen *La definición del arte*, una recopilación de ensayos escritos entre 1955 y 1963, en los cuales el autor aplica concepciones filosóficas a la interpretación artística y se detiene, entre otras cosas, en el cambio continuo que experimenta el arte en función de la sucesión de las épocas y los pueblos.¹ En concreto, en el texto titulado *El problema de la definición general del arte*, escrito en 1963, Eco afirma que elabora “una visión dialéctica de la alternancia de las poéticas: la idea del arte continuamente mudo dependiendo de las épocas o los pueblos, aquello que para una determinada tradición cultural era arte, parece disolverse frente a nuevos modos de

¹ Cfr. U. Eco, *La definizione dell'arte. Dall'estetica medievale alle avanguardie dall'opera aperta alla morte dell'arte*, Garzanti, Milán, 1983 (1968¹).

realización y del goce”.² Sirviéndose de la dialéctica como criterio metodológico, Eco sostiene la necesidad de investigar cada fenómeno artístico en su dimensión concreta con la intención de definir el contexto poniendo de relieve los caracteres de complejidad y transformación y con el objetivo de destacar en el proceso histórico la imposición de las diferentes ideas del arte, captando los vínculos, las conexiones y los desarrollos.³ De la lectura de dicha recopilación parecen aflorar eficaces fragmentos explicativos que, con una referencia ideal a lo anterior, podrían ejercer de introducción teórica al presente discurso. Entre estos, en su aportación con *Un balance metodológico*, también publicada en el 1963 y puesta a modo de cierre del volumen, después de haber definido la estética en su campo de investigación,⁴ Eco corrobora que:

[...] el análisis formal de los mecanismos estructurales de una obra [...] no lleva de ningún modo a considerar la obra como *an end in itself* [...], sino precisamente a proporcionar los instrumentos para comprender las relaciones entre la obra y su contexto cultural, la personalidad de su autor: dado que considero el arte (y, por ende, también la literatura) como una estructuración de valores tal que a través del “modo de crear” se puede comprender todo aquello que estaba *antes* de la obra, y del modo de formar se nos remite a todo aquello que está *después*.⁵

Para Eco, entonces, el denominado “modo de crear” cambia según el período histórico y comprende también la discusión sobre la visión del mundo de un pueblo determinado. Además de corroborar la importancia de la antes citada recopilación como expresión de la formulación del pensamiento estético de Eco, es necesario especificar junto con Jachia que “[...] la concepción estética de Eco no es solo [...] fuertemente antidogmática y antinormativa, sino que también está caracterizada, al contrario que en Croce, por una especial atención fenomenológica-descriptiva a la constitución material de la obra de arte, y que, en esta dirección, actúan aún las tensiones simétricas anticrocianas de Pareyson y Formaggio”.⁶ Además, es importante señalar que en otras obras Eco hace referencia más explícita a su concepción estética caracterizada por una disposición anticrociana y la clarifica a la luz de un ineludible fundamento semiótico.⁷

En tal contexto, teniendo en cuenta sus consideraciones sobre el arte, se fija la atención en sus dos volúmenes *Historia de la belleza* e *Historia de la fealdad*, con el intento de dilucidar algunas peculiaridades e investigar cómo las formulaciones teóricas precedentes pueden encontrarse de nuevo en la base del recorrido realizado. Si se quisiera presentar las dos obras a un público de

² U. Eco, ‘Il problema della definizione generale dell’arte’, *ibid.*, p. 143.

³ *Ibid.*, pp. 144-147.

⁴ U. Eco, ‘Un consuntivo metodologico’, *op. cit.*, p. 288: “[...] burocráticamente hablando, pertenezco al *genus* de los filósofos y me ocupo de la estética.” Las referencias en cursiva en esta y otras citas son del autor.

⁵ *Ibid.*, p. 292.

⁶ P. Jachia, *Umberto Eco: arte, semiotica e letteratura*, Manni, Lecce, 2006, p. 25. Afronta el tema de la definición del arte según Eco P. Basso, *Il dominio dell’arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi editore, Roma, 2002, pp. 72-78.

⁷ Entre las numerosas obras de Eco cfr. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milán, 1997 (1962¹); *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milán, 1975; *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979; *Kant e l’ornitorinco*, Bompiani, Milán, 1997.

potenciales lectores, se podría subrayar ante todo que pertenecen al género ensayístico, en tanto escritos críticos redactados en prosa con una escritura clara e inmediata, accesible también a los no especialistas, rica en ejemplos, densa en significados y cargada de referencias a partir de un gran abanico de fuentes. Realizados con especial cuidado y atención a los detalles, los dos ensayos editados por Eco, sin haberse propuesto realizar una historia del arte, rastrear con un fin divulgativo para cada ideal estético estudiado los conceptos claves que han caracterizado la concepción de la Belleza y de la Fealdad; volviendo a recorrer la sucesión de las manifestaciones de la cultura occidental, estudian la fenomenología de las diferentes concepciones estéticas y destacan de estas la dimensión histórica; reviven la memoria y pueden representar un instrumento didáctico que aporta con maestría una contribución válida al conocimiento de la historia de las ideas estéticas que se han ido sucediendo a través de los siglos.

Con el objetivo de integrar, completar y confirmar el discurso, ora visualizándolo, ora profundizándolo, los dos ensayos, por una parte, colocan al lado del texto una cuidada selección de imágenes, por otra, resaltando en negrita algunas expresiones, introducen en el texto explícitas referencias intertextuales a fragmentos recopilados extraídos de obras literarias y filosóficas del período de referencia. A tal propósito parece oportuno recordar que el volumen *Historia de la Belleza* deriva, con añadiduras y adaptaciones, del CD-ROM *Bellezza. Storia di un'idea dell'Occidente*, editado por Eco y producido por Motta On Line en 2002.⁸ Aparece, por lo tanto, tangible la influencia ejercida sobre la escritura por el modelo hipertextual, lo que implica que las palabras puestas en relieve hacen referencia a conexiones que contienen información adicional. Así en el tejido ensayístico la trama visual de las reproducciones iconográficas de estatuas, copas, ánforas, relieves, frisos, cuadros, fotogramas cinematográficos o sus detalles, se entrecruza en la textura narrativa formada por los párrafos y por una especie de aparato de notas explicativas, en el que se recogen citas de versos, fragmentos literarios y fragmentos de tratados filosóficos relativos al tema tratado, testimonios teóricos interdisciplinarios de los que se puede deducir el gusto de una época.

En lo concerniente a la relación entre palabras e imágenes, en ambas obras puede hallarse una relación de naturaleza múltiple: en algunos casos la imagen ilustra el contenido, actúa de soporte y lo hace explícito, involucrando la vista en el proceso de decodificación del mensaje (por ejemplo, en el segundo capítulo de la *Historia de la belleza* se habla del Laocoonte como escultura helenística que viola la regla del equilibrio y de la sencillez expresiva, adjuntándose también la imagen de dicha estatua);⁹ en otros casos, sin embargo, la imagen asume respecto al texto una función complementaria, lo integra y lo enriquece, evocando la sensibilidad artística del momento (por ejemplo, en el primer capítulo de la *Historia de la Fealdad* la reproducción iconográfica de la estatua de bronce de un sátiro del siglo IV a.C. introduce el discurso sobre la concepción de lo feo en el mundo clásico).¹⁰ De la imagen unas veces se enfoca un detalle particular, otras veces se reproduce íntegramente; las dimensiones de la ilustraciones también cambian y contribuyen a introducir un

⁸ Cfr. *Storia della bellezza*, ed. U. Eco, Bompiani Vintage, Milán, 2014², p. 4.

⁹ *Ibid.*, pp. 45-46.

¹⁰ Cfr. *Storia della bruttezza*, ed. U. Eco, Bompiani Vintage, Milán, 2013, p. 22.

cierto grado de *variatio* en la compaginación; además, el comienzo de cada capítulo se marca visualmente con el fondo oscuro de la primera doble página y es siempre una imagen la que abre cada capítulo. Sin intención de realizar acercamientos arriesgados ni proponer el uso de etiquetas estandarizadas, parece oportuno preguntarse sobre el valor que en los dos manuales editados por Eco viene atribuido al documento visual, cuyo empleo aparece en consonancia con lo que afirma Svetlana Alpers, la primera en usar en 1972 la expresión de *visual culture*. Según la estudiosa, las obras de arte tienen que interpretarse no solo en relación a la historia, sino también en relación a la cultura que la circunda y en la cual tienen origen, a la luz de los mecanismos de la visión particular de una determinada época y de las técnicas específicas de representación.¹¹

Al constituir dos recopilaciones antológicas que contienen documentos verbales y visuales de diversa índole, desde informaciones, descripciones y citas a comentarios, ejemplos e ilustraciones, estas pueden ser imaginadas como un mosaico de teselas de varios colores y tamaños y pueden ser leídas como vehículo de transmisión de un saber que abraza varias disciplinas, invitando a reflexionar sobre el significado general de la cultura como conjunto de conocimientos, experiencias y realizaciones artísticas, o bien en clave antropológica como complejo de valores y concepciones que han caracterizado el mundo occidental en los diferentes períodos históricos. Como para cada antología, también en este caso se ha realizado una selección con los textos que se presentan, elección que parece atenta y prudente, efectuada con la intención de dar cuenta de múltiples ámbitos disciplinares y expresiones artísticas, desde las artes visuales a aquellas performativas, como la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura, la música, la fotografía, el teatro o el cine. Con un acercamiento intertextual se evocan interferencias e interconexiones; se muestran las relaciones de interacción más o menos evidentes que, además de las simples similitudes y costumbres comunes, conectan entre ellas los diferentes textos, como sostiene Kristeva, que en los años sesenta introduce el concepto de intertextualidad;¹² se evidencian consonancias y ecos interdisciplinares para trazar de modo exhaustivo el gusto estético de una época y realizar un itinerario peculiar e inclusivo, algo a tener en cuenta también a raíz

¹¹ Cfr. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983 (trad. it. *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Boringhieri, Turín, 1984) y S. Alpers, 'Visual Culture Questionnaire', *October*, 77 (1998), pp. 25-70. Sobre el significado del término "cultura visual" cfr. C. Demaria, 'Cultura visuale' en Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, ed. R. Coglitore e F. Mazzara, Meltemi editore, Roma, 2004, pp. 151-158. Sobre la relación entre literatura e imágenes, intertextualidad e intermedialidad, entre otros, cfr. M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi editore, Roma, 2004; M. Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Cortina Editore, Milán, 2012. Afrontando el problema de la interpretación de los lenguajes, evidencia el carácter de convencionalidad de la cultura visual a partir de las representaciones pictóricas renacentistas N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi editore, Roma, 2002.

¹² Cfr. J. Kristeva, 'Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman', *Critique* XXIII (1967), Minuit, París, pp. 438-465.

de lo que afirma Barthes, según el cual: “Para constituir la interdisciplinariedad no basta con tomar un 'sujeto' (un tema) y juntar en torno a él dos o tres ciencias. La interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo que no pertenezca a ninguna”.¹³

Antes de analizar las modalidades de escritura y los recursos textuales usados para la realización de los dos ensayos, cabe mencionar que *Historia de la Belleza*, publicado en la editorial Bompiani en 2004 editado por Eco, se compone de diecisiete capítulos; además de la introducción, están escritos por Eco los capítulos del tercero al sexto, el decimoprimer, el decimotercero y los tres últimos, mientras que los otros capítulos están escritos por Girolamo De Michele. Sin embargo, inspirándose y haciendo referencia a Eco (que, entre otras cosas, en el capítulo quinto afronta el tema de las bellas representaciones de lo feo, o sea, de la belleza de los monstruos), el ensayo *Historia de la fealdad*, editado por Eco, y publicado en Milán en la editorial Bompiani en 2007, sin indicar los nombres de los autores o colaboradores de la realización, vuelve a recorrer en quince capítulos el significado atribuido en el curso de los siglos al concepto de lo feo y deteniéndose en varias manifestaciones de la fealdad.

En ambos volúmenes cumple un papel importante la imagen de la portada, elemento peritextual y periférico¹⁴ que, con un valor informativo y publicitario, desempeña una clara estrategia de presentación, reclamo y comunicación visual, ejerciendo de punto de confín y constituyendo una elección editorial sobre la cual merece la pena detenerse brevemente. El ensayo *Historia de la belleza* presenta una parte del Retrato de Leonor de Toledo con su hijo Juan realizado por Agnolo Bronzino en torno a 1545 y expuesto actualmente en la Galería Uffizi. Para establecer con los lectores un contacto visual y captar su atención, antes de pasar el umbral de la portada está la mirada de la duquesa de Florencia, mujer de Cosme I de Médici. Famosa por su belleza, la duquesa está retratada en una pose oficial, en una actitud imperturbable y digna de una soberana, y está representada con un hábito ricamente bordado y con varias joyas. Ejemplo valioso del arte cortesano y del retrato renacentista, el retrato de Bronzino puede ser interpretado como un emblema del contenido del volumen en la medida en que, ya en una primera ojeada al libro, proporciona algunas claves de lectura, incitando a preguntarse sobre el significado del lenguaje visual que se decodifica y sobre el hecho de que la representación artística de la Belleza está condicionada por la cultura y por los cánones estilísticos del período, frecuentemente sufragada por el poder y destinada a ser objeto de admiración. Como para el anterior, también para *Historia de la fealdad* puede atribuirse un significado emblemático a la imagen de la portada, lugar de significación y espacio de encuentro y mediación, o sea una especie de manifiesto que, en este caso, muestra la parte central del cuadro titulado *Los amantes mal provistos*, realizado en torno a 1520-1525 por el pintor flamenco Quentin Metsys y conservado en la Galería Nacional de Arte de Washington. En primer plano está representada una pareja de amantes que, cogida en el momento de intercambiar miradas y caricias, transmite un sentido de contraste discordante y desarmonía porque a la juventud de la mujer se contraponen la vejez del hombre, cuya avanzada edad aparece mostrada en su rostro arrugado,

¹³ R. Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, París, 1984, trad. it. de B. Bellotto, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Turín, 1988, p. 86.

¹⁴ Al respecto cfr. G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, ed. it. de C. M. Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Turín, 1989, pp. 24-32.

el pelo canoso y la boca desdentada, elementos que lo alejan de encarnar ideales de belleza y que, no sin un toque grotesco, invitan a asociar la fealdad a la vejez y a la falta de integridad.

Para unir los dos ensayos contamos, además, con la presencia de una introducción que cumple una función propedéutica y en la que se definen los términos del discurso, se aclaran los criterios seguidos y se ilustran los objetivos propuestos. En concreto, si en la introducción al volumen de 2004 se distingue entre el sentido de la Belleza y el deseo y se hace referencia al vínculo entre Belleza y Arte, en la del 2007 se aclara que, al contrario que con lo bello, para lo feo no se dispone de una vasta gama de testimonios teóricos de los que extraer las ideas estéticas de un período determinado. A pesar de tal diversidad, son numerosas las referencias internas y las analogías entre la historia de la fealdad y la de la belleza: como para lo bello, también para trazar la historia de lo feo hace falta considerar el concepto en un contexto histórico cultural bien preciso y a la luz del modelo de referencia, sin descuidar que frecuentemente el criterio de lo bello o lo feo no viene dado en base a criterios estéticos, sino más bien a factores políticos y sociales. Para expresar la complejidad del argumento, además de las referencias a varias obras (entre ellas el *Diccionario filosófico* de Voltaire¹⁵ o la *Estética de lo feo* elaborada por el filósofo alemán Rosenkranz en 1853¹⁶), se encuentra una larga lista de sinónimos de *bello* o *feo* con el fin de revelar cómo, junto a los matices de significado en cada término, en el caso de los sinónimos de *bello* se puede cotejar una sustancial consonancia a la hora de expresar la implicación de apreciación desinteresada, mientras que en el caso de *feo* se puede hallar en casi todas las palabras la expresión de disgusto o rechazo.¹⁷ Otro fragmento importante de la introducción de la *Historia de la fealdad* es la relativa a la distinción entre tres grandes categorías, tematizadas en el *corpus* de la obra: en otras palabras, las manifestaciones de lo *feo en sí* y las de lo *feo formal*, ambas considerables casi solo en base a lo *feo estético*, o sea, a la representación artística que de estos ha sido llevada a cabo por una determinada cultura en cierta época.

En cuanto a la *dispositio* se puede hallar en ambos ensayos un sustancial orden cronológico según el cual, para documentar la historia de la Belleza y la Fealdad vistas casi siempre a través de obras de arte acompañadas de textos literarios y filosóficos del mismo período, se analizan los modelos estéticos fundamentales que se han sucedido durante los diferentes siglos. Nunca absolutas ni inmutables, la Belleza y la Fealdad tienen un valor relativo ligado al contexto, si bien pueden coexistir modelos estéticos diferentes en el mismo momento o remontarse a épocas diferentes, como muestran las once tablas comparativas de *Historia de la belleza* integradas programáticamente después de la introducción para “advertir enseguida al lector curioso del gusto de la obra”.¹⁸ Trazando un recorrido histórico que parte del mundo clásico y llega al siglo XX, se individualiza de manera ejemplificadora el *quid* que caracteriza la idea de Belleza y la idea de Fealdad de cada época. Por ejemplo, si la belleza clásica está marcada por el respeto de las reglas de un canon, la que se impone a partir del Renacimiento es una belleza subjetiva e inquieta, capaz de expresar estados de ánimo y hacer coincidir los opuestos; es más, mientras que en el siglo

¹⁵ Cfr. Voltaire, *Dizionario filosofico*, ed. M. Bonfantini, Einaudi, Turín, 2006.

¹⁶ Cfr. K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, trad. it. de R. Bodei, Il Mulino, Bolonia, 1984.

¹⁷ Cfr. *Storia della bruttezza*, op. cit., p. 16.

¹⁸ *Storia della bellezza*, op. cit., p. 14.

XIX la Belleza desempeña una función social y aparece ligada a aspectos prácticos, en la estética contemporánea la Belleza parece ocultarse, esconderse, ser inesperada; al final, a la Belleza de la provocación propuesta por las vanguardias y el experimentalismo artístico, se contraponen la Belleza del consumo comercial propuesta por los medios de comunicación de masas, mientras que en un clima postmoderno en el que domina una estética de lo serial y un gusto por la iteración se impone en una especie de sincretismo “el absoluto e incesante politeísmo de la Belleza”.¹⁹

En el orden cronológico del discurso se entrecruza también la presencia de filones temáticos dirigidos a indagar el modo en que en el curso de los siglos cambia la representación verbal y visual de determinados sujetos. Entre estos, en la *Historia de la Belleza* se dedica espacio a la investigación del cambio rastreable en la representación de la belleza femenina. Quiriendo esbozar algunos fragmentos de tal *excursus*, parece interesante observar cómo queda demostrado que a la mujer célebre por el rigor moral se añaden en la Edad Media tanto la exaltación de tonos de explícita sensualidad (piénsese en los *Carmina burana* o en los relatos de Boccaccio) como las imágenes de la mujer deseada e inalcanzable, adorada y representada con una belleza angelical y sublime (como se lee en la poesía stilnovista o en las novelas de caballería). A este modo de representar la belleza femenina le sigue entre el siglo XV y el XVI una concepción de la belleza vista como imitación de la naturaleza y como contemplación de la perfección sobrenatural, según el planteamiento filosófico neoplatónico y el clima de misticismo inspirado por Savonarola. Además, en este período el descubrimiento de la perspectiva con Brunelleschi y la difusión de la pintura al óleo en Flandes aportan una contribución técnica determinante en la realización de cuadros en los que las figuras aparecen casi como vehículo de una luz que les otorga los rasgos de una belleza mágica e hipersensible. Entre el siglo XV y el XVI se asiste a un cambio en la representación femenina, reconocible por el hecho de que la mujer aparece retratada no solo en su belleza sensual, sino también en la compostura de su papel social.

Objeto de *vituperatio*, misoginia, y *topoi* antifemeninos, en el curso de los siglos la mujer no deja de ser frecuentemente representada como fea, maliciosa, maléfica y seductora; a este respecto en *Historia de la fealdad* se retoma la clasificación realizada por Bettella en su libro *The Ugly Woman*,²⁰ según la cual es posible individuar tres fases en el modo de representar la mujer fea: en la Edad Media es la vejez la temática que se opone a la juventud, en el Renacimiento la fealdad aparece como objeto de ironía y de burla, mientras que en el Barroco experimenta una revalorización. Igual que para la figura femenina, también en cuanto a la representación del diablo se puede hallar en las artes y en la literatura una especie de cambio hacia el siglo XVII, en el sentido de que se pasa de su representación de su belleza perdida a destacar su fealdad evidente y la peligrosidad diabólica. Los rasgos satánicos y los aspectos

¹⁹ Ibid., p. 428. Sobre el tema de lo serial en las tradiciones artísticas occidentales postmodernas cfr. también U. Eco, ‘L’innovazione nel seriale’, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milán, 1985, pp. 125-145. Entre otras cosas, hace mención al argumento C. B. Steiner, ‘Autenticità, ripetizione ed estetica della serialità. L’opera d’arte per turisti nell’epoca della sua riproducibilità tecnica’, *Antropologia, estetica e arte*, ed. A. Caoci, Franco Angeli, Milán, 2008, pp. 143-144.

²⁰ Cfr. P. Bettella, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque Author*, University of Toronto Press, Toronto, 2005.

caricaturescos se asignan, además, a la representación del enemigo, ya sea el Otro, ya sea el enemigo religioso o político.

Desde el punto de vista de la *elocutio*, es decir, considerando los recursos lingüísticos con los que aparecen formuladas y expresadas las ideas, se puede afirmar que para explicar los conceptos de Belleza y de Fealdad los autores utilizan la asociación y la analogía o el contraste y la oposición. Hablando del ideal estético de Belleza, por ejemplo, subrayan cómo ya desde la Antigüedad el primero ha estado asociado al de la proporción y la armonía y, experimentando cambios, ha estado ligado no solo en cuanto a la simetría entre las partes y al orden del conjunto, sino también a los conceptos de integridad, esplendor y *claritas* (como afirma en el siglo XIII Tomás de Aquino en la *Summa Theologicae* II, 145, 2), a la luminosidad y a la sensibilidad de los colores (como muestran las miniaturas medievales, las vidrieras de catedrales góticas o las composiciones poéticas de Dante),²¹ a la representación de la perspectiva (como ocurre especialmente en el Renacimiento), al tiempo que conectado incluso con la ausencia de proporción y equilibrio (como se ve en el período manierista), o bien ligado de manera indisoluble al Arte (en el sentido de que es bello solo aquello que es obra de arte y que altera la naturaleza, como se afirma en la estética del siglo XIX).

Del mismo modo, para explicitar el ideal estético de la Fealdad se evidencia cómo en el mundo clásico esta se consideraba como desproporción y falta de armonía, coincidiendo con el no-ser platónico, o sea, con la imperfección del mundo sensible, y encontrando su expresión en seres híbridos y monstruosos, aunque no puede ser identificada con lo contrario de la *kalokagathía* (en efecto, como afirma Aristóteles en la *Poética* 1448b, es posible que las cosas feas sean imitadas de forma bella y, como sostiene Marco Aurelio en las *Meditaciones* III, 2, lo feo puede contribuir a la belleza del conjunto). Además, se subraya cómo en la Antigüedad la fealdad aparece frecuentemente ligada a la obscenidad y, al mismo tiempo, a la comicidad (como aparece en los fragmentos de Aristófanes y más tarde en las sátiras contra los villanos), mientras que a partir del Renacimiento lo feo aparece separado de lo obsceno, asumiendo rasgos ora filosóficos ora realistas. Para definir ulteriormente el concepto, se analizan también los casos en los que la fealdad está conectada ya sea con el sadismo y el gusto por la crueldad, ya con el terror y la curiosidad científica, mostrándose ejemplos en los que a la fealdad se asocian la condena, la infelicidad, la enfermedad y lo perturbador (como demuestran, por ejemplo, *Lady Macbeth de Verdi*, el monstruo protagonista de *Frankenstein* de Shelley o personajes de las obras de Víctor Hugo, Baudelaire, Dostoievski o Kafka).

A la luz de todo lo dicho se deduce cómo los ideales estéticos de Belleza y Fealdad son considerados y analizados desde múltiples ángulos, tanto en su esencia como en sus variados matices y tonalidades cromáticas; están valorados y diferenciados en base al cronotopo cultural del cual son expresión, bajo la premisa de que, como afirma Corti, “cada época aplica sus códigos de lectura”;²² y se encuentran trazados y delineados en su devenir con el convencimiento de que lo feo para ayer puede llegar a ser lo bello para hoy y vienen leídos e interpretados teniendo en cuenta que, como escribe Eco, si bien un texto puede

²¹ Del argumento de la belleza en la Edad Media se habla ampliamente en U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milán, 1987².

²² M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milán, 1976, p. 18.

significar muchas cosas, “existen sentidos que sería arriesgado sugerir”.²³ Ofreciendo una lupa para captar aquellos que pueden ser definidos como algunos de “los paradigmas interpretativos de la sociedad en la que vivimos”,²⁴ los dos ensayos hacen un llamamiento a la sensibilidad del lector; en la óptica de una estética de la recepción textual lo invitan a preguntarse sobre su papel en la definición del significado de la obra que, “aun siendo una forma completa y *cerrada* en su perfección de organismo perfectamente calibrado, está también *abierta*”,²⁵ al tiempo que lo incitan a formularse la siguiente pregunta: después de todo, ¿es realmente cierto que hoy la contraposición entre bello y feo ya no tiene valor estético?

Traducción de Juan Francisco Reyes Montero

²³ U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milán, 1990, p. 9.

²⁴ S. Albertazzi, M. Cometa, M. Fusillo, ‘Premessa generale’, *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, ed. V. Cammarata, Meltemi editore, Roma, 2008, p. 8.

²⁵ U. Eco, *Opera aperta*, op. cit., p. 34.