

Belleza, naturaleza y artificio. Las utopías del cuerpo post-natural

Beauty, Nature and Artifact. The utopias of the post-natural body

MARIA TERESA RUSSO

Dipartimento di Scienze della Formazione.

Università Roma Tre

Via Milazzo 11/b. 00185 Roma, Italia

mariateresa.russo@uniroma3.it

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8961-4214>

DOI: <https://doi.org/10.24197/st.1.2018.17-26>

RECIBIDO: 25/07/2017

ACEPTADO: 25/09/2017

Resumen: En el artículo se analizan las consecuencias de la artificialización del cuerpo, cuando se busca la belleza absoluta o la salud perfecta, en el intento de superar los límites de la naturaleza humana. Por un lado, el cuerpo va perdiendo poco a poco su carácter simbólico y sacral hasta transformarse en objeto de consumo y manipulación técnica. Por otro, la vida misma se transforma en un riesgo perenne, sin posibilidad de una relación equilibrada con sí mismo, con los demás y con el mundo. Sólo la capacidad de acoger lo inesperado e incontrollable puede permitirnos conciliar la legítima búsqueda de la belleza y la salud con la inevitable imperfección que siempre acompaña a lo humano.

Palabras clave: Baudrillard, Corporalidad, Éstetica, Ética social, Tecnología.

Abstract: The article analyzes the consequences of the artificialisation of the body, when one pursues the absolute beauty or the perfect health, in the attempt to overcome the limits of human nature. On the one hand, the body gradually loses its symbolic and sacral character turning into an object of consumption and technical manipulation. On the other hand, life itself becomes a perennial risk, without the possibility of a balanced relationship with itself, with others and with the world. Only the ability to accept the unexpected and uncontrollable can allow us to reconcile the legitimate pursuit of beauty and health with the inevitable imperfection that always accompanies the human.

Keywords: Baudrillard, Corporality, Aesthetics, Social Ethics, Technology.

1. LO REAL Y LO ARTIFICIAL EN LA BELLEZA DEL CUERPO

Es muy conocida la leyenda de Plinio, narrada en *Historia naturalis*, XXXV, 64, sobre el pintor griego Zeusis, que habiendo recibido, por parte de los habitantes de Agrigento el encargo de pintar a Helena, mujer de belleza perfecta en el templo de Artemisa, eligió a cinco de entre las más hermosas doncellas de la ciudad, para unir en un único retrato ideal la parte más bella de cadauna. La historia, muy apreciada por los renacentistas, tenía por objeto poner de manifiesto la superioridad del arte en comparación con la naturaleza, modelo a imitar pero también a superar.

En la pintura florentina de Giorgio Vasari (1568, p. 168), Zeusis es representado frente al caballete mientras se propone juntar, gracias a la creación artística, los modelos de la naturaleza – los cuerpos reales – en un conjunto ideal perfecto. A través del dibujo, el artista realiza, en palabras del Vasari, «cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura».

El relato, verdadero o falso que sea, conduce a una reflexión: la belleza es un ideal, un arquetipo, un concepto límite al que acercarse, que sin embargo es imposible realizar acabadamente en los límites espacio-temporales, ya que posee un carácter transcendente. El artista puede representar la belleza, pero siempre será una invención, una reproducción o, si se prefiere, una evocación. Por esta razón, mientras que una estatua puede evocar “la belleza”, un cuerpo humano real es más bien la expresión de lo “bello”.

Entre la belleza y lo bello hay una relación de analogía, es decir de semejanza y distancia, de participación y proporción. En consecuencia, si por un lado no se puede pretender adecuar exactamente uno al otro, por el otro lado lo bello sin la belleza no podría ni siquiera subsistir como ideal o se volvería totalmente relativo.

La dialéctica entre la belleza y lo bello puede proporcionar el medio para comprender la formación del concepto de “canon” aplicado a la belleza corporal; lo que es al mismo tiempo necesario e inadecuado. Si lo entendemos normativamente, como norma y criterio riguroso, de hecho el canon aplicado al cuerpo se ha revelado insuficiente por su incontenible variación en el curso de los siglos. Esto es debido a la influencia del arte, la evolución de la moda y del gusto, los cambios culturales.

Si lo bello del cuerpo fuese la adecuación exacta a un canon, un maniquí sería *más bello* que una persona de carne y hueso. En cambio, las esculturas de Duane Hanson, que retratan gente común en actitudes cotidianas con absoluto realismo o las ceras del museo de Madame Tissot producen una cierta perturbación: son “demasiado verdaderas” para serlo realmente. No es una casualidad que el arte de Hanson haya sido denominado *hiperrealismo*.

Un cuerpo real es imperfecto y dinámico, porque expresa el trabajo de la inteligencia y de la voluntad: por esto es comunicativo de sí. Un maniquí o una

estatua, en cambio, comunican algo fuera de sí: el vestido expuesto, los accesorios, la intención del artista. Un cuerpo real es signo y significante; un maniquí es sólo signo, lo que llamamos “simulacro”. Esto explica por qué Tomás de Aquino (I, q. 39, a. 8 in c), cuando individua los tres elementos constitutivos de la belleza corporal – es decir, la perfección de cada una de las partes, la armonía entre ellas y, sobre todo en relación a la cara, la sinceridad en expresar el carácter de la persona – asigna la prioridad a esta última. «Para que haya belleza son necesarias tres condiciones: primero la integridad o perfección; lo disminuido es feo por ello; la debida proporción y armonía, y finalmente la claridad, por esta razón se llama bello lo que tiene un color nítido».

Mientras los primeros dos elementos en una cierta manera son definibles objetivamente a través de medidas, como, por ejemplo, el perfil de la cara o la perfección de la línea de la nariz, la sinceridad de la expresión se puede entender sólo a través de una mirada dirigida a la totalidad del sujeto, considerado como una síntesis del cuerpo, la psique y el alma.

Por otro lado, la existencia del canon en el curso de los siglos muestra con toda claridad la atracción ejercida por la belleza y el deseo de suprimir en lo posible la distancia que separa lo real de lo ideal.

Es evidente que el canon no pretende identificar un único tipo de belleza, sino definir los límites por encima de los cuales se habla de imperfección o deformidad. “De-forme” o “no-conforme” es todo aquello que se aleja de una forma definida ideal y arquetípica, pero precisamente también por esta razón es considerada estática y atemporal. Por lo tanto inevitablemente se encuentra lejana de la variabilidad y caducidad de todo cuerpo real.

De ahí la ambivalencia de la belleza, que encanta y atrae, pero al mismo tiempo produce temor en cuanto lejana e inalcanzable, más allá de cualquier realización posible. La belleza perfecta realizada en un cuerpo, en-carnada, aparece inquietante, por ser universalizada y estilizada, mientras que la singularidad es siempre única en su imperfección (Simmel, 1906). «¡Qué lindo: parece falso!» es la exclamación más repetida frente al exceso de la perfección en la naturaleza, que, por lo visto, es considerado *desnaturalizante*.

La búsqueda de la belleza del cuerpo, así como de la salud perfecta, es por lo tanto una tensión inevitable, que sin embargo debe detenerse frente a algo imposible. De lo contrario, el resultado es una desnaturalización: el esfuerzo de reproducir artificialmente lo que la naturaleza niega, con la consecuencia de alejarse cada vez más del modelo.

De modo acertado Baudrillard (Baudrillard, 1979) abordando el fenómeno de la seducción, ha puesto de relieve que la belleza artificial del cuerpo es un signo que se encuentra separado del sentido, y por esa razón se agota en si mismo y se vuelve pura apariencia. Éste es el caso de aquellos tipos de belleza denominados *iconos* del cine, de la moda, de la música, que en realidad no son iconos, sino verdaderos ídolos. El icono, de hecho, - *éikon* - es la imagen fiel reflejo del original,

mientras que el ídolo – *eidólon* – es un simulacro que disuelve el original, ya que no remite a nada más que a su consistencia decepcionante (Perniola, 1983, pp.128-129).

2. POST-BELLEZA: LAS PARADOJAS DE LA NUEVA ESTETICA DEL CUERPO

En su colección de fotografías del 2002, titulada *Ricas y Famosas*, la fotógrafa Daniela Rossell, ha querido ironizar sobre el kitsch de las enormes casas de millonarios mexicanos, captando señoras en vestidos de alta costura que posan en ambientes sobrecargados de reproducciones artísticas famosas y muebles dorados y brillantes. Lo que más llama la atención en las fotografías es el contraste grotesco entre lo ostentado y las copias de obras de arte, como el *Cenáculo* de Leonardo, cuyo sentido es transformado completamente, convirtiéndose en *status symbol* o sofisticada apropiación de una tradición prestigiosa (Verdon, p. 311).

Este ejemplo puede conducir a aquella transformación de la obra de arte, que de objeto ritual ha ido asumiendo primero una forma cultural y estética y luego se ha hecho reproducible técnicamente, en una multiplicación de copias sin más referencia al original. Esta progresiva evolución descrita por Walter Benjamin (1936) puede ser aplicada también a los cambios en la concepción del cuerpo, que ha ido perdiendo poco a poco su carácter simbólico y sacral hasta transformarse en objeto de consumo y manipulación técnica. Es la aparición de la *post-belleza*. Así como el *postmoderno* es, aunque con una definición ya sobreutilizada y no siempre compartida (Otros estudiosos, como Marc Augé (1992), prefieren el término surmodernité, o second modernity o reflexive modernity, según Antony Giddens (1992); y no el término postmodernité propuesto por Jean-François Lyotard (1979)), la *modernidad del después*, es decir el hecho de tomar conciencia de la imposible realización de los ideales de la modernidad con el resultado de una general incertidumbre, la *post-belleza* se alimenta consumísticamente de lo que queda de lo bello, de sus sucedáneos, siempre que sean agradables para los sentidos y funcionen como condición de visibilidad y éxito.

La *post-belleza* es la estética del simulacro, en la que para ser no es suficiente aparecer, sino es necesario aparecer *de una determinada manera*, aquella inducida por modelos que sin embargo se encuentra en un cambio continuo, en una especie de «coacción a la liquidez» (Baudrillard, 1979, p. 57). Al igual que lo postmoderno necesita una constante referencia a las precedentes épocas de los ideales *fuertes* – por lo menos para subrayar las diferencias y la distancia – así también la *post-belleza* se alimenta de alusiones al pasado ambivalentes y constantes: afloran como nostalgia, cuando se defiende la *naturalidad* del cuerpo y de sus deseos o, al revés, como rechazo, cuando se celebra el papel corrector de la técnica en relación a las *inadecuaciones* del cuerpo.

En la era de la post-belleza, el cuidado obsesivo del cuerpo es esencial y está acompañado por el constante temor de la *défaillance* y de su inesperada traición. Baudrillard (1970), analizando la sociedad de consumo, afirma que el cuerpo constituye el objeto por excelencia, que resume todos los demás, en cuanto más bello y más precioso. El protagonismo del cuerpo se caracteriza como omnipresencia, sobretodo del cuerpo femenino en los ámbitos más variados: la moda, la publicidad, la higiene, la cultura de masa, las prácticas deportivas, los regímenes alimentarios, las performance artísticas. El filósofo francés reconoce unas etapas muy precisas en la evolución del significado simbólico del cuerpo: del cuerpo-carne, característico de la visión religiosa, se pasa al cuerpo-fuerza trabajo, típico de la sociedad industrial, al cuerpo-organismo de la lógica médica, hasta llegar al cuerpo-imágen, objeto de culto narcisístico, que encontramos en la sociedad de consumo. Aunque se alabe esta última etapa como la liberación del cuerpo o como una reapropiación, en realidad, al igual que en la precedente, se constituye una alienación: no hay diferencia entre el cuerpo explotado como fuerza-trabajo en la lógica industrial y el cuerpo utilizado como símbolo de estatus social en la sociedad de consumo, ya que ambos son reducidos a objeto.

La nueva estética da origen a una nueva ética de la relación con el cuerpo, que tiene como ejes una concepción funcional de la belleza y el erotismo (Baudrillard, 1970), sin distinción entre varón y mujer. La belleza no se busca por sí misma, sino que se busca *con-vistas a*, es decir como valor de cambio para el éxito y el gozo. Lo mismo se puede decir del erotismo, que transforma el cuerpo en un soporte de signos que no remiten ya al deseo, sino al intercambio funcional. De esta manera, el cuerpo – o sus partes – pierde toda connotación material y sexual para sublimarse en una idea, en una forma desencarnada y quedar «reducido a valor de cambio estético/erótico» (Baudrillard, 1970, p. 159).

3. NATURALEZA Y POST-NATURALEZA : EL CUERPO COMO ARTEFACTO Y SUS UTOPIAS

La idea de que el cuerpo se está volviendo “anticuado”, para parafrasear la expresión de Günther Anders (1963), parece cada vez más real no sólo por los progresos de la biomedicina y la técnica, que llevan a considerar anacrónica la “vieja” manera de nacer y morir, sino también por las varias teorías que consideran la diferencia sexual una especie de resto fósil. Desde esta perspectiva, se disuelve la frontera entre lo posible y lo real, entre lo dado y lo que es fruto de la autodeterminación, entre lo que es un producto técnico y lo propiamente humano.

El artificio, en cambio, es una des-naturalización, ya que persigue una forma de vida finalizada a la corrección de todo lo que se considera un defecto de la naturaleza. Es el espejismo de la perfección, que el hombre desea sin descanso, el sueño de la inmortalidad que sin embargo exige de él una especie de autonegación:

«espulsarse de sí mismo, sobre una órbita artificial, donde podrá gravitar eternamente» (Baudrillard 1995, p. 166).

Sin embargo el resultado es inquietante:

La inhumanidad de esta acción se puede relevar en la abolición de todo lo que existe de humano, demasiado humano, en nosotros: nuestros deseos, defectos, neurosis, sueños, incapacidades, delirios, inconsciente e incluso nuestra sexualidad – existen dictámenes en todos los aspectos que nos hacen seres vivos específicos. [...] Los límites de lo humano e inhumano, por lo tanto se están transformando y dirigiéndose, no hacia lo sobrehumano y la transmutación de los valores, sino hacia lo subhumano, más acá de lo humano, hacia la desaparición de las características simbólicas de la misma especie. Lo que daría razón a Nietzsche y a su teoría, según la cuál la especie humana, abandonada a sí misma, no sabría hacer otra cosa que duplicarse o destruirse (Baudrillard, 1976, p. 42).

De este modo, se pasa de la analogía – donde la técnica está sometida al hombre – a la equivalencia, donde se observa exactamente lo contrario: «el ser y la apariencia se funden en una única sustancia» (Baudrillard, 1999, pp. 64-65). Es la liquidez de lo real, de cualquier diferencia entre lo verdadero y su copia, como si alguien despegara la imagen reflejada en un espejo y la hiciera autónoma, indistinguible del original despojado de su carácter de referente primario y matriz. Es la muerte del original y el final de la trascendencia: «la absorción de los signos y la absorción por parte de los signos», el hombre se vuelve «inmanente a los signos que produce» (Baudrillard, 1970, p. 108).

«Adieu au corps», escribe Le Breton (1999): si la anatomía ya no es un destino, sino el fruto de una decisión constantemente revocable, el cuerpo se transforma en la prótesis de un Yo en perenne búsqueda de su identidad. El cuerpo se presenta como un esbozo a corregir. Baudrillard lo define «cuerpo metástasis», para subrayar su constante modificabilidad y total sujeción a la mirada biomédica, que lo priva de todo valor simbólico, en cuanto lo define exclusivamente en términos de código genético (DNA) y de estructura cerebral (el código informativo por los millones de neuronas).

Lo que resulta evidente es el carácter de instrumentalidad que el cuerpo asume de manera cada vez más radical: lo que lo convierte en un elemento al servicio de la mente, aunque no siempre es controlable. «Nuestros cuerpos serán sólo vehículos para transportar nuestro cerebro. Si pudiéramos liberarnos de ellos sería mejor», afirma con seguridad un científico de la *Silicon Valley*. Desde esta perspectiva, todo lo que se encuentra fuera de lo mental – muchas veces entendido en sentido neurobiológico – se hace residual, termina formando parte de aquello que Baudrillard define como las «funciones inútiles» (Baudrillard, 1976, p. 47). La misma *Gender Theory*, surgida en el seno de una corriente del feminismo, se puede

leer como una demostración de esta tendencia. Después de haber afirmado la separación del cuerpo sexuado, considerado pura biología simbólicamente irrelevante, del género, resultado cultural de dinámicas sociales y políticas, se afirma que incluso el mismo elemento corpóreo se forjaría en el lenguaje y en los códigos dominantes, como mero producto de una construcción lingüística.

Después de que el sexo se ha “liberado” de la reproducción, se entra en la fase donde es la reproducción a “liberarse” del sexo. La misma sexualidad acaba siendo “inútil” o se transforma en algo funcional. Cuanto más se añaden perfecciones a lo que es real, más se perfecciona el artificio; lo que tiene como consecuencia esconder o anular lo que es verdadero: de esta manera, la carga simbólica se desvía hacia una especie de metafísica cultural donde el sexo es reificado (Baudrillard, 1970). Pero si la feminidad y la masculinidad terminan por ser funcionales, la belleza ya no es un valor natural sino una variable independiente basada en una relación funcional.

El proyecto del cuerpo post-natural parece proponer una inquietante utopía: aquella de *colocarse* en el mundo – no de *venir* al mundo – lo que invierte radicalmente el significado de la belleza.

Colocarse en el mundo supone deshacerse de todo lo que es *dado por naturaleza*, rebelarse a *lo que ya está hecho* para construirse una segunda naturaleza adecuada a los propios deseos. Desde esta perspectiva se pueden observar dos fenómenos: el *Body Art* y el *Transgenderism*.

El *Body Art* proponiéndose transformar el cuerpo en un instrumento crítico para socavar valores y convenciones y desvelar dimensiones escondidas, no persigue más un ideal de belleza. No propone una estética, sino un uso moralístico del cuerpo, que acaba por ser ideológico. El medio es la metamorfosis, la asunción de formas corpóreas múltiples, incluso repugnantes, con el fin de sorprender, provocar, producir una reacción de rebeldía (Le Breton, 2007, pp. 140-144). El *Art Charnel* de Orlan es uno de los ejemplos más llamativos de esta autoreconfiguración del cuerpo, como aparece en su *Manifiesto*: «Carnal Art is self-portraiture in the classical sense, but realised through the possibility of technology» (<http://orlan.eu/adriensina/manifeste/carnal.html>).

El objetivo no es perseguir criterios estéticos, sino construirse a sí mismos, según una voluntad arbitraria e indiscutible que se opone a lo que es dado por naturaleza, como aparece con evidencia en la declaración de Orlan (1997, p. 41): «mon travail est en lutte contre l'inné, l'inexorable, la nature, l'ADN (qui est notre rival direct en tant qu'artiste de la représentation) et Dieu».

De manera análoga, Stelarc transforma el cuerpo en una especie de envoltura anacrónica y obsoleta de la que hay que deshacerse. El artista se convierte en un «escultor genético», un «arquitecto de los espacios interiores del cuerpo», un «cirujano que implanta sueños y trasplanta deseos», un «alquimista de la evolución» (Le Breton, 2007, p. 144).

De alguna manera el *Transgenderism* también puede ser interpretado como una manifestación de la utopía de colocarse en el mundo. Si lo leemos desde la perspectiva filosófica, podría ser considerado como la angustia relativamente a los límites del propio cuerpo sexuado, al mítico deseo de metamorfosis, a la nostalgia de ser de una forma distinta con respecto al cuerpo ya dado. Es el mismo proyecto que encontramos en el “cuerpo polimorfo” de la *Queer Theory* estadounidense o en el “cuerpo sin órganos” teorizado por Deleuze y Guattari (1972), que aspira a sobrepasar los vínculos de la sexuación para desembocar en una sexualidad móvil y fluctuante. O aún en el transformismo presentado por Judith Butler (1990), que propone el interscambio de los géneros y portanto también de los trajes, como gesto subversivo de liberación (*parody*).

3. CONCLUSIONES

¿Será posible en este escenario seguir pensando en un cuerpo y una belleza naturales?

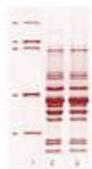
Si siempre lo bello se asocia a una exigencia de unidad, de orden exterior, reflejo de una armonía interior, todas estas manifestaciones se presentan, en cambio, intencionalmente disonantes, produciendo una especie de cacofonía existencial. La des-naturalización del cuerpo supone también su de-semantización, que por un lado hace superfluo o por lo menos cambia radicalmente el significado de la belleza; por el otro marca la desaparición del sujeto mismo. La idea de que el cuerpo es el resultado de un *arbitrium* desemboca de hecho en el nihilismo, que es «la destrucción activa y deliberada de la realidad» (Henry, 2000, p. 198).

Es un engaño pensar que la eliminación del límite constituido por nuestros vínculos corpóreos –edad, diferencia sexual, vulnerabilidad, mortalidad- presupone la consecución de la perfección y la felicidad (Sandel, 2007). En realidad esta tarea no conduce al super-hombre, sino al sub-humano. Como se muestra en el debate sobre el *Human enhancement*, más se rechaza la fragilidad, más ésta se convierte en una amenaza en cada relación y cada situación, que acaban siendo potenciales desafíos a superar (Fukuyama, 2002). La consecuencia es entender la vida misma como un riesgo perenne, sin posibilidad de una relación equilibrada con sigo mismo, con los demás y con el mundo. Sólo la capacidad de acoger lo inesperado e incontrolable puede permitirnos conciliar la legítima búsqueda de la belleza y la salud con la inevitable imperfección que siempre acompaña a lo humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Anders, G. (1963). *Die Antiquiertheit des Menschen. über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. München: C. H. Beck.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Baudrillard, J. (1970). *La Société de consommation*. Paris: Denoël.
- Baudrillard, J. (1976). *L'Échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, J. (1979). *De la séduction*. Paris: Galilée.
- Baudrillard, J. (1995). *Le Crime parfait*. Paris: Galilée.
- Baudrillard, J. (1999). *L'Échange impossible*. Paris: Galilée.
- Benjamin, W. (1936). L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. En, *Zeitschrift für Sozialforschung*, (pp. 40-66). Paris: Gallimard.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1972). *L'Anti-Oedipe*, Paris: Minuit.
- Fukuyama, F.(2002). *Our Posthuman Future. Consequences of the Biotechnological Revolution*. London: Profile Books.
- Giddens, A. (1992). *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Henry, M. (2000). *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris: Seuil.
- Le Breton, D. (2007). Body Art. En M. Marzano (a cargo de), *Dictionnaire du corps* (pp. 140-144). Paris: PUF.
- Le Breton, D. (1999). *L'Adieu au corps*, Paris: Métailié.
- Liotard, J. F. (1979). *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les éditions de minuit.

- Orlan (1997). *De l'art charnel au baiser de l'artiste*. Paris: Jean-Michel Place.
- Perniola, M. (1983). *La società dei simulacri*. Bologna: Cappelli.
- Sandel, M. J. (2007). *The Case against Perfection. Ethics in the Age of Genetic Engineering*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Simmel, G. (1983). *Schriften zur Soziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Thomas Aquinas, *Summa Theologiae* I, q. 39, a. 8 in c.
- Vasari, G. (1568). Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, ed. Giuntina. En G. Milanesi (a cargo de), (1981). *Le opere di Giorgio Vasari* (Della pittura, cap. I), t. I, Firenze: Sansoni.
- Verdon, T. (2015). L'era contemporanea, ossia il rifiuto della tradizione. *Acta Philosophica*, 24, 311-329.



Sociología y tecnociencia
 Sociology & Technoscience
 Sociologia e tecnociência

