

Material docente elaborado para la asignatura “Historia de las ideas estéticas” que forma parte del segundo curso del Grado en Historia del Arte.

Consiste en un dossier con textos relacionados con el temario de la asignatura y con una actividad sobre la película *Freaks. La parada de los monstruos* (Tod Browning, 1932).

De acuerdo con la normativa vigente, está prohibido realizar cualquier difusión de este documento en entornos de la Red, en redes sociales o por cualquier otro medio mecánico o virtual.

La parada de los monstruos/ Freaks (1932): dismorfismos, solidaridad y venganza

Miguel Abad Vila

Centro de Saúde Novoa Santos. Rua Juan XXIII, nº 6. 32003 Ourense (España).

Correspondencia: Miguel Abad Vila. Avenida de la Habana, nº 21, 2º. 32003 Ourense (España).

e-mail: mabadvila@hotmail.com

Recibido el 29 de diciembre de 2007; modificado y reenviado el 7 de febrero de 2008; aceptado el 17 de marzo de 2008

Resumen

En un circo en el que se ganan la vida como atracciones de feria varias personas con importantes malformaciones físicas, una voluptuosa trapezista y su forzudo amante tratan de aprovecharse de un enano para apoderarse de su fortuna. Desenmascaradas las intenciones de la bella, y una vez descubierto el humillante engaño amoroso por parte del hombrecillo, la venganza de todos sus camaradas discapacitados culminará en un horripilante final dramático para la pareja de desaprensivos.

Palabras clave: dismorfismo, discapacidad, minusvalía.

Somebody's got to be unafraid to lead the freak parade...

Big & Rich, fragmento de *Freak parade*.

Ficha técnica

Título: *La parada de los monstruos, Fenómenos* (Uruguay, Venezuela)

Título original: *Freaks*

País: Estados Unidos

Año: 1932

Director: Tod Browning

Guión: Willis Goldbeck, Leon Gordon, Al Boasberg y Edgar Allan Wolf (no acreditados) sobre el relato "Spurs", original de Clarence Aaron "Todd" Robbins.

Intérpretes: Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Baclanova, Roscoe Ates, Henry Victor, Harry Earles, Daisy Earles, Rose Dione, Daisy Hilton, Violet Hilton, Schlitzie, Josephine Joseph, Johnny Eck, Frances O'Connor, Peter Robinson, Olga Roderick, Koo Koo, Prince Randian, Martha Morris, Elvira Snow, Jenny Lee Snow, Elizabeth Green, Angelo Rossitto, Edward Brophy y Matt McHugh.

Color: blanco y negro

Duración: 64 minutos

Género: drama, terror

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer

Sinopsis: En un circo trabajan tanto artistas "normales" como "discapacitados". Hans, uno de los enanos del circo, se enamora de la bella trapezista, Cleopatra. Esta aparentemente le corresponde pero la realidad es que lo que quiere es el dinero de Hans pues su amor es Hércules, el forzudo del circo.

Un film inquietante e innovador

"La parada de los monstruos" no es un documental. Es una película de Hollywood... Todd Robbins.

Imaginémonos por un instante que adquirimos la maravillosa capacidad de viajar en el tiempo. Estamos en 1932. Entornemos la mirada y trasladémonos con nuestra imaginación a una sala de proyección de los Estados Unidos (a). Acomodémonos en nuestra butaca para asistir al estreno de esta fantástica y polémica película, ¿qué inquietantes sorpresas nos deparará?

1.- Los protagonistas de la historia: de repente, nos encontramos con un variopinto grupo de personas que realmente padece diversas discapacidades

físicas y psíquicas, marginadas en la sociedad de la época por su desviación de los cánones de belleza imperante (y también de los actuales); esta peculiar situación resulta bien diferente de las reflejadas en otros filmes posteriores, como por ejemplo en *El hombre elefante* (1980) de David Lynch, o en *Máscara* (1985) de Peter Bogdanovich, donde sus dismórficos protagonistas son interpretados por actores que han desfigurado su apariencia mediante trucos de caracterización y complejos efectos de maquillaje. Parece ser que el rodaje de *La parada de los monstruos* hubo de llevarse a cabo prácticamente en secreto, tratando de evitar las acusaciones de explotación de desvalidos seres deformes y minusválidos que ya empezaban a circular por los estudios (foto 1).



Foto 1: los protagonistas (lobby card americana)

2.- El tratamiento cinematográfico de la relación sexual entre la fascinante y altiva trapezista Cleopatra (Olga Baclanova) y el sensible enanito Hans (Harry Earles) podría insinuar un velado contacto íntimo entre ambos personajes, tema paradigmáticamente tabú y a todas luces impugnable por la censura estadounidense vigente en aquellos tiempos. Tan solo mencionar aquí que todavía en 1963, en el Reino Unido, esta película obtuvo la clasificación X.

3.-Por último, tal y como reza su cita de presentación, **el descubrimiento de una amplia galería de fenómenos de feria y su puesta en escena** no se realiza dentro del sucinto ámbito del documental científico o de corte social, sino en la total plenitud de cualquier film comercial de Hollywood, aspirante a competir en las taquillas con otros clásicos del género de terror fantástico como por ejemplo la exitosa *Drácula*, protagonizada por Bela Lugosi y dirigida por el propio Tod Browning para los estudios Universal en 1931.

a.- En España se estreno el 18 de julio de 1997, aunque en los años 70 se pudo ver en el Festival de Sitges.

Los antecedentes

En 1923, el escritor Clarence Aaron “Todd” Robbins publicó en la revista *Munsey's Magazine* un relato original titulado *Spurs*; en él narraba la historia de Jacques Courbé, un enano circense francés que se enamoraba perdidamente de su sensual compañera Jean Marie, una hermosa y atlética caballista. La turbulenta relación entre ambos y el descubrimiento de la traición de la bella y de su forzado compañero de número (Simon La Fleur), desencadenarían el drama que sirvió de sustrato literario para el desarrollo posterior de *La parada de los monstruos* (para estos y otros datos cinematográficos consultar 1). En esta volvería a estar presente este triángulo amoroso (foto 2).

Dicen que cuando alguien ultraja a una persona con una malformación (en este caso un dismorfismo) o con una minusvalía, ofende por igual a todos sus semejantes, los discapacitados, sus verdaderos hermanos.



Foto 2: el triángulo amoroso de *La parada de los monstruos*

En su reputada cinta *La parada de los monstruos*, el polifacético director de cine Tod Browning elevó este axioma a su expresión más sublime. Él mismo era un avezado conocedor del exclusivo mundo itinerante del circo y de las atracciones de feria, en las que había trabajado como payaso, actor (“el cadáver viviente”), mago, bailarín y un sin fin de otras esporádicas participaciones en el teatro de variedades.

Pero existen otras celebradas obras suyas que se han considerado precursoras de *La parada de los monstruos*; en ellas, el director abordó escabrosas historias relacionadas con monstruos circenses. Así, en *El*

trío fantástico/ The Unholy Three (1925), un enano (Harry Earles), un ventrílocuo loco (Lon Chaney) y un forzado (Victor McLaglen) constituyen una banda de despiadados atracadores que opera bajo la tapadera de una inocente tienda de mascotas. También lo hizo en *Garras Humanas/ The Unknown* (1927), en la que interviene un triángulo amoroso formado por fenómenos de feria (foto 3).

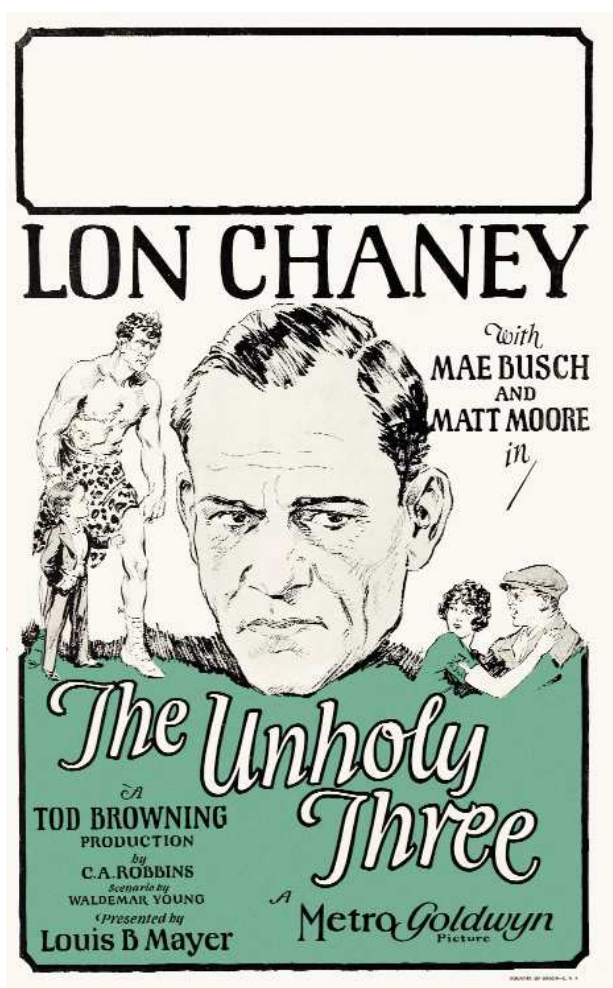


Foto 3: una de las películas precursoras de *La parada de los monstruos*, *El trío fantástico* (1925) (Cartel americano, window card)

En 1930, Browning repetiría el rodaje de *El trío fantástico/ The Unholy Three*, esta vez en versión sonora, siendo ésta la única intervención recordada de Lon Chaney fuera del cine mudo; muy poco después fallecería a consecuencia de un cáncer de pulmón.

Los “monstruos” y sus patologías

Repasemos ahora desde el punto de vista médico los supuestos casos clínicos que Browning nos presentó en su controvertida película.

1.- Los enanos: el personaje de Hans, verdadero protagonista de la película, es interpretado por Harry Earles (su verdadero nombre era Kurt Schneider) (1902-1985) (foto 4). Con anterioridad, este mismo diminuto actor había representado el papel de enano delincuente en *El trío fantástico* (1925); años más tarde, formaría también parte del elenco de *El mago de Oz* (1939) de Victor Fleming. Junto a él, la encantadora Frieda encarnada por Daisy Earles, actriz afamadamente conocida también como la Mae West enana. Con frecuencia, ambos eran confundidos como pareja matrimonial; en realidad, se trataba de dos hermanos pertenecientes a una familia de enanos alemanes (tenían otras dos hermanas con la misma patología llamadas Grace y Tiny), emigrados a los EEUU durante la Primera Guerra Mundial. Los cuatro actuaron juntos en repetidas ocasiones bajo el nombre artístico de “Los Muñecos Bailarines” y “La familia de los muñecos”.



Foto 4: los enanos hipofisarios, Hans y Frieda

Todos ellos padecían el mismo trastorno, conocido como enanismo hipofisario, cuya causa radica en una deficiencia - completa o parcial - de la GH (hormona del crecimiento humano). Desde el punto de vista fisiopatológico, este problema puede deberse a un trastorno hipotalámico (ausencia del factor de hormona liberadora del crecimiento) o a una mutación genética de la propia GH en la hipófisis. El resultado son individuos de talla baja, de aspecto infantil, con cabeza, tronco y extremidades pequeños pero armónicos. Este cuadro también puede ser debido a una resistencia o insensibilidad a la GH. Estas características los diferencian de los enanos acondroplásicos, cuyo enanismo afecta principalmente al crecimiento de las extremidades (para profundizar, consultar 2 y 3).

El enanismo acondroplásico es el tipo más frecuente, manifestándose de manera incuestionable ya desde el mismo nacimiento. Éste es un trastorno hereditario del crecimiento de los huesos, de tipo autosómico dominante, aunque puede aparecer también como consecuencia de mutaciones espontáneas. La inteligencia de estos individuos suele ser completamente normal. Rara vez uno de ellos ha alcanzado a superar los 150 cm de estatura (para profundizar, consultar 4).

De entre todos los enanos acondroplásicos que intervienen en *La parada de los monstruos*, destacamos sobre todo la vivaracha figura de Angelo Salvatore Rossitto (también conocido como Little Mo o Angelino) (1908-1991), desempeñando aquí el papel de Little Angelo (foto 5), el enano que baila sobre la mesa de invitados con la “copa del amor” que pretendía sellar el vínculo amoroso de la hermosa trapezista y el enano Hans; precisamente Little Angelo fue el primero en sufrir el escarnio de la altiva Cleopatra, hecho desencadenante de la despiadada venganza de los monstruos. Aunque apenas medía 89 cm, fue uno de los actores más prolíficos de Hollywood, participando entre 1927 y 1987 en más de 70 películas. Extremadamente reivindicativo en la defensa de los derechos fundamentales de sus “pequeños” colegas, Rositto fue uno de los fundadores de la asociación “Little People of America”. Al final de su carrera, llegaría incluso a participar junto a Mel Gibson en la 3ª entrega de la exitosa saga *Mad Max*. Falleció a los 83 años.



Foto 5: Little Angelo (enano acondroplásico) encima de la mesa

2.- El esqueleto humano: también conocido como Peter Robinson (1879-¿?) (foto 6). En líneas generales, dentro del mundo del espectáculo circense y de las atracciones de feria, podemos distinguir dos grandes tipos de “esqueletos vivos”:



Foto 6: el esqueleto humano (de pie)

a) Los probablemente afectados por una rarísima enfermedad denominada fibrodysplasia osificante progresiva (miositis osificante progresiva), grupo en el que destacamos al clásico Claude Ambroise Seurat. Se exhibió como fenómeno por las ferias de la Europa de principios del XIX. Su depauperada figura fue también inmortalizada en un dibujo del propio Francisco de Goya, quien tuvo la oportunidad de verlo actuar en 1826 en un circo de Burdeos. Otro afamado fenómeno perteneciente a este grupo fue Jonathan Richardson Bass, al que se le fueron endureciendo músculos y cartílagos de forma progresiva hasta quedar su cuerpo completamente petrificado. A diferencia de otros sujetos “osificados”, Bass siempre se exhibió de pie, sujetándose con unos arneses contra un tablero vertical. Según los testigos que le vieron, nunca refirió dolores y se alimentaba perfectamente a base de una dieta líquida especial. Como no podía moverse, habitualmente vivía dentro de un ataúd. Mientras permanecía expuesto en el Museo Huber de Nueva York, contrajo una fatal neumonía que le llevó a la tumba a la edad de 62 años. Por último, una situación similar fue vivida por Roy Bard, nacido en 1884, completamente normal hasta la edad de 24 años, cuando la enfermedad osificante comenzó por su cadera izquierda, dejando su cuerpo totalmente rígido en el curso de tan sólo 4 años.

b) Otros esqueletos vivos tal vez padecieron severos trastornos del aparato músculo-esquelético, diversas distrofias musculares o bien extrañas enfermedades como el llamado leprechaunismo (dismorfismo facial, atrofia del tejido adiposo subcutáneo - lipoatrofia - e hipotrofia muscular), la lipodistrofia total congénita (síndrome de Seip-Berardinelli) o la diabetes lipotrófica generalizada. Aquí podrían encuadrarse fenómenos como Dolly Regan (1919 – 1994), la más famosa mujer esqueleto, o James Coffey (exhibido en el circo Barnum & Bailey, con una estatura de 180

cm y un peso de 32 Kg), Percy Pape (del circo Ringling, que medía 186 cm y que apenas pesaba 31 Kg), Harry V. Lewis (que actuó en los dos grandes circos, midiendo alrededor de 170 cm y pesando poco más de 36 Kg), Isaac W. Sprangue (circo Barnum, que pesaba tan solo 20 Kg con una talla de 168 cm) o el propio Peter Robinson (circo Ringling, con un peso aproximado de 27 Kg) ⁵.

Otra entrañable característica de estos demacrados artistas es que varios de ellos se desposaron con mujeres especialmente gordas, compañeras actrices de variedades pertenecientes al elenco de sus espectáculos. Pete Robinson lo hizo con Bunny Smith, una robusta belleza que llegó a alcanzar los 200 Kg. En *La parada de los monstruos*, este esqueleto viviente protagoniza una simpática escena en la que reparte cigarros puros entre sus camaradas del circo, celebrando el nacimiento de su hijita (fruto de las relaciones con su esposa en la ficción, “La mujer barbuda”, interpretada por la taciturna Olga Roderick-Madame Olga). Aquellos que le conocieron en vida, recuerdan a Pete Robinson como un hombre afable pero muy terco, sobre cuando tocaba polemizar sobre política.

3.- La mujer barbuda: su nombre verdadero fue Jane Barnell (1871-¿?), si existe un actor o actriz entre aquellos que participaron en el rodaje de *La parada de los monstruos* que verdaderamente se arrepintió por ello, sin duda alguna fue Olga Roderick (Madame Olga) (foto 7). Esta manifiesta incomodidad puede observarse en todos y cada uno de los planos en los que interviene, incluso en la tierna escena en la que se encuentra postrada en cama rodeada por todos los demás fenómenos, infeliz convaleciente tras el parto de la hija en común (¿otra futura mujer barbuda?) con “El Esqueleto Humano”.



Foto 7: la mujer barbuda tras dar a luz su hija, rodeada de sus compañeros (lobby card americana)

La fisiopatología del hirsutismo tiene que ver con un trastorno hormonal frecuentemente causado por el anormal incremento de los andrógenos, lo que provoca alteraciones en el ciclo menstrual, esterilidad e incremento generalizado del vello corporal⁶.

En otras ocasiones, se trata de un fenómeno específico de determinadas zonas cutáneas, la hipertrichosis, y que cursa con un incremento localizado de un vello excepcionalmente vigoroso y tupido, como el caso de la famosa Madame Clofullia (1831 - ?), que incluso llegó a tener dos hijos, o el de la Baronesa Sidonia de Barczy (1866 – 1925), que también tuvo descendencia propia. Existe una interesante visión de la mujer barbuda en la Historia del Arte⁷.

4.- La mujer pájaro: este papel fue desempeñado en la película por Koo Koo (1880-¿?), Minnie Woolsey o Minnie Ha Ha (foto 8), mujer que probablemente padeciera un síndrome de Virchow-Seckel. Éste fue descrito por primera vez en 1892 por Rudolf Virchow, que lo denominó “enanismo de cabeza de pájaro”; más tarde sería caracterizado tal y como hoy lo conocemos por Seckel, en 1960⁸.



Foto 8: Koo Koo, la mujer pájaro

Se trata de una rarísima enfermedad congénita (1/10.000 nacidos vivos), de carácter autonómico recesivo, caracterizada por retraso del crecimiento intrauterino, microcefalia, enanismo proporcionado y facies peculiar (nariz picuda y prominente, ojos anormalmente grandes, cara estrecha, orejas de baja implantación, paladar ojival y micrognatia). En las extremidades pueden detectarse también clinodactilia y microdactilia. Los afectados por este síndrome suelen presentar diferentes grados de retraso mental. Koo Koo padecía una importante miopía, que le obligaba a

portar gruesas gafas. Los que la conocieron la recuerdan con un carácter bondadoso y afable.

5.- El hermafrodita: de origen austríaco, Josephine-Joseph se presentaba al público con una mitad corporal masculina y la otra femenina (foto 9). Existen dudas sobre si se trataba de un verdadero caso de hermafroditismo o si más bien representaba un truco circense. Resulta muy curioso que, al igual que otros fenómenos similares (como por ejemplo Albert-Alberta, 1899-1963, o Freda-Fred, 1908-?), la mitad con la musculatura más desarrollada y rasgos varoniles siempre era la derecha, siendo la izquierda más delicada, lampiña y generalmente dotada de un seno de características femeninas.



Foto 9: el hermafrodita

Actualmente, lo correcto es hablar de estados intersexuales en la especie humana, quedando el término hermafroditismo reservado a otras especies que son capaces de producir gametos masculinos y femeninos simultáneamente. La presentación de estos trastornos genéticos es amplia y variada en el ser humano, con la presencia de diversas malformaciones genitales como clítoris hiperdesarrollados o penes atrofiados (para profundizar, consultar 9). En los casos que nos ocupan, existe constancia de que Freda-Fred contaba con órganos sexuales masculinos plenamente formados. En el caso de Albert-Alberta, también nos encontramos ante un hombre (llamado Harry Caro) imitador de una mujer, para lo que incluso llegó a portar una falsa prótesis de un seno femenino que rellenaba con alpiste¹⁰.

6.- Los microcéfalos: bajo el cuidado y la protección constante de Madame Tetrallini, tres son los inocentes personajes encuadrados en este grupo: las hermanas Jeannie Lee (1912-?) y Elvira Snow

(1900-?), también conocidas como Zip y Pip o “las gemelas Snow”, a pesar de que Elvira era 12 años mayor que su hermana, y el simpático Schlitzie (foto 10), Simon Metz (1881-1861), famoso protagonista de atracciones de feria como “El Último Inca” o “El Eslabón Perdido”. Todos presentaban profundas discapacidades psíquicas, si bien su extrema bondad los hacía parecer como niños indefensos.



Foto 10: los microcefalos Schlitzie y las gemelas Snow (Zip y Pip)

La mayoría de las microcefalias se producen por un crecimiento deficiente del cerebro en las etapas fetal o neonatal, ya que la expansión cerebral es la responsable de un crecimiento craneal adecuado. En la etiología de esta malformación intervienen causas primarias (diversos síndromes de origen genético: Down, Cornelio de Lange y trisomías 13 ó 18) o secundarias (como la rubeola y la toxoplasmosis congénitas)¹¹.

7.- Amelia y la focomelia: la amelia se define como la ausencia total de uno o varios miembros, mientras la focomelia se caracteriza por la falta de los segmentos medio y proximal de las extremidades, hecho que provoca que las manos se inserten directamente en la cintura escapular y los pies en la pelvis. En la mayoría de los casos, su causa se debe a defectos genéticos (como por ejemplo el síndrome de focomelia de Roberts), siendo mucho menos frecuentes los casos de origen ambiental (como los desafortunadamente provocados por la talidomida).

En *La parada de los monstruos* aparecen varios personajes con este tipo de malformaciones: sobre todos ellos destacamos a Príncipe Randian, “el torso viviente” (1881-1934) (foto 11), originario de la Guayana Británica, desde su nacimiento carente de las cuatro extremidades, casado y padre de 5 hijos propios,

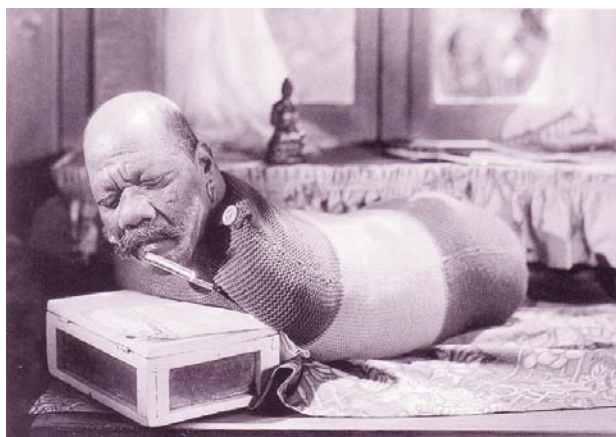


Foto 11: Príncipe Randian

y protagonista de una de las escenas más impactantes de la cinta, en la que es capaz de liar un cigarrillo y encenderlo tranquilamente utilizando tan sólo sus labios. Otro fenómeno prodigioso incluido en este grupo fue Johnny Eck, “el medio muchacho” (1911-1991) (foto 12), que nació en un parto gemelar sin la parte inferior del abdomen ni las piernas (su hermano fue completamente normal). Tras una larga vida dedicada al espectáculo, falleció a los 80 años.



Foto 12: Johnny Eck

Para finalizar, dos beldades. Frances O'Connor (1914-1982) (foto 13), también conocida como “La Venus de Milo Viviente”, compensaba la ausencia congénita de sus brazos con una extrema habilidad en los pies, capaces de permitirle comer, beber, escribir e incluso vestirse, de la misma manera que también lo hacía Martha Morris (?), “La maravilla sin brazos”, cuya ausencia de brazos llevaba pareja una focomelia en sus piernas.

8.- Las hermanas siamesas: las gemelas Daisy y Violet Hilton (foto 14) nacieron en Brighton en 1908. La tragedia de su vida comenzó en el mismo mo-



Foto 13: Frances O'Connor

mento de nacer, pues fueron vendidas por su propia madre y durante años exhibidas en múltiples atracciones de feria. Permanecían unidas por las nalgas y la cintura, con órganos vitales independientes, pero con una circulación sanguínea común. Liberadas por orden judicial de su explotación, se hicieron dueñas de su propio destino artístico, llegando a ser las artistas de este tipo mejor pagadas de su época. Las siamesas Hilton fallecieron juntas en 1969, víctimas de la epidemia de gripe de Hong Kong.



Foto 14: las siamesas Daisy y Violet Hilton

Como curiosidad mencionaremos que la presencia de hermanos siameses era uno de los números más atrayentes en circos y ferias de fenómenos, tanto que en algunas ocasiones llegaron a “fabricarse” de manera fraudulenta, como los famosos hermanos austriacos Adolph y Rudolph de finales del XIX.

El remake

En 1966, el director Byron Mabe y el productor David F. Friedman realizan una extravagante reposición



Cartel americano (*three sheet*) con los protagonistas

de la película de Tod Browning, bajo el peregrino título de *She Freak*. El argumento desarrolla la perversidad de una artista circense (incluso llega a quemar a un enano) hasta que Shorty el enanito y su “troupe” de monstruos deciden tomar cartas en el asunto.

Parte de este artículo ha sido publicado en:
<http://medicinaycine.blogspot.com/2007/08/freaks-la-parada-de-los-monstruos.html>

Referencias

- 1.- Cinefania. Freaks, Freaks, Freaks!!! [base de datos en Internet] Cinefania. Base de datos de cine fantástico [actualizado Junio 2002; citado 7 octubre 2007]; [alrededor de 11 p.]. Disponible en: <http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=65>
- 2.- Kemp H. Growth Hormone Deficiency. eMedicine [serie en Internet]. 19 de abril de 2006 [citado 7 octubre 2007]; [alrededor de 18 p.]. Disponible en: <http://www.emedicine.com/ped/topic1810.htm>
- 3.- Wetterau LA, Flor A. Laron Syndrome. eMedicine [serie en Internet]. 10 de julio de 2006 [citado 7 octubre 2007]; [alrededor de 17 p.]. Disponible en: <http://www.emedicine.com/PED/topic1277.htm>
- 4.- Grace Park JH. Achondroplasia. eMedicine [serie en Internet]. 4 de abril de 2006 [citado 7 octubre 2007]; [alrededor de 20 p.]. Disponible en: <http://www.emedicine.com/PED/topic12.htm>
- 5.- Hartzman M. Pete Robinson "Human Skeleton" [base de datos en Internet]. An Encyclopedia of Novelty & Variety Performers & Showfolk. Sideshow History.com. [actualizado 28 mayo 2005; citado 7 octubre 2007]; [alrededor de 2 p.]. Disponible en: http://www.showhistory.com/robinson_skeleton.html
- 6.- DMedicina.com. Enfermedades de la piel. Hirsutismo [pagina Web en Internet]. Madrid: Unidad Editorial; 2008. [citado 7 octubre 2007]; [alrededor de 3 p.]. Disponible en: <http://www.dmedicina.com/salud/piel/hirsutismo.html>
- 7.- Montoya V. La mujer barbuda. Almiar. Margen Cero. [serie en Internet] [citado 7 octubre 2007] ; [alrededor de 3 p.]. Disponible en: <http://www.margencero.com/montoya/barbuda.html>
- 8.- Serie. Síndrome de Seckel [pagina Web en Internet]. Madrid: IIER- Instituto de Enfermedades raras-ISCIII- Epidemiology. [citado 7 octubre 2007]; [alrededor de 3 p.]. Disponible en: http://iier.isciii.es/er/prg/er_bus2.asp?cod_enf=2451
- 9.- Hutcheson J, Snyder III HM. Ambiguous Genitalia and Intersexuality. eMedicine [serie en Internet]. 26 de mayo de 2006 [citado 7 octubre 2007]; [alrededor de 26 p.]. Disponible en: <http://www.emedicine.com/ped/topic1492.htm>
- 10.- Hartzman M. American Sideshow. An encyclopedia of history's most wondrous and curiously strange performers. Nueva York: Jeremy P. Tarcher / Penguin; 2005. p. 109-110.
- 11.- O'Reilly D. Microcefalia. Medline Plus. Enciclopedia Médica en Español [base de datos en Internet]. Bethesda: National Library of Medicine (US). [actualizado 11 septiembre 2007; citado 7 octubre 2007]; [alrededor de 3 p.]. Disponible en: <http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/003272.htm>

Karl Rosenkranz

ESTÉTICA DE LO FEO

Edición y traducción de Miguel Salmerón

ATHENAICA
EDICIONES UNIVERSITARIAS
EDIÇÕES UNIVERSITARIAS

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Directores del Consejo: **Francisco Jarauta**
Universidad de Murcia
Carla Carmona
Universidad de Extremadura

Consejo editorial: **Sixto Castro**
Universidad de Valladolid
Tamara Djermanovic
Universidad Pompeu Fabra
Ana García
Universidad de Zaragoza
Camilo Hoyos
Instituto Caro y Cuervo
Antonio Molina Flores
Universidad de Sevilla
Vítor Moura
Universidade do Minho
Inmaculada Murcia
Universidad de Sevilla
Alberto Rubio
Universitat de València
Salvador Rubio
Universidad de Murcia
Miguel Salmerón
Universidad Autónoma de Madrid

Índice

PRESENTACIÓN	5
De Magdeburgo a Königsberg	5
¿Un buen alumno?	10
Los avatares de lo feo en el pensamiento estético occidental	12
La <i>Estética de lo feo</i> de Karl Rosenkranz	20
BIBLIOGRAFÍA	25
PRÓLOGO	28
INTRODUCCIÓN	33
Lo negativo en general	38
Lo imperfecto	39
Lo feo natural.	42
Lo feo espiritual	51
Lo feo artístico.	57
Lo feo en relación con las artes particulares.	67
El placer por lo feo.	70
Clasificación.	71
PRIMERA SECCIÓN	82
La ausencia de forma	83
A. La amorfía	84
B. La asimetría	91
C. La desarmonía	108

SEGUNDA SECCIÓN	121
La incorrección	122
A. La incorrección en general.	123
B. La incorrección en los diversos tipos de estilo	140
C. La incorrección en las artes particulares	148
SECCIÓN TERCERA	160
El desfiguramiento o deformación	161
A. Lo vulgar	170
1. Lo mezquino.	173
2. Lo débil.	178
3. Lo vil.	186
a) Lo banal.	187
b) Lo casual y arbitrario	199
c) Lo burdo.	209
B. Lo repugnante	251
1. Lo tosco	256
2. Lo muerto y lo vacío.	260
3. Lo horrendo	267
a) Lo insulso	269
b) Lo nauseabundo.	288
α) Lo criminal.	289
β) Lo espectral	299
C. La caricatura	337
CONCLUSIÓN	373
NOTAS	376
REPERTORIO DE EDICIONES UTILIZADAS Y CITADAS... . . .	401
CRÉDITOS	410

Presentación

Hace veintitrés años, al cuidado de mi trabajo, apareció la primera edición en castellano de la *Estética de lo feo* de Rosenkranz. En 2015, la Editorial Athenaica y un servidor, nos hemos dispuesto a promover una nueva edición de este ensayo monográfico, el primero de la historia destinado específicamente a dicha temática. El texto original en el que se ha basado esta edición es el impreso en 1853 en Königsberg por la editorial Bornträger. Aparte de las notas al texto que incluyó el propio Rosenkranz (con llamadas en números arábigos y situadas después del texto de la monografía) y de un índice onomástico de mi autoría, he añadido un nutrido aparato crítico (con llamadas en números romanos y a pie de página) para esclarecer referencias, que sin éste quedarían muy oscuras. En las citadas notas, se aporta la traducción del griego clásico de los textos en esta lengua que introduce el autor. Igualmente esta edición contiene un apartado dedicado a las referencias bibliográficas que utilizó el autor en las ediciones contemporáneas que manejó.

De Magdeburgo a Königsberg

Comencemos dejando hablar a Rosenkranz de sí mismo.

Mi vida consta de dos partes. La primera va de Magdeburgo a Königsberg, la segunda se desarrolla desde hace cuarenta años en Königsberg. Esa ciudad se ha convertido de tal modo en mi segunda patria, que cuando me aparto un tiempo relativamente largo de ella, siempre acabo volviendo. La alegría que me depara mi puesto oficial de enseñanza, la adhesión a mis oyentes, el aprecio de mis colegas y la amistad de muchos

hombres distinguidos han conseguido que desde hace tiempo me olvide de las conocidas inclemencias de esta localidad¹.

Toda una profesión de fe burguesa la contenida en las primeras líneas de la autobiografía de Karl Rosenkranz *Von Magdeburg bis Königsberg* (1878). Después de años itinerantes bajo la influencia del romanticismo, Rosenkranz obtuvo su consolidación académica en la ciudad de Kant. Siguiendo claves hegelianas, Rosenkranz señala que su vida poética juvenil transcurrió en Magdeburgo y su actividad prosaica de sus años de madurez en Königsberg.

En la niñez de Rosenkranz son importantes dos experiencias, la religión y la guerra. La íntima adhesión a la iglesia reformada valona y las campañas napoleónicas que tuvieron por escenario su Sajonia natal, así como Turingia y Brandemburgo.

Rosenkranz sentía una mayor cercanía a la confesión que profesaba su madre, Katharina Grüsson, más dinámica en la participación ritual de los fieles y más cercana al creyente, que al luteranismo prusiano mayoritario y casi oficial. Rosenkranz recuerda con mucho apego aquellas tardes en las que, junto a su abuelo materno y su madre, leían juntos la *Nürnberger Bibel* de Lutero.

La Guerra confirmó el interés visceral que Rosenkranz había apuntado en los primeros años de su vida, por lo dinámico, por lo agitado, incluso por la violencia. Casi a modo de confesión señala Rosenkranz que uno de los principales placeres que sentía eran los castigos corporales infligidos a sus compañeros en la Escuela. Por otra parte lo bélico incentivó el patriotismo de Rosenkranz. Aunque fuertemente influido por su madre, originaria de cultura francófona

I. «*Mein Leben zerfällt in zwei Hälften, Die erste reicht von Magdeburg bis Königsberg, die Zweite verläuft seit vierzig Jahren in Königsberg. Diese Stadt ist so sehr meine zweite Heimat geworden, daß ich mich nach ihr, wenn ich einmal längere Zeit von ihr entfernt war*» (Rosenkranz 1878: III).

suiza, Rosenkranz se sintió, muy especialmente a partir del paso de Napoleón por su tierra, un prusiano. La derrota de Jena en 1806, y el subsiguiente derrumbe del viejo reino de Prusia fueron sentidos por él y por todos los miembros de su familia como un trauma. Derrumbe que, por cierto, llevó consigo la ocupación francesa de la ciudad, la cual se prolongó hasta 1814 cuando se verificó la retirada. Uniendo el impulso tanático del que antes hablábamos al patriótico, resulta muy expresiva la alegría de Rosenkranz cuando oía tiros en las cercanías de su ciudad, lo que significaba que los franceses eran atacados o la valoración de los cosacos, con sus cargas y sus saqueos a los enemigos, como «poesía natural de la guerra». En este orden de cosas también resulta especialmente significativo una ruptura con la rutina escolar muy habitual en tiempos de contienda. En el invierno de 1812 a 1813 Rosenkranz estuvo liberado de la disciplina de las aulas.

¿Qué vino a salvarlo de la anarquía a la que estaba abocado? El contacto con el arte. La estancia en Magdeburgo de su tío materno David Grüsson, pintor y coleccionista de arte, lo introdujo en la cultura circunscrita y necesitada de orden para configurarse. La educación estética por la contemplación de arte, por el contacto con los rudimentos de pintura, por el conocimiento sumario de los órdenes arquitectónicos insertó definitivamente al joven en el universo académico.

Después del estudio del bachillerato en dos instituciones docentes de su ciudad natal, Rosenkranz hizo una carrera universitaria en la que se interesó por la Teología, por la Germanística, pero que acabó culminando como Licenciado y Doctor en Filosofía. Este estudio fue llevado a cabo entre las ciudades de Gotinga, Berlín y Halle.

Aunque el doctorado (la *Promotion*) y la habilitación de Rosenkranz tuvieron lugar en Halle, tiene muy especial importancia su estancia en la capital de Prusia. De ella hay dos aspectos importantes a extraer. El primero es fundamentalmente autobiográfico, de nuevo un tío materno, Philipp Grüsson, profesor de Matemáticas en la Universidad de Berlín, dio un impulso poderoso a su vida intelectual. La biblioteca particular de su tío le permitió tomar contacto

con clásicos de la filosofía moderna, como Leibniz, Espinosa y sobre todo con Kant, de quien su tío era un firme seguidor. Sin embargo es el segundo aspecto el más relevante en la vida intelectual de Rosenkranz y que marca la línea fundamental de su pensamiento y sobre todo la escisión entre Filosofía y creencia por la que este se caracteriza. En Berlín Rosenkranz se encontró con la polémica encendida entre dos colosos del pensamiento, Schleiermacher y Hegel: el predicador frente al filósofo, el hermenéutico y el dialéctico, el dualista y el monista, el fideísta frente al más firme defensor de la racionalidad. Schleiermacher era un teísta creyente en un Dios personal, Hegel por su parte pensaba que Dios era más bien un ente en formación, aquello a lo que el espíritu en su correcta dinámica debe dar lugar. Por aquel la comunidad de los fieles era valorada como un fin supremo en el Estado prusiano mientras que éste la tomaba sencillamente como un medio auxiliar, uno de los medios auxiliares, (*die Gemeinde*), para crear una generalidad estable en un Estado moderno. La relación del hombre con Dios caracterizada según Schleiermacher por el sentimiento de dependencia era ridiculizada por Hegel diciendo que en ese caso la mejor imagen para ilustrarla sería la de un perro faldero y su amo.

Schleiermacher fue siempre una figura ambigua para Rosenkranz. A éste le parecía, sin duda, admirable la capacidad oratoria y la elocuencia que demostraba en sus sermones y escritos. Sin embargo la lectura y el seguimiento apasionados tuvieron como contrapartida cierta aversión a las tendencias asimilativas de Schleiermacher quien era promotor de la Agenda Real que en aras de la unidad política de los prusianos impulsaba la fusión de las iglesias protestante-luterana y las reformadas bajo la denominación de iglesia evangélica. Rosenkranz, apegado a los ritos reformados por vía materna, pero también impregnado de un fuerte sentimiento nacionalista, sintió un fuerte desgarro al respecto.

La vía de entrada de Hegel en el pensamiento de Rosenkranz fue mucho más calmada. Leopold von Henning, docente en Berlín, lo

introdujo en el pensamiento del gran maestro del modo más ortodoxo posible, mediante la lectura de la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*^{II}. Este primer contacto con Hegel se consolidó en Halle mediante las enseñanzas de Hinrichs y de nuevo en Berlín con la estrecha relación que mantuviera Rosenkranz con Heinrich Gustav Hotho, famoso compilador de las *Lecciones de estética*. Hinrichs lo condujo hacia los dominios de la religión natural que habían transitado en sus escritos Jacobi, Kant, Fichte y Schelling.

En 1832 le llegó la llamada a ocupar una cátedra de Filosofía en Königsberg. Lugar inhóspito y lejano, situado «en la última frontera de la cultura alemana»^{III}. Un lugar pantanoso y de tiempo desapacible y no adecuado para los paseos, para el proverbial *Wandern* de los alemanes. Se dice que Kant no viajó más allá de siete millas de su ciudad natal. Lo que se suele pasar por alto es que probablemente tampoco habría ocasión de ir mucho más lejos. Rosenkranz se encontró en la tesitura de tener que abandonar Halle cerca de sus parientes, de su hermana Henriette, de su cuñado Genthe, de su padre, y también de dejar muy en la lejanía otros núcleos culturales de interés como Berlín o Jena. En un principio se negó a ocupar el cargo, pero finalmente la insistencia de sus allegados en que aceptara y el honor de ocupar la cátedra de Kant después de Krug y de Herbart pudo con sus reticencias. La ciudad báltica le permitió concentrarse en la Filosofía y producir sus obras principales en este terreno.

Eso sí, nunca desapareció de él la sensación de vértigo de tal vez seguir deambulando por los vericuetos de la ensoñación. De lo que dan testimonio las últimas líneas de su autobiografía.

II. Propedéutica que empleó el propio Rosenkranz en sus *Kritische Erläuterungen zum Hegelschen System* (Aclaraciones críticas sobre el sistema de Hegel), publicadas en Königsberg en 1840, que seguían parágrafo por parágrafo la *Enciclopedia* hegeliana.

III. *Idem*: 480.

Me despedí de Halle con las mejores intenciones de no dejarme atraer por nuevas locuras a una inquieta variedad de asuntos. Las nuevas locuras en las que caí fueron suficientemente astutas como para aparecer bajo un aspecto muy razonable. En Königsberg entré en un círculo de fenómenos totalmente ajeno para mí, que me proporcionaron materia para nuevas confusiones y nuevos descarríos, a pesar de que vivía en la ciudad de la razón pura. Pues el ser humano yerra, y, apoyándome en las palabras del poeta, especialmente yerra el filósofo en la medida en que actúa^{IV}.

¿Un buen alumno?

Karl Rosenkranz se tuvo a sí mismo por un buen alumno. Nunca pretendió alcanzar el rango de filósofo creativo, sino que incidió una y otra vez en su condición de epígono para desarrollar su pensamiento. Eso sí, se consideraba sucesor de reyes. Rosenkranz tenía a gala haber obtenido una cátedra en 1833 en la ciudad natal de Kant, Königsberg, e igualmente sentía un profundo orgullo por haber sido editor y biógrafo de Hegel. *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben* (1844) fue la primera biografía del maestro, además de un trabajo encargado por la propia familia de éste (tanta era la confianza que le inspiraba Rosenkranz) y destinado a acompañar la primera edición de sus obras completas. *Hegel als deutscher Nationalphilosoph* (1870) era considerada por Rosenkranz su mejor obra, la única como tal imprescindible. Abundando en lo que decíamos antes, la ambición teó-

IV. «Ich schied mich von Halle mit den besten Vorsätzen, mich nicht durch neu Thorheiten zu einer unruhigen Vielfältigkeit verlocken zu lassen. Die Neuen Thorheiten aber, in die wir verfallen, sind listig genug, uns zunächst als sehr vernünftig zu erscheinen. Ich trat in Königsberg in einen mir ganz fremden Kreis von Erscheinungen, die mir den Stoff zu frischen Verirrungen und Verkehrtheiten lieferten, obwohl ich nun in der Stadt der reinen Vernunft lebt. Denn es irrt der Mensch und, wie ich dem Wort des Dichters hinzusetze, besonders der Philosoph, so lang' er strebt» (Rosenkranz, 1878: 488).

rica de Rosenkranz se limitó a una ampliación del sistema hegeliano en su *System der Wissenschaft* (1850) y en su *Wissenschaft der logischen Idee* (1858-59). Antes de emprender esta tarea hizo una inequívoca declaración de principios. «Nada me parecía más meritorio, nada más provechoso para la época actual de la filosofía que en la medida de lo posible seguir el paso de los talones de Hegel»^V.

La cercanía a Hegel reconocida por los círculos íntimos del filósofo y por los editores fue puesta en tela de juicio por los pensadores coetáneos. Michelet^{VI} y Lassalle^{VII} escribieron sendas reseñas críticas sobre *Wissenschaft der logischen Idee* donde pusieron entre comillas el hegelianismo de Rosenkranz. Nadie puede negarle a Rosenkranz una adhesión íntima a Hegel, pero lo que no resulta tan viable es reconocerle la fidelidad teórica al maestro.

Es importante tener en cuenta el radical esencialismo de Rosenkranz, «*einmal ist allemal im Wesen*». «En la esencia una vez es lo mismo que siempre»^{VIII}. «No se puede diluir el concepto de Dios en el de la razón como hacen todos los hegelianos que son panteístas ateos y logoteístas»^{IX}. «*Ich bedarf eines Gottes, eines absolutes Du, welches standhält in allem Wechsel der Welt*»^X.

V. «*Nichts scheint mir also lohnender, nichts für die gegenwärtige Epoche der Philosophie ergiebiger, als Hegel soviel wie möglich auf den Fersen nachzufolgen*», 1863, p.5, (en Metzke, 1929: 6).

VI. En el primer número de la revista de la que el propio C. L. Michelet era editor, *Der Gedanke, Organ der philosophischen Gesellschaft in Berlin*, número que data de 1861.

VII. Lassalle, Ferdinand, «Die Hegelsche und die Rosenkranzsche Logik und die Grundlage der Hegelschen Geschichtsphilosophie im Hegelschen System», que aparecería también en el número II de *Der Gedanke* en 1861, y después por separado en la editorial Wilhelm Heims de Leipzig en 1928.

VIII. *Wissenschaft der logischen Idee*, 1858/59, tomo II, 386, cit. sg. Metzke, 1929: 8.

IX. Rosenkranz 1870: 123.

X. Rosenkranz 1858-59, II: 298.

Los avatares de lo feo en el pensamiento estético occidental

Vamos a abandonar de momento a Rosenkranz (luego lo atenderemos para abordar su monografía acerca de la fealdad) para atender a la deriva de lo feo tanto en su desarrollo histórico en el pensamiento estético occidental como aquí y ahora.

¿En qué medida sigue vigente esta temática en el pensamiento estético contemporáneo? ¿No estaríamos más bien dispuestos a afirmar que, tras la experiencia de las vanguardias, neovanguardias, postvanguardias y últimas tendencias en las artes, la oposición bello-feo ha devenido obsoleta?

Esa es una cuestión problemática que cabría matizar, haciendo dos advertencias.

La primera nos dice que sería erróneo entender la relación entre la fealdad, por un lado, y el arte y el pensamiento estético, por otro, como una creciente tolerancia a la acogida de aquella. A saber, para este esquema simplificador, mientras que la fealdad era inaceptable en Antigüedad y Edad Media, ha ido siendo creciente y uniformemente aceptada con el paso del tiempo. Esto no es así de sencillo. Más bien debiéramos hablar de vaivenes, y en esos vaivenes desempeña un papel muy importante la mitigación que la categoría de lo sublime puede ejercer sobre lo feo para desplazar a éste y a su oposición con lo bello del centro de la discusión.

La segunda advertencia nos dice que la dimensión estética no es la única de desenvoltura de lo humano, sino que también están la ontológica y la ético-moral. De ahí que la cuestión de lo feo, no sólo se haya ceñido a aquello que no está dotado de una forma simétrica, armónica o proporcionada, sino también a aquello que nos perturba o puede perturbar anímicamente. De hecho todavía en el habla cotidiana actual sigue vivo el eco de la aplicación de la oposición bello-feo a las distinciones sociales y morales.

Con todo, abordar lo feo fue tabú durante muchos tramos históricos. Así por ejemplo, a Varnhagen von Ense le pareció poco me-

nos que escandalosa *Ästhetik des Häßlichen*, y así se lo reprochó a Rosenkranz (Kliche, 2010: 26). Sin embargo como veremos, ese reproche sólo debe ceñirse a haber hecho una monografía de lo feo, no a lo discursivo, donde Rosenkranz sigue conectando lo feo con lo bello, incluso como privación de éste, manteniéndose en las coordenadas de un pensamiento estético esencialmente conservador.

Baumgarten acuñó el término estética en un escrito homónimo, *Aesthetica*, cuya primera parte se publica en 1750 y su segunda en 1758. La Estética es hija del siglo XVIII, no sólo terminológicamente, sino también por la introducción de una actitud en la que la cuestión de lo bello deja de ser el amoldamiento a un esquema ontológico preexistente y pasa a ser algo opinable y en conexión con el sentimiento.

Se puede hablar por tanto tal y como define acertadamente Kliche, de una ontología pre-estética de lo feo (Kliche, 2010: 27).

Desde el comienzo de la reflexión en torno a lo feo se han distinguido dos sentidos de feo unificados en el término griego αἰσχρος (aischros). «Deforme» o «disforme», que mienta irregularidad o imperfección física. Y «feo», conectado con el impacto emocional, en un principio de desagrado, que nos produce lo deforme. Así en diversas lenguas esta dicotomía se mantiene: en latín *deformis-turpis*, en inglés *deformed-ugly*, en francés *difforme-laid* y en italiano *deforme-brutto*. Desde un principio quedan relacionadas pero, al mismo tiempo, delimitadas la dimensión objetual y la sentimental-patética de lo feo.

En el tiempo de predominio de la anteriormente mencionada ontología pre-estética de lo feo, hay una actitud de mayor o menor tolerancia con respecto al fenómeno.

Podemos decir, eso sí, que lo feo y lo cómico siempre se han asociado. Así en la *Ilíada*, Hefesto es el hazmerreír de los dioses y Tersites el de los humanos.

Partiendo de esa asociación feo-cómico, se puede decir que en la Antigüedad la tolerancia hacia lo feo está muy relacionada con la tolerancia hacia aquello que pueda causarnos risa. Así Platón expulsa-

ba la tragedia y la comedia de la Ciudad Ideal porque en ellas estaba incluido lo feo (*República* 607a). Para Aristóteles por el contrario era lícita la inclusión de lo feo, la imitación del hombre peor, pero sólo en cuanto generadora de comicidad (*Poética* 1499a).

Aunque lo bien formado y constituido había sido sinónimo de lo bello desde los pitagóricos, y muy especialmente con los cánones escultóricos de Policleto y Lisipo, y los vitruvianos en arquitectura, en la Antigüedad tardía, Plotino introduce un cambio sorprendente en esta tradición. Con un idealismo mucho más radical que el de Platón, el filósofo helenístico sitúa la fealdad en la materia. Junto a esta fealdad absoluta ésta la de aquello que no ha sido dominado por la conformación y la razón (Rodríguez-Tous, 2002: 58). Y consecuentemente no acepta de la belleza geométrica porque esta remite a partes y lo inmaterial es indivisible (*Enéadas* I, 6, 2).

En Agustín de Hipona se reúnen sintéticamente nociones tardo-antiguas y del medievo temprano en torno a la fealdad que nos sirven para ver muy claramente los parámetros en los que se debatía la ontología pre-estética de lo feo.

Por un lado Agustín era radicalmente antimaniqueo, por otro ubicaba la belleza en el *ordo naturalis* tal y como proponían los estoicos.

Recordemos que el maniqueísmo defendía la lucha cósmica y universal entre los principios del bien y del mal. El Agustín cristiano (antes fue maniqueo, y por eso contaba con muchas ventajas para ejercer una crítica contra este movimiento) consideraba que el mal en el mundo y por tanto la fealdad era un estado transitorio. De ahí que el mal no tuviera sustancia propia, de la teoría de la privación. El mal no era más que la privación del bien. Era el *todavía no* del bien que advendría al final de los tiempos, caracterizados por el bien y la belleza.

Por eso era muy necesaria la justificación de la realidad fáctica de lo feo en el mundo:

He de confesar que no sé por qué fueron creados los ratones, las ranas, las moscas y los gusanos. Sin embargo reconozco que todos son bellos

a su modo, aunque muchos nos parecen repulsivos a causa de nuestros pecados (*De Genesi contra Manichaeos* I, 16, 26).

Aquí Agustín introduce una muy interesante idea. La belleza de la Creación es una belleza *per se* porque el origen de ésta es bueno, un Dios inmensamente bueno. La fealdad sería no una fealdad «en sí», sino una fealdad «para nosotros». Es decir, sólo consecuencia de la percepción del pecador, deformada por el mal que en él habita.

Por otro lado no debemos olvidar que Agustín era un retórico y confería enorme importancia a la hora de estructurar un buen discurso a la correcta relación del todo y las partes. Esa valoración está muy en la línea del pensamiento imperial romano de su juventud y de una de las filosofías dominantes en su tiempo, el estoicismo. El estoicismo entiende la belleza como la totalidad limitada pero completa de una realidad dada. Siguiendo la estela de este pensamiento Agustín afirmaba que un brazo desmembrado de un cuerpo feo, incorporado a éste, es bello (*De Ordine* 2, 4, 12).

Apoyándose en la teoría de la privación, actúan los escultores románicos. La procedencia ontológicamente buena de lo feo hace lícita la representación de monstruosidades en los capiteles. Al fin y al cabo el mal, y por tanto la fealdad, en el mundo se consideraban un elemento transitorio que sería ulteriormente vencido al final de los tiempos tal y como queda de manifiesto en *Apocalipsis*.

Sin embargo, en torno a la representación de la fealdad como a la de la misma belleza, hubo serias disputas en la Edad Media. Así, el Císter y su principal valedor, Bernardo de Claraval pensaban que esos monstruos de los capiteles apartaban al monje de los códices y de la meditación sobre la Ley de Dios (cf. *Apologia ad Guillelmum Abbatem*)^{XI}.

Con todo, el dictamen de la Edad Media sobre el par bello-feo es en términos generales positivo. Lo bello es manifestación de Dios.

XI. Cf. Holt (ed.) 1957, tomo 1: 19-22.

Por su parte, lo feo tiene algo de bello en cuanto que al negarlo, pero al no poder hacerlo de modo absoluto, lo trasluce, así lo feo puede ayudar a acercarse a lo bello al percibir su privación.

La subjetivación del juicio estético es un proceso muy lento que se va gestando a lo largo de toda la Edad Moderna. Sin embargo es en el siglo XVIII cuando esta subjetivación se consolida.

La destrucción de la teodicea, la profundización de la visión histórica, y la disociación de ética y estética, dan lugar a la emancipación de la estética. A la consideración de lo bello como un predicado del juicio, una categoría y no un atributo trascendental de naturaleza metafísica. Por otra parte, esta estetización, este desplazamiento de lo bello desde la dimensión ontológica a la de la valoración subjetiva le quitan terreno a la oposición bello-feo y hacen que lo sublime inicie su carrera (Kliche, 2010: 32).

Incluso puede reconocerse que lo feo puede ser bello en algún sentido. Algo moralmente horrible puede ser fascinante por su espectacularidad tal y como afirma Diderot en el artículo «Laideur» de la *Encyclopédie*. Así Diderot nos pide que recordemos la conspiración de Venecia. En ella el Marqués de Bedmar, embajador español, sobornó a unos mercenarios franceses para que crearan desórdenes que hicieron ver como necesaria la invasión española de Venecia. Desde el punto de vista moral la acción de Bedmar fue atroz. Sin embargo, por sus medios y su desarrollo fue una acción grande, sublime (Diderot, Tomo IX, 1765: 156).

Con todo, esta liberación estética de la fealdad a través de su sublimación va a ir gestándose muy lentamente. La teoría del arte del clasicismo, implica imitación de lo bello e imitación, decorosa, de lo feo.

Así Lessing es en parte radicalmente innovador, pero también conservador en sus planteamientos. Según Eco, Lessing nos aporta la primera reflexión total sobre lo feo (Eco, 2007: 271) y en esta reflexión radica su novedad, que sin embargo se vio algo lastrada por la pervivencia de la teoría del *decorum*.

Lessing nos ofrece una nueva teoría de la *mímesis*. La teoría clásica y clasicista de la *mímesis* ubicaba el centro en torno al que pivotaban las artes en el objeto (la naturaleza imitada), mientras que en Lessing el centro pasa a ser el medio de representación de ese objeto. Será diferente si el medio es espacial, como en la escultura, a si el medio es temporal, como en la poesía.

Esto tiene consecuencias para lo feo. Habrá una aceptación limitada de lo feo. La poesía por su capacidad de descripción sin necesidad de visión será más tolerante, las artes visuales menos (Lessing, tomo 9, 1893: 145 y ss.). Y ya en términos más generales, por un lado está lo feo y por otra su efecto (lo feo inane, y lo feo dañino), consistente en la posibilidad de generar sentimientos mixtos capaces de deleitarnos: lo cómico y lo horrible. Hay que recordar que lo horrible era denominado lo sublime en el esbozo de *Laocoonte* (Kliche, 2010: 35).

El siguiente calado de esta travesía debe ser Burke. Para el irlandés, el auténtico opuesto de belleza no es la deformidad, sino la fealdad. Puede haber algo proporcionado y útil que sea feo. Su principal reflexión es en torno a lo sublime. Como señala Bodei, las categorías de lo trágico, lo cómico y lo sublime, parecen condenadas a reaparecer cada vez que se trata de definir lo feo (Bodei, 1984: 8).

Esta relevancia de lo feo en su dimensión emocional y patética viene a confirmar la preponderancia de lo subjetivo y de la estetización a partir del XVIII. Las pasiones y los sentimientos vienen a asociarse al juicio estético. Así Burke en *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) relaciona lo bello con la sociabilidad y lo sublime con la autopreservación. La amenaza que nos produce lo terrible está asociada a lo grande. «*All general privations are great, because they are all terrible; Vacuity, Darkness, Solitude and Silence*» (Burke, 1958: 119). Sin embargo mientras que la grandeza de lo horrible, cuando nos afecta directamente, sólo nos produce dolor, cuando la contemplamos, puede dar lugar a placer.

En todo caso estamos ante un panorama en que lo bello y lo feo ya no están en oposición contradictoria, sino que lo bello se relativiza

y se empieza a hablar del placer que puede provocar lo feo. En su tercera Crítica, Kant, tan poco distraído por el recurso a ejemplos artísticos particulares y centrado en su reflexión estética (Menéndez Pelayo II, 1993: 13), reconoce que lo feo puede complacernos de un modo agradable, siendo desagradable *per se*.

Lo carente de forma para Kant puede provocar sentimientos extraestéticos, de repulsión, o estéticos de sublimidad. Eso nos debe hacer reparar en que mientras que lo bello place directamente, lo sublime lo hace de un modo indirecto. Lo sublime matemático nos hace sentir insignificantes pero hace patente la grandeza de la natural. Lo sublime dinámico nos hace sentir peligro y amenaza, pero constata lo invencible de nuestro sentido moral.

Esta cercanía de lo sublime a las ideas de la racionalidad, libertad y moralidad ubica lo sublime en el ámbito del «a pesar de todo», del «*Trotzdem*», en el ámbito de la «astucia de la razón» «*List der Vernunft*». Lo negativo del fenómeno, puede verse como transitorio y efímero, y como paso necesario para que al final prevalezca la razón con su superación de obstáculos y contradicciones.

Muchos años más tarde Odo Marquard hizo un diagnóstico de la *Estética* kantiana. La estética de lo bello es una estética de la liberación (de la redención) por las contradicciones superadas. La estética de lo sublime es estética del retroceso (de la retirada) ante la persistencia de las contradicciones (Marquard, 1963: 186).

En el siglo XIX lo sublime declina, y lo feo vuelve a cobrar auge. Ya no se trata, claro está, de una noción de lo feo ligada a una consideración de lo bello como atributo trascendental del ser como ocurría en la Antigüedad y la Edad Media. Se trata por el contrario del reconocimiento de la poderosa facticidad de lo feo en la época de la industrialización, la urbanización, la proletarización y la pauperización.

Lo feo ya no se entiende como componente de la verosimilitud, es decir consecuencia de una atención a la realidad por tomar a esta como objeto del arte. Por el contrario asumir lo feo es valorado como un principio de veracidad, el de tener en cuenta la realidad social y no falsearla

Le beau est toujours bizarre [...] c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique. Renversez la proposition, et tâchez de concevoir un beau banal! (Baudelaire, 1976: 316).

En el siglo XIX se tiene la impresión del fracaso de la belleza y del triunfo definitivo de lo feo. Hay una anécdota muy significativa de Heine. En sus últimos días en mayo de 1848, el poeta, un sifilítico terminal, salió por última vez de su casa y fue al Louvre a ver, para venerar y casi a rezar a la Venus de Milo. Entonces sintió como si ella le dijera «*siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe und also nicht helfen kann*» («No ves que no tengo brazos y no puedo ayudarte») (Heine, 1961: 189-90).

Heine es «el gran popularizador del problema de la muerte del arte» (Jiménez, 1986: 77). La fealdad del mundo moderno ya no puede contrarrestarse, o si lo preferimos decir así, sublimarse, con la estética de lo sublime.

Que lo feo se convierte en el tejido de la época parece confirmarse en lo filosófico, lo poético y lo industrial en la segunda mitad del siglo XIX. Así en 1853 se edita *Estética de lo feo* de Rosenkranz, en 1857 *Las flores del mal* de Baudelaire y en 1851 se inaugura la Primera Exposición Universal en Londres, lo que confirma el comienzo de la estética de la mercancía.

Para el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, lo feo es destrucción del apolíneo *principium individuationis*. Lo feo es equivalente a lo dionisiaco, siendo éste fealdad provocadora de *pathos* (Nietzsche, sección 3, tomo 1, 1972: 29).

En un Nietzsche más avanzado, lo feo es síntoma de la estética decadente cristiana, respecto a la estética clásica (Nietzsche, sección 6, tomo 3, 1969: 230). Hay frente a ella una fea sublimidad de la risa del nihilismo activo tras la muerte de Dios (Nietzsche, sección 6, tomo 1, 1968: 146).

En todo caso hay una recusación de la estética kantiana de la *Kritik der Urteilskraft* por ser una estética del receptor y el especta-

dor; frente a ella, Nietzsche abogaba por una metafísica del artista (Nietzsche, sección 8, tomo 3, 1972: 149).

El siglo XX, toma lo feo como una posibilidad de expansión de las fronteras del arte en aras de la creatividad. Ya Van Gogh ubica su práctica artística en la expresividad del color, bella deformación. «La identificación mimética menos con el objeto que con el acto de pintar ya no dejan espacio para un mundo con objetos dotados de contorno. La pintura era para él lo absoluto» (Bürger, 1992: 54).

En general, la experiencia de las vanguardias históricas del siglo XX, puede entenderse como la propuesta de un arte del antiarte y de una estética de lo antiestético (Gorsen, 1969: 16). Lo feo como epítome de la pulsión creativa se asume ya sin ambages en pleno siglo XX (Azara, 1992: 90).

Para acabar este somero recorrido, detengámonos brevemente en Adorno y su teoría de la forma como contenido social. En un mundo claramente marcado por la experiencia del horror de Auschwitz ya no cabe un arte bello. Lo feo pasa a ser necesario momento de crueldad de la forma en un mundo cruel (Adorno, Tomo 7, 1970: 80).

La Estética de lo feo de Karl Rosenkranz

Ästhetik des Hässlichen (Estética de lo feo) escrita en siete meses entre finales de 1852 y principios de 1853 no pretendía ser más que un ensayo que aportase una explicación detallada de los parágrafos 830 y 831 de su *Sistema* de 1850. Sin embargo se vio desbordado por el fenómeno de lo feo y la obra se sobredimensionó notoriamente respecto al proyecto inicial. El volumen publicado en Königsberg por la Editorial de los hermanos Bornträger en 1853 contaba con casi quinientas páginas.

Ya hemos señalado que uno de los aspectos más significativos de la niñez de Rosenkranz es el reconocimiento del placer de la contemplación de la violencia ejercida contra otros. Sin embargo, esta sincera aceptación de lo *tanático* no se compadece con su desarrollo

sobre la monografía de lo feo. Inmediatamente Rosenkranz se retrae y tacha esa atracción por lo terrible, esa tolerancia hacia lo feo como una patología de lo bello, achacable a él como sujeto y a su época. Precisamente, la intensa presencia de lo feo en el mundo le exigía afrontar con urgencia el proyecto de una estética en torno a aquél (Rosenkranz, 1996: 9).

Para Rosenkranz la persistente manifestación de lo feo era un síndrome de su época. Un síndrome caracterizado por la inmoralidad creciente entre las personas, el incremento de tendencias naturalistas en el arte y la imitación inmediata y carente de mérito de la realidad mediante nuevos procedimientos de copia como el daguerrotipo o de las figuras de cera (Funk, 1983: 231).

Aun valorándolo como el filósofo por excelencia y como su maestro (Cf. Rosenkranz, 1963: 4), Rosenkranz mantiene reservas respecto a la estética de Hegel. Esa que se ocupaba del arte y del arte bello (Hegel 2007: 8), pues hacerlo de lo feo sería tanto como ocuparse de ese momento del arte en el que su papel histórico habría declinado (Vieweg, 2007: 287). *El Sistema de la Ciencia* de 1850 hace dos objeciones a la estética hegeliana: 1) se rechaza la visión trifásica del arte: simbólica, clásica y romántica (Hegel, 1997: 584) y se propone como alternativa la tríada etnicismo, teísmo, cristiandad (con sus tres características respectivas: belleza, sabiduría y libertad); 2) se entiende que la estética hegeliana carece de una metafísica de lo bello. Esta metafísica que Rosenkranz pretende constituir contiene la tríada Bello-feo-cómico (Cf. Funk, 1983: 231). Esa metafísica implicaría llevar la cuestión de lo bello y lo feo a la ontología pre-estética que la había caracterizado hasta el XVIII.

Rosenkranz establece que su estética ha de tener dos puntos de partida:

Primeramente, lo feo no puede entenderse independientemente de lo bello, pues carece de subsistencia sin éste (Rosenkranz, 1996: 38-39).

En segunda lugar, el arte auténtico debe incorporar a su forma la libertad y la necesidad de la libertad. De ahí que su ideal haya de ser lo bello artístico. El arte de calidad, ya se mantenga en los límites de

lo bello o se adentre en lo feo, debe rechazar la azarosa casualidad (Rosenkranz, 1996: 41).

Estos dos principios evidencian que la filosofía de Rosenkranz es regresiva. Implica un retorno a la consideración pre-estética, y ontológica, de la fealdad como *privatio*. Aquí Rosenkranz no se muestra precisamente como un seguidor de su admirado Hegel (cf. Metzke, 1929:49). Por otra parte, a diferencia de Hegel, tampoco toma el contenido explícito del arte contemporáneo por su contenido real. Como nos recuerda Duque, en Hegel «en una obra de arte, su contenido genuino, *Gehalt*, no coincide con su contenido total, o *Inhalt*. Aquél, el contenido espiritual, resulta empañado por el medio desde el que reverbera» (Duque, 1998: 867).

En definitiva, la adhesión a Hegel es vencida aquí por la desazón que le produce un mundo incontrolado, ignoto y feo. Rosenkranz somatiza eso que denominó Freud el «malestar en la cultura», dando cuenta de ello en su monografía de 1853.

Incurriendo en un idealismo retrógrado, Rosenkranz reniega de la contestación que hicieron el arte y la estética de su tiempo de la tríada metafísica de lo uno, lo verdadero y de lo bueno. Para Rosenkranz esa contestación ha derivado en el indeseable predominio de la particularidad (opuesto a lo uno), la casualidad (opuesta a lo verdadero) y frivolidad (opuesta a lo bueno).

La rechazable particularidad, negación de lo uno, es asociada por Rosenkranz al daguerrotipo. El ataque al daguerrotipo lo sustenta el filósofo en el rechazo de un naturalismo incorrecto y feo. El daguerrotipo no muestra la totalidad del ser humano ni aspira a ella, sino que se contenta con mostrar a un individuo o unos individuos humanos en un momento particular (Rosenkranz, 1996: 103).

La más desechable presencia de casualidad, o negación de lo verdadero, en el arte de su tiempo es ubicada por Rosenkranz en los dramas de Hebbel. En éstos, lo feo y lo inmoral se aúnan, ofreciéndonos un retrato de su época. Un siglo más tarde Lukács, con unos presupuestos políticos muy diferentes pero un punto de vista muy similar

a Rosenkranz, entiende que los personajes de Hebbel son víctimas de la tragedia de la burguesía. Lo trágico de la vida burguesa estriba en que sus actos carecen de un centro de gravitación otorgado por unas costumbres y un sistema moral determinados. Partiendo de su diagnóstico materialista histórico, bajo esas condiciones es imposible asumir las fuerzas materiales y objetivas de la realidad (cf. Jung, 1987: 209). Curiosamente tanto Rosenkranz como Lukács acusan a la escritura dramática de Hebbel de casualidad: Rosenkranz por no ser respetablemente burguesa, Lukács por ser burguesa.

Lo peor de Hebbel son los contrastes falsos. En ellos no están presentes auténticos poderes morales como en la tragedia griega y sus personajes (Eteocles y Polinices o Creonte y Antígona). Obras como *María Magdalena* sólo manifiestan la necesidad de buena apariencia social que requiere el burgués. Este drama es para un «monstruo de falsos contrastes» de efecto ridículo e irrisorio (Rosenkranz, 1996: 97). La existencia de un Hebbel constata la pérdida de fuerza trágica de la realidad contemporánea.

Y la diatriba contra la frivolidad, negación de lo bueno, va contra Heine, la absoluta negación de lo sagrado. Rosenkranz deplora ese humor disipado que se mofa del matrimonio, de la amistad, del patriotismo y de la religión (Rosenkranz, 1996: 214, 1992: 236). Tacha de hiriente y vergonzante el poema *Disputación*, que se ríe del Sacramento de la Eucaristía haciéndole elogiar a un monje lo bien que sabe la hostia consagrada frente al guiso con ajo de la serpiente Leviatán procedente de las artes culinarias de Satanás.

Así Rosenkranz desdeña de ese arte que renuncia a lo universal como daguerrotipo (negación de Lo Uno), aborrece la mofa inmisericorde de lo piadoso y lo respetable por Heine (negación de Lo Bueno) y reprueba la falsedad de contrastes de Hebbel (negación de Lo Verdadero).

El mayor logro de un arte feo es la caricatura: ésta muestra la Idea bajo la forma de la anti-Idea y lo bello a través de lo feo. La caricatura encara así afortunadamente el arte de la individualización (Ro-

senkranz, 1996: 330), algo que hicieron de un modo fallido el daguerrotipo, Hebbel y Heine.

Una caricatura se ciñe a un caso concreto (Rosenkranz, 1996: 243). Sin embargo no ha de quedarse en lo concreto, pues entonces incurriría en la particularidad. Una buena caricatura es la de una figura genérica, la del genio, a través de la representación de un hombre egocéntrico particular, como la llevada a cabo por Alfred de Vigny en *Chatterton* (Rosenkranz, 1996: 330).

La caricatura es de importancia capital para Rosenkranz porque lleva de lo bello a lo cómico a través de lo feo. En resumidas cuentas, adoptando lo feo, es capaz de superarlo.

Miguel Salmerón Infante

Bibliografía

- ADORNO, Theodor, Wiesengrund, *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-1986.
- AZARA, Pedro, *De la fealdad del arte moderno*, Barcelona: Anagrama, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1975-1976.
- BODEI, REMO, «Presentazione a K. ROSENKRANZ»: *Estetica del brutto*, Bologna: Il Mulino, 1984.
- BÜRGER, Peter, «Van Gogh und die Moderne», en H. M. BACHMAYER/D. KAMPER/F. RÖTZER, *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins*, München: Boer Verlag, 1992.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, edición de J. T. Boulton, London: Routledge, 1958.
- DE VOS, Lu, «Freiheit», en Cobben, P. (ed.), *Hegel-Lexikon*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, pp. 212-216.
- DUQUE, Félix, *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la Crítica*, Tres Cantos (Madrid): Akal, 1998.
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona: Lumen, 2007.
- FUNK, Holger, *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis Negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert*, Berlin: Agora Verlag, 1983.
- GORSEN, Peter, *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*, Reinbeck: Rowohlt, 1969.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, Traducción de Ramón Valls Plana, Madrid: Alianza, 1997.
- Lecciones sobre la estética*, Traducción de Alfonso Brotons Muñoz, Tres Cantos (Madrid): Akal, 2007.
- HEINE, Heinrich, *Werke und Briefe*, Edición de H. Kaufmann, Bd. 2, Berlin: Aufbau Verlag, 1961.

- HOLT, E (ed.), *A Documentary History of Art*, New York: Doubleday Anchor Books, 2 vols., 1957-1958.
- JIMÉNEZ, J., *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Madrid: Tecnos, 1986.
- JUNG, Werner, *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des Schönen Scheins*, Francfort: Athenäum, 1987.
- KLICHE, Dieter, «Pathologie des Schönen: Die Ästhetik des Häßlichen von Karl Rosenkranz», Nachwort zu ROSENKRANZ, *Ästhetik...*, pp. 401-427.
- «Häßlich», en Karlheinz Barck, Martin Frontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe. Studien Ausgabe*, Stuttgart/Weimar (2001-2010), Band 3: J. B. Metzler, 2010, pp. 25-66.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Sämmtliche Schriften*, Edición de K. Lachmann y F. Müncker, Stuttgart: Göschen, 1886-1924.
- MARQUARD, Odo, *Transzendentaler Idealismus*, Köln: Dinter, 1987.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España* (Volumen I y II), Madrid: CSIC, 1993.
- METZKE, Erwin, *Karl Rosenkranz und Hegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie des sogenannten Hegelianismus im 19 Jarhundert*, Leipzig: Wilhelm Heins Fachbuchhandlung für Philosophie, 1929.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Kritische Gesamtausgabe*, edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1967-1974.
- RODRÍGUEZ-TOUS, Juan Antonio, *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*, Mataró (Barcelona): Ediciones de intervención cultural, 2002.
- ROSENKRANZ, Karl, *Von Magdeburg bis Königsberg*, Leipzig: Erich Koschny/L. Heinemanns Verlag, 1878.
- Kritische Erläuterungen des Hegelschen Systems*, Hildesheim: Georg Olms, Hildesheim, 1963 (reprografischer Nachdruck der Ausgabe Königsberg, 1840).
- Ästhetik des Hässlichen*, ed. de Dieter Kliche, Leipzig/Stuttgart: Reclam, 1996

- VIEWEG, Klaus, «Die modern-skeptische Kunst als Ende der Kunst. Die Romantik als Aufhebung von Symbolik und Klassik», en *Idem, Skepsis und Freiheit. Hegel und den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literatur*, München: Wilhelm Fink, 2007, pp. 283-304.
- WINKLER, Michael, «Vorwort», en Rosenkranz, K., *Die Pädagogik als System*, Jena: Paideia, 2008, pp.7-27.