

LOS ANDARES DE MARILYN. ESAS FORMAS QUE TANTO NOS GUSTAN

Francisco J. Fernández. Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

Me gustaría empezar mi exposición llamando la atención de ustedes sobre el problema a que el título de la misma nos convoca. El título, sin embargo, dice algo más al vincularlos. Eso que quiero que diga lo he visto retratado en los andares de Marilyn, de Marilyn Monroe. Veamos por qué.

En efecto, por un lado se trata del problema de la forma (*eidos*, en griego, y en latín *forma, species, notio, genus*) y, por otro, del problema del gusto. Dice, de hecho, que esas formas nos gustan «tanto». «Tanto» es una partícula que suele indicar la primera parte de una construcción comparativa. Así, por ejemplo, «La película *Con faldas y a lo loco* me gusta tanto como *La guerra de las galaxias*». Pero es también una partícula que indica al mismo tiempo una cierta cantidad indeterminada. Así, por ejemplo, «tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando», sin que sepamos cuánto efectivamente montaba cada cual, sino, solamente, que montaban lo mismo; o «tanto va el cántaro a la fuente que al final se rompe», sin que sepamos tampoco cuántas veces se ha de ir a la fuente para que el cántaro efectivamente se rompa. Parece bastante claro, entonces, que el «tanto» presente en el subtítulo responde más bien a esta última modalidad: al de una cierta determinación cuantitativa, en este caso referida al gusto (a lo que nos gusta) y a las formas que lo suscitan (a las formas que tanto nos gustan). Pero determinación indeterminada, por más que haga referencia a una cierta, en el sentido de cualquiera, cantidad de disfrute, de gusto, la cual nos afecta, la cual estimula la sensibilidad que hayamos de tener, y por tanto, capaz de provocarnos la experiencia de una emoción estética.

Pues bien, permítaseme, para iniciar mi exposición, evocar una escena de una película de Billy Wilder, suficientemente conocida como para que no sea una cita pedante; a saber: aquella de *Con faldas y a lo loco* en la que los actores Tony Curtis y Jack Lemmon (músicos ellos) se encuentran en el andén de la estación de ferrocarriles de Chicago intentando escapar de unos *gangsters* con el fin de subir a un tren que habría de llevarlos a Florida. Como se recordará, ambos se encuentran disfrazados de mujer, pues la orquesta que los ha contratado es íntegramente femenina. El caso es que, antes de subir al tren, y todavía incómodos con los zapatos altos y la ropa recién estrenada ven pasar a Marilyn Monroe, a la sazón cantante e intérprete de *okeydoke* en la orquesta a la que han de incorporarse nuestros dos protagonistas. Detengámonos entonces en la escena: un andén, un ferrocarril, dos hombres travestidos con infinitas dificultades para andar y preguntándose por

eso mismo acerca de cómo lo harán, las mujeres, se entiende, para caminar simplemente, dadas sus actuales dificultades. Y es en ese momento cuando aparece Marilyn Monroe pasando por delante de ellos, con aquella manera suya única de andar, un traje entallado, unos zapatos de tacón altísimos y un equilibrio improbableísimo que hace que Jack Lemmon exclame tartamudeando: «¡Si parece que tienen un motorcito!»

¿Qué es lo que se desprende de la escena? Algo que, a mi juicio, tiene mucho que ver con el tema que aquí nos reúne. Pues tanto a Jack Lemmon como a Tony Curtis las formas de Marilyn Monroe les gustaban un tanto, al menos como personajes, pues es sabido que Tony Curtis dijo después que besar a Marilyn había sido como besar a Hitler, pero ése es otro problema.

Sigamos, entonces, con ello. ¿Qué es exactamente lo que a estos les gusta de Marilyn? El director, Billy Wilder, responde a tal pregunta enfocando en primer lugar las caras pasmadas de Jack Lemmon y Tony Curtis y, en segundo, una vista por detrás de Marilyn, andando simplemente, aunque con cierto apresuramiento, hasta tiene que dar un pequeño saltito en un momento debido a un repentino escape de vapor.

Ciertamente, tal secuencia es bellísima y no es difícil para el espectador compartir el asombro y embelesamiento de los dos protagonistas, en definitiva: la emoción que comparten. Pero, ¿de qué clase de belleza se trata? Para contestar a esto con cierto rigor es preciso dar un pequeño rodeo.

Es sabido que en la tradición filosófica y estética hay un par terminológico y conceptual que sirve para determinar la calidad de lo bello. El primer término hace referencia, más bien, a la naturaleza. Así, por ejemplo, un paisaje espléndido, la vista desde una montaña quizá, o el cielo estrellado, incluso la belleza indudable de un animal salvaje: un tigre o una gacela; hasta de los árboles puede predicarse la belleza. Todos estos casos suelen ser clasificados como comparecencias del sentimiento de lo bello-natural, esto es, el sentimiento del orden y armonía experimentados en relación con un fenómeno en el que el hombre no ha intervenido.

(Subsidiariamente y entre paréntesis, esto es, sin que lo que voy a decir afecte al otro extremo de la clasificación, del que dentro de un momento me ocuparé, se suele hablar también del sentimiento de lo sublime, pues lo sublime es como una exacerbación de lo bello, una suerte de exageración de la belleza. Exageración, aunque esto es discutible, y quizá quepa discutirlo hoy mismo, en el sentido de que lo bello en general apacigua y lo sublime más bien desconcierta, en el sentido de que la belleza ha de relajar y lo sublime, por el contrario, a menudo provoca lo contrario. Así, por ejemplo, una tormenta o un relámpago pertenecen al registro de lo bello-natural, pero desde el momento en que contienen una dimensión atemorizante caen ya dentro del ámbito de lo sublime. Es exactamente lo que cuenta Flaubert en su primera novela *Noviembre*, al ver las olas embravecidas rompiendo contra un acantilado en la costa normanda.)

Pues bien, tras de este paréntesis, retomemos el otro par de lo bello: esto es, lo bello que no es natural. Dentro de este ámbito cae, como cabía esperar, lo que

el hombre fabrica o ejecuta. Así, un cuadro como *Las Hilanderas* de Velázquez o las *Variaciones Goldberg* de Juan Sebastián Bach, sobre todo si son interpretadas por el pianista Glenn Gould, o un simple poema, como aquel soneto famoso de Quevedo titulado *Amor más allá de la muerte*, o este haiku de un amigo mío, Imanol Gómez, y que dice así: «Ataré tus ojos a mi alma / por si acaso te arrepientes / y huyes con el mar», o también, ¿por qué no?, una media verónica como las que daba Juan Belmonte, e incluso una locomotora de vapor, con su majestuosa presencia. Esto es: artefactos o procesos en los que el hombre interviene y que consiguen alcanzar la categoría de la belleza, porque consiguen convocar el sentimiento de lo bello-artificial.

Así pues, tenemos ya el par conceptual de que hablaba y algunos casos en los que éste se traduce y funciona.

No obstante, hay dificultades. En efecto, en primer lugar, la referida a la experiencia subjetiva del observador. Naturalmente, no a todo el mundo le gustan todas estas cosas de la misma manera; no a todo el mundo le gusta Velázquez, ni Bach, ni Quevedo, ni, por supuesto, el arte de torear de Juan Belmonte. Es más, a algunos puede que no les guste en absoluto; con lo cual, por otra parte, sólo están ejerciendo su derecho a juzgar estéticamente, y ello al margen de cuál sea el conocimiento concreto de tales artes. Pero todavía más, es posible que a algunos no les emocione de ninguna manera un panorama magnífico, ni el cielo estrellado, ni un tigre ni una gacela. Hasta es posible que una tormenta no los atemorice, ni que una noche cerrada siembre inquietud alguna en sus almas. Todo ello es perfectamente posible y, de hecho, ocurre. Otra cosa es que sea difícil reconocer que haya algún sujeto totalmente inmune a un sentimiento de disfrute de tipo estético¹, es decir, referido a la capacidad que tenemos de experimentar una cierta complacencia en lo que vemos u oímos, incluso tocamos, más allá de la utilidad inmediata que pudiera provocarnos. En este sentido, preguntado en una ocasión Aristóteles acerca de por qué era más fácil amar a alguien bello que a alguien feo, contestó, como cuenta Diógenes Laercio: «Esa pregunta es de ciego».

Antes de seguir, con todo, es preciso que les advierta de que el problema del gusto tiene una dimensión que aquí no voy a tratar más que tangencialmente. Es decir, que hay formas de disfrute que no hacen entrar en juego la noción de juicio estético en el sentido que lo estoy utilizando, esto es, como vinculado a la problemática de la belleza. Así, por ejemplo, si a uno le gusta la sopa de ajo o las angulas, el sentimiento que experimenta el que de tales cosas disfruta no es el de la belleza. De una sopa de ajos no diremos que es bella, más que irónica u oblicuamente, y ello aunque disfrutemos de ella y hasta tenga una bella presentación. Incluso el placer sexual no puede ser considerado bello, aunque haya todo un arte del amor, sino que se encuentra en otro registro. Así, por ejemplo, la propia Marilyn Monroe, preguntada en cierta ocasión acerca de qué es lo que más le gustaba del sexo, contestó con gracia indudable: «La copa de antes y el cigarrillo

¹ Tal vez alguien en estado catatónico, pero quizás ya y por eso mismo a punto de perder su condición de sujeto.

de después». Con lo cual se demuestra que la reluctancia ante los disfrutes puede darse en cualquier ámbito de ellos². (Entre paréntesis, en el propio cuadro de *Las Hilanderas* de Velázquez se puede observar, como ha hecho Joaquín de Entrambasaguas, cómo una de ellas tiene bajo su brazo, y por dentro de la camisa, un búcaro, esto es, un recipiente conteniendo barro perfumado, el cual las damas de la época *corrían*, dado que palidecía el rostro, lo cual era signo de belleza.)

Volviendo al tema principal e introduciendo otro par conceptual. Lo bello-natural consistiría en experiencias ante objetos a partir de los cuales el sujeto (el espectador) se regocija. Lo bello-artificial, por su parte, consistiría en la experiencia regocijante que el sujeto siente ante un objeto que sabe construido por otro sujeto. En los dos casos, como se comprueba, la sensación pertenece a un sujeto, es una experiencia subjetiva (o poli-subjetiva, como cuando varias personas miran un mismo cuadro, o como cuando los aficionados dicen simultáneamente «Olé» para acompañar al torero en su lidia por cierto, en vez de acompañar había puesto antes animar, pero no me parece que sea ésta la acción que el «Olé» desempeña — o el caso, más interesante quizá, de los aficionados que privaron a Belmonte de conseguir los trofeos, porque se olvidaron de sacar los pañuelos, dado que no podían dejar de aplaudir), pero los elementos que la provocan, si es que la provocan, están adscritos a ordenes diferentes. Por un lado, el de la naturaleza, el de los objetos (o fenómenos) naturales, por otro, el del arte, el de los objetos (o procesos) artificiales. ¿Quiere esto decir que tal ordenación es estricta? ¿Que no hay interferencias entre ellos? ¿Y que, por así decirlo, la naturaleza sería el ámbito de lo verdaderamente objetivo y el del arte el de lo verdaderamente subjetivo? A mi juicio, no es seguro.

La primera objeción a tal par, a tal manera de clasificar las cosas que afectan a la sensibilidad, sería la de recordar que los objetos construidos se construyen efectivamente *a partir* de objetos naturales. Así, los colores que usaba Velázquez son determinadas composiciones químicas que, por separado, se hallan en la naturaleza (es sabido, por ejemplo, que no se ha podido lograr reproducir sus rojos) o los sonidos compuestos por Bach suenan de hecho a partir de las vibraciones concretas de unas teclas de determinado material, — sería interesante saber qué clase de placer estético es el de aquellos que son capaces de leer la partitura

² El caso contrario no es menos revelador: «Le visto a esta mujer sin sexo, animal indefinible, completamente castrada en el seno materno. No tenía terrón, ni clítoris, ni pechos, ni vulva, ni labios grandes, ni vagina, ni matriz, ni reglas. He aquí la prueba de ello: a través del ano se palpaba la sonda introducida por la uretra, y el bisturí profundamente introducido en el lugar donde se encuentra siempre la gran hendidura en las mujeres sólo percibía grasas y carnes poco vasculares escasas en sangre. Hubo que renunciar al proyecto de hacerle una vulva, y descasarla después de diez años de matrimonio con un campesino tan imbécil como ella, que sin darle importancia al hecho, no se había preocupado de instruir a su mujer de lo que le faltaba. Creía buenamente que el conducto del ano era el de reproducción, y actuaba en consecuencia, amando mucho a su mujer que a su vez lo amaba mucho también, y se enojó terriblemente cuando se descubrió su secreto. El señor conde de Erouville, teniente general, y todos los médicos y cirujanos de Gante vieron a esta mujer fallida y levantaron acta. Estaba absolutamente desprovista de todo sentimiento de placer venéreo; en vano se le cosquilleaba el lugar del clítoris ausente, porque no tenía ninguna sensación agradable, y el pecho tampoco se le hinchaba jamás». (J.-O. De La Mettrie, «Sistema de Epicuro» en *Obras filosóficas*, vol. XIV, ed. de Menene Gras, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 377).

haciendo abstracción de la producción de los sonidos. Pero esto, en verdad, es una objeción menor porque lo peculiar del arte reside no en los elementos que intervienen en la confección del artefacto estético, sino en la composición misma, en la síntesis conseguida con tales elementos. Esto es tan así que hace unos años, por ejemplo, el pintor mallorquín Miquel Barceló pegaba espaguetis en sus lienzos, sin que ello quisiera decir que tales espaguetis estaban allí en su calidad de ser eventualmente cocinados, sino que lo que permitía a Barceló introducirlos en sus cuadros no era otra cosa que la función que iban a cumplir en el todo del cuadro en cuestión. Es decir, que lo que hace el artista es pervertir, manipular, las funciones más inmediatas de las cosas en virtud de una intención estética de su invención³. El caso de los espaguetis puede que les parezca extremo, aunque no creo, porque todos tenemos noticias de propuestas más peregrinas, pero antes se hizo con periódicos (los *collages* de Picasso), e incluso de Rembrandt se decía en su tiempo que sus retratos se podían coger de la nariz del retratado, tanta cantidad de óleo ponía en ellos.

La segunda objeción es, a mi juicio, más grave. No se refiere ya al material concreto (objetivo) y a su empleo insólito, sino a la forma en que los objetos pierden su independencia natural, la independencia de ser meramente objetos. Pero déense cuenta de que la interferencia es recíproca, como veremos dentro de un momento, pues también los objetos contruidos pueden regresar a un estado en que tal construcción se va borrando. Unos cuantos ejemplos ilustrarán lo que intento decirles.

Piensen, por ejemplo, en un jardín, donde los árboles, las plantas, los riachuelos, las piedras son efectiva y respectivamente o bien talados o bien podados o bien encauzados o bien colocadas en determinados lugares. De tal manera que hasta los jardines en principio más respetuosos con los objetos naturales en ellos presentes — es el caso extremo de los parques naturales o reservas de la biosfera, de manera más cursi— no dejan de recordar la intervención artificial que sufren por el simple hecho de que se los valla o acota — el coto de Doñana—, o bien se introduce o reintroduce en ellos especies extinguidas e incluso completamente foráneas.

Y piénsese ahora en el caso contrario, tal como lo ha estudiado el historiador del arte Emilio Orozco Díaz: el de una ruina: donde la naturaleza va progresivamente derrumbando las construcciones, donde la simple hierba es capaz de hacer estallar los sillares: donde el arte, al fin, pierde el poder distributivo de las cosas para cedérselo — a su pesar, cabe presumir— a la naturaleza.

Piénsese, cambiando de registro, en los toros de lidia, con los cuales se ha operado una mutación genética en función simplemente de que sirvan para ser toreados. Es el caso de la raza navarra, ya extinguida precisamente por su fiereza, que hacía imposible lidiar con sus ejemplares. O los caballos de carreras, los llamados pura sangre, que son el resultado de un laborioso proceso de cruces, esto

³ Cfr. «La silla de Picasso es una mala silla» en V. Gómez Pin, *De usía a manía*, Barcelona, Anagrama, 1972.

es, todo lo contrario a una genuina pureza de sangre.

Pues bien, algo de tales interferencias me parece que es lo que hay tras de la exclamación de Jack Lemmon ante la visión de Marilyn Monroe en el andén de la estación de Chicago: «¡Si parece que tienen un motorcito!» Donde por otra parte se comprueba que Jack Lemmon la hacía extensiva a todas las mujeres. Que es que la calidad de la belleza de Marilyn era tal que Jack Lemmon no podía decidirse, quizá porque la emoción provocada era tanta, pero quién podría saberlo, a asignar tal visión al reino exclusivo de la belleza natural, aunque sólo fuera andar lo que la provocaba, aunque sólo fuera el andar de Marilyn Monroe lo que provocara tal disfrute, y de ahí la inclusión del ámbito de lo artificial que introduce en su exclamación, sobre la que me permito llamar su atención: «¡Si parece que tienen un motorcito!» Un motorcito, esto es, un artilugio que dé cuenta de la forma en que su andar se expresaba. Demasiado refinado como para ser simplemente un movimiento natural, para pertenecer, pura y simplemente, al reino de los objetos o fenómenos naturales. Por cierto que el vocablo «hermoso», el cual conviene sobremanera al andar de Marilyn, y a toda ella probablemente, proviene del latino *formosus*, esto es, «que tiene una buena forma»⁴, precisamente ésas que tanto nos gustan.

Francisco J. Fernández
 Facultad de Filosofía y Ciencias de la
 Educación
 Apartado 1249
 San Sebastián

⁴ En el mismo sentido que «colorado», significando «rojo», parece ser la propiedad del color en general.