

## El punto final de un poema

*¿Por qué, pues, buscar  
Vanos sistemas de filosofías vanas,  
Religiones, sectas (voz de pensadores),  
Si errar es condición de nuestra vida,  
Única certidumbre de existencia?  
**Fernando Pessoa**, Fausto*

**S**obre las puertas Esceas estaba Príamo con otros valientes troyanos y los ancianos del pueblo, los cuales a causa de su vejez no combatían, pero eran buenos arengadores, semejantes a las cigarras que, posadas en los árboles de la selva, dejan oír su aguda voz. Tales próceres troyanos había en la torre. Cuando vieron a Helena, que hacia ellos se encaminaba, dijeronse unos a otros, hablando quedo, estas aladas palabras:

*—No es reprehensible que troyanos y aqueos, de hermosas grebas, sufran prolijos males por una mujer como ésta, cuyo*

VIVIAN JIMÉNEZ

*rostro tanto se parece al de las diosas inmortales. Pero, aun siendo así, váyase en las naves, antes de que llegue a convertirse en una plaga para nosotros y para nuestros hijos.*

*Así hablaban. Príamo llamó a Helena y le dijo:*

*–Ven acá, hija querida; siéntate a mi lado para que veas a tu anterior marido y a sus parientes y amigos –pues a ti no te considero culpable, sino a los dioses que promovieron contra nosotros la luctuosa guerra de los aqueos...<sup>1</sup>*

La *Iliada* fascina nuestra memoria, reta la imaginación, coquetea con los pensamientos; pero no es eso lo que nos deja prendidos –o perdidos. Lo que nos seduce es el eco de una historia que ha resonado, y sigue, en los hombres. Aquello que es casi como los dioses inmortales. Muchos se preguntan una y otra vez dónde y cómo encontrar la mujer que encierra en sí lo que hasta hoy parece inalcanzable. Porque no es ella lo que desvela los corazones sedientos y mantiene en un inquietante juego la llama del universo creador, sino lo que hay en ella, eso que domina y deja ver entre sus curvas, miradas, telas, gestos, latidos..., en fin, en todo aquello que nos imaginamos o construimos con miles de figuras y encantos cuando pensamos en la mujer que ha representado la belleza en la historia.

La belleza de Helena no sólo provoca de manera solapada una de las guerras legendarias, sino da inicio a una obra que, acompañada de joyas, pinturas, poemas, textos, fotos, esculturas..., camina junto a esa búsqueda desesperante, frecuentada por el hombre durante siglos. Con su paso deja sobre más de cuatrocientas páginas –indiscutibles bellas páginas– la *Historia de la Belleza*.

Sólo alguien como Umberto Eco, hoy, podía encargarse de hacer un libro de tal agudeza y, dentro de ella, tan abarcador y de tan alto sentido de la sensibilidad. El tema de la Belleza en la cultura occidental ha estado unido a él desde sus investigaciones filosóficas iniciales. En su tesis doctoral presentada en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Turín, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, trató a la belleza como tema permanente en el pensamiento del hombre. Según planteaba, si la estética *es un campo de intereses acerca del valor belleza, su definición, su función y sus modos de producirlo, y de gozarlo, habrá que convenir entonces en que el medievo ha podido hablar de estética... Y si por estética puede entenderse también toda reflexión sobre el arte, en este caso tanto la filosofía como la teología medieval abundan en cuestiones estéticas*. Respuesta necesaria a los que planteaban que la estética había nacido con el filósofo alemán Baum-

garten (1714-1762), quien la separó de la filosofía y la definió como la ciencia de la belleza (*scientia cognitio- nis sensitivae*). Con el objetivo de hacer un análisis lo más incluyente y fiel posible a la realidad, Eco inicia su libro recreándose en *El ideal estético en la antigua Grecia*, que llega adornado con la escultura perfectamente proporcionada del siglo VI a.C., *Kouros*.

Durante su vida el hombre se ha mantenido en una búsqueda que aparenta gobernarle. Pareciera que nunca terminará. Se hace preguntas, interviene su entorno, camina, vuela, cruza los mares, se impone, crea, construye, duplica, destruye... y sigue buscando.

El intento por mostrar un concepto acabado, cerrado, invariable e inalterable de la belleza, desde los griegos –intento aprehender el tiempo de Eco, sin pretender ser su eco– hasta hoy, es por principio fallido. Ha sido precisamente el comportamiento cambiante de la cultura y la sociedad lo que ha sellado su carácter variable y dependiente. *La belleza nunca ha sido algo absoluto e inmutable, sino que ha ido adoptando distintos rostros según la época histórica y el país...*<sup>2</sup>

Con esa imposibilidad de asir perentoriamente lo que es sólo una manifestación del presente, pero dominada por la obsesiva manía de buscar, por la permanente y terca insatisfacción, el hombre a través de los

tiempos ha intentado definir la belleza desde diferentes perspectivas.

Para algunos era bello sólo lo que tuviera un orden y una proporción. Los pitagóricos sabían que ciertas modulaciones musicales (relación entre la longitud de una cuerda y la altura de un sonido, intervalos) influían en la psicología de los hombres. De hecho, Pitágoras había devuelto la *conscientia* a un adolescente ebrio haciéndole escuchar una determinada melodía. El canon de belleza en el arte de la Grecia clásica siempre estuvo matizado por la exigencia de la simetría.

Si observamos la escultura del siglo VI a.C., *Koré*, inmediatamente nos damos cuenta que el artista hace los ojos exactamente iguales; los brazos, a pesar de sus posiciones, son idénticos. Lo mismo sucede con sus senos que se levantan joviales y seguros mostrando una simetría absoluta, su cabellera se deja caer en ondas perfectas con movimientos proporcionales y exactos, los pliegues de la ropa que lleva puesta, sus abultados y simétricos labios, la nariz... todo calculado e idénticamente trabajado bajo el criterio de la armonía. Para rematar, la expresión vaga e imprecisa de su rostro refleja el equilibrio que debía existir en los humores. Una imagen creada en función de mostrar el gesto sereno típico de las esculturas de la época.

Sin embargo, sólo hubo que esperar dos siglos (IV a.C) para que se estableciera un nuevo canon. De ello se encargó Policleto: la verdadera proporción no estaba regida por unidades fijas, de un modo matemático, sino basada en un criterio orgánico, en el que era más importante la perspectiva desde la que se contemplaba la figura. Tiempo después (siglo XIII), para Tomás de Aquino la proporción no se relacionaba solamente con la disposición correcta de la materia, sino la consideraba un valor ético (belleza moral). Era esencial *la adecuación al fin* a la que estaba destinada el objeto. Por muy 'bello' que fuese el material con el que se elaboraba una cosa, ésta podía ser por principio 'fea' si no cumplía adecuadamente la función para la que fue creada. Un paraguas diseñado con el mejor criterio, elaborado con un papel de hermosos colores, jamás podría ser considerado bello debido a la imposibilidad de usarse para protegerse de la lluvia.

Los parámetros establecidos como esenciales para saber lo que es bello o no lo es, han cambiado, incluso, dentro de sí mismos. Es el caso de los ideales de proporción. Lo que para algunos en su momento pudo encarnar un criterio de proporción adecuado, para otros, en época distinta, era considerado tosco y desproporcionado. Una escultura de Rodin con la intensidad de expresión y la carga desgarradora que mues-

tra, con la gestualidad que el artista sugiere, nunca se apreciaría como bella, y mucho menos como una obra de arte, por los escultores del siglo VI y V a. C.

Más interesante y deslumbrador se vuelve el trabajo al reconocer que, aún dentro de una misma época, los parámetros del gusto, de la proporción, varían claramente. El modelo de trabajo usado por Velázquez en su *Venus del espejo* no es el mismo del que parte Rubens para su *Venus ante el espejo*. Si nos aproximamos mucho más a nuestro tiempo y nos ubicamos en París, 1912, nos sumergiremos ante la ola vanguardista del arte que pululaba alrededor de Picasso y Braque en el momento de la mayor efervescencia del controversial cubismo. Este nuevo movimiento artístico dejaba de lado el estudio del color y la luz –esencial en el arte desde el impresionismo–, para dedicarse al análisis de la relación de los objetos con el espacio (el cuadro en sí). Como expresa Olivier Debroise,<sup>3</sup> el cuadro ya no era un lugar donde se representaba la realidad, sino un espacio autónomo donde el pintor debía organizar planos y volúmenes; dejaba de ‘representar’ para ‘ser’. Nada imaginable hasta entonces. Marcel Duchamp con su *Desnudo bajando la escalera* (mezcla de la rigidez cubista con el análisis del movimiento futurista) encabezó el grupo que logró difundir el arte moderno y la vanguardia parisiense en América.

Durante la segunda mitad del siglo XIX confluyeron al menos dos modos de concebir la belleza dentro de un mismo país. En *Historia de la Belleza*, Eco expone cómo al tiempo que se desarrollaba el decadentismo surgía un nuevo ideal estético representado por la recién aparecida burguesía. Mientras unos consideraban que la belleza estaba llena de sentimientos de agotamiento y desmoronamiento, otros veían el mundo regido por la simplificación de la vida en un sentido práctico: las cosas son correctas o incorrectas, hermosas o feas. Estos últimos no se planteaban dilemas de ningún tipo, la belleza estaba relacionada directamente con lo funcional, con la utilización práctica. No existía objeto de decoración en la casa de un burgués que no expresara un valor por su costo y función.

*Hermanos, tristes lirios, / languidezco de belleza...<sup>4</sup>*

Son los sentimientos que predominan por otro lado y desvían la mirada hacia la estética del decadentismo. Valéry se convierte en un ejemplo de la atracción que ejercía la naturaleza, preferentemente la flor, por su sentido de fragilidad y corrupción, por su capacidad de pasar rápida y fácilmente del estado de vida al de muerte. Era una tentación demasiado poderosa para los simbolistas, el movimiento literario y artístico más influyente del decadentismo, para quienes sólo la palabra poética podía plasmar el absoluto.

La Belleza vista desde la burguesía, desde el mundo victoriano, se expresaba como algo lujoso y concreto. Navegaban sobre las mismas aguas del decadentismo que imponía una concepción del mundo completamente diferente. Según E. Hobsbawm, en la casa del burgués existía una cantidad de objetos cubiertos por cojines, telas y tapices, siempre muy elaborados. *No hay cuadro sin un marco dorado, labrado, con marquetería, incluso con listas de terciopelo; no hay silla sin acolchado; no hay tejido sin flecos (...). Se trataba de un signo de riqueza y de prestigio. (...) Pero los objetos no eran únicamente utilitarios o símbolos de condición social y de éxito. Tenían un valor por sí mismos como manifestación de personalidad...*<sup>5</sup>

La atención sobre el objeto en sí, el vicio obsesivo por la elaboración y la rareza de éstos, contrastaba con la melodía oculta, misteriosa, propia de la naturaleza que sólo el poeta estaba llamado a descubrir. Obras como las de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Oscar Wilde, Émile Zola, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, entre otros, se convirtieron en reveladoras de la realidad donde la Belleza era la verdad oculta que debía ser sacada a la luz. *Nombrar un objeto significa suprimir las tres cuartas partes del placer de la poesía, que consiste en adivinar poco a poco. Sugerir, éste es el sueño.*<sup>6</sup>

Si nos dejamos llevar por la mano invisible de Helena, siguiendo los pasos que junto a ella fue dando Eco, y nos detenemos a observar cómo uno, con su encantamiento, y otro, con su sensibilidad y erudición, han esculpido la *Historia de la belleza*, tendremos un mundo de sensaciones por descubrir. El autor va modelando nuestras emociones sobre las huellas creadoras que ha dejado el hombre desde siglos atrás. Así despliega ante nuestros ojos la trayectoria de lo que ha sido el eterno anhelo, el deseo de lograr el encuentro con la Helena de los sueños.

Son varios los ejemplos que confirman cómo la búsqueda de la Belleza ha provocado el surgimiento de movimientos artísticos completamente diferentes y ha originado propuestas que tratan de imponerse dentro de un mundo que las contradice. Las vanguardias han sido consecuencia, precisamente, de ese estado de insatisfacción que se empeña en subsistir a pesar de haberse creído que en un momento 'se encontró lo Bello'. Lo que había hasta ese entonces no es, lo que es está por descubrir. Muchos de esos grupos o personalidades de avanzada se encontraron con la resistencia de los que se sintieron aliviados y prestos a echar a un lado su ya insostenible desvelo, por haber alcanzado un verdadero concepto. Se ven reacciones desde todos los frentes: el que pretende mantener lo superado opo-

niéndose al cambio, y el que se va al extremo contrario aparentando gozar de una idea más audaz. Este último ha ambicionado el lugar del innovador sin poder eludir la caída en lo efímero o superficial. En ambos casos el miedo a lo desconocido juega al rompecabezas.

El mismo siglo de Kant fue el de Sade. Mientras lo Bello se identificaba con lo bueno y lo bueno con lo deseado, el placer arribaba cuando se obtenía el objeto, cuando se convertía en propiedad. Sin embargo, para Kant una de las características de lo Bello era la del placer sin interés. La idea era disfrutar de lo bello sin querer por eso poseerlo. Una postura contraria a cualquier tendencia que explicara el sentido de existencia de las cosas a través de un fin concreto, tan sólo por representar una regla determinada. Las cosas bellas únicamente están por ser lo que son, por el simple acto de subsistir. Les basta con ser.

La idea de lo sublime como una nueva concepción de lo bello desarrollada por Kant –a pesar de haberse elaborado como concepto desde el siglo XVII–, es retomada nuevamente en el XIX. Para Schiller, el sentimiento de lo sublime era un sentimiento mixto, compuesto por uno de pena y otro de alegría. *Por consiguiente, en nosotros deben estar unidas dos naturalezas opuestas, que están interesadas en formas absolutamente contraria en la representación del objeto mismo. (...) El*

*objeto sublime es de dos clases. O nosotros lo atribuimos a nuestra fuerza intelectual y sucumbimos a la tentación de formarnos una imagen o un concepto de él; o lo atribuimos a nuestra fuerza vital y lo consideramos una potencia frente a la que la nuestra se desvanece.*<sup>7</sup>

En el mismo siglo XVIII, acompañando la lucidez del raciocinio de Kant, aparece el Marqués de Sade con sus controvertidas ideas, proponiendo una nueva manera de hacer arte, de mostrar lo bello (para algunos, la oscuridad).

*—¿En el pecho, padre?*

*—Sí, en esas dos masas lúbricas que sólo azotadas me excitan.*

*Y las apretaba, las comprimía violentamente mientras hablaba.*

*—¡Oh, padre! Esta parte es muy delicada, me mataréis.*

*—¿Qué importa, con tal de satisfacerme?<sup>8</sup>*

*¿Qué importa, con tal de satisfacerme?* No era una pregunta, era la respuesta a todo intento de creer que los hombres sólo sucumbían ante la maravilla y los grandes espectáculos de la naturaleza, ante los versos que hablaban de las flores; era una respuesta para los que aseguraban la existencia de un canon preciso e invulnerable de lo bello. Por un lado se hablaba del hombre al que la felicidad de los otros le alegraba, al que el

sufrimiento despertaba piedad, aquel que frente a la fuerza invencible de la naturaleza era capaz de descubrir lo sublime. Pero un gran sobresalto les esperaba al posar los ojos sobre textos como éstos:

*Tienes que sentir lo indigna que eres de ello después de tu conducta de ayer. Desnúdate, y si sigues ofreciendo la más ligera resistencia a mis deseos, dos hombres te esperan en mi antecámara para llevarte a un lugar del que no saldrás en toda tu vida.*

—¡Oh, señor! —digo llorando y precipitándome a las rodillas de aquel hombre bárbaro—, cambiad de idea, os lo suplico. Mostraos generoso para ayudarme sin exigir de mí lo que me cuesta tanto que os ofrecería mi vida antes que someterme a ello... Sí, prefiero morir mil veces que infringir los principios que he recibido en mi infancia... Señor, señor, no me obliguéis, os lo suplico. ¿Podéis concebir la dicha en medio de disgustos y de lágrimas? ¿Os atrevéis a esperar el placer donde sólo veréis repugnancias? Así que hayáis consumado vuestro crimen el espectáculo de mi desesperación os colmará de remordimientos...

*Pero las infamias a las que se entregaba Dubourg me impidieron continuar. ¿Cómo había podido creerme capaz de enternecer a un hombre que ya encontraba en mi propio dolor un acicate más a sus horribles pasiones?*<sup>9</sup>

La incertidumbre es una sensación poco soportable. Cualquier cosa menos sentir que se está en frente de lo inclasificado, de lo que no tiene nombre, de lo que no ha sido conceptualizado. El impulso a buscar un concepto de Belleza como una meta final, como algo que debe ser alcanzado en un futuro, ha distorsionado el sentido del arte, de la creación.

La Belleza no es un problema que esté por resolverse. No tienen razón de ser aquellos catalogadores de lo que es bello o no lo es. La Belleza está en el corazón de quien la observa, como diría A. Einstein, contenida en toda expresión. De ahí su carácter trascendente. En sus estudios sobre el tema, Eco expone que al reconocer la trascendentalidad de la Belleza se le confiere una dignidad metafísica con una extensión universal a nivel cósmico, con lo que el cosmos conquista una perfección ulterior y Dios un nuevo atributo. Lo trascendental es propio de todo lo finito o infinito.

Durante el siglo XX y la parte del XXI que vivimos no ha prevalecido un canon único como tradicionalmente se conocía sobre las manifestaciones artísticas o populares; un paradigma que las haga dirigirse, mostrarse, en una misma dirección. Al contrario, se dan distintas formas, abundan las maneras de expresar.

En el último capítulo de la Historia de la Belleza, *La belleza del consumo*, Eco despliega un abanico de

varias décadas donde conviven distintos modos de ver la Belleza en nuestro tiempo. Pone al descubierto que la contradicción del siglo XX está precisamente entre lo que propone como modelo el mundo del consumo comercial y lo que defiende a ultranza el arte de las vanguardias. Pero, ¿cuál es el modelo que han propuesto los medios de comunicación masivos que lo hacen competir con las artes “mayores”? ¿Cómo ha evolucionado la relación entre ambos modos de entender la belleza?

Durante un mismo decenio las propuestas de los medios de difusión masivos que convergían se contradecían entre sí, se censuraban por el sólo hecho de coexistir: por un lado nos encontrábamos al fornido y viril John Wayne y por otro al menos rudo Dustin Hoffman; el mundo se iba rodeando de las ágiles y casi flotadoras pisadas del menudo Fred Aster, y al mismo tiempo de los no menos ligeros movimientos de alguien más corpulento, Gene Kelly; las pantallas de los cines lucían la sencillez de Audrey Hepburn y a la vez la exhuberancia de Anita Ekberg.

De otro lado, los medios también han evocado las distintas propuestas de las artes «mayores». Como ejemplifica Eco, las mujeres aparecidas en los carteles publicitarios de los años veinte evocaban la belleza del estilo Art Déco. Es innegable cómo en la publicidad ha

habido una marcada presencia de la estética futurista, cubista y surrealista, entre otros movimientos artísticos. El comercio ha hecho suya las ventajas que el arte ha brindado, para corroborarlo sólo basta con ver la televisión unos pocos minutos.

Un grito hizo temblar las paredes del planeta, comenzando por Noruega, y los comerciantes respondieron al llamado. El cuadro de Munch fue robado en el 2004. Con la estrategia del que logra el gol definitivo, en pocos minutos un jugador de fútbol rompió el cristal de la ventana de la galería donde se exponía *El grito*, y como si contara con tiempo de sobra dejó una nota de agradecimiento por tan mala seguridad. Sin embargo, la obra de Munch ya había sido robada anteriormente por miles, millones de personas. Los medios de difusión masiva y la industria del comercio se habían apropiado de esa imagen para reproducirla en serie: cojines, camisas, jarras, muñecas inflables, llaveros y cualquier objeto al que le viniera bien la imagen y fuese potencialmente consumible por las masas.

No obstante, tal apropiación no ocurrió de un solo lado. Durante ese tiempo se da un fenómeno fascinante. El Pop Art comienza a adueñarse de las imágenes, figuras, símbolos, del mundo del consumo y de los medios de comunicación. Las latas de sopa y de cerveza, las tiras de los cómics, las señales de tránsito,

materiales como la gomaespuma y el poliéster que sólo habían sido usado por la industria, pasaron a formar parte de las grandes obras de arte. Para llevar a cabo su propuesta este nuevo movimiento se apropió de las técnicas de la producción masiva, de la fotografía y de la imprenta.

La serigrafía como técnica de producción en grandes cantidades fue adoptada por Andy Warhol, líder del Por Art. Sus trabajos seriados de las sopas Campbell, las latas de spam, las imágenes de Marilyn Monroe, Mickey Mouse, entre muchos otros temas que hasta el momento eran propios de la industria y el comercio, abrieron una nueva etapa en la concepción de lo que era estéticamente bello, al tiempo que los artistas se acercaban a las grandes obras tradicionales, rescatando sus virtudes e incluyéndolas en su trabajo.

Dos ejemplos, uno en la literatura y otro en la música. El poeta cubano Nicolás Guillén se sumió en la vida del negro, del yoruba, puso en boca del mundo entero, a través de la musicalidad de su poesía, un lenguaje para muchos extraño o que sólo era de interés a una raza indigna de ser considerada como parte esencial de nuestras raíces culturales.

¡Yambambó, yambambé!  
Repica el congo solongo,

repica el negro bien negro;  
congo solongo del Songo  
baila yambó sobre un pie.<sup>10</sup>

El compositor Silvestre Revueltas con su obra *La noche de los mayas*, compuesta inicialmente para la banda sonora de la película homónima, incluyó ritmos autóctonos e instrumentos que recrearan la sonoridad de esa cultura mexicana combinado con melodías de la música clásica. El resultado: una reconocida y valiosa obra de arte.

El arte de vanguardia y el arte del consumo protagonizaron con un gran abrazo el cambio en la historia del arte acortando la distancia entre ambas formas de expresión. El arte culto y el arte popular se entremezclaron usando lo que hasta esos momentos habían sido lenguajes completamente diferentes y distantes. Fue una especie de revancha histórica. Todas las formas se unen en una coreografía celestial, se lanzan como la mejor propuesta sin dejar de mirar, a veces como un guiño, la herencia de los siglos en esa carrera alucinante que es la historia de la belleza.

Llegados a este punto, se hace muy difícil distinguir el ideal estético difundido por los medios de comunicación. Citando a Eco, a partir del siglo XX habrá que *rendirse a la orgía de la tolerancia, al sin-*

*cretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza.*<sup>11</sup>

De hecho, para Tomas Mann la orientación sexual (y la genitalidad, estrictamente hablando) formaba parte del orden clasista de lo bello. El género de Tadzio, el efebo de *La muerte en Venecia*, es secundario ante el espectáculo crepuscular de su belleza. *Si todos tenemos los dos sexos del espíritu, la verdadera belleza sólo puede ser hermafrodita.*<sup>12</sup>

Renunciar a la condenación y al sometimiento de un modelo rígido acerca de lo que es bello y lo que no lo es ha permitido una amplitud, una apertura hacia otras formas de expresión que escapan a las limitaciones de los antiguos conceptos del arte. En obras como la del reciente ganador del Premio Cervantes, el mexicano Sergio Pitol, o del escritor portugués António Lobo Antunes, nos damos cuenta que sus ideas acerca de la novela dejan atrás los esquemas tradicionales en cuanto formas y metodologías intolerantes y excluyentes, pero los conservan en función de desarrollar nuevas maneras de comunicar y de expresar. La novela deja de ser un concepto para dejarse crear.

Cuando uno cierra la última página del libro de Umberto Eco, *Historia de la Belleza*, siente que aún sobre nuestros pensamientos se escucha un susurro que muy cerca nos dice:

¡Azul! Soy yo. Regreso de lúgubres canteras  
a ver el mar lanzando sus escalas sonoras,  
y al filo de los remos de oro, en las auroras,  
zarpan de su rada nocturna las galeras.

Mis manos solitarias invocan los monarcas  
–yo hundía entre su barba de sal mis dedos puros–.  
Llorando he visto, al eco de sus himnos oscuros,  
huir los golfos ante la popa de sus barcas.

Oigo las caracolas hondas, los helicones  
marciales en las rítmicas alas de los timones;  
claros cantos remeros encadenan rugidos.

Y en las heroicas proas, los dioses exaltados,  
con sus plácidos rostros de la espuma azotados,  
me tienden indulgentes sus brazos esculpidos.<sup>13</sup>

Ahí está, reconociéndose en esos versos como el  
centro, como el impulso que inspira, el fin, la meta  
deseada por los hombres. El punto final de un poema.  
Alguna vez todos quisiéramos decir como Rimbaud:  
*Una tarde, me senté a la Belleza en las rodillas...*<sup>14</sup> Qué  
haríamos si Helena se presentara ante nuestros ojos,  
dispuesta a pertenecernos para siempre. Moriríamos,  
porque no habría nada más que buscar, el sentido de

nuestra vida se perdería por completo. Sería el ocaso de la historia, y todo aquello que nos acerca al final pone al descubierto nuestro miedo a lo desconocido. Si *el secreto de la Busca es que no se alcanza*, como dijera Pessoa, el secreto de Helena es ser la perfecta e inasible creación del hombre. Helena es y siempre será porque la belleza no se busca, se expresa.

### Notas

- 1 *Iliada*, III, vv. 146-162.
- 2 Umberto Eco, *Op. cit.*
- 3 Olivier Debrouse, *Diego de Montparnasse*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1979.
- 4 Paul Valéry, *Narciso* (1889-90). Recopilado en *Álbum de versos antiguos* (1921).
- 5 Eric John Ernest Hobsbawm, *El triunfo de la burguesía*, citado por U. Eco, *Op. cit.*
- 6 Stéphane Mallarmé, *Investigación sobre la evolución literaria*, citado por U. Eco, *Op. cit.*
- 7 Friedrich Schiller, *De lo sublime* (1801), citado por U. Eco. *Op. cit.*
- 8 Marqués de Sade, *Justine*, Parte I.
- 9 *Idem.*
- 10 Nicolás Guillén, *Canto negro, Sóngoro cosongo. Poemas mulatos* (1931).
- 11 *Op. cit.*
- 12 Tomas Mann, citado por Christopher Domínguez Michael. *Thomas Mann. Brevísimo diccionario*. Revista Letras Libres, noviembre 2005, año VII, No. 83
- 13 Paul Valéry, *Helena*.
- 14 Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, 1873.