

El diálogo de las categorías.

Aproximación a la estética ilustrada

Introducción

La historia de la estética ilustrada se puede contemplar como el progresivo desarrollo de un diálogo a lo largo del cual las diversas categorías se van definiendo en su superficie al mismo tiempo que confundándose en sus raíces. La lucha entre la estética racionalista y la intuitivista se resuelve en Diderot en el diálogo de los dos primitivos, el grecolatino (neoclásico) y el salvaje (romántico). El agotamiento del diálogo hace que por debajo de las voces cada vez más apagadas de sus interlocutores comience a resonar la voz de una nueva sensibilidad, que es a su vez final y principio. La superación de un diálogo que no llega a conclusión alguna tiene dos alternativas: la construcción (Lessing) o la disolución (Rousseau). Pero antes de que la nueva sensibilidad se desborde, la crítica kantiana clausurará el diálogo no mediante el cierre de ningún acuerdo, sino mediante el aislamiento de los interlocutores. El diálogo se cierra, en tanto que sus figuras se perpetúan en la escisión. La escisión deja planteado a la estética el problema de su papel en el proceso emancipatorio.

Intentaré a continuación ofrecer una síntesis de este proceso en cinco momentos. la lucha, el diálogo, el silencio, la escisión, el futuro.

1. DE LA LUCHA AL DIALOGO

La construcción de la estética como ciencia del arte a lo largo del siglo XVIII produce un profundo corte en la tradición artística que señala el comienzo de un nuevo ciclo histórico en el arte: el que se denomina moderno o contemporáneo. El arte moderno se distancia de la anterior tradición en que ya no está referido a los grandes ideales cognoscitivos, religiosos o morales, sino a un ideal específicamente estético. La estética proporciona al arte la posibilidad de ser autónomo, de asumir la total responsabilidad de su propia actividad. La metafísica que hasta ahora ha sido el principio rector del arte es desplazada ahora por la ideología, entendida ésta como imagen de la realidad, es decir, como conciencia de la época (Argan 1975, 3-4)

Pero la constitución de la estética no se produce espontáneamente. Baumgarten, el primer elaborador de un tratado de Estética, y el primero en utilizar este nombre para la ciencia o la filosofía del arte, reconoce no haber hecho más que “fijar en la mente muchas cosas dichas desde

hace tiempo y cien veces repetidas, pero ni una sola vez probadas” (Baumgarten 1735, 31). Y esto lo escribe en 1735, cuando apenas ha iniciado “la guerra de las categorías”.

La imagen de la construcción de la estética como “lucha” es un tema citado por Cassirer. Según este autor, el esfuerzo ilustrado hacia una autonomía de la estética responde al convencimiento de que tras la filosofía y la crítica late una profunda unidad de naturaleza: no sólo se busca el parentesco formal, sino también la identidad de contenidos entre el arte y la filosofía. Por este camino, al estética pasará a constituirse en una parte diferenciada del sistema filosófico. Pero previamente la estética debe conseguir su identidad:

“Ya se trate de la lucha entre razón e imaginación, de la oposición entre genio y regla de fundar lo bello sobre el sentimiento o sobre una determinada forma de conocer, en todas estas antítesis late el mismo problema fundamental. Parece como si la lógica y la estética, el conocimiento puro y la intuición artística, tuvieran que confrontarse uno con otro antes de que cualquiera de ellos pudiera encontrar su propio patrón interno y comprender su inherente sentido (Cassirer 1932, 306).

En un primer momento, tanto en el terreno artístico como en el estético, lo característico es la lucha.

1.1. Aristócratas y burgueses

La primera mitad del siglo XVIII es testigo del combate contra los ideales aristocráticos del arte barroco por parte de un arte de la burguesía aún no claramente definido. La tendencia hacia lo monumental, lo solemne-ceremonial y lo patético desaparece en el primer Rococó y deja espacio a lo gracioso e íntimo (Hauser 1941, 153). Boucher y Largillière dan muestra de esta tendencia. La disolución del arte cortesano –el arte de los semidioses y los superhombres- refleja el espíritu crítico de una época que se prepara para la Ilustración: tampoco el arte quiere depender de la religión ni de la aristocracia y busca su autonomía en la referencia a un mundo más humano, accesible a las posibilidades del burgués. Ya no se pretende expresar la grandeza y el poder, sino la belleza y la gracia; no se trata de imponer respeto y subyugar, sino de encantar y agradar (166).

El exponente de este cambio en el gusto es Watteau: de los cuadros ceremoniales religiosos e históricos se pasa a las fêtes galantes. Estas reflejan el sentimiento de un paraíso perdido, la lejanía de la auténtica felicidad. Es “el ideal arcádico de una identidad entre naturaleza y civilización, belleza y espiritualidad sensualidad e inteligencia” (169). Pero esta nostalgia dista mucho de la rousseauniana, pues se integra plenamente en el gusto de esa sociedad que produce la distancia respecto a lo que ella misma añora. No hay perspectiva crítica. El Rococó desarrolla un arte erótico, destinado a una estrecha franja social, que desemboca en una forma de arte por el

arte en que lo bello, lo melodioso, lo virtuosista constituyen los únicos ideales. Bocuher es el punto de referencia de este nuevo convencionalismo sustitutivo del Barroco y del Clasicismo francés. Al igual que el sentimentalismo literario, que alcanza un gran vigor en esta misma época, el sensualismo plástico conduce a un culto de la sensibilidad y la espontaneidad que cada vez desdibuja más su conexión con la conciencia antiaristocrática de la burguesía que había constituido su estímulo (222). Habrá que esperar algunos años para que en su lucha estética contra la aristocracia la burguesía logre sus primeros triunfos.

Esto será consecuencia de un nuevo enfrentamiento que arranca hacia mitad de siglo: el combate planteado a la tradición Barroco-Rococó por parte del Clasicismo (Mengs, David) de un lado y del Naturalismo romántico (Greuze, Hogart) de otro. Lo que ocurre es que, a su vez, entre estos dos frentes se plantea un diálogo que hace difícil la delimitación cronológica de los movimientos artísticos entre 1750 y 1800. Argan rechaza la convencional compartimentación en tres períodos, que distingue: una primera fase prerromántica, dominada por la poética inglesa de lo sublime y la alemana del Sturm und Drang; una segunda fase neoclásica, coincidente con la revolución francesa y el imperio napoleónico; y una reacción romántica, ligada a la oposición al reestablecimiento de las monarquías y a los movimientos nacionalistas. Como alternativa, Argan propone la consideración del Neoclasicismo como un momento de la concepción romántica del arte, que marcaría el comienzo de la modernidad (Argan 1975, 5-7). Independientemente de la validez de la interpretación del crítico italiano, lo que sí está claro es que la segunda mitad del siglo XVIII está marcada por una alternancia y diálogo constante de distintos movimientos artísticos, identificados por los críticos con los ás extraños términos: “rococó prerromántico”, “barroco neoclásico”, “neoclásico prerromántico”, “prerromántico neoclásico”... (Azúa 1983, 175). A la vista de lo cual, Félix de Azúa puede concluir:

La segunda mitad del XVIII es tan transitiva, tan dialogante, que todo lo que no es neo- (repetición de un pasado inexistente), es pre- (anticipación de un futuro utópico). Es una etapa sin tiempo propio, o mejor dicho, cuyo tiempo propio es un tiempo ajeno, un tiempo prestado por el pasado o por el futuro, con el que compone un tiempo vacío en el que caben todas las historias” (176)

La fuerza del espíritu dialogante se manifiesta en un ejemplo significativo: Glück compone en la misma época dos óperas, una para cada uno de los modelos, el *Orfeo* neoclásico y el *Ivrogne corrigé* realista romántico a la manera de Greuze.

Haciendo abstracción de esta confusión, podemos definir los dos frentes de lucha contra el Barroco y el Rococó con unas mínimas pinceladas. El Neoclásico es el arte propio del Iluminismo: el arte tiene una propia ley racional, una autonomía, no puede ser instrumentalizado

por la autoridad política y religiosa en beneficio del poder. La vuelta al modelo clásico tiene una justificación ética: se busca el arte democrático y racional de la Roma republicana y de la antigua Grecia. Este modelo nos revela la voluntad del neoclásico de ser ante todo un arte ciudadano. Al ideal barroco de la técnica virtuosa opone el ideal de técnica rigurosa. A la imaginación barroca, la ideación: la verdadera técnica del artista es la de proyectar. El arte como proyecto se desliga de la artesanía y se prepara para la época industrial. Pero, al mismo tiempo, en este proceso técnico-práctico de adaptación se elimina el toque individual: el individuo debe sacrificarse para la constitución de una sociedad libre y ordenada. Es la traducción de la teoría del pacto a un lenguaje estético. Por su parte, el Romántico (entendido por tal un movimiento general que englobaría el naturalismo de Greuze o Chardin, la poética de lo sublime de Füssli y de Blake, el movimiento alemán del Sturm und Drang y el sentimentalismo de Rousseau y de Richardson) opondrá a la monumentalidad barroca la subjetividad individual, la sensibilidad, el gusto por las escenas domésticas, o bien el desbordamiento de la fantasía la expresión de lo irracional. Esta reivindicación del individuo como capaz de trascender el ámbito de la legalidad es lo que esencialmente le aleja también del neoclásico (Argan 1975, 9-26)

Si el modelo clásico fija su atención en la naturaleza, el romántico la centra en el sujeto. El antagonismo se desborda en una cascada de oposiciones: mimesis-invencción, deducción-inducción, razón-sentimiento, regla-genio, bello-sublime. El clásico es un arte para la sociedad; como tal, busca en la razón y en la naturaleza, que llegan a ser lo mismo, el principio de comunicabilidad. El romántico es un arte para el sujeto, la comunicación se realiza por detrás del lenguaje y las palabras, remite a un fondo común inefable. Diderot inventó una figura para expresar esta contraposición: la del Primitivo. El Primitivo se manifiesta con dos caras: la del grecolatino (neoclásico) y la del salvaje (romántico). El diálogo del grecolatino y el salvaje conducirá al descubrimiento de una coincidencia de fondo que constituye la unidad de la estética ilustrada. Pero antes de alcanzar la unidad –que no síntesis- es preciso atravesar el campo de batalla.

1.2. El problema de la Naturaleza

Dos concepciones diversas de la naturaleza y de la física dan lugar a dos concepciones distintas del arte y de la estética. Esos dos modelos son los propuestos por Descartes y por Newton.

a) Descartes contra Newton.

Descartes propone un modelo de física basado en la geometría deductiva. Todo debe ser reducido a las leyes de la intuición espacial y ser transformado en figura. Lo que queda como naturaleza propia y verdadera del objeto son determinadas reglas exactas universales. Con

Newton, al ideal de una disciplina meramente deductiva se opone el ideal del análisis empírico. Sin renunciar a principios generales, no los afirma de antemano como proposiciones a priori, sino que pretende ganarlos por la observación de los fenómenos y demostrar su validez en ellos (Cassirer 1932, 315, 366). La estética clásica (Boileau, André) aplicará a la estética el modelo deductivo cartesiano y al arte su concepto de naturaleza. El mismo ideal deductivo anima a Baumgarten en la elaboración de su obra sobre la poesía (1734) y de su *Estética* (1750). La estética inglesa (Shaftesbury, Young, Hutcheson, Hume...) aplican a la estética un modelo analítico y parten del estudio de los efectos estéticos sobre el sujeto-espectador para derivar inductivamente los principios generales –si es que esto es posible- del arte. Un lugar singular por su ejemplaridad en este debate es la dilución entre Gottsched y los suizos (en torno a 1740). Gottsched se inclina por el modelo deductivo, en la tradición de Descartes y Wolf. Los suizos (König, Bodmer, Breitinger) defiende el primado del acontecimiento sobre el principio y reivindican la imaginación frente al entendimiento (Cassirer 1932, 367).

b) Mímesis o creación.

La estética clásica, que prolonga los principios apuntados ya en el siglo XVII tiene un axioma fundamental, el de la imitación. Puesto que la naturaleza –según el paradigma cartesiano- está sometida a principios fijos que pueden llegar a ser expresados con claridad y precisión, del mismo modo, el arte, rival de la naturaleza, tendrá leyes universales e inviolables que la estética puede descubrir. Así piensan Batteus, Boileau, D'Aubignac en el tránsito del XVII al XVIII. Pero también, ya bien entrado el nuevo siglo el P. André, Montesquieu, Voltaire, Gottsched, Wolf, Baumgarten, entre otros. Puesto que el arte tiene sus leyes universales, la actividad artística y tras ella la estética se definen en primer lugar como un conocimiento de tales principios. Lo bello que da sí asimilado a lo verdadero. “Rien n'est Beau que le vrai –escribe Boileau-, le vrai seul est aimable” (Cassirer 1932, 315). Condillac, por su parte, piensa que arte y ciencia no son sino etapas y direcciones diferentes de una misma función espiritual, que se expresa en la común creación y empleo de los símbolos (321). En 1734, Baumgarten define la poesía como un conocimiento perfecto de lo sensible. Siguiendo las distinciones leibnizianas, recogidas por Wolf, entre los distintos tipos de conocimiento, Baumgarten define la poesía como un conocimiento claro de lo confuso. Al atribuirle claridad, está huyendo de la oscuridad barroca. Al referirlo a lo confuso (sensible) lo opone al conocimiento de lo distinto (inteligible) (Baumgarten 1735, 37-40). Pero si el arte es una modalidad de conocimiento propio de una potencia interior, la sensible necesitará una gnoseología interior, paralela a la lógica, que guíe al artista en su proceso creativo-cognoscitivo. Esta nueva gnoseología interior es lo que, por primera vez, recibe el nombre de estética (RFP, 88-90). En 1751, D'Alambert recoge esta tradición y sitúa en el *Discurso preliminar de*

la Enciclopedia las bellas artes en el ámbito de los conocimientos reflexivos, haciendo notar su deficiencia con respecto al conocimiento científico, aduciendo, entre otras causas de esta deficiencia, el no estar aún completamente establecidos “los límites que distinguen lo arbitrario de lo cierto” (D’Alambert 1751, 66), con lo que admite la posibilidad de establecerlos de un modo preciso.

Pero pronto en el siglo XVIII se alza contra el racionalismo estético una segunda tradición solidaria del sentimentalismo artístico que desplaza la atención de la naturaleza al sujeto, dándole preeminencia en el proceso creativo. Bouhours opone al espíritu de justeza que Boileau proclamara como principio del arte, el de fineza y sensibilidad, el espíritu de la “délicatesse”; a la consideración del arte como conocimiento capaz de exactitud, el ideal de la inexactitud (Cassirer 1932, 330). Dubos se distancia del axioma de imitación al sostener que es la introspección el principio peculiar de lo estético, añadiendo que este fenómeno tiene su lugar propio en la imaginación y en el sentimiento, no en la razón (332-3). Shaftesbury, que inaugura hacia 1710 la estética intuitivista inglesa, coincide con Boileau en la identificación de belleza y verdad, pero, si para el francés lo verdadero eran las leyes de la naturaleza conocidas por la razón, para Shaftesbury la verdad es la íntima conexión de sentido del universo, que sólo puede ser comprendida de forma intuitiva, inmediatamente revivida en el fenómeno de lo bello. La verdad de la naturaleza no se alcanza en la imitación, sino en la creación, porque –en la concepción de Shaftesbury– la naturaleza no es lo creado, sino la fuerza creadora, de la que emanan la forma y el orden del universo. El artista no necesita, pues, recurrir a la mimesis, sino a sí mismo, para encontrar la belleza-verdad (Cassirer 1932, 357-8). Esta línea será continuada, ya en plena época ilustrada, por H. Home y E. Burke, principalmente, fecundando el diálogo: Diderot, Lessing, Kant.

1.3. El problema del sujeto

El desplazamiento de la estética hacia el estudio del sujeto artístico la enfrenta a dos problemas: la caracterización del sujeto creador y la posibilidad de un juicio estético universal: el problema del genio y el problema del gusto. El enfrentamiento en torno a estos dos problemas de la estética racionalista y la intuitivista tiene como telón de fondo las contradicciones de la concepción ilustrada del sujeto. La Ilustración propone en principio una concepción “naturalista” de lo humano siguiendo el modelo de Hobbes. Pero pronto el propósito emancipador y universalista conducirá a una ecuación naturaleza humana=razón, considerando que es ésta –la razón–, y no el fondo pasional, el único principio a partir del cual es posible un entendimiento y una comunicabilidad que son la base del “progreso” (Jiménez 1984, 101-2). A partir de este momento, la Ilustración reivindica a veces la necesidad de la razón como potencia emancipadora,

y a veces reivindica la necesidad de las pasiones y el no olvidar el cuerpo como constituyente integral de la naturaleza humana. Estas voces alternativas son un elemento más del diálogo ilustrado que se refleja en el tratamiento de los problemas estéticos antes mencionados.

a) La regla y el genio.

Para Boileau, como para Baumgarten, el artista debe limitar su creación según las reglas propias de cada género, dentro de las cuales le queda una relativa libertad de movimientos a la que estos autores llaman “originalidad” (Cassirer 1932, 315-3222). Gottsched lleva al extremo este planteamiento cuando sostiene que a partir de un tema cualquiera, y siguiendo las reglas verdaderas de la poética, es posible formar una poesía perfecta (369). Contra esta concepción del sujeto creador se alza la estética emocionalista e intuitivista. Dubos afirma que la creación artística depende, sobre todo, del genio, al que define de la siguiente manera: “Se llama genio a la aptitud que un hombre ha recibido de la naturaleza para realizar bien y con facilidad ciertas cosas que los otros sólo podrían hacer muy mal incluso si pusieran en ello gran empeño” (Bayer 1980, 164).

Si para la estética clásica lo genial era casi sinónimo de lo ingenioso (el genio se definía como *raison sublime*), Bouhours veía ya en el s. XVII lo genial como lo que abandona los carriles de lo cotidiano y lo habitual. En esta misma perspectiva, Shaftesbury elaborará la teoría del sujeto prometeico, capaz de revivir en su creación la verdad de la naturaleza sin otra limitación ni reglamentación que la de sí mismo. Young, basándose en las obras de Shakespeare y Milton defiende la creación del genio poético como algo no susceptible de ser descrito con los patrones de la razón calculadora (Cassirer 1932, 352). La teoría del genio acabará internándose en la estética racionalista ilustrada, compaginándose con la exigencia de la mimesis. Así, D’Alambert sostiene:

La práctica de las Bellas Artes consiste principalmente en una invención que no toma apenas leyes más que del genio; las reglas que se han escrito sobre estas artes no son propiamente más que la parte mecánica de las mismas, producen aproximadamente el efecto del telescopio: sólo ayudan a los que ven (D’Alambert 1751, 72)

Pero, en última instancia, adonde conduce la teoría del genio es a una exaltación de las posibilidades individuales más allá de todo límite, lo que supone la superación e la categoría de la belleza y la introducción de una nueva idea estética: lo sublime.

b) Razón y sentimiento

En el tercero de los discursos que componen su *Essai sur le Beau* (publicado en 1741), el padre André otorga la categoría de bello “a aquello que por derecho puede gustar a la razón y a la reflexión por su propia excelencia, por su luz propia o por su justeza” (Bayer 1980, 162). Unos

años antes, el abate Dubos sostenía en sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1719) que la finalidad del arte es gustar, pero no a la razón, sino al sentimiento, y argumenta: “Querer juzgar un poema o un cuadro en general por la vía de la discusión equivale a querer medir un círculo con una regla” (Bayer 1980, 163). Esta discusión ejemplifica claramente lo que será a lo largo del siglo el debate en torno al problema del gusto. La estética clásica y racionalista no tiene excesivos problemas en fundamentar la posibilidad de un juicio estético universal, ya que apelan a la razón, que nos remite a las leyes universales del arte antes mencionadas. El arte –sostiene Baumgarten– tiene como fin excitar los afectos, pero es la razón la que guía la creación y es ella también la que emite el juicio. Los suizos, que se oponen al racionalismo de Gottsched, se sitúan en una postura intermedia: es la imaginación, no el entendimiento, el lugar de lo estético. Pero conmovér la fantasía no es sino un medio de abrir paso a la penetración de la razón y prepararle el camino en el sentimiento de los oyentes/espectadores (Cassirer 1932, 367). También Sulzer que se sitúa en la perspectiva de un hedonismo similar al de Dubos (“les hommes en general souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions ne les font souffrir” (Cassirer 1932, 355), considera la imaginación como un puente tendido entre la razón y el sentimiento (Bayer 1980, 186) (Y es este puente que continuamente se tiende aquí y allá el que garantiza la movilidad y reproducción del diálogo ilustrado).

La dificultad del criterio del gusto se plantea en el segundo modelo estético: el que continúa el hedonismo de Dubos. Para los autores ingleses, no hay otro medio de establecer unos principios generales del arte, a los que habrá de apelar el juicio estético, que un análisis de la sensibilidad subjetiva ante las obras de arte, del que se pasará inductivamente a esas normas generales –a las que los intuitivistas, por otra parte, no renuncian. La imposibilidad de la inducción argumentada por Hume lleva a la estética que basa el criterio del gusto en el sentimiento y no en la razón a un escepticismo al que sólo responderá la estética kantiana (Cassirer 1932, 335)

1.4. Lo bello y lo sublime

La estética racionalista define lo bello según el modelo matemático como “unidad en la multiplicidad” (Cassirer 1932, 318). La belleza es para Leibniz la síntesis de un gran número de elementos en una unidad (Bayer 1980, 177). Gottsched se mantiene en esta misma secuencia cuando afirma que lo bello no es sino la unión de lo múltiple y la armonía (182). También Baumgarten apunta este principio de la diversidad unitaria, aunque su formulación asocia lo bello a la categoría de perfección sensible, siendo sus criterios los de claridad y brevedad (Baumgarten 1735, 37, 71, 87). La estética emocionalista asume también la categoría de belleza como única categoría estética. Lo bello es en general para la estética anterior a 1750 aquello que produce un sentimiento de agrado o de placer por expresar una armonía, bien natural, bien artificial, teniendo

en cuenta que la belleza artística no es sino una imitación de la belleza / armonía natural
(D'Alambert 1751, 66)

La aparición de lo sublime está en conexión con la alteración de la idea de sujeto estético. Shaftesbury da el primer paso cuando habla de esa “fuerza creadora” que la naturaleza hace brotar en el sujeto artístico por simpatía con la fuerza creadora de ella misma. Se anuncia aquí ya la idea de lo sublime dinámico, que más tarde definirán Home y Mendelssohn (Cassirer 1932, 349,357 / Bayer 1980, 190, 243). Ya en 1674, Boileau había traducido la obra de Longino acerca de lo sublime, pero no es hasta 1756 cuando Burke introduce definitivamente, junto a la analítica de lo bello, la analítica de lo sublime (Cassirer 1932, 360). a lo formal, se añade lo informal, lo inconmensurable. La experiencia de lo sublime consiste en un no sucumbir ante lo enorme, sino en afirmarse ante ello. Lo sublime rompe las fronteras de lo finito, que el sujeto siente como exaltación y liberación. Con esto se abre una nueva puerta a la pretensión de la subjetividad estética y se ponen al mismo tiempo las bases para una superación del eudemonismo. Esta es la definición que da Burke del sentimiento de lo sublime: “a sort of delight full of horror, a sort of tranquility tinged with terror” (361). En Mendelssohn encontramos ya una distinción precisa entre las dos formas de lo sublime: lo sublime de la grandeza y lo sublime de la fuerza o dinámico. La categoría de los sublime se presta fácilmente a una extrapolación que marca un punto de diálogo entre ética y estética. Así, Mendelssohn cree reconocer una asonancia entre lo sublime de la intensidad y la moral: Burke, por su parte, señala la correspondencia de lo bello y lo sublime con las dos tendencias naturales del hombre: una hacia la autoconservación y otra hacia la sociabilidad. A la primera corresponde el sentimiento de lo sublime. A la segunda, el de lo bello. Lo bello reúne, lo sublime aísla. Lo uno civiliza, lo otro penetra hasta el fondo del yo (362). En estas dos categorías se aglutina todo el movimiento dialogante de la ilustración. Lo bello/clásico/social/legal y lo sublime /romántico/individual/genial encuentran en el diálogo diderotiano dos interlocutores de excepción que no son sino las dos caras del mismo sujeto ilustrado: el grecolatino y el salvaje.

2. LA PARADOJA DEL PRIMITIVO

Los antagonismos de la estética ilustrada aceleran su movimiento y el diálogo poco a poco revela un fundamento común. La figura del primitivo esconde las contradicciones internas del pensamiento ilustrado, que afloran de forma singular en el pensamiento estético. El grecolatino propone un arte mimético, basado en la ley de la razón, al servicio de la sociedad. El salvaje propone un arte creativo, obra del genio, singular partícipe de la sensibilidad /moralidad

naturales. El problema surge cuando el Grecolatino y el Salvjae confunden sus voces en boca de un mismo Primitivo que se expresa alternativamente. Nos enfrentamos entonces a la paradoja.

2.1. Arte y Naturaleza

Después de diez años de profesar un deísmo al modo de Shaftesbury y tras una segunda fase mecanicista, Diderot adopta finalmente una concepción biologicista de la naturaleza. Esta se constituye como una gran cadena de seres, dotada de una general “animación”, en la que las artes no son sino un eslabón más. La naturaleza es en sí misma armoniosa y neutra. Se presenta, pues, como un criterio tanto moral como estético: nada hay en la naturaleza que no sea bello, como nada hay que no sea bueno. “La armonía del cuadro más hermoso no es sino una pálida imitación de la armonía de la naturaleza” (Azúa 1983, 94) El arte es interesante en la medida en que reproduce la verdad del modelo empírico: la verdad de la naturaleza es el fundamento de la verosimilitud del cuadro. Pero, inmediatamente, el diálogo diderotiano nos conduce a la paradoja: lo bello de la obra de arte depende de la imitación y no depende de ella. Esto ocurre porque ahora Diderot se inclina por el método experimental y desplaza el fundamento del objeto al sujeto: “Sustituyo la naturaleza por el arte para establecer un juicio adecuado (101). De modo que para saber si un paisaje es bello debo imaginármelo pintado. Se ha alterado la relación. Pero el diálogo no concluye aquí, sino que se reproduce.

2.2. La teoría del modelo ideal.

Si el arte es imitación de la naturaleza, es preciso conocer sus leyes y aplicarlas. Pero la naturaleza es un organismo en perpetuo movimiento que continuamente nos instiga a preguntarle por la verdad de los fenómenos. Científicos y artistas no tienen más remedio que ir avanzando hipótesis, de las cuales sólo aquellas que resultan acertadas se constituirán como conocimientos científicos o como obras de arte. Diderot da el nombre de Modelo Ideal al conjunto de hipótesis con que trabaja el artista. La introducción de este Modelo supone la quiebra de la idea clásica de “Belle nature” defendida por Batteus y el padre André. El modelo ya no está en la naturaleza, sino en el artista: “Lo verídico en escena es la conformidad de las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz del movimiento, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta” (Diderot 1773, 156). De una concepción clásica del arte como mimesis sometida a reglas, Diderot nos ha llevado a un modelo de creación en que el artista es colocado en la situación privilegiada como conocedor de la naturaleza, poseedor del modelo Ideal. Avanzando un paso más, llegamos a la idea de un sujeto artístico que ya no sólo se limita a seguir las normas del Modelo Ideal, sino que produce un nuevo Modelo. Este es el genio.

2.3. La idea del genio

El genio es el origen de la regla, su trabajo impone el nuevo Modelo. Diderot tiene que recurrir a una explicación irracional del cambio dentro de un modelo biologicista/determinista para garantizar el paso de un momento científico o cultural al siguiente. Lo que ocurre es que el genio, entendido como libre inspiración, desprecio de las reglas, rechazo de la autoridad (según la más pura tradición intuitivista), está absolutamente determinado por la naturaleza. Lo que caracteriza la genio no es –como en Shaftesbury- su capacidad productiva, sino su capacidad receptiva de las relaciones naturales. Lo original no surge espontáneamente del genio, son que es consecuencia de una serie de percepciones insensibles, para las que el genio, que tiene un status similar al del monstruo, posee una especial sensibilidad (Azúa 1983, 157-174). Tal es la receptividad del sobrino e Rameau, donde las ideas justas se mezclan con las malvadas y se van acumulando por obra del azar en un magma indiferenciado (Diderot 1983, 50). El monstruo no es sino el genio inadaptado, el que es incapaz de seleccionar en ese caudal de ideas y sensaciones acumuladas con arreglo a un criterio de utilidad que rige la creación y recreación del Modelo Ideal. Si el monstruo es un genio inadaptado, el genio es un monstruo adaptado, un monstruo capaz de seleccionar según el criterio de lo útil/bueno/bello. Es precisamente este criterio uno de los que rigen el juicio estético, que –cómo no- también sufre la paradoja.

2.4. El problema del gusto

La voz de Diderot en defensa de la razón se alza con la misma potencia que para la defensa del cuerpo. Si la razón es el fundamento de la sociedad, también es el principio de la corrupción. Si las pasiones son las únicas que conducen al hombre a los grandes actos, pueden ser también el motivo de una degeneración del gusto. Desde una perspectiva social-racional será bello que convenga con el Modelo Ideal, definido como conjunto de leyes que expresan la adaptación del hombre a las condiciones de la naturaleza. En este sentido, la belleza se aproxima hasta identificarse con la categoría de utilidad, determinable objetivamente (Azúa 1983, 119). Desde una perspectiva pasional, es bello lo que produce el genio, expresión de una naturaleza no contaminada por la racionalidad. De modo que el diálogo diderotiano conduce a un doble juicio estético; por un lado, el de la sociedad, según el criterio objetivo de utilidad; por otro lado, el del especialista, según el criterio subjetivo del genio (178). Pero ocurre en este caso lo mismo que hemos visto con respecto al genio. Dado el modelo biologicista propugnado, nos encontramos ante una continuidad entre todos los niveles de la naturaleza, que posee una sensibilidad universal: razón y sentimiento no mantienen entre sí más que una diferencia de grado. Al igual que el genio está determinado en su creación por su estructura biológica, también el juicio del

intelecto está determinado fisiológicamente. El diálogo nos remite nuevamente a una unidad profunda.

2.5. Los rostros del Primitivo.

El Primitivo, imagen especial del monstruo y del genio, vive de la contradicción y su desdoblamiento atiende a dos funciones de la idea moral: la figura individual en sus relaciones con el Estado y la figura individual como elemento del cuadro calificador natural. El grecolatino es el modo abstracto de la idea, es el espíritu de la nación y el futuro ciudadano revolucionario; el salvaje es un individuo concreto, con una condición social, un trabajo y un carácter determinado. La figura del salvaje expresa la nostalgia de la naturaleza, pero sobre todo la nostalgia del cuerpo. La neutralidad de la naturaleza es corrompida por la convención. “El amaneramiento es al arte lo que la corrupción de costumbres es a un pueblo” (199). Cuando más civilizado es un pueblo, menos poéticas son sus costumbres y menos posibilidades tiene el artista con talento y entusiasmo. Por obra de la razón, que degenera en convención, la sociedad deviene un rebaño de tarados. Contra este amaneramiento del arte, el salvaje es el prototipo de un arte no castrado. Lo que propone es una vuelta a la ingenuidad. “la ingenuidad es un gran parecido de la imitación con el objeto, unido a una gran facilidad de factura” (185). Es el realismo de Greuze o Chardin, que hincan el camino hacia el costumbrismo romántico. Pero el salvaje debe también expresar las leyes de la naturaleza, que constituyen el gran arte. El gran arte es salvaje porque es moral y es moral porque es salvaje (209). Pero esta moralidad no es sino un disfraz de la utilidad, de la necesidad de adaptación social. De modo que por esta vía, el salvaje deviene neoclásico y se encuentra con el grecolatino.

Si el salvaje encarna las facultades artísticas, el grecolatino encarna las morales. Séneca es el modelo de Diderot. Pero el grecolatino es también un primitivo y en ese sentido es también todo lo que no somos nosotros. su vigor contrasta con nuestra pusilanimidad. Este vigor se muestra en la fuerza con la que expresa su moral. También el arte grecolatino expresa una moral. Todo arte – según Diderot- es expresión de una moral, sea del signo que sea. Pero el Diderot grecolatino recomienda: “Pintar como se hablaba en Esparta” (182). Es el neoclasicismo de David. Pero al igual que el salvaje deviene neoclásico, el grecolatino en su nostalgia de lo antiguo, de ese vigor original, en su tendencia a ir hacia atrás, se torna ingenuo, sencillo, le da la mano al salvaje.

En la categoría de lo sublime –que Diderot toma de Burke, al que plagia- encuentra un elemento a medio camino entre las dos caras del diálogo, el elemento por el que se producirá el descenso genealógico hasta el punto de ruptura. Lo sublime (o romántico puro y simple) no forma un tercer cuerpo aparte en la crítica de Diderot, sino que se confunde con los dos brazos del diálogo

alternativamente. “Y es que el diálogo, que en la teoría se presta a transiciones más sutiles, muestra en la práctica su incesante ir y venir de opuesto a opuesto [...] en este movimiento está su profunda unidad” (193)

Entre realismo neoclásico y realismo romántico, entre grecolatinos y burgueses, hay un ir y venir constante, un puente tendido. Cuando imitamos al grecolatino con entusiasmo salvaje, producimos gran arte y estamos en camino hacia un nuevo Modelo Ideal (223). El grecolatino es un salvaje más una idea moral y una representación histórica. El salvaje es virtuoso, el grecolatino dice la virtud. Al grecolatino le representa su alma, al salvaje le representa su cuerpo. Lo que diferencia al “salvaje” Rameau del resto de la sociedad es que dice las cosas “que todo el mundo piensa, y según las cuales suele conducirse la gente, pero de la que nunca se habla” (Diderot 1983, 114). Lo que ocurre es que ya no podemos ser salvajes, porque de intentarlo nos convertiríamos en monstruos. Diderot pide al mismo tiempo pasiones violentas, entusiasmo salvaje... y contención. El resultado es necesariamente neoclásico. Laocoonte es el arquetipo. David es el artista nuevo.

3. EL SILENCIO DE LOS INTERLOCUTORES

En Diderot, el diálogo de las categorías alcanza su máxima brillantez, su perfecta transitividad. Pero no llega a ninguna conclusión, a ninguna síntesis. Lo que ocurre es que, poco a poco, nos vamos dando cuenta de que cada vez las voces son menos las de los interlocutores originarios y son cada vez más una sola voz que surge desde otro sitio y que dice, con las mismas palabras, cosas distintas. Entonces nos damos cuenta de que el grecolatino y el salvaje han enmudecido y que, en realidad, no hacen sino prestar los movimientos de sus labios a esa nueva voz que surge desde lo más profundo de su unidad y que nos remite al nacimiento de una sensibilidad nueva. El diálogo no concluye, se va agotando sin conseguir acuerdo alguno hasta morir desbordado por esa nueva voz que encuentra su nombre en lo sublime y su expresión en lo romántico. Los nuevos interlocutores, que son también los últimos, Lessing “el clásico” y Rousseau “el salvaje”, nos preparan un diálogo que continúa en la tradición del ilustrado para el nacimiento de lo otro.

3.1. Lessing: la construcción

El espíritu dialogante de la Ilustración cede en el caso de Lessing a la construcción de un edificio de apariencia clásica que articula brillantemente las categorías deslizantes de la estética del XVIII y que permite desde su cúspide contemplar el horizonte de lo infinito que nos anuncia el nuevo tiempo.

Las primeras páginas del *Laocoonte* esbozan un magistral resumen de la estética ilustrada:

1. Para el espectador, el arte se presenta como un engaño placentero basado en la imitación de la naturaleza.
2. Para el filósofo, este sentimiento de placer tiene su origen en la belleza, cuyo concepto tomado de la naturaleza permite la deducción de reglas generales.
3. Para el crítico, las reglas generales se especifican en cada género de una manera determinada que es posible definir con precisión. (Lessing 1766, 37)

La estética deductiva, que parte del concepto para la deducción de las leyes propias, se combina con una estética inductiva, que parte del efecto del arte sobre el espectador para definir las categorías estéticas. Todo depende de la perspectiva que adopte: la del filósofo o la del sujeto artístico. En el primer caso, Lessing sigue a Aristóteles, a Boileau, a Baumgarten. En el segundo, sigue a Dubos, a Shaftesbury, a Hutcheson. Por último, la definición de las reglas propias de cada género se enmarca dentro de las pretensiones legalistas de la estética clásica, pero también es una respuesta a la pintura literaria y a los cuadros imaginados que tanto le gustaban y a los que tan aficionado era Diderot.

De la tradición clásica racionalista toma Lessing la concepción del arte como mimesis, que busca la reproducción de las emociones suscitadas por la contemplación de la naturaleza bella, el concepto de belleza como armonía de las partes (203), la posibilidad de legislar los géneros... Sin embargo, el contenido de su legislación responde ya a un nuevo tipo de clasicismo que se plasmará en las obras de Goethe y de Schiller (Dilthey 1906, 49)

Si la estética racionalista proporciona a Lessing el marco o estructura de su edificio, el hedonismo dubosiano y el intuitivismo inglés le aportan un método de análisis psicológico y una perspectiva crítica que le permitirán la integración de categorías de este lado y del otro en la construcción de ese nuevo modelo. De Dubos toma, esencialmente, la idea de que el arte responde a la necesidad que la naturaleza tiene de emociones mediante la provocación deliberada de emociones de carácter espiritual (43). Coincide con él también en lo fundamental respecto a la distinción de los géneros –poesía y pintura- y las leyes propias de cada cual. De la estética inglesa le interesa sobre todo el método analítico, ya que ha de recurrir a él para obtener las reglas objetivas para las artes, pues ha renunciado a la pretensión racionalista de derivarlas de la armonía del nexo cósmico (47). Importante es la influencia de Harris, pero más profunda aún la de Mendelssohn, con quien colabora en sus investigaciones sobre los efectos estéticos. Este autor intenta una síntesis de la estética racionalista (Baumgarten) y la estética emocionalista e intuitivista, aunque este intento de síntesis se resuelve en una mera yuxtaposición, ya que recurre para la explicación del sentimiento

estético a la descripción de un sentimiento compuesto de tres momentos que pertenecen a diferentes esferas del alma: la uniformidad en la variedad, o belleza sensible; la armonía de la multiplicidad, o perfección; el mejoramiento del estado de nuestro cuerpo o placer sensible (Bayer 1980, 190-1).

Se puede decir que Lessing no inventa nada que no estuviera ya en los autores citados. Su originalidad radica en el dominio soberano sobre las categorías, su articulación y su estratificación lógicas. Los conceptos se despojan de todo lo meramente formal y se llenan de un contenido intuitivo y concreto. Es la íntima unión de pensamiento y acción, de teoría y vida, de arte y estética lo que proporciona a la estética de Lessing un especial vigor. En cuanto artista él mismo puede alcanzar una comprensión especial del fenómeno estético. La mera doctrina se hace verdaderamente viva y se injerta en la vida del arte. La “crítica productiva” de Lessing conduce a la estética de la Ilustración, cuando al parecer no hace más que recoger su herencia intelectual, más allá de sus fronteras y metas. Pero cuáles son los elementos –aparte de esa vitalidad- que producen o propician el tránsito.

En primer lugar, el rechazo de la explicación de Wincklemann nos indica un cambio en la recepción de la antigüedad clásica. No es posible que –como sostiene Wincklemann- que el artista no representara a Laocoonte gritando porque creyera que la expresión violenta del dolor se opone a la grandeza del alma. “El griego –escribe Lessing- sentía y temía; exterorizaba sus dolores y sus penas; no se avergonzaba de ninguna de las debilidades humanas; sin embargo, ninguna de ellas podía apartarle del camino del honor y del cumplimiento del deber.” (Lessing 1766, 44). Sin duda esta imagen está muy próxima a la del primitivo grecolatino, pero más aún a la de ese grecolatino que retrocede hasta reencontrar su pasado salvaje y descubrir su unidad.

Si el artista no quiso que Laocoonte gritara es porque aspiraba a representar el grado máximo de belleza bajo unas condiciones especiales: una situación de dolor físico (48). Este llevar la belleza al límite de lo feo, sin rebasarlo, no muestra sino la necesidad latente de ampliar las categorías tradicionales de lo estético con la inclusión de la idea de lo sublime, al que Lessing –a pesar de conocer los estudios de Mendelssohn y Burke- no da, al menos en el *Laocoonte*, una formulación explícita. Sin embargo, su normativa estética se sitúa muy cerca de este ideal: la recomendación de no tomar la expresión en su grado de intensidad máximo, de modo que sea posible el libre juego de la fantasía, que puede rebasar o no lo manifiesto en el cuadro, pone las bases de ese mostrar lo terrible sin decirlo que constituye el núcleo de lo sublime. (58)

La importancia de la pintura para la expresión de lo invisible la enfrenta al reto de mostrar, sin recurrir a los medios propios de la poesía, lo que no puede expresar directamente (145). Lo

mismo le ocurre a la poesía en su impotencia para la expresión de la belleza material (203). Por último, la consideración de lo ridículo, lo feo, lo terrible como categorías estéticas –a pesar de que niegue la voluntad del arte de utilizarlas- y a de lo repugnante como límite último de lo estético, conducen directamente a la crítica kantiana y más allá a la estética plenamente romántica (229-247).

El mérito de Lessing radica en ese “recrear sin cesar lo creado” (Cassirer 1932, 391) que hace que las categorías no pierdan su movilidad a pesar del agotamiento del diálogo. Se trata de escapar al aspecto puramente negativo de la crítica y aplicarla a la vida como instrumento de renovación. Así se explica el comentario de Goethe acerca de Laocoonte, cuando describe cómo por los “magníficos conceptos capitales se vio de un golpe arrebatado de la región de una pobre contemplación a las regiones libres del pensamiento” (391).

3.2. Rousseau: la disolución

Frente a la construcción lessingiana, Rousseau opta por la disolución del diálogo y de sus interlocutores, quienes, sin nunca dejar de mover los labios, se van diluyendo en ese fondo común donde resuena, anticipándose a la historia, la voz del solitario. La aportación fundamental de Rousseau tiene que ver con la interrelación de ética y estética y con la idea de lo sublime, que media entre ellas.

La Ilustración francesa se niega a reconocer una estética autónoma. El valor ético siempre prevalece. Para Montesquieu sólo es apreciable el arte que contiene un elemento moralizador. El arte por el arte escapa completamente a su sensibilidad; propugna, en cambio, como Diderot, un arte útil a la sociedad (Bayer 1980, 170). En cuanto a Diderot, ya hemos visto la necesidad –según él- de que el arte exprese una moral, sea del tipo que sea. Esta moral del arte puede ser, fundamentalmente, de dos tipos: la del ciudadano (grecolatino) o la de la naturaleza (salvaje). Es esta doble moral la que conduce a una fragmentación que nos sitúa directamente ante el caso Rousseau.

El discurso de Rousseau es contradictorio. Por un lado, condena las artes ante el foro de los ciudadanos, porque no han servido sino para corromper las costumbres y eclipsar a las gentes de bien. Mejor sería que esos ciudadanos se librasen de la serpiente que los envuelve expulsando a artistas, literatos y científicos y practicando una docta ignorancia, única forma de mantenerse en el ámbito de lo moral.

La posición de Rousseau es muy diferente a la de Diderot, que está dispuesto a sacrificar ciertos placeres estéticos, pero confía en el arte como instrumento de regeneración: “Sacrificaría de buena gana el placer de contemplar bellos desnudos si pudiera adelantar el momento en que la

pintura y la escultura, más decentes y morales, decidan competir con las otras bellas artes en inspirar la virtud y depurar las costumbres.” (Azúa 1983, 232). Probablemente, la expulsión del arte permitiría liberarse de la hipocresía, pero no del mal: las cadenas de hierro quedarían al desnudo, sin guirnaldas de flores (Rousseau 1762, 149). Y es que la corrupción que las artes hayan podido añadir es mínima en comparación con la provocada por ese modelo de sociedad fruto de la convención al que Rousseau supuestamente defiende del peligro de la vanidad y del lujo. Por otra parte, los ciudadanos ante quienes acusa a las ciencias y a las artes no son ciudadanos, puesto que ellos también están ya doblemente corrompidos: “no tenemos ya ciudadanos” (171). Si Rousseau se permite condenar en conjunto las ciencias y las artes es porque está seguro de que nadie le escucha, porque tiene en mente que tal expulsión conllevaría la de los “ciudadanos” a quienes se dirige y, con ello, la disolución de la sociedad y del pacto. Por eso Rousseau pronuncia palabras que no hablan a nadie, porque para lo que quiere decir no existe todavía un lenguaje apropiado.

Su intento de identificarse con el espíritu ilustrado suena tan falso como ese moralismo comprometido con la sociedad a la que condena: “Es un espectáculo grande y hermoso ver al hombre salir en cierto modo de la nada por sus propios esfuerzos; disipar, mediante las luces de su razón, las tinieblas en que la naturaleza lo había envuelto” (148). No puede estar hablando con convencimiento sincero, porque esa misma razón a la que alaba es la inventora de las cadenas que las artes no hacen sino adornar. Mucho más auténtico, en cambio, nos parece cuando declara que “el lujo y la esclavitud han sido desde siempre el castigo de los esfuerzos orgullosos que hemos hecho por salir de la feliz ignorancia en que la eterna sabiduría nos ha colocado” (159). Pero con esto no propone un retorno literal al “salvaje”. Lo que Rousseau critica no es el arte en sí, sino la convención en el arte y, especialmente, la convención que tiende al refinamiento innecesario, al lujo. Es esta convención la que ha hecho degenerar la pureza del gusto (174). Rousseau se queja del sometimiento del arte a principios establecidos por una razón razonante que lo condena a la uniformidad, la asfixia del genio aplastado por los usos, la conveniencia (151). Lo que plantea no es un dilema entre razón y sentimiento, sino entre lo mediato y lo inmediato. Lo que él ataca es la soberanía, no de la razón, sino de lo que Kant llama el entendimiento (Starobinski 1957, 57). Se sitúa así en una perspectiva desplazada, tanto con respecto a la estética clásica como con respecto a la emocionalista, y prepara el camino del arte futuro.

Si el diálogo de Diderot mostraba raíces profundas, el diálogo de Rousseau es un diálogo en superficie: él ya ha tomado partido por la soledad. Lo que ocurre es que, incluso en las *Reveries* se resiste a renunciar a los ideales ilustrados, y continúa proponiendo un modelo ético que subyugaría completamente al estético. De sus reflexiones sobre la verdad y la mentira (Rousseau

1780, 58-72) podemos inferir que el arte (ficción) por excelencia sería aquel que se propusiera la edificación moral, aquel que mantuviera un compromiso con la sociedad y con la justicia. sólo éste sería un arte verdadero. Fuera de él, sólo es posible un arte puramente agradable. Por el contrario, resultaría absolutamente ilícito un arte que atentara contra la moralidad o contra las bases de la convivencia. Las categorías éticas se imponen en absoluto sobre las estéticas, anulándolas. El problema es que esa sociedad a la que el arte debe servir no existe, o al menos no coincide con la existente. De ahí que el único ciudadano concienciado deba recluírse definitivamente condenado a la escisión, en su soledad. Lo coherente sería entonces invertir la primacía de las categorías y hacer a las éticas depender de las estéticas. Rousseau no llega a hacerlo, pero sus *Reveries* nos arrojan al límite de la inflexión.

La descripción de un paisaje nos muestra plásticamente esta situación límite de la ética-estética rousseauiana:

No habiendo sobre estas encantadoras orillas grandes rutas cómodas para los vehículos, el país es poco frecuentado por los viajeros; pero es interesante para contempladores solitarios a los que gusta embriagarse gozan de los escenarios de la naturaleza y recogerse en un silencio que no turba ningún otro rumor más que el grito de las águilas, el gorjeo entrecortado de algunos pájaros y el cauce de los torrentes que descienden de la montaña” (Rousseau 1780, 76)

La visión del acantilado, del solitario que se funde con la naturaleza en un silencio sólo interrumpido por el grito del águila y el caer de un torrente desde la montaña es una imagen típicamente romántica. Podríamos sentirnos ante la contemplación de un paisaje de Friedrich si no fuera por la intromisión de esos otros elementos que atenúan el efecto y retraen lo que se acerca a lo sublime a la categoría de lo bello en un esfuerzo último por mantenerse más acá de la frontera.

Lo importante es que Rousseau lo presente, se lo ve venir, y nos previene por última vez.

No es preciso ni un reposo absoluto ni demasiada agitación, sino un movimiento uniforme y moderado, sin sacudidas ni intervalos. Sin movimiento, la vida no es más que un letargo. Si el movimiento es desigual o demasiado fuerte, despierta; devolviéndonos a la memoria de los objetos de nuestro alrededor, destruye el encanto del ensueño [...] Un silencio absoluto conduce a la tristeza. Ofrece una imagen de la muerte. Entonces el auxilio de una imaginación risueña es necesario (Rousseau 1780; 85)

Y es que Rousseau no quiere aún abandonar esa sociedad a la que tanto desprecia, está demasiado apegado a la Tierra y se resiste a saltar hacia lo infinito. Es como si nos dijera: sé que es el único y verdadero destino, pero es tarea de otros el emprender ese viaje que yo, de todas formas, no podría concluir. Por ello cierra la puerta a lo sublime y se refugia en compañía de lo bello. Sin

embargo, sus escritos nos anuncian lo sublime y hablan de lo infinito. La misma descripción de la vida como movimiento es ya una clara muestra del giro que lleva a la estética a convertirse en la categoría interpretativa por excelencia. En el texto anterior, Rousseau se contempla a sí mismo desde la óptica de la estética, desde ésta nos habla de la ética. Muy pronto, el giro se hará consciente: será el tiempo del idealismo

4. DEL DIÁLOGO A LA ESCISIÓN

Parecería coherente que los interlocutores, una vez enmudecidos, se retiraran dejando vía libre al nuevo sujeto. Pero Kant no puede soportar la idea de un diálogo inconcluso e intenta recuperar las figuras para llevarlas a un acuerdo. La solución de Kant no hace sino fijar los términos en su escisión, reduciéndose el acuerdo final al establecimiento de esa frontera que hace imposible ya la comunicación, pero que hace también que el nuevo sujeto nazca, al tener que atravesar esa frontera para salir a la luz, originalmente escindido.

Si Kant da un paso más allá de Rousseau al sugerir la posibilidad de la estética como puente entre la ética y el conocimiento, en realidad no está sino definiendo estas esferas como espacios cerrados y yuxtapuestos en la constitución de la naturaleza humana. Al clarificar la confusión rousseauiana, lejos de propiciar la superación de su escisión, la fija definitivamente.

La espontaneidad en el juego de las facultades del conocimiento, cuya concordancia encierra el fundamento de ese placer, hace el concepto pensado aplicable en sus consecuencias para instituir el enlace de la esfera del concepto de la naturaleza con la del concepto de la libertad, en cuanto favorece al mismo tiempo la receptividad del alma para el sentimiento moral (Kant 1790, 97)

El intento kantiano de superar la escisión por la mediación de la facultad estética es recogido por Schiller, que ve en ese “juego”, cuyo objeto es la belleza, la única salvación: “La belleza conduce al hombre que sólo vive por los sentidos al ejercicio de la forma y del pensamiento; la belleza devuelve al hombre, sumido en la tarea espiritual, al trato con la materia y el mundo sensible” (Schiller 1795, 81). Pero si el juego es necesario es porque el hombre está ya escindido y necesita un remedio. Este remedio llega tarde y además se muestra inútil –como el desarrollo de la experiencia romántica demostrará–, porque las tres esferas de la actividad humana y sus tres conceptos (naturaleza, libertad, finalidad) han sido radicalmente separados. Al proponer la posibilidad del diálogo de las facultades, su juego, Kant se está contradiciendo, porque ha sido él mismo quien ha clausurado el diálogo.

4.1. Lo bello y lo sublime

La separación de las facultades es una respuesta a la condición rousseauiana. La separación de las dos analíticas podría responder a la construcción lessingiana de esa nueva unidad. En la contraposición de las analíticas hallamos los restos del diálogo de los primitivos, pero con una alteración importante: el vaciamiento de la componente ética. La analítica de lo bello remite ya claramente a un clasicismo formal, en tanto que la analítica de lo sublime conduce al romanticismo. Pero ambas figuras son abstractas: ni el arte clásico ni el arte romántico históricos se pueden dar sin el diálogo entre ellos y sin el diálogo con la ética.

a) Analítica de lo bello.

El concepto de lo bello se compone de cuatro notas: desinterés, universalidad, formalismo, necesidad. Lo primero que se advierte es la distancia respecto a la Ilustración francesa (los enciclopedistas) y más respecto a Rousseau: el arte bello es “desinteresado”, el gusto es independiente de la valoración ética (Kant 1790, 103). Lo que place con interés será agradable o bueno, pero no bello (108). Esta distinción de lo bello y lo bueno le lleva lejos tanto de la estética racionalista como de la estética individualista. Lo curioso es el argumento con que la fundamenta: lo agradable es animal; lo bueno es racional; lo bello es lo propio del animal racional. Kant reivindica aquí una concepción antropológica del sujeto solidaria con una concepción del arte que se aleja tanto del hedonismo como del utilitarismo-racionalismo. Lo que ocurre es que este equilibrio se descompensa cuando reclama para lo bello las categorías de universalidad y necesidad, puramente lógicas. La exigencia de universalidad le lleva a secundarizar el sentimiento de placer en beneficio de la representación, fundamento de la comunicabilidad (117). Esta no puede basarse sino en un formalismo: el arte debe carecer de concepto, de contenido. Sólo lo formal es compatible con el desinterés y sólo lo formal es comunicable universalmente. Lo bello se da en la sensación pura (formal) de color y sonido (124). Pero aún va más allá: lo esencial de las artes plásticas es lo estructural (el dibujo), en tanto que los colores no constituyen sino un encanto opcional (a pesar de ser admitidos en cuanto formales) (125). De ahí que sea legítima la última de las notas aplicadas al concepto de lo bello: la necesidad de la satisfacción (por contraposición a lo contingente de lo agradable, sometido al capricho de la emoción, y a la libertad moral). (141) El resultado es un arte puramente formal y vacío. Cómo compaginar esto con las continuas advertencias para no hacer del arte algo rígido y sometido a reglas precisas: “Todo lo rígido-regular (lo que se acerca a la regularidad matemática) lleva consigo algo contradictorio al gusto (...) En cambio, aquello en donde la imaginación puede jugar sin violencia y conforme a su fin es para nosotros siempre nuevo, y no nos cansamos de mirarlo.” (144) Las palabras de Kant

nos recuerdan a Lessing (Lessing 1766, 58). Sin duda lo tenía presente y era sensible a esa necesidad del arte, pero su doctrina aboca a aquello contra lo que clama.

En su intento de evitar el hedonismo estético, cae en un arte indiferente. Pero el arte no puede ser indiferente si no es a costa de su dignidad o de su muerte. Kant, huyendo del hedonismo, hace de su teoría estética –en palabras de Adorno– un “hedonismo castrado” (Adorno 1969, 23).

“Bello es lo que, sin concepto, place universalmente” (Kant 1790, 119). Con ello niega al arte la posibilidad de constituirse como arte verdadero, como una forma especial de conocimiento (250) que tiene que ver con la pretensión de los artistas contemporáneos de hacer del arte una expresión de la propia época. Lo grave es que la castración resulta inútil, porque no cumple su objetivo. Se castra al arte para permitir una fundamentación del juicio que no tenga que recurrir a principios extraestéticos. Pero al basar la unidad del juicio en la comunicabilidad, en cuanto ésta es universal y porta una necesidad, está volviendo a unas categorías netamente lógicas (Adorno 1969, 219). Más valdría entonces no haber operado la castración.

b) Analítica de lo sublime.

Lo sublime tiene en común con lo bello el “placer por sí mismo”. Pero mientras lo bello se refiere a la forma, lo sublime se refiere a la ilimitación. En este sentido, ese placer producido por lo sublime es un placer negativo (Kant 1790, 146), un placer que se obtiene no de la contemplación de la armonía formal, sino de una idea de la razón traída al espíritu por la inadecuación expuesta sensiblemente. Trías sistematiza en cinco momentos la experiencia kantiana de lo sublime:

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico, ilimitado.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable.
4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una de la razón (Infinito de la naturaleza del alma, de Dios).
5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime, el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, nómeno y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria (Trías 1982, 24-5)

Trías va demasiado lejos otorgando a Kant el pleno triunfo en su proyecto integrador-emancipador. La analítica de lo sublime peca del mismo defecto que la de lo bello: la imposibilidad de un diálogo con la otra. En la analítica de lo sublime mete Kant todo lo que no

cabía en la de lo bello: la interrelación ética-estética (Kant 1790, 168, 172), la necesidad de la emoción, del entusiasmo (175), la afirmación de la potencia subjetiva frente a la necesidad natural (164). Pero hay que tener en cuenta dos cosas. Primera, que Kant refiere lo sublime exclusivamente a la naturaleza, no al arte. Lo sublime se da en el sujeto que se sitúa ante la naturaleza. Es al romanticismo histórico el que da vida a esta categoría en el arte. Pero el romanticismo no nace de la negación del formalismo-clasicismo –que por otra parte tampoco se identifica con la estética de lo bello–, sino precisamente de él. O, como observa Argán, el neoclasicismo no es sino un momento del romanticismo. En segundo lugar, la imposibilidad de un diálogo del placer negativo y el positivo en el marco de la analítica kantiana condenan a lo sublime al pura negatividad, por la que se llega al borde de la estética: lo siniestro (Trías 1982, 29) o lo cómico (Adorno 1969, 262)

En defensa de Kant habría que recordar sus palabras del prólogo: la investigación de la facultad del gusto no se hace para la formación del mismo, no tiene una intención propiamente estética, sino trascendental. Habrá que reconocerle a Kant la sensibilidad suficiente hacia las artes para advertir lo esencial de los nuevos fenómenos estéticos, cuyas categorías centrales refleja en su crítica. Habrá que suponerle la suficiente sensibilidad para advertir el diálogo de los estilos y las categorías –lo cual se mostraría en esos ahogados intentos de defender la creatividad contra la rigidez formal o la necesidad de la “escuela” frente a los excesos del genio (216)–, el intercambio constante entre los dos conceptos que guían la estética. Pero lo cierto es que su crítica los separa.

c) Concepción del genio

Ya en la analítica de lo bello Kant sostiene la imposibilidad de determinar lo bello mediante reglas (135). Mucho más clara aparece esta idea en la analítica de lo sublime, que es en sí opuesto a toda convención (168). En este marco aparece la idea del genio como talento para lo que no hay regla. Kant rechaza explícitamente la concepción clásica del genio como mera habilidad que se expresaría en la categoría de originalidad (213). La estética clásica somete el genio a la regla, pero “genio” es “el talento (dote natural) que da la regla al arte” (213). Esta idea está próxima a la de Diderot: el genio es el instrumento de que la naturaleza se vale para alterar el modelo artístico vigente, siendo esta alteración no consciente o reflexiva, sino puramente estética por parte del genio (214). Kant se sitúa en un punto medio cercano a la concepción de Lessing. En primer lugar, define el arte como mimesis (207). En segundo lugar, observa la tendencia del genio a oponerse a ese espíritu de imitación y a un sometimiento a las reglas (215). Por último, remite al genio al aprendizaje de una serie de reglas que rigen el aspecto mecánico de todo arte, sin las cuales su creación no podrá fortificarse ante el juicio (217). La distancia respecto al clasicismo es real, pero no tan grande. También sigue a Lessing al declarar que la excelencia del genio está en

expresar la belleza en condiciones límite: por ejemplo, la expresión bella de la naturaleza fea, siempre que no se rebase ese último límite del arte constituido por el “asco” (218)

Adorno critica la concepción kantiana del genio, considerando que hace de ella el lugar de refugio “de todo lo que el hedonismo de la estética kantiana había suprimido de los demás lugares”. Con su teoría –dice Adorno- Kant contribuye a una fetichización del genio como una subjetividad separada o abstracta, que ya en Schiller adopta unos rasgos claramente elitistas. Se pierde así la idea de genio no como sujeto, sino más bien como actitud o postura, la actitud del que expresa lo subjetivo sin convenciones, como naturaleza (Adorno 1969, 226), a pesar de que Kant en otro lugar de la *Crítica* mantiene este mismo ideal (212)

4.2. El problema del juicio

La crítica humeana, llevando a sus últimas consecuencias los principios de la estética empirista e intuitivista, había arrojado a la estética al escepticismo. Si el sentimiento de placer y dolor es subjetivo, cómo podríamos obtener a partir de él un juicio universal.

Por una parte el juicio del gusto, que es particular, se presenta con una pretensión de universalidad objetiva, pero esta universalidad no puede ser lógica. Por otra parte, la necesidad de la satisfacción se contradice con la idea de que el juicio no depende de ningún a priori, en tanto no se puede dar necesidad sin a priori. La necesidad y la universalidad necesitan del concepto, pero lo estético excluye el concepto: a la base de lo estético no hay concepto alguno, sino el mero sentimiento de placer y dolor, los cuales no pueden ser percibidos sino interiormente. El juicio parece entonces condenado a la subjetividad y a la particularidad (185-193). Kant propone entonces la siguiente solución: “No es el placer, son la universal validez de ese placer lo que se percibe en el espíritu como unido con el mero juicio de un objeto, y lo que es representado en un juicio de gusto a priori, como regla universal para el Juicio, verdadera para cada cual”. (194) El mismo problema da lugar en la “Dialéctica del juicio estético” a una nueva antinomia:

-Tesis: el juicio de gusto no se funda en conceptos, pues entonces se podría disputar sobre él.

-Antítesis: el juicio de gusto se funda en conceptos, pues entonces ni siquiera se podría discutir sobre él.

-Solución: el juicio de gusto no se funda en conceptos determinados, pero sí en un concepto indeterminado, el del sustrato suprasensible de los fenómenos. (247-249)

Las tres antinomias de la razón que concluyen cada una de las Críticas conducen del mismo modo a la obligación de prescindir de los objetos como cosas en sí mismas, llegando a las tres ideas de lo suprasensible (255). Al llegar a esta meta, se completa la escisión.

5. ESTÉTICA Y EMANCIPACIÓN

En tanto la Ilustración se mantiene en el diálogo, “progresas”, y en el continuo tránsito de ideas entre sus interlocutores “repara” las deficiencias que cada uno esconde. Pero en el momento en que el diálogo queda clausurado mediante una brutal escisión todas las fallas afloran y se radicalizan en su incomunicación.

La estética que continúa el modelo clásico degenera en un puro formalismo (anunciado en la analítica de lo bello): el arte reducido a mera sintaxis se convierte en “un discurso estructurado pero vacío”. O bien retorna a una estética cartesiana que sustenta la utopía del maquinismo: la máquina se convierte en el sujeto creador de esa nueva cultura en la que el arte y el artista pierden no sólo su autonomía de creación, sino también su propia identidad (CV, 121-2)

La estética que prolonga la tradición romántica degenera hacia el irracionalismo de la pasión o del sentimiento; pero la verdad de los instintos y las pasiones es pura economía y “los sentimientos se mueven en el estricto marco de la explotación racional” (Azúa 1983, 280). O bien conduce a una “fetichización del genio”, ya citada, que desplaza la atención de la obra de arte a su creador:

Esto agrada a la conciencia burguesa vulgar tanto por el ethos del trabajo que glorifica la pura creación del hombre sin atender al objetivo de la misma como por evitar a quien contempla el arte todo esfuerzo para entender la cosa: se le ceba con la personalidad del artista que forma el punto culminante del pastiche de su biografía (Adorno 1969, 226)

En cualquier caso, la estética resultante de la escisión es una estética solidaria de una forma de dominación, esa dominación a la que conduce en última instancia el proyecto emancipatorio ilustrado. Si se niega al arte y a la estética el diálogo con la naturaleza y la libertad, si se les condena al desinterés, al sin-concepto, se los castra y prohíbe la expresión de la conciencia el propio tiempo, qué sería la conciencia de la explotación. Como observan Adorno y Horkheimer, si el arte renuncia a tener valor de conocimiento y se aísla de la práctica, la práctica social lo tolerará sólo como placer.

El ideal de la paz perpetua, como el ideal del juego de las facultades desde la mediación estética, no es sino expresión de la mala conciencia del viejo Kant, que es la conciencia de una Ilustración que quiere con un sueño esconder la escisión que su misma razón ha provocado.

Pero si en la Ilustración está el origen del mal, también está el modelo de la esperanza.

Retrocediendo más allá del cierre kantiano, podemos encontrar en el diálogo el medio capaz de articular una nueva reflexión crítica y una alternativa a la dominación. Lessing nos ofrece ese modelo: en él pensamiento y vida, razón y “religio” alcanzan una envidiable intimidad (Heller 1984, 14, 19). Sólo una estética que contenga la posibilidad del arte para combinar la expresión

del dolor de la humanidad y de la naturaleza con las exigencias racionales podrá conducir a una verdadera emancipación. Este es el otro legado que de mano de Lessing recibimos de la Ilustración, esa época en esencia dialogante, que alternativamente nos ofrece las dos caras de su proyecto: emancipación o dominación, esperanza o angustia.

José A. Sánchez

Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad de Murcia. Junio 1985

Fuentes

- BAUMGARTEN, A.G. (1735), *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1975.
- D'ALAMBERT, J (1751), *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, Sarpe, Madrid, 1984
- DIDEROT, D. (1761), *El sobrino de Rameau*, Bruguera, Madrid, 1983.
- DIDEROT, D. (1773), “La paradoja del comediante”, en *Escritos filosóficos*, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- KANT, I. (1764), *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, Espasa Calpe, Madrid, 1979..
- KANT, I. (1784), “Qué es la Ilustración”, en *Filosofía de la historia*, F.C.E., México, 1984.
- KANT, I. (1790), *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1977.
- LESSING, G.E. (1766), *Laocoonte*, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- ROUSSEAU, J.J. (1762), *Del contrato social. Discursos*, Alianza Editoria, Madrid, 1982.
- ROUSSEAU, J.J. (1780), *Las meditaciones del paseante solitario*, Labor, Barcelona, 1976.
- SCHILLER, F. (1795), *La educación estética del hombre*, Espasa Calpe, Madrid, 1968.

Literatura secundaria

- ADORNO, Th.W. (1969), *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1980.
- ARGAN, G.C., *El arte moderno*, Fernando Torres, Valencia, 1975.
- AZUA, F., *La paradoja del primitivo*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- BAYER, R. *Historia de la estética*, F.C.E., México, 1980.
- CASSIRER, E. (1932), *Filosofía de la Ilustración*, F.C.E., México, 1943.
- DILTHEY, W. (1906), *Vida y poesía*, F.C.E., México, 1978.
- HAUSER, A. (1941), *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Barcelona, 1979.
- HELLER, A., *Crítica de la Ilustración*, Península, Barcelona, 1984.
- JIMÉNEZ, J., *Filosofía y emancipación*, Espasa Calpe, Madrid, 1984.
- STAROBINSKI, J. (1957), *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, Taurus, Madrid, 1983.
- SUBIRATS, E., *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Pluma Rota, Madrid, 1985.
- TRIAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982.