LAS IDEAS ESTETICAS EN LA ENCYCLOPEDIE DE DIDEROT Y D'ALEMBERT

Volumen I

Tesis Doctoral presentada por Juan Antonio Calatrava Escobar, bajo la dirección del Prof. Dr. D. Ignacio L. Henares Cuéllar

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada
Curso 1987-88

UNIVERSIDAD DE GRANADA

ACTA DEL GRADO DE DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

Curso de 19 87 a 19 88 Folio ..... Número 453

Reunido en el día de la fecha el Tribunal nombrado para el Grado de Doctor de D. JUAN CALATRAVA ESCOBAR, el aspirante leyó un discurso sobre el siguiente tema, que libremente había elegido: LAS IDEAS ESTETICAS EN LA ENCYCLOPEDIE DE DIDEROT Y D'ALEMBERT

Terminada la lectura y contestadas las objecciones formuladas por los Jueces del Tribunal, éste le calificó de APTO CUM LAUDE POR UNANIMIDAD

Granada 21 de Junio de 1988

El Secretario del Tribunal,

EL PRESIDENTE,

El Vocal,

El Vocal,

El Vocal,

Firma del Graduando,

INVESTIDURA . . { En el día de la fecha se ha conferido a D. ..... el Grado de Doctor en la Facultad de ....., conforme a lo prevenido en las disposiciones vigentes.

Granada ..... de ..... de 19 .....

EL DECANO,

CERTIFICO: Que el Acta que antecede concuerda con la del expediente del interesado remitida a la Secretaría de la Universidad.

Granada ..... de ..... de 19 .....

El Catedrático Secretario,

V.º B.º
EL DECANO,

Quiero expresar aquí mi especial agradecimiento a ciertas personas e instituciones que hicieron posible la realización del presente trabajo. En primer lugar, al profesor Ignacio Henares Cuéllar, director del mismo, responsable en gran medida de los posibles aciertos que pueda contener (aunque no, por supuesto, de sus errores). Al profesor Jacques Proust, de la Universidad de Montpellier, quien, al hecho de ser incuestionablemente el mejor conocedor actual de la Enciclopedia, une una generosidad poco común que hizo que me permitiera disponer de fotocopias de trabajos suyos inéditos entonces (aunque no ahora) y que me prodigó sus sabios consejos en el transcurso de un Seminario de la UIMP de Santander al que tuve la fortuna de asistir. Al profesor Mariano Maresca, del Departamento de Filosofía del Derecho de Granada, con quien a lo largo de los años he discutido numerosos detalles de esta tesis; agradecimiento que también se dirige al propio Departamento de Filosofía del Derecho, modélico en cuanto a la organización de sus fondos bibliográficos y dotado de una magnífica biblioteca sobre temas del siglo XVIII. A la srta. Antonia Millán, responsable del Préstamo Interbibliotecario de la Universidad de Granada, sin cuya eficiencia perderían mucho las investigaciones de todos los universitarios granadinos. Finalmente, al personal de la Bibliothèque Nationale de Paris y de la Biblioteca Hertziana de Roma, en las que he pasado largas temporadas de trabajo fundamentales para el desarrollo de mi investigación. La lista completa de todas las personas que han aportado algo a este trabajo sería, por lo demás, interminable.

I. INTRODUCCION

En 1750 tuvo lugar en París un acontecimiento cargado de consecuencias que nadie en ese momento podía sospechar. Se distribuyeron en esa fecha ocho mil ejemplares de un Prospectus de propaganda en el que se anunciaba la inminente aparición de una magna obra colectiva que iba a constituir el compendio organizado, la summa, de todos los saberes y conocimientos humanos: la Encyclopédie. La idea no era nueva. Los momentos finales del siglo XVII y el primer tercio del XVIII habían sido prolijos en similares intentos de síntesis, aunque casi siempre de carácter individual. Algunas de estas obras ocupan por merecimiento propio un lugar central en la historia del pensamiento y pueden considerarse con toda justicia antecedentes directos de la Enciclopedia (1). Hay que destacar, entre ellas, el Dictionnaire Historique et Critique de Pierre Bayle (2), el Grand Dictionnaire Historique de Moreri, la Historia Critica Philosophiae de Jakob Brucker (que fue la fuente directa de muchos de los artículos de filosofía escritos por Diderot para la Enciclopedia) o el Dictionnaire des Arts et des Sciences de Thomas Corneille (1694). Un lugar especial ocupa entre estos "precedentes" Bernard le Bouvier de Fontenelle, quien, en los cien años de su dilatada vida (1657-1757), escribió una gran cantidad de obras sobre los más variados temas y se convirtió en la figura central de transición entre el pensamiento racionalista seicentista y los nuevos desarrollos ilustrados (3). Jacques Proust, el mejor conocedor contemporaneo

de la Enciclopedia, considera a Fontenelle, con razón, como el primer intelectual autenticamente "enciclopedista" (4), y aquí debemos recordar, amén de su enorme influencia personal sobre la mayor parte de los philosophes, obras suyas como la Histoire et Mémoires de l'Académie des Sciences (1699) o la actualización y revisión de la obra antes citada de Thomas Corneille (1732). Más lejano en el tiempo pero mucho más presente en la memoria de los enciclopedistas, con carácter de auténtico mito, hay que citar también la obra del canciller Francis Bacon, del que los enciclopedistas se consideraban herederos directos y al que idolatraban, aunque con frecuencia se vieran obligados a revisar e incluso corregir algunas de sus ideas (5).

De entre todos estos precedentes hubo, sin embargo, uno especialmente significativo para la Enciclopedia, porque fue el que dio origen a la empresa: la Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences, de Ephraim Chambers, obra publicada en 1728 y que gozó de un gran éxito como atestiguan sus varias ediciones sucesivas. La obra de Chambers no es quizás tan importante cualitativamente como las de Bacon, Fontenelle o Bayle, pero el hecho es que la Enciclopedia se concibió en un primer momento como una mera traducción al francés de su Cyclopaedia. Tal proyecto fue concebido por el editor Le Breton en 1745 y obtuvo privilegio real para el mismo con fecha de 19 29 de enero de 1746. La dirección del trabajo fue confiada

a un personaje hoy totalmente olvidado, el abate Di Gua de Malves (6). D'Alembert aparece ya mencionado en los registros de la empresa en diciembre de 1745 y Diderot en febrero de 1746. Pero conforme se iban ordenando los materiales resultaba cada vez más claro que realizar una simple traducción de Chambers era algo obsoleto e inadecuado, y Diderot y D'Alembert terminaron por convencer a Le Breton y sus socios en la empresa (los libreros David, Briasson y Durand) para embarcarse en un proyecto de más amplias miras, la elaboración colectiva de una nueva "enciclopedia". El 3 de agosto de 1747 los libreros asociados rompieron el contrato con Gua de Malves, y el 16 de octubre de ese mismo año Diderot y D'Alembert eran nombrados, solidariamente, codirectores de la nueva obra. Finalmente, el 30 de abril de 1748 Le Breton obtuvo un nuevo privilegio real de impresión en el que ya no se aludía a una mera traducción de Chambers sino a una "Encyclopédie ou Dictionnaire Universel des Sciences, Arts et Métiers, traduit des Dictionnaires de Chambers, d'Harris et de Dyche et autres avec des augmentations".

Los años 1748, 1749 y 1750 son los de gestación de la empresa: contratación de colaboradores, acumulación de traducciones o de artículos originales, libros, grabados, diseños, de investigaciones directas de primera mano en los talleres, etc. Desde el principio estuvo claro que la parte gráfica iba a tener un papel fundamental junto al texto, y Diderot se lanzó a la ingente tarea de encar-

gar láminas realizadas a partir de la observación directa o de otras previas, contratar dibujantes y grabadores y supervisar los resultados del trabajo de éstos. Entre julio y novimebre de 1749 tuvo lugar un episodio revelador: el encarcelamiento de Diderot en Vincennes por unos nunca suficientemente aclarados motivos político-ideológicos. Episodio revelador, decimos, porque la empresa estaba ya lo suficientemente avanzada como para que el encarcelamiento de Diderot constituyese un desastre económico. Le Breton movilizó sus influencias y, en buena medida, a ello fue atribuible la puesta en libertad de Diderot: fue lA primera vez, pero no la última, que el grupo enciclopedista logró sortear con habilidad escollos políticos aprovechando las diferencias entre los distintos grupos en el poder.

Al final, en noviembre de 1750, con la distribución antes mencionada del Prospectus, comenzaba propiamente la historia de la Enciclopedia (7). Una historia en la que, como se verá, quedan aún numerosos puntos oscuros, y una historia, además, que se ve continuamente enriquecida por sucesivos descubrimientos de documentos, como los publicados por May en 1938 (8) o los encontrados por Herbert Dieckmann en el famoso Fonds Vandeul (9). Con el Prospectus vinieron ya los primercs problemas: las acusaciones de plagio por parte de los jesuitas del Journal de Trevoux que no iban a dar ni un momento de respiro a la Enciclopedia en esta primera fase.

Las modestas previsiones iniciales de la obra (dos volúmenes de texto y uno de láminas) fueron en seguida superadas. En varias ocasiones se registró una ampliación del proyecto primitivo, con continuos aumentos de inversiones por parte de los editores, con el paralelo aumento geométrico del precio de suscripción, de los riesgos económicos y, al final, de los beneficios (10). En general, no hubo grandes problemas con los suscriptores por este continuado aumento del volumen de la obra y de su precio, con una sola excepción: el pleito entablado por Luneau de Boisjermain en 1769, que terminó resolviéndose favorablemente (11). Al culminar la publicación de la obra, cada suscriptor se encontró poseedor de una ingente masa de 17 volúmenes de texto y 11 de láminas, con más de 75.000 artículos y 2.500 láminas.

El volumen I de la obra se publicó en junio de 1751, e incluía dos textos con valor de auténtico manifiesto: el Discours Préliminaire des Editeurs, escrito por D'Alembert, y el artículo Art, de Diderot. En ellos se indicaban con claridad los objetivos de la obra y se insistía en las diferencias con respecto a las otras "enciclopedias" anteriores: la Encyclopédie iba a ser, en primer lugar, una obra colectiva y no individual; pero fruto, además, no de cualquier colectivo, sino especificamente del grupo de hombres unidos sólo por su fé común en el progreso y en la razón, de los philosophes. Se proponía, además, no ser un mero resumen del conocimiento ya dado,

sino transformar la realidad utilizando ese conocimiento como herramienta, colaborando, en suma, a la difusión de las Luces. Probablemente por éso, apenas publicado el primer toro, arreciaron los ataques de los sectores más reaccionarios de la sociedad francesa. Hubo nuevas acusaciones jesuitas de plagio, pero lo más grave fue el estallido del affaire De Prades. De Prades era uno de los raros eclesiásticos que habían aceptado colaborar en la Enciclopedia, redactando algunos artículos para los dos primeros volúmenes. En novimebre de 1751 presentó en la Sorbona su tesis doctoral, que suscitó un gran escándalo teológico en el que se quiso implicar a la Enciclopedia. De Prades fue finalmente condenado por el obispo de París y huyó a Berlín; Diderot salió en su defensa con la Apologie de l'abbé Prades y, en general, el asunto reportó a la Enciclopedia, al mismo tiempo, publicidad y numerosos enemigos (12). Estos, cada vez mejor organizados y más conscientes del peligro que la obra representaba, no pudieron impedir la aparición del segundo volumen, en enero de 1752, pero su presión insistente fructificó un poco más tarde cuando el 7 de febrero de 1752 un arrêt del Consejo Real revocó el privilegio de impresión de la obra y prohibió la distribución y reimpresión de los dos primeros tomos. La arbitraria decisión desató una gran oleada de solidaridad: aumentaron las suscripciones y grandes hombres de letras consagrados salieron publicamente en defensa de la obra y enviaron colaboraciones, como fue el caso, sobre

todo, de Voltaire y de Montesquieu (13). Fue en ese momento cuando Voltaire, que se encontraba en Berlín como huesped de Federico II, transmitió a Diderot el ofrecimiento de éste de continuar en Prusia la impresión de la Enciclopedia, ofrecimiento que, como es bien sabido, rehúsaron Diderot y los editores de la obra. También en este crítico momento se registra una primera dimisión de D'Alembert, quien en seguida reconsideró su postura y volvió a asumir la co-dirección.

La situación se salvó gracias a la complicidad de ciertos círculos del poder coyunturalmente aliados de los philosophes contra el partido devoto. Al tiempo que Le Breton agitaba eficazmente el fantasma del grave perjuicio económico que iba a suponer para Francia el dejar escapar a otro país el negocio de la Enciclopedia, personajes como Malesherbes, el marqués d'Argenson o la propia Pompadour, politicamente enfrentados al partido devoto (14), actuaban entre bastidores en favor de la reanudación de la obra. El feliz resultado de todo ello fue la tácita anulación del arrêt en mayo de 1752 y el permiso para continuar con la publicación. En octubre de 1753 aparecía el tercer volumen y ya en febrero de 1754, como consecuencia del espectacular aumento de las suscripciones, , se realizó una reimpresión de los tres primeros tomos. Mientras tanto, Diderot y D'Alembert van captando poco a poco para la empresa a las mejores plumas de la Ilustración. En novimebre de 1754 se publica el tomo IV. La empresa

parecía definitivamente encarrilada cuando en noviembre de 1755 vio la luz el volumen V (en el que se encuentra la única colaboración de Montesquieu, muerto ese mismo año, el artículo Goût) y en mayo de 1756 el VI.

La coyuntura política estaba dando, sin embargo, un giro muy significativo. El estallido en 1756 de la guerra de los Siete Años provocó una oleada de patriotismo en cuyo contexto la amistad de algunos notorios ilustrados con Federico de Prusia era facilmente tergiversable hasta ser presentada como traición. Pero, sobre todo, fue el atentado sufrido por Luis XV el 5 de enero de 1757 lo que marcó el comienzo de una etapa rigurosamente reaccionaria. A partir del atentado se multiplican las medidas restrictivas contra las publicaciones consideradas sediciosas. Los philosophes comienzan, además, a ser atacados con sus propias armas por escritores como Palissot (que ridiculiza a los enciclopedistas en su comedia Les Philosophes o en sus Petites Lettres sur des Grands Philosophes), Fréron (editor del ferozmente antiilustrado periódico L'Année Littéraire, ironicamente rebautizado por Diderot como L'Âne Littéraire) o Chaumeix. Pero, con todo, lo más grave fue la ruptura del frente enciclopedista, hasta entonces firmemente unido. En efecto, la aparición del volumen VII de la Enciclopedia, en noviembre de 1757, desencadena el affaire del artículo Cenève, que se estudia en detalle en otro capítulo de este trabajo (15) y que se salda con la durísima polémica entre D'Alembert y Rousseau y con

la ruptura entre este último y Diderot.

En este ambiente de crisis, es decisivo el año de 1759. A comienzos de ese año, el Parlamento de París condena una serie de libros entre los que se encuentran las obras materialistas de Helvetius y la Enciclopedia (estableciendo maliciosamente una relación entre ambas que sería negada por Diderot). El 23 de enero, un arrêt del Parlamento prohíbe la continuación de la obra; el 6 de febrero un nuevo arrêt establece la revisión por censores eclesiásticos de lo ya publicado y, finalmente, el 8 de marzo el Consejo Real revoca definitivamente el privilegio editorial de la Enciclopedia. El 3 de Septiembre de ese mismo año, un breve del Papa Clemente XIII condenaba la obra y, por si fuera poco, el 23 de noviembre Fréron, desde las páginas de L'Année Littéraire, lanzaba la primera de una larga serie de acusaciones de plagio contra las láminas de la Enciclopedia, acusaciones que se arrastrarían durante largos años por más que los comisarios de la Academia de Ciencias certificaran repetidamente que no había tal plagio (16).

Todo parecía perdido cuando, finalmente, en octubre de 1759, D'Alembert, cansado, dimitió irrevocablemente y abandonó la dirección de la obra (aunque no retiró sus artículos ya entregados y aún escribió otros nuevos). Con él, abandonaron también la Enciclopedia hombres de la talla de Voltaire, Turgot, Morellet o J.-F. Blondel. Diderot y Le Breton no se rindieron, sin embargo. Podían

contar con la fuerza de la opinión pública, con el considerable peso social de los miles de suscriptores, casi todos ellos de capas sociales altas y de gran cualificación profesional, y, sobre todo, con la complicidad secreta de ciertos círculos del poder, reformistas, momentaneamente derrotados y en reflujo, pero con el suficiente poder real como para atenuar el rigor de la prohibición hasta hacerla practicamente ineficaz. El primer resultado tangible llegó en el mismo mes de octubre de 1759, en plena oleada anti-philosophe: los libreros asociados obtuvieron privilegio real para la publicación de los volúmenes de Planches de la misma obra cuyos volúmenes de texto acababan de ser condenados.

A partir de este momento, el trabajo de la Enciclopedia continuó secretamente (aunque, por supuesto, se trataba de un secreto a voces). Diderot asumió en solitario las responsabilidades de la dirección de la obra, pero contó con la valiosa colaboración del barón d'Holbach y el círculo de intelectuales que él aglutinaba (17) y, sobre todo, con la incansable actividad del Chevalier de Jaucourt, que ya había colaborado en los volúmenes anteriores pero que ahora se convierte en el más prolífico de los enciclopedistas. En enero de 1762 aparece el volumen I de las Planches, y en 1763 los vols. II y III. En 1765 se terminan de imprimir clandestinamente los diez últimos tomos de texto que, aunque impresos en París, llevan falso de pie de imprenta de Neuchâtel; son enviados

a los suscriptores en enero de 1766. Entre tanto, Diderot había tenido una fuerte discusión con Le Breton al descubrir en 1764 que éste último, tratando de evitar más problemas políticos, censuraba por su cuenta los originales que Diderot entregaba para imprimir. A partir de 1766 prosigue regularmente la entrega de los vols. de las Planches (el IV en 1766, V en 1767, VI en 1768, VII en 1769, VIII y IX en 1771 y X y XI en 1772).

En 1772, con la entrega del vol. XI de láminas, quedaba oficialmente cerrada la empresa intelectual más ambiciosa del siglo de las Luces. El éxito de público y el negocio económico habían sido tales, sin embargo, que en seguida surgieron reediciones y reimpresiones de la obra (18). Y no sólo éso, sino que, además, un hábil editor llamado Charles-Joseph Panckoucke supo aprovechar la coyuntura comercial publicando en 1776 y 1777 cinco volúmenes de "Supplements à l'Encyclopédie" (cuatro de texto y uno de láminas), a los que siguieron, en 1780, otros dos tomos con las tablas alfabéticas de la obra (19). Estos siete nuevos volúmenes se imprimieron exactamente con el mismo formato que la Enciclopedia original, de modo que con frecuencia se consideraron como su continuación real, y en posteriores reediciones de la Enciclopedia se añadieron indiscriminadamente textos procedentes de los Supplements a los artículos originalmente publicados. Sin embargo, es necesario adevertir claramente desde el comienzo mismo de este trabajo que Encyclopédie y Supplements

son obras absolutamente diferentes; en éstos últimos no tuvieron la más mínima intervención ni Diderot, ni Le Breton, ni la mayoría de los antiguos colaboradores de la Enciclopedia, aunque sí es verdad que escribieron nuevos artículos para los Supplements hombres que ya habían colaborado en la Enciclopedia, como es el caso, que se citará frecuentemente en las páginas que siguen, de Jean-François Marmontel.

Hasta aquí, pues, la historia material de la Enciclopedia. Esta obra ingente ha sido analizada en la época contemporanea desde las más diversas perspectivas, como muestra la inmensa cantidad de bibliografía existente y de la cual ofrezco, en las páginas finales, sólo aquéllos títulos que, de uno u otro modo, han sido utilizados para la redacción del presente trabajo. Sobre determinados aspectos de la Enciclopedia se han producido ya monografías que pueden considerarse practicamente definitivas y que, salvo la posible aparición de nuevos documentos, no han de verse alteradas más que en aspectos de detalle. Pienso, sobre todo, en obras como la monumental tesis doctoral de Jacques Proust, Diderot et l'Encyclopédie, la más importante fuente de conocimientos e informaciones sobre la obra; en el libro de J. Lough antes citado o en análisis monográficos como el de F.M. Morris sobre el Chevalier de Jaucourt o el de S. Auroux sobre la semiótica de los enciclopedistas. No obstante, los indudables avances que, en las últimas décadas, ha registrado la historiografía

sobre la Enciclopedia no pueden esconder las amplias lagunas de conocimiento que aún siguen existiendo. Muchos puntos concretos no han sido suficientemente aclarados, unos por carencia documental y otros simplemente porque aún no se ha investigado de modo exhaustivo sobre ellos. Falta, por poner un ejemplo, un estudio sobre las relaciones internas entre los propios enciclopedistas, que complete los datos de los libros clásicos de Morley, R. Hubert o R. Naves y que logre deslindar con exactitud las distintas tendencias de pensamiento existentes en el seno de la obra. El mismo René Hubert publicó en 1923 su obra sobre Les Sciences Sociales dans l'Encyclopédie, de indudable utilidad todavía hoy pero que debería haber constituido ya el punto de partida para análisis mucho más pormenorizados sobre cada una de esas "ciencias sociales", cosa que sólo se ha hecho, con desigual resultado, para el caso de la Historia. Es notable también, por ejemplo, la carencia de estudios monográficos sobre la teoría jurídica, política o económica de la Enciclopedia.

Y este ha sido también el caso de la teorización enciclopedista sobre el arte y la estética. Los grandes tratados clásicos de historia de las ideas estéticas han desconocido de modo sistemático la contribución a este campo de los hombres de la Enciclopedia. Cassirer no le deja lugar alguno en su obra, tan fundamental por otros conceptos, La Filosofía de la Ilustración (pese a que en ella hay un capítulo especificamente dedicado a la estéti-

tica). Más llamativa aún es la ausencia de toda mención a la Enciclopedia en el más exhaustivo tratado de teoría del arte, La Literatura Artística, de J. von Schlosser, o en la Storia della Critica d'Arte de Lionello Venturi. Tampoco para Wolkierski, en su Entre le Classicisme et le Romantisme, parece existir la teorización enciclopedista; sí reconoce su existencia, en cambio, Mustoxidi (Histoire de l'esthétique française), aunque sólo para concluir que los escasos artículos enciclopedistas que cita carecen de todo valor.

En general, esta situación de desconocimiento absoluto -que parece deberse a una auténtica actitud prejudicial contra todo lo no sistematizado en forma de tratado, es decir, a una irónica pervivencia de ese esprit de système contra el que tanto batallaron los propios enciclopedistas- no empieza a paliarse sino a partir de la década de 1950. Justo en 1950 publica Yvon Belaval L'esthétique sans paradoxe de Diderot, la primera obra que intentaba un análisis global de la estética diderotiana y en la cual los artículos de Diderot para la Enciclopedia se consideraban ya como un corpus de imprescindible consulta. Sólo dos años más tarde, en 1952, se publicaba un número especial de los Annales de l'Université de Paris dedicado a la Enciclopedia y en él aparecía ya un artículo de Mario Roques titulado "L'Art et l'Encyclopédie": un texto muy corto, puramente informativo y con algún que otro error, pero al que hay que reconocer el mérito de plantear ya

de modo innegable la existencia de una "cuestión artística" en la Enciclopedia. En 1962 tiene lugar otro hito fundamental para nuestro conocimiento actual de la Enciclopedia, la publicación del ya citado libro de Jacques Proust Diderot et l'Encyclopédie que, aunque centrado en la figura de Diderot, daba mucho más de lo que su título prometía como se podrá apreciar por el frecuente recurso que a él se hace en el presente estudio. En 1964 se publicó otro artículo sobre los temas artísticos en la Enciclopedia, "The Art in the Encyclopédie", de George Boas, un texto mucho más profundo que el de Roques, lleno de ideas pero inevitablemente marcado por la extensión de sus once páginas. En él se contienen, no obstante, en apretadísimo resumen, algunas de las tesis básicas que han constituido las hipótesis de partida del presente trabajo.

A partir de los años sesenta se han ido multiplicando los estudios parciales o las referencias aisladas a los artículos sobre arte de la Enciclopedia. En The Idea of Art as Propaganda in France (1965), James A. Leith llamaba ya la atención no sólo sobre los artículos de la Enciclopedia propiamente dicha, sino también sobre la contribución de Sulzer a los Supplements. En 1973, Jacques Chouillet publicó su tesis sobre La formation des idées esthétiques de Diderot, y en ella un amplísimo capítulo analizaba de forma exhaustiva los artículos diderotianos para la Enciclopedia que tuvieran algo que ver con el campo de la estética. El mismo Chouillet un año más tarde, en

1974, reservaba ya un espacio a los textos enciclopedistas en su pequeña pero importante obra de síntesis L'Esthétique des Lumières. Al mismo tiempo, la publicación continuada de las revistas "Diderot Studies" o "Studies on Voltaire and the Eighteenth Century" ha ido suministrando contribuciones parciales al estudio de la teoría artística de la Ilustración, en muchas de las cuales (citadas a lo largo de esta tesis y en la bibliografía) la referencia enciclopedista era parte importante. En 1979 se publicó, por otra parte, a cargo de C.M. Sicca y L. Tongiorgi, una antología de artículos de la Enciclopedia sobre arte y arquitectura (Collezione dell'Enciclopedia. L'Arte e L'Architettura), con una excelente aunque breve introducción y un erudito aparato de crítico de notas acompañando a cada uno de los artículos seleccionados; estos artículos eran muy pocos en número, debido al considerable espacio otorgado a las láminas, pero su elección era muy acertada. Debo citar, por último, el único intento que, al menos en mi conocimiento, se haya realizado hasta la fecha de abordar de forma global el problema objeto de este trabajo. Se trata de la tesis doctoral de E. C. Simowitz, Theory of Art in the Encyclopédie, presentada en la Universidad de Ann Arbor (Michigan) en 1983. Se trata, en mi opinión, de una obra conceptualmente válida, pero que insiste sobre todo en los problemas de orden filosófico, prestando una escasa atención a las cuestiones más directa y materialmente artísticas. Por ello, y por lo poco completo de la lis-

ta de los artículos de la Enciclopedia analizados, es una obra que no llega a dar cumplida cuenta de la inmensa riqueza de la reflexión enciclopedista sobre temas estéticos y artísticos.

El punto de partida de la presente tesis doctoral es, por tanto, la opinión de su autor de que todos los estudios citados hasta aquí, aunque valiosos desde muchos puntos de vista, no han llegado a agotar la cuestión y han pecado de parcialidad (como sin duda le ocurrirá también en más de un aspecto a mi propia investigación). Queda aún mucho por decir sobre las ideas estéticas y artísticas de los enciclopedistas y sobre la estética de la Ilustración en general, y éllo es lo que otorga su justificación a esta tentativa.

Debo hacer mención ahora, sin embargo, antes de entrar en materia, a las dificultades que se han presentado para la elaboración de este estudio y, consiguientemente, a las limitaciones que de ellas se han derivado. La primera dificultad que encuentra quien intente investigar sobre el tratamiento enciclopedista no ya del arte y la estética sino de cualquier materia, deriva de la propia naturaleza de la Enciclopedia: una obra colectiva, desigual, profundamente modificada sin cesar por los avatares de su historia concreta. Un análisis que se limite a recorrer la Enciclopedia seleccionando los artículos sólo en función de que su encabezamiento tenga o no que ver con la materia a tratar está condenado al fracaso. Como

muy bien indicó Chouillet y como se podrá comprobar en los capítulos que siguen, muchas de las ideas estéticas centrales presentes en la Enciclopedia se encuentran en artículos a partir de cuyo título no se sospecharía la más mínima relación con la problemática estética. Es más, ésta aparece a menudo determinada por discursos extra-estéticos, lo cual se hace especialmente evidente en algunos momentos, como por ejemplo en la consideración social y no individual del genio, en las modalidades del prestigio atribuido a los antiguos o en el lugar asignado a las bellas artes en la gran polémica sobre el lujo, por no citar más que tres aspectos a los que he dedicado especial atención. Los escritores enciclopedistas eran, antes que especialistas en temas concretos, philosophe que tenían como único norte el triunfo de la razón en todos los órdenes de la vida. Sus ideas estéticas en modo alguno son absolutamente autónomas -si es que hay idea que pueda serlo- sino dependientes de una epistemología "ilustrada" global que inevitablemente ha tenido que ser descrita en muchos momentos, con el consiguiente alargamiento en la extensión de este estudio. Tal alargamiento estimo, sin embargo, que ha sido beneficioso en un sentido: el de convertir este trabajo en una investigación de historia de la estética pero entendida como parte de una más global historia de las ideas y no encerrada en un absurdo aislamiento metodológico que, en el caso concreto del pensamiento ilustrado, no puede sino falsear el objeto de la investiga-

ción. Desde el punto de vista material, ésto ha significado, por supuesto, proceder a varias revisiones completas de toda la Enciclopedia, tratando de escudriñar hasta los más insospechados rincones en que un enciclopedista haya podido depositar una reflexión susceptible de ser relacionada con el campo artístico y, sobre todo, tratando de deslindar las ideas-fuerza básicas, los núcleos epistemológicos que se encuentran en el origen de la preocupación ilustrada por el tema de las artes.

Dos problemas de orden filológico y material se han presentado en el transcurso de esta tarea. El primero de ellos es el ya aludido de la existencia de los Supplements y los añadidos que, a partir de ellos, se hicieron a las posteriores ediciones de la Enciclopedia. De las dos ediciones de la Enciclopedia que he utilizado, la original y la de Lausana de 1781, la segunda mezcla frecuentemente los textos enciclopedistas originales y los procedentes de los Supplements sin informar para nada al respecto. Es evidente que los artículos de los Supplements no pueden considerarse "enciclopedistas" en sentido estricto, como ya se ha señalado; pero también lo es que muchos contemporaneos los consideraron como tales. He optado, por tanto, por no desconocer su existencia, a pesar de que en rigor su análisis no formaría parte de este estudio. Sin embargo, siempre que cito en nota un artículo de los Supplements relacionado con la cuestion concreta enfocada he tenido buen cuidado de indicar su procedencia para evitar

la confusión entre ambas publicaciones. Por otro lado, la gran trascendencia que tiene la introducción en Francia de las ideas estéticas del idealismo winckelmanniano-mengsiano precisamente a través de los artículos de Chastellux y Sulzer para los Supplements me ha decidido a incluir todo un capítulo, el último de este estudio, en el que analizo con cierto detenimiento la contribución de ambos autores, decisión ésta opinable y que contaría con sólidos argumentos tanto a favor como en contra.

El segundo problema material a que antes hice mención es el de la autoría de los artículos. A pesar de los más recientes avances historiográficos (20), hay aún miles de artículos de la Enciclopedia cuya autoría está lejos de quedar aclarada. Por lo que respecta al objeto de este trabajo, el caso más notable -entre otros muchos a los que se irá haciendo mención en su momento- es el del artículo Génie, tenazmente atribuido a Diderot aunque, como se verá, hay muchas más razones de peso para pensar que su autor fue el marqués de Saint-Lambert. Hay muchísimos artículos sin firma ni marca de identificación alguna (21). De algunos de ellos podemos conocer el autor por muy variadas vias (existencia de borradores manuscritos de caligrafía reconocible, inclusión en ediciones contemporaneas de obras del autor en cuestión, noticias de correspondencia...); de otros simplemente podemos conjeturarlo a partir del análisis de las ideas en ellos expuestas; y de otros, finalmente, lo ignoramos por completo. Hay

que tener en cuenta, en este sentido, que muchos colaboradores de Diderot, sobre todo en los aspectos de la técnica, eran artesanos o técnicos de escaso renombre y de los cuales, al no firmar sus colaboraciones, apenas quedan huellas para su posible identificación. Un caso especial lo constituyen los artículos del propio Diderot, que nunca firmó sus textos; sus colaboraciones -las más importantes en número después de las del Chevalier de Jaucourt- se distinguían en principio por ir marcadas con un asterisco. Sin embargo, muchos artículos que sabemos con toda certeza que fueron escritos por Diderot no llevan tal marca, y, a la inversa, otros artículos que sí la llevan han sido definitivamente eliminados del catálogo de los procedentes de Diderot (22). Existe también, por último, el problema inverso: el de los enciclopedistas de los que conocemos el nombre pero muy poco o nada más. Podemos sospechar que, en la mayoría de los casos en que ésto ocurre, se trata de personajes pertenecientes a ese círculo de técnicos o artistas de escaso renombre pero de gran profesionalidad reclutados por Diderot y es, por tanto, difícil que puedan surgir nuevas noticias sobre ellos. El caso más destacable en el ámbito de este estudio es el del autor del importantísimo artículo Encaustique, un tal Monnoye de quien no se sabe absolutamente nada más que el nombre con el que firma el artículo.

Debo aludir, por último, a los límites que voluntariamente he marcado a esta tesis doctoral. El propósito

de mi trabajo ha sido, en principio, el análisis de las principales categorías estéticas del penmsamiento ilustrado tal y como se manifiestan en los artículos de la Enciclopedia y su concreción en la reflexión enciclopedista sobre las artes visuales y la arquitectura. En este análisis, he tenido que recurrir continuamente a ideas expuestas en artículos de teoría de la literatura, pero éstos los he usado sólo en la medida en que en ellos se contuvieran principios estéticos generales y de aplicación no limitada al estricto ámbito literario. Hay que llamar la atención, pues, sobre el hecho de que la obra enciclopedista de los autores que se ocupan de literatura, como Mallet o, sobre todo, Marmontel, aparece muy disminuida en mi estudio, que no pretende descender al análisis detallado de los problemas literarios como sí lo hace, por ejemplo, de los problemas pictóricos. La teoría de la literatura en la Enciclopedia continúa a la espera de un análisis pormenorizado que espero tener ocasión de realizar pronto pero que voluntariamente he apartado de esta tesis porque hubiese significado una excesiva ampliación de su objeto.

Mucho menos defendible es la exclusión que he realizado de todo lo referente a la Música. Los artículos musicales son numerosos en la Enciclopedia, pero, además, fue en ellos donde se centró la colaboración de Jean-Jacques Rousseau en la obra, escribiendo los textos que después serían compilados en su Dictionnaire de Musique. Al mismo tiempo, hay que recordar que, simultaneamente a la

publicación de la Enciclopedia, tenía lugar en Francia la famosa querelle des Bouffons, uno de los más interesantes episodios estéticos de mediados del XVIII (23). Sin embargo, los artículos de Rousseau, pese a ser inseparables del contexto de tal polémica, poseen un carácter técnico muy acusado y su problemática es imposible de seguir en detalle para quien, como es el caso del autor de estas líneas, carece de conocimientos musicales especializados. A esta decisión de excluir las ideas musicales del ámbito analizado en este trabajo ha colaborado también, sin duda, el hecho de que se trata del tema artístico mejor estudiado de cuantos se hallan presentes en la Enciclopedia (24).

Con las mencionadas dificultades y limitaciones, la tesis que a continuación se presenta ha quedado estructurada como sigue. En un primer capítulo, se analizan las ideas de partida del proyecto enciclopedista sobre el lugar de lo artístico en la nueva estructuración general de los conocimientos humanos, tal y como dichas ideas de partida quedaron expuestas en algunos textos de la Enciclopedia que podemos calificar de verdaderamente programáticos (el Discours Préliminaire de D'Alembert y los artículos Art y Encyclopédie de Diderot). Tal programa quedó, como se verá, incumplido en muchos de sus puntos, y en los capítulos siguientes se destacará con frecuencia el divorcio entre el proyecto y la realidad concreta de los volúmenes de la Enciclopedia. Los tres siguientes capítu-

los abordan el tratamiento que da la Enciclopedia a las tres principales categorías del pensamiento estético ilustrado: lo Bello, el Genio y el Gusto, justamente las tres nociones en que mejor se revela la difícil combinación que atraviesa a todo el pensamiento estético enciclopedista entre el compromiso con la estética normativa del clasicismo y las tesis renovadores de orden subjetivista. El quinto capítulo estudia la teoría de la arquitectura, fuertemente imbricada en el gran debate arquitectónico clasicista cuyos términos han sido correctamente expuestos por Gambutti o Rykwert, entre otros (25). El sexto y más extenso trata el tema de la teoría de la pintura y la escultura, el séptimo la valoración del arte de los antiguos como posible fuente de imitación para el artista y las modalidades de tal imitación, y el octavo los aspectos políticos e ideológicos del lugar asignado a las artes en la gran polémica ilustrada sobre el lujo. Finalmente, por las razones,antes mencionadas, he añadido un noveno capítulo sobre la contribución de Sulzer y Chastellux en los Supplements. En Apéndices se recogen los datos biográficos conocidos de los autores enciclopedistas tratados, la lista de artículos utilizados y una breve referencia a las láminas de la Enciclopedia que, pese a su importancia cuantitativa, no forman parte, en sentido estricto, del objeto de este trabajo.

NOTAS

(1) Sobre estas primeras "enciclopedias", vid. KAFKER, F.A.: "Notable Encyclopaedias of the Seventeenth and Eighjteenth Centuries: Nine Predecessors of the Encyclopédie", y AA.VV. (a cura di W. Tega): L'unità del sapere e l'ideale enciclopedico nel pensiero moderno, Bolonia, 1983.

(2) Sobre Bayle, vid. RETAT, P.: Le "Dictionnaire" de Bayle et la lutte philosophique au XVIII siècle; CORTESE, R.: Pierre Bayle. L'inquitudine della ragione, Nápoles, 1981.

(3) Sobre Fontenelle, vid. CARRE, J.R.: La Philosophie de Fontenelle ou le sourire de la raison, Paris, 1932; AA.VV.: Fontenelle und die Aufklärung, Munich, 1969; MARCIALIS, M.T.: Fontenelle, un filosofo mondano, Sassari, 1978; BELTRAN MARI, A.: "Introducción" a FONTENELLE: Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos, Madrid, 1982, pp. 7-55.

(4) "Bacon fue y sigue siendo el patrón del enciclopedismo; pero el primero de los enciclopedistas fue Fontenelle. El hecho es que si Fontenelle merece ser considerado como el primero de los enciclopedistas, mientras que Réaumur no lo merece, es porque fue ante todo un philosophe en el sentido que D'Alembert y sus amigos daban a esta palabra" (PROUST, J.: L'Encyclopédie, pp. 37-38).

(5) A lo largo de los distinos caps. que componen el presente estudio se irá aludiendo a aspectos concretos de la influencia de Bacon sobre la Enciclopedia. Un tratamiento general del tema en VENTURI, F.: Le origini dell'Enciclopedia, cap. IV: "Bacone: scienze e arti", pp. 109-121. Una de las mejores obras globales sobre el pensamiento de Bacon sigue siendo la de POSSI, P.: Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza, Turín, 1957.

(6) Vid. KAFKER, F.A.: "Gua de Malves and the Encyclopédie", en Diderot Studies, XIX, 1978, pp. 93-102.

(7) Sobre la historia de la Enciclopedia, son obras insustituibles las de PROUST, J.: Diderot et l'Encyclopédie, y L'Encyclopédie, así como de LOUGH, J.: Essays on the Encyclopédie of Diderot and D'Alembert; VENTURI, F.: Le origini dell'Enciclopedia, o DARNTON, R.: L'aventure de l'Encyclopédie.

(8) MAY, Ph.: Histoire et sources de l'Encyclopédie d'après le régistre de déliberations et de comptes des éditeurs et un mémoire inédit; IBID.: Documents nouveaux sur l'Encyclopédie.

(9) DIECKMANN,H.: Inventaire du Fonds Vandeul et inédit de Diderot; IBID.: "L'Encyclopédie et le Fonds Vandeul"; IBID.: "L' épopée du Fonds Vandeul".

(10) La historia de las sucesivas ampliaciones decididas con respecto al proyecto inicial se encuentra detalladamente expuesta en las obras antes citadas de Jacques Proust. Los aspectos económicos de la empresa en DARNTON, R.: L'aventure de l'Encyclopédie.

(11) Vid. LOUGH, J.: Luneau de Boisjermain vs the publishers of the Encyclopédie".

(12) Vid. SPINK, J.J.: "Un abbé philosophe: l'affaire de J.-M. De Prades", en Dix-Huitième Siècle, 3, 1971, pp. 145-180.

(13) Vid. VENTURI, F.: Le origini dell'Enciclopedia, cap. V: "La crisi del 1752", pp. 122-155.

(14) Las contradicciones políticas en el seno de la sociedad francesa de mediados del XVIII aparecen insuperablemente descritas en DIAZ, F.: Filosofia e politica nei Settecento francese.

(15) Vid. MATEUCCI, N.: "Genève nelle polemiche dell'Encyclopédie".

(16) Los acontecimientos de 1759 están descritos en el extenso artículo de ROGISTER, J.: "Le Gouvernement, le Parlement de Paris et l'attaque contre De l'Esprit et l'Encyclopédie en 1759", en Dix-Huitième Siècle, 11, 1979, pp.

322-354.

(17) Vid. AVEZAC-LAVIGNE, Ch.: Diderot et la societé dufé Baron D'Holbach; NAVILLE, P.: D'Holbach et la philosophie scientifique au XVIIIe siècle, Paris, 1967; LOUGH, J.: "D'Holbach's Contribution", en Essays on the Encyclopédie, cit. pp. 111-229; KORS, A.Ch.: D'Holbach's Coterie: an Enlightenment in Paris, Princeton, 1976.

(18) Para las diferentes ediciones del siglo XVIII, vid. DARNTON, R.: L'aventure...; IBID.: The Business of Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie, 1775-1800; LOUGH, J.: "The Different Editions", en Essays..., cit. pp. 1-51; WATTS, G.B.: "The Swiss Editions of the Encyclopédie".

(19) Vid. WATTS, G.B.: "The Supplement and the Tableau analytique et raisonné of the Encyclopédie"; HARDESTY, K.: The Supplement to the Encyclopédie.

(20) Además de las obras antes citadas de Jacques Proust y J. Lough, vid. al respecto SCHWABB, R.B.: Inventory of Diderot's Encyclopédie; KAFKER, F.A.: "A list of contributors to Diderot´s Encyclopédie"; LOUGH, J.: The Contributors to the Encyclopédie.

(21) Vid. LOUGH, J.: "The problem of the unsigned articles in the Encyclopédie".

(22) Vid., además de PROUST, J.: Diderot et l'Encyclopédie, SCHWABB, R.N.: "The Diderot problem, the starred articles and the question of attribution in the Encyclopédie".

(23) Vid. RICHEBOURG, L.: Contribution à l'étude de la querelle des Bouffons, Paris, 1937; ECORCHEVILLE, S.: De Lulli à Rameau: l'esthétique musicale, Paris, 1906; STRIFFLING, L.: Le goût musical en France au XVIIIe siècle, Paris, 1913.

(24) Vid, sobre todo, FUBINI, E.: Gli enciclopedisti e la musica, Turín, 1971. Además, HIRSCHBERG, E.: Die Encyclopedisten und die Französischen Oper im 18. Jahrundert, Munich, 1903; OLIVER, A. R.: The Encyclopaedists as Critics of Music, New York, 1947; PAPPAS, J.N.: "D'Alembert et la Querelle des Bouffons", en Revue d'Histoire Littéraire de la France, jul.sept. 1965, pp. 479-484; FUBINI, E.: "Voltaire e Rousseau: musica e società nella Francia illuminista", en AA.VV.: Lezioni sull'Illuminismo, Milán, 1980, pp. 48-62; OSMONT, R.: "Les théories de Rousseau sur l'harmonie musicale et leurs rélations avec son art d'écrivain", en AA.VV.: Jean-Jacques Rousseau et son oeuvre, Paris, 1964; STAROBINSKI, J.: J.J. Rousseau. La transparence et l'obstacle, Paris, 1971.

(25) GAMBUTTI, A.: Il dibattito architettonico nel Settecento europeo; RYKWERT, J.: Los primeros modernos.

II: ARTE, TECNICA Y CULTURA:

EL PROGRAMA ENCICLOPEDISTA

La Encuclopedia se planteó, desde un principio, como la respuesta colectiva y conscientemente asumida a unas nuevas exigencias de orden político, moral e intelectual. Su planteamiento inicial constituía ya de por sí un auténtico programa de acción en el terreno de las ideas. Desde que los libreros asociados y los directores (Diderot y D'Alembert) asumieron la decisión de sustituir la mera traducción de la Cyclopaedia de Chambers por una obra nueva, quedaba planteado todo un nuevo programa de estructuración del conocimiento humano. Tal programa implicaba un cambio en las jerarquías internas del saber, un novedoso empeño práctico y antiespeculativo y una clara vocación pedagógica y pública. Pero implicaba también un afán de universalidad: el optimismo ilustrado creía poder extender la razón a todos los campos y actividades humanas.

Diderot expresaría muy claramente el giro que había tomado la empresa cuando afirmó, en noviembre de 1750, en el Prospectus de propaganda de la Enciclopedia, lo siguiente: "Chambers ha leido libros, pero nunca ha visto a los artesanos; y, sin embargo, muchas cosas se pueden aprender solamente en los talleres". Este programa enciclopedista global sufrió altibajos y correcciones provocadas por la propia historia real de la obra, pero quedó plasmado en tres textos de singular alcance, que se encuentran entre las más claras condensaciones de

ideas producidas por toda la filosofía de las Luces: son el Discours Préliminaire des Editeurs, escrito por D'Alembert, y los artículos Art y Encyclopédie, ambos de Diderot.

1. D'Alembert y el Discurso Preliminar.

Las circunstancias que rodean la asociación de D'Alembert a la Enciclopedia presentan aún, como reconocen todos los estudiosos del tema, ciertos puntos oscuros, sobre todo por lo que se refiere a detalles de fechas y circunstancias. Según R. Grimsley, uno de los mejores conocedores de la figura del philosophe, el primitivo director de la Enciclopedia, el abate Di Gua di Malves, lo habría asociado a la empresa bastante antes de que se pensase siquiera en el nombre de Diderot (1).

En cualquier caso, desde que G. May sacara a la luz en 1938 una serie de documentos inéditos (2), tenemos constancia de que D'Alembert se encuentra contratado como revisor de traducciones, dentro del esquema del primitivo plan de traducir la Cyclopaedia de Chambers, cuando menos desde diciembre de 1745, mientras que el nombre de Diderot no aparece hasta febrero de 1746. Se trata, sin embargo, de cuestiones de importancia secundaria que no afectan a lo esencial de la historia

posterior más que de modo relativo. Esta es bien conocida, sobre todo gracias a las obras de Jacques Proust (3): el abate di Gua de Malves era desposeído y rescindido su contrato en agosto de 1747, y en octubre del mismo año se firmaba el contrato que hacía codirectores de la obra a Diderot y D'Alembert, éste último -se señalaba- sólo en cuanto a la parte matemática.

Ahora bien, esta limitación pública -que aparecería en la propia portada del volumen I- del papel de D'Alembert al de mero coordinador de la parte matemática es claramente engañosa. Aunque Diderot soportó la mayor parte del peso de la obra, D'Alembert en absoluto reduce su papel a los artículos sobre temas matemáticos, sino que se constituye en un teórico fundamental de los nuevos proyectos ideológicos que la empresa encierra (4). Una ojeada a la relación de articulos importantes salidos de su pluma, tal y como se puede consultar en la obra de J. Lough (5), puede convencernos de ello. A lo largo de este trabajo se comprobará cómo son relativamente numerosos los textos enciclopedistas de D'Alembert que abordan temas estéticos: desde el muy conocido artículo Genève, que provocará la famosa polémica con Rousseau a propósito del teatro, hasta otros como Caricature, Goût, Ecole, etc., que se estudiarán en sus apartados correspondientes.

Pero la mayor y más conocida muestra de la altura

de las contribuciones teóricas de D'Alembert a la Enciclopedia reside, sin duda, en el texto programático que constituye el Discours Préliminaire des Editeurs, aparecido en el volumen I de la obra como explicación global del proyecto erciclopedista.

El Discours fue saludado, desde su misma publicación, como un hito capital en la historia del pensamiento. Grimsley (6) ha reseñado las reacciones entusiastas de Grimm, Voltaire o Federico II de Prusia, las cartas de apoyo y agradecimiento de Montesquieu, Buffon, etc. Evidentemente, el texto adquirió para sus contemporaneos el valor de un auténtico manifiesto condensador de las nuevas ideas. Y esta opinión no ha perdido nada de su valor a los ojos de los investigadores contemporaneos: incluso desde nuestro propio punto de vista, resulta difícil encontrar un resumen más denso de algunos de los nuevos valores ideológicos que se estaban constituyendo como alternativa a mediados del siglo XVIII y a los que la Enciclopedia pretendía otorgar status teórico. Temas como el nuevo utilitarismo burgués y la consiguiente reflexión teórica sobre la técnica; la equiparación entre las artes liberales y las mecánicas; la obsesión por los problemas de la comunicación y la constitución de un verdadero "público" como interlocutor social del philosophe; la consideración de la historia humana como un acontecimiento esencialmente laico marcado por la

idea de progreso: se trata de una serie de ideas-fuerza de la Ilustración que en el Discours son elevadas al rango de inmediato programa coherente de acción.

El discurso de D'Alembert es, ante todo, el prefacio a un nuevo modelo de trabajo intelectual, a un nuevo tipo de relación entre teoría y práctica, entre trabajo intelectual y manual (como muy bien comprenderá, por su parte, Diderot, en el artículo Encyclopédie).

Pero importa señalar desde el comienza que esta prefiguración constituye un proyecto parcialmente fallido. El programa esbozado en el Discours o en el artículo Art constituye siempre el horizonte teórico de referencia de la empresa. Pero su realización práctica es desigual, y la confrontación del esquema teórico con la realidad cotidiana provocará que el plan trazado en este primer momento de la Enciclopedia quede obviado en algunos aspectos fundamentales. Así, por ejemplo, se ha señalado con razón el desequilibrio existente en los volúmenes de la Enciclopedia entre ramas del saber que, sin embargo, en el Discours se pretendía equiparar absolutamente. Y, en el terreno estético concretamente, P. Francastel ha insistido en la relativa indefinición del arte dentro del árbol ilustrado de los conocimientos, indefinición que se traducirá a menudo, en los textos estéticos de la Enciclopedia, en un ambigüedad característica de todo momento de transición. Según Francastel, la Enciclopedia

ofrece justificación, en materia artística, a las soluciones más contradictorias. Y, pese a que, en mi opinión, las soluciones no son tan abiertamente contradictorias y respetan algunos puntos comunes, hay que concordar con Francastel en que esta cierta ambigüedad del discurso enciclopedista no es casual, sino que deriva de las propias limitaciones de tal discurso, algunas de las cuales irán desapareciendo en el transcurso del propio desarrollo de la obra: "Entre la doctrina de la elaboración humana pero progresiva de los conocimientos y la de la posibilidad de un orden revolucionario del pensamiento, asociado a una transformación radical del modo de acción del hombre sobre la naturaleza, hay aún un paso: un paso que los enciclopedistas no dieron. Sin duda, ésto explica en gran medida el hecho de que su estética, y las obras de los artistas más relacionados con sus personas y sus ideas, siguieran siendo, finalmente, ambiguas" (7). Hay que matizar esta acusación tan genérica de ambigüedad, pero en cualquier caso no corresponde al historiador lamentar la incoherencia de la obra, sino meditar sobre las razones objetivas que hicieron necesarios ciertos desajustes entre el proyecto y su realización concreta.

Por su parte, J.A. Leith (8) ve en el concepto de utilidad la espina dorsal de todo el proyecto enciclopedista y hace derivar, con razón, de este nuevo valor ideológico tipicamente burgués el anhelo de D'Alembert

y Diderot por una reconciliación entre trabajo mecánico y trabajo intelectual. Pero, en el terreno estético, atestigua con sorpresa cómo importantes textos ignoran por completo esta aspiración teórica y basan sus consideraciones en valores totalmente independientes del de utilidad; como ocurre, por ejemplo, en los artículos que, bajo el título Ecole, analizan las distintas escuelas pictóricas en términos esencialmente formales y biográficos muy distintos a los sugeridos en el mismo artículo Peinture.

De este modo, aún sin salir del campo propiamente estético, se puede comprobar en seguida la perplejidad que despierta el Discours. A fuerza de considerarlo un texto central de la Ilustración, se ha buscado al examinarlo un compendio coherente de lo que esa misma Ilustración pensaba sobre el arte y la estética. No encontraremos en él tal cosa. Y ante ello caben dos respuestas posibles. La primera es considerar, simplemente, que el arte no interesaba a los enciclopedistas, o lo hacía sólo de modo muy secundario; actitud desmentida si recordamos el simple hecho de que los ilustrados valoraban extraordinariamente el arte como vehículo de transmisión de las nuevas ideas. La segunda (que, en el fondo, es también la de Francastel) consiste en comprender que los discursos ilustrados (y no el discurso) sobre el arte parten de bases esencialmente distintas a los discur-

sos clasicistas; lo que significa que, si no se encuentra una exposición de ideas similar a la de los Batteux, Crousaz, Félibien, etc., no es porque no exista interés por lo estético sino porque el discurso estético cambia de forma y de lugar. Hay que buscar las ideas estéticas en el Discours Préliminaire no sólo en el lugar, relativamente indiferenciado, que se asigna al arte en el árbol de los conocimientos, sino en las reflexiones sobre la técnica, la equiparación de las artes mecánicas y liberales, la problemática de la transmisión de conocimientos, la cuestión de la invención, la noción de utilidad, etc. De esta lectura, combinada con la de otros textos similares, aparece en embrión no una teoría más de lo Bello, sino la fundamentación de otra estética, otro modo de pensar la relación entre el mundo real y el universo mental de la imaginario, que no terminará de concretarse hasta las grandes obras estéticas de las décadas de 1760 y 1770.

El análisis del Discours debe comenzar, pues, por un inexcusable punto de partida: en el esquema general de los conocimientos humanos de D'Alembert, lo artístico aparece en un lugar de segundo orden y con una escasa diferenciación. El famoso árbol genealógico de los conocimientos humanos (muy influido, como se sabe, por Bacon, pero no hasta el punto de constituir una mera copia (9)) no tiene, sin embargo, un valor jerarqui-

zante absoluto: "La mayoría de las ciencias que consideramos que encierran los principios de las otras y que, por esta razón, deben ocupar los primeros lugares en el orden enciclopédico, no tienen el mismo puesto en el orden genealógico de las ideas, porque no han sido inventadas las primeras". Se plantea así la posibilidad de existencia de criterios diferentes de ordenación de los conocimientos humanos: junto al orden genealógico, surge el orden enciclopédico, y la validez simultanea de ambos no es cuestionable. Es muy significativo, y éllo lo ha señalado Jacques Proust (10), que para la explicación de lo que D'Alembert llama el "orden enciclopédico" de los conocimientos, se matice en seguida la metáfora baconiana del árbol recurriendo a un símil geográfico: "Es una especie de mapa mundi que debe mostrar los principales paises, su posición y su mutua dependencia; y el camino en linea recta que va de uno a otro, camino cortado a menudo por mil obstáculos...que sólo se señalarían en mapas especiales muy detallados. Esos mapas especiales serán los diferentes artículos de la Enciclopedia y el árbol o sistema figurado será el mapa mundi". Complementación, así, entre la especialización de los saberes concretos y la abarcabilidad espiritual no ya de sus contenidos, sino de sus relaciones: la naturaleza no es ya un ente universalmente comprensible a partir de modelos intelectuales, sino el escenario

vivo de una multitud incesante de procesos que hay que comprender en sus relaciones.

Es, precisamente, el énfasis en este último aspecto lo que obliga a D'Alembert a reconocer que "...necesariamente, pues, queda algo de arbitrario en la división general". La metáfora geográfica vuelve a servir para comparar que, lo mismo que en cartografía no existe la proyección perfecta y lo verdaderamente real son las distintas tierras, tampoco existe el orden general perfecto del conocimiento, sino los conocimientos concretos en cada parcela. Toda una declaración de principios en contra del viejo esprit de système que anula el monolitismo y las pretensiones universalistas de los modelos matemáticos de conocimientos y abre el camino a la posibilidad de una diversidad de conocimientos que sólo convencionalmente pueden reducirse a un orden general: "Estamos demasiado convencidos de la arbitrariedad que reinará siempre en semejante división como para creer que nuestro sistema sea el único o el mejor".

Sólo después de aclarar estas reservas llega D'Alembert a un desglose del hipotético árbol de los conocimientos humanos. En él, como se ha dicho, las bellas artes ocupan un lugar subordinado, por debajo de la razón, en cuanto que dependientes de la facultad de la imaginación. D'Alembert parte, para construir su esquema, de una doble distinción: entre memoria, razón

e imaginación, consideradas como "...las tres maneras diferentes en que nuestra alma opera sobre los objetos de sus pensamientos", y entre seres materiales y seres espirituales. La historia, dependiente de la memoria, y la filosofía, de la razón, trabajan a la vez con seres materiales y espirituales, mientras que la imaginación lo hace sólo con seres materiales.

Esto último constituye, para D'Alembert, una nueva razón para relegar a las actividades de la imaginación al último lugar en el orden de nuestras facultades, y ello es importante porque significa un argumento claramente emparentado con los que esos mismos años esgrimía Baumgarten en su Aesthetik, considerando a ésta como una gnoseología inferior de los sentidos (11).

¿Cuáles son, sin embargo, los motivos para que la razón deba ser considerada por encima de la imaginación y la filosofía por encima del arte? Un primer argumento es claro, y surge de la radical desconfianza de los ilustrados hacia los peligros de una imaginación totalmente libre y desbordada. La imaginación no es absolutamente autónoma, sino que opera de forma mediatizada: "El espíritu no creo ni imagina objetos sino en tanto que son semejantes a los que ha conocido por las ideas directas y por las sensaciones; cuanto más se aleja de esos objetos, más extravagantes son los seres que forma". Encontramos en el mismo comienzo de la Enciclopedia la

fundamentación de una tesis que se repetirá hasta la saciedad en los artículos sobre temas estéticos: la idea de que la imaginación tiene campo libre sólo dentro de los límites de la Razón, que debe tutelarla. La presencia directa y activa de la memoria y la razón en el acto de la creación estética posibilitan, al mismo tiempo, la existencia de una "filosofía del arte", garantía ante el peligro de lo irracional: "Así, en la imitación de la naturaleza, la invención misma está sujeta a ciertas reglas; y son esas reglas las que forman la parte filosófica de las bellas artes, hasta el presente bastante imperfecta, porque sólo puede ser la obra del genio y el genio prefiere crear a discutir". La necesaria fundamentación de una filosofía del arte, es decir, una "estética", pasa, pues, para D'Alembert, por establecer con claridad el papel de la razón, pero también sus límites, salvando la existencia autónoma del genio y la imaginación con la condición de que no se permitan nunca romper las barreras de lo irracional.

Una buena muestra de la amplitud de movimiento así concedida a las facultades de lo estético se encuentra implícita en la segunda razón de por qué el arte es inferior a la filosofía (12): "...conforme al progreso natural de las operaciones del espíritu: la imaginación es una facultad creadora, y el espíritu, antes de tener la intención de crear, comienza por razonar sobre

lo que ve y lo que conoce". Lo que, en primera instancia, es una relegación de la imaginación a un segundo plano, abre también las puertas a una nueva consideración del mecanismo artístico al plantear de modo explícito que la imaginación es una facultad creadora. El dilema sobre si el artista es creador o mero imitador de la naturaleza recorre toda la Enciclopedia, con respuestas oscilantes según los autores concretos. Pero D'Alembert y Diderot, pese a reafirmar continuamente el viejo dogma del arte como imitación de la naturaleza, plantean dicha imitación en unos términos tales que la emparentan claramente con los mecanismos mentales de la creación estética (que sólo llegarán a ser planteados de un modo inequívoco por Sulzer y Chastellux en los Supplements). No cabe duda de que la simple afirmación de D'Alembert es un eco de las nuevas tendencias aún difusas que se abrían en la consideración de la actividad artística.

En este mismo sentido se puede comprender la tercera de las causas que aporta D'Alembert para justificar el predominio de la razón sobre la imaginación: la existencia de casos ejemplificadores en que la imaginación procede de la razón de un modo directo. Se trata, en esencia, del mismo mecanismo de la abstracción mental que se convertirá con Du Marsais y, sobre todo, con Sulzer, como se verá más abajo, en una de las bases para plantear que la actividad del artista es algo más que

mera imitación: el recorrido lógico de la razón lleva, según D'Alembert, a "...crear seres generales que, separados de su sujeto por abstracción, ya no son de la incumbencia inmediata de nuestros sentidos". La abstracción no es mera imitación a partir del recuerdo de la sensación, sino operación mental autónoma que permite además a D'Alembert fundamentar la posibilidad de existencia de un genio científico cuya problemática es ya, mutatis mutandis, susceptible de ser traspasada al terreno estético: "Por ello, la metafísica y la geometría son, de todas las ciencias que pertenecen a la razón, aquéllas en que la imaginación tiene mayor parte...En un geómetra que crea la imaginación no actúa menos que en un poeta que inventa...De todos los grandes hombres de la Antigüedad, Arquímedes es tal vez el que más merece ser colocado junto a Homero".

Las enormes potencialidades de la abstracción quedan, sin embargo, reducidas a su justa medida "racional" si se recuerda que, para D'Alembert, la imaginación sólo trabajaba con seres materiales y no con seres espirituales. He aquí uno de los frenos que la razón natural opone al desbocamiento de la imaginación: la abstracción funciona sólo dentro de los esquemas de la realidad visible, y no le está permitido remontar el vuelo a los dominios de lo inexistente o lo irreal.

Abstracción e imitación se combinan, así, en

una aspiración de síntesis, porque, como se había señalado al principio del Discours: "Consisten (los objetos de arte) en las ideas que nosotros mismos nos forjamos, imaginando y componiendo seres semejantes a los que son el objeto de nuestras ideas directas. Es lo que se llama la imitación de la naturaleza, tan conocida y tan recomendada por los antiguos". Así, lo mismo que para Diderot un moderno concepto de imitación de la naturaleza se encuentra en la base del arte. La imitación encierra así un tipo de placer propio que, en el caso de los objetos agradables, llega a compensar la merma producida por la ausencia real del objeto mismo, mientras que en el caso de los objetos que nos suscitarían sentimientos tristes o tumultuosos su imitación es más agrtadable que los objetos mismos por el distanciamiento que produce. D'Alembert se cuestiona como problemático el mismo concepto de imitación de la belle nature, que en la Enciclopedia será desarrollado de modo diferente por Diderot y Jaucourt.

Dentro de esta indecisa y opinable imitación hay, sin embargo, para D'Alembert, al menos una cosa indudable: se puede establecer una gradación entre las artes según el carácter más o menos directo de la imitación. La pintura y la escultura son así las artes "...donde la imitación se acerca más a los objetos que representa y habla más directamente a los sentidos".

La arquitectura ocupa un lugar especial, porque, como destacará también Blondel, no es "...sino la máscara embellecida de una de nuestras mayores necesidades"; además, D'Alembert insiste, en posición contraria a los teóricos de la "cabaña primitiva", en que la arquitectura no realiza una imitación total de la naturaleza, sino sólo de la disposición simétrica en ella presente. Ello plantea dos interesantes cuestiones que se verán desarrolladas en otros artículos de la Enciclopedia. La primera es la persistencia de la idea de que en la Naturaleza, a pesar de "...la hermosa variedad de todo el conjunto", existe una simetría oculta que el arquitecto debe captar porque lo que imita no es la naturaleza misma en su apariencia, sino en sus procesos internos de funcionamiento (cuestión no pacífica ésta de la simetría de la naturaleza que, en buena parte, muestra la pervivencia de la vieja idea del orden oculto que había sobrevivido en la epistemología newtoniana y que será combatida en un buen número de artículos de la Enciclopedia). La segunda es la conclusión de que la arquitectura por excelencia debe ser la arquitectura proporcionada y simétrica, quedando así fuera de juego toda una serie de estilos "antinaturales", tesis que desarrollará coherentemente Blondel con sus ataques al Rococo como antinatural y caprichoso.

Finalmente, D'Alembert despacha con rapidez a la poesía y a la música. La primera habla más a la imagi-

nación que a los sentidos, y parece crear los objetos más que pintarlos. La música habla, al mismo tiempo, a la imaginación y a los sentidos, y su último lugar en la escala de la imitación no se debe a menores capacidades intrínsecas, sino al hecho de que sus cultivadores se han limitado a utilizarla como medio de expresión sólo de las pasiones y no de las sensaciones mismas (13).

Pero, al término de las reflexiones de D'Alembert, lo significativo es el grado de indistinción en el que quedan las bellas artes. Las sutiles distinciones y demarcaciones previamente establecidas entre memoria, razón e imaginación hacían esperar posteriores desarrollos que sólo se producen para las dos primeras. La clasificación que se hacía por el grado de imitación, no encuentra su paralelo cuando se trata de colocar en las bellas artes el esquema general de los conocimientos. D'Alembert se limita a citar la pintura,escultura, arquitectura, poesía y música, con "sus diferentes divisiones", que nunca llegan a especificarse.

E incluso llega a aparecer una cierta revitalización del viejo ut pictura poesis, al que Diderot atacará con gran dureza en el articulo Art: para D'Alembert, todas las artes podrían encerrarse bajo el término "pintura", en cuanto que todas se reducen a pintar con diferentes medios, o bajo el término "poesía", en cuanto que todas son, en mayor o menor medida, creación o inven-

ción. En realidad, la intención de D'Alembert no es la defensa de ese viejo lema horaciano que, como señala Argan (14), constituye la formulación clave de toda la poética barroca, sino reivindicar la mezcla ponderada de imitación y creación. Pero una formulación tan confusa no podía dejar de causar perplejidad. Y ello teniendo en cuenta, además, que no se encuentra aquí ni siquiera la acostumbrada alusión a la especificidad de la arquitectura por su utilidad social, ni un reconocimiento autónomo (que sí se dará, en cambio, en otros artículos de la Enciclopedia) del mundo del grabado, ni una mínima distinción de la pintura en géneros, ni el clásico tema de la comparación entre las dificultades respectivas de cada una de las artes, ni tampoco una mención a ese mundo teatral que tanto preocupaba a Diderot.

También resulta particularmente indiferenciado el intento de D'Alembert de clasificar los distintos tipos de trabajo intelectual según las tres facultades: los eruditos, caracterizados por la memoria, los filósofos, por la sagacidad, y los beaux-esprits, caracterizados por el atractivo. No se sabe bien dónde encajan los artistas en esta división tripartita aunque, como se verá posteriormente, presentan caracteres mezclados de los tres grupos: el artista enciclopedista no será ni un erudito, ni un filósofo, ni un bel-esprit, pero participará de todos ellos y, en mayor medida que ninguno,

del modo de trabajo del philosophe. Pero ésto D'Alembert aún no lo dice, y habrá que esperar a desarrollos posteriores en artículos de la Enciclopedia. Nos encontramos, así, para retomar la metáfora del propio D'Alembert, con un mapamundi del que sólo conociéramos los contornos: habrá que esperar a los distintos artículos concretos de la Enciclopedia para ir rellenando esos contornos con fronteras físicas y políticas.

Una vez reducida, así, a sus justos límites la indefinición del arte en el Discours Préliminaire, se hace necesario tratar un nuevo aspecto de este texto en sus implicaciones estéticas: la clara preeminencia, como noción estructuradora de todo el discurso, del concepto de utilidad. Se ha repetido hasta la saciedad que la idea de lo útil como criterio primario de valoración caracteriza a la ideología burguesa desde su misma formación. En la Enciclopedia, o en la obra personal de Diderot y otros enciclopedistas, se pueden encontrar múltiles ejemplos de esta problemática, que significa una quiebra radical de los valores aristocráticos tradicionales y que encontrará su corolario en la noción de mérito, opuesta a los criterios de la sangre y el nacimiento.

Todo el Discours Préliminaire es, en el fondo, un canto a la idea de utilidad social, una continua reafirmación de que, en la mayoría de las ocasiones, lo bueno y lo útil se dan la mano. Así, por ejemplo, la

cuestión de la distinción entre placer y dolor queda reducida por D'Alembert a estos simples términos: "La necesidad de preservar del dolor y la destrucción nuestro propio cuerpo nos hace examinar, entre los objetos exteriores, los que puedan sernos útiles o nocivos, a fin de buscar los unos y evitar los otros". Esta explicación del placer en términos puramente fisiológicos no deja tampoco de abrir nuevas vias en el pensamiento estético, desde el momento en que se afirma que "... la condición humana es tal que entre nosotros el sentimiento más vivo es el dolor; el placer nos conmueve menos y casi nunca es suficiente para consolarnos". Aunque D'Alembert no fuera consciente de ello, se encuentra aquí una primera justificación de algunos puntos revolucionarios de la estética diderotiana: la idea de que el crimen puede suministrar importante material al artista, o la consideración del arte cristiano, como arte sangriento, como más apto para provocar emociones estéticas" (15).

De este carácter central del concepto de utilidad deriva, por otro lado, una idea apuntada por D'Alembert en el Discours, pero que llegará a constituir el eje del pensamiento de Diderot en esos dos textos programáticos que se examinarán a continuación y que son los artículos Art y Encyclopédie: la exigencia de una equiparación social entre las artes mecánicas y las artes liberales.

Partiendo de una definición de arte como "...todo sistema de conocimientos que es posible reducir a reglas positivas, invariables e independientes del capricho o de la opinión", D'Alembert coincide con Diderot en encontrar una base natural y racional para la distinción entre artes liberales y mecánicas, según predomine en ellas más o menos la mente o la mano. No es esta distinción, que se encuentra en la propia naturaleza de las cosas, lo nocivo para el progreso de la sociedad, sino las consecuencias históricas que de ella se han derivado: el menosprecio de la sociedad hacia las artes mecánicas y quienes las practican, en beneficio de las artes liberales.

D'Alembert considera (como también, con mucho más rigor, Diderot) que esta situación no sólo es injusta sino que bloquea las posibilidades de progreso. Ambos tipos de actividades son perfectamente equiparables: "Sin embargo, la ventaja que las artes liberales tienen sobre las mecánicas, por el trabajo que exigen las primeras al espíritu y por la dificultad de descollar en ellas está suficientemente compensada por la utilidad superior que las últimas, en su mayoría, nos procuran". Es tarea del philosophe hacer comprender a la sociedad que el artesano anónimo que hace progresar insensiblemente la técnica a lo largo de siglos merece tanta estima como el más famoso cultivador de cualquiera de las artes libe-

rales. Se deduce de ahí un programa de difusión de conocimientos técnicos, de invenciones, etc., que haga valorar la opinión pública, pero también la necesidad de una cooperación entre los distintos tipos de trabajo, que se traducirá en la idea de privilegiar los aspectos más directamente técnicos de las artes liberales y en insistir en la "sagacidad" precisa para el manejo de unas artes mecánicas que requieren auténticos expertos cuya excelencia en el oficio se enmascara a veces bajo el aspecto de la rutina (16).

Pero esto plantea ya el segundo gran problema del Discours Préliminaire, y de la Enciclopedia en general: el modo en que el philosophe debe transmitir esos conocimientos y reflexiones su público, el problema de la comunicación que, en cuanto problema de lenguaje, es también una cuestión estética. Es significativo que precisamente en este punto pase D'Alembert a conceder un lugar primordial a problemas estéticos como el desarrollo histórico de las letras o la definición del genio.

Así, si D'Alembert se encuentra incómodo cuando trata de colocar a las bellas artes en su esquema enciclopédico, no encuentra ningún obstáculo para trazar un bosquejo de su desarrollo histórico ni para considerara a este desarrollo como representativo de los progresos del espíritu humano.

Y este bosquejo histórico matiza en ciertos pun-

tos las reflexiones anteriores sobre la prioridad de la razón. En efecto, en las "belles lettres" se ha comenzado, para D'Alembert, por la erudición, continuado con la literatura y terminado con la filosofía. La contradicción no es, sin embargo, más que aparente, porque la historia diacrónica de las artes no tiene por qué coincidir con la genealogía de nuestros conocimientos. Es más, la situación de la filosofía como culmen de todo un largo y penoso proceso no hace sino confirmar la primacía que la razón posee sobre la imaginación y la memoria.

Es, por otra parte, en esta aproximación histórica de D'Alembert, donde comienzan a aparecer planteados nuevos temas de importancia capital para este estudio. Así sucede, por ejemplo, con la cuestión de la valoración de la Antigüedad y su legado (17). Esta se plantea de un modo mucho más desarrollado en otros artículos de la Enciclopedia, pero D'Alembert resume ya en el Discours, concisamente, la actitud global enciclopedista e ilustrada ante los Antiguos: una actitud crítica, que pierde el aspecto reverencial y normativo y lleva a cabo una revisión moderna de las aportaciones culturales de la Antigüedad, de la que resulta una diferenciación interna de lo que antes no era sino el amasijo indefinido de "los Antiguos". Para D'Alembert, las obras maestras antiguas son susceptibles de diferentes tipos de apropiaciones, porque ya juega un papel fundamental la actitud

del sujeto receptor, que no siempre interpela a la obra de arte de la misma manera. Pero, sobre todo, plantea la posibilidad de que también en el arte antiguo haya imperfecciones, que no han de ser servilmente copiadas, porque en lo que hay que imitar a griegos y romanos es en su modo de imitar la naturaleza y no en todos los productos concretos surgidos de esa imitación. Como planteará Kant en 1784 (18), el hombre ilustrado sale de su minoría de edad, examina sin complejos las producciones de anteriores generaciones, las criba con el poderoso instrumento de su razón, selecciona los logros y examina sin prejuicio los defectos.

La Edad Media supone, en cambio, para D'Alembert, un periodo de retroceso con respecto a las conquistas grecorromanas. Pero aún así hay que constatar cómo su optimismo respecto a las posibilidades de progreso intelectual y material de la sociedad le hacen encontrar algunas luces que brillan incluso en la oscuridad medieval. El fuego de la razón nunca se extingue por completo, y hasta en esos siglos bárbaros existen hombres impulsores de progreso. En realidad, ésto nos lleva a un tema que veremos repetirse con frecuencia en la Enciclopedia: la idea de que el genio, en cuanto don natural, es eterno. Siempre hay genios, pero son las condiciones espirituales y materiales de una sociedad dada las que facilitan su desarrollo y su manifestación o provocan, por

el contrario, su aniquilamiento por asfixia. El hombre genial del Medioevo se encuentra confundido, aplastado, abandonado a sus propias fuerzas en un clima hostil de miseria material, ignorancia y superstición y falta de libertad política, una de las condiciones imprescindibles para el progreso intelectual.

El Renacimiento aparece, en esta linea histórica, como "una de esas revoluciones que hacen adquirir a la tierra una faz nueva". Sin embargo, no es aún la revolución decisiva: el espíritu humano, al salir de la barbarie, se encuentra en una especie de estado de infancia e inmadurez. Ello hace que la primera facultad que se cultive sea la de la memoria, el estudio de las lenguas y de la historia. El Renacimiento, con serun gigantesco avance, es aún la época de la erudición, del predominio del leer sobre el ver, de la asunción acrítica de los autores antiguos, del artificial predominio erudito del latín y del griego sobre las lenguas nacionales (19).

Es este el momento que aprovecha D'Alembert, en su apretado resumen de temas ilustrados, para marcar las diferencias entre el erudito y el filósofo. Una contradicción que, en distintas versiones, se encuentra omnipresente en el pensamiento de las Luces y que supone el definitivo ajuste de cuentas con la época clasicista: el hombre de las Luces (philosophe) hereda los esfuerzos de sus antecesores (eruditos, anticuarios), pero los

integra en una nueva visión filosófica del mundo y de la propia misión del intelectual que los cambia por completo de sentido y que culmina con la proclamación de las Luces como la nueva épocas gloriosa en que finalizan muchos esfuerzos, incompletos por sí solos al faltarles lo decisivo: el esprit philosophique.

Estas diferencias están fuertemente marcadas en el Discours, donde el filósofo es casi asimilado al genio, en perjuicio del erudito, cuya importancia histórica, no obstante, se reconoce. Para empezar, el territorio del erudito es tan inagotable y disperso como los propios hechos que lo componen, mientras que el de la razón es mucho más reducido y exige mayor capacidad. El erudito es, además, más vano que un filósofo o un poeta "...pues el espíritu que inventa está siempre descontento de sus progresos porque ve más allá; y los genios más grandes encuentran en su amor propio un juez secreto pero severo". Ambos, filósofo y genio, ven más allá, miran al futuro, son verdaderos impulsores del progreso; mientras que el erudito, anclado en el puro terreno fáctico, en el mundo de la memoria, es esencialmente un hombre del pasado (20).

Gracias al revolucionario concepto ilustrado de progreso, sin embargo, la victoria del filósofo sobre el erudito no tiene el sabor de las polémicas académicas clasicistas, sino que permite asumir la figura de este

último como una fase superada pero necesaria. Sobre todo, gracias a los trabajos del erudito, viene a decir, estamos ahora en condiciones de extraer el auténtico oro de la mina de los antiguos: "La erudición fue, pues, necesaria para conducirnos a las bellas letras".

El principal defecto de esa época erudita que es el Renacimiento es la copia servil de lo antiguo y la sacralización del latín, "...olvidando que el estudio de las palabras es una especie de inconveniente pasajero, necesario para facilitar el estudio de las cosas pero que llega a ser un mal real cuando lo recarga". Y el primer paso adelante para salir de este defecto es también lingüístico y literario; lo dan los escritores de finales del XVI y del XVII con la elevación del francés a la categoría de lengua nacional: "Pronto se sintió que era necesario transportar a nuestra lengua las bellezas y no las palabras de las lenguas antiguas". D'Alembert resume con una sola frase la actitud enciclopedista ante la vieja y enconada polémica entre Antiguos y Modernos: "Así, poco a poco la imaginación de los modernos renació de la de los antiguos". Es decir, final de la polémica no por la victoria de uno de los contendientes, sino por la superación de sus propios términos, perfectamente disueltos en la idea de la historia como progreso (21).

Es este renacimiento de la imaginación de los

modernos, que sucede a la memoria y antecede a la razón, lo que elogia y destaca D'Alembert del siglo XVII, al que, coherentemente con la idea de progreso, se considera como un paso adelante con respecto al XVI. Conviene anticipar aquí, sin embargo, que los motivos de elogio del XVII son diferentes en D'Alembert o en Voltaire: mientras Voltaire verá en Luis XIV un modelo de protección oficial a la cultura y su visión del Grand Siècle no es más que un trasunto de su ideología política del despotismo ilustrado, la consideración de D'Alembert es mucho más estrictamente filosófica y el devolver al siglo XVII su lugar progresivo en la historia de la cultura no es sino un modo indirecto de cantar, una vez más, el triunfo de las Luces en el XVIII (22).

Si este renacimiento de la imaginación, después de la época de la memoria, es ante todo literario, también afecta a las bellas artes: "Las bellas artes están de tal modo unidas a las bellas letras que el mismo buen gusto que cultiva a unas lleva a perfeccionar otras". El renacimiento de la pintura y la escultura fue, además, mucho más rápido y temprano que el de la poesía y la música: a Rafael y Miguel Angel les bastaba con imitar la actitud de Praxiteles o Fidias. Pero esta es una constatación que acaba volviéndose contra pintores y escultores y en pro del carácter más intelectual de la poesía: "...siendo más bien de la competencia de los sentidos

el objeto de la pintura y la escultura, esas artes no pueden dejar de preceder a la poesía, porque los sentidos han debido ser afectados por las bellezas sensibles y palpables de las estatuas antiguas más rapidamente de lo que la imaginación ha debido percibir las bellezas intelectuales y sutiles de los antiguos escritores". Así, volvemos a encontrar la anterior distinción entre la pintura y la escultura como artes propias de la imitación y que hablan más directamente a los sentidos, y la poesía como arte que ocupa un lugar más bajo en la escala de la imitación pero que, precisamente por ello, habla más a la imaginación que a los sentidos y parece crear más que pintar. Y D'Alembert no declara cuál de los dos criterios es preferible, negándose a pronunciarse, como en los tradicionales debates académicos,e n términos de superioridad o inferioridad de un arte, sino planteando más bien, en la senda que inmediatamente seguirá Diderot, las especificidades de lenguaje de unas y otras artes.

La comparación entre este rápido renacimiento artístico y el mucho más lento de la filosofía suministra un nuevo argumento histórico a la postulada subordinación de la imaginación a la razón: "...las bellezas literarias no necesitan ser contempladas largo tiempo para ser sentidas; y como los hombres sienten antes de pensar, deben, por la misma razón, juzgar lo que sienten antes

antes de juzgar lo que piensan". Con una segunda razón de carácter histórico: los Antiguos pueden ser modelo, todo lo crítico que se quiera, en materia de bellas artes, pero su filosofía no tiene apenas nada que decir al nuevo philosophe. La razón de este décalage, introducido en el seno mismo de la Antigüedad como una causa más para su desacralización, está clara para D'Alembert: las diferencias intrínsecas entre arte y filosofía, entre imaginación y razón, son tales que, pese a los intercambios que pueden y deben desarrollarse, provocan ritmos diferentes de desarrollo, debidos también a la existencia de obstáculos bien distintos en el camino de cada una.

Los filósofos han tenido que afrontar dificultades desconocidas para literatos y artistas, dificultades que han convertido los siglos XVI y XVII en un mar de oscurantismo y prejuicio, en el que sólo brillan algunos filósofos que alcanzan también la categoría del genio: grandes hombres, dotados por la naturaleza, que, soportando las condiciones adversas de su época, prepararon progresivamente el advenimiento de las Luces. A la cabeza de ellos, F. Bacon (23), a quien se elogia como enemigo de los sistemas y paladín del principio de utilidad, sin que ello impida reconocer sus evidentes servidumbres a la escolástica (entendidas como el tributo que el genio debe pagar a la época en que vive).

A continuación, Descartes ofrece a D'Alembert

una imagen viva de las condiciones del filósofo: "...imaginación poderosa, espíritu muy consecuente, conocimientos extraídos de sí mismo más que de los libros, mucho coraje para combatir los prejuicios más arraigados y ninguna clase de dependencia que lo forzara a tener miramientos". Descartes, el gran paladín del tan denostado esprit de système, es visto como un paso necesario, un abridor de caminos. Refiriéndose a la célebre física cartesiana de los "torbellinos", D'Alembert afirma que "...entonces no se podía imaginar nada mejor". Si se equivovó Descartes al admitir las ideas innatas, su gran aportación fue la rebelión intelectual contra la escolástica y los prejuicios.

Como superación del cartesianismo, aparece ya la primera luz definida en el panorama de D'Alembert: Newton (25), que, con su crítica de las hipótesis metafísicas y de la idea de sistema, "...dio a la filosofía una forma que, al parecer, ésta ha de conservar", es decir, fue el primer philosophe. Sobre estas premisas, un nuevo héroe del progreso, Locke, funda una nueva metafísica no sobre los libros sino descendiendo a las profundidades de sí mismo: por primera vez, el hombre no es una mera superposición de cuerpo y alma, sino algo que tiene profundidades, y ya veremos más abajo cuánto debe a esta revolución empirista la teoría de la sensibilidad y el genio. La metafísica es, desde este momento,

la "física experimental del alma".

De esta historia filosófica, que llega hasta los mismos umbrales de las Luces, surge, por otra parte, un doble motivo de reflexión. En primer lugar, la constatación de que la mayoría de estos genios ilustres apenas lograron transformar sus respectivas épocas, y corresponde a otras posteriores el recoger sus frutos. Pero ello es porque chocan siempre contra un muro de creencias admitidas y esclerotizadas que impiden cualquier tipo de innovación. Así llegamos al segundo punto: un saber, progresivo en su momento, puede hacerse regresivo si se convierte en dogma. Se produce así una relativización histórica de la importancia social de los diferentes saberes, y de ahí la insistencia de D'Alembert en vincular al genio con el progreso: "Respetemos siempre a Descartes, pero abandonemos sin dificultad opiniones que él mismo habría combatido un siglo después. Sobre todo, no confundamos su causa con la de sus sectarios".

De los avances que hombres como Newton y Locke han aportado a la filosofía, sobre todo uno se destaca, tanto aquí, en el texto de D'Alembert, como en la mayoría de las teorizaciones ilustradas: la crítica del <u>esprit de système</u>, uno de los ejes del pensamiento de las Luces. Los "sistemas", construcciones apriorísticas que no se basan en la experiencia sino en la pura arbitrariedad del pensamiento, son la expresión filosófica de una

época en la que aún predomina la imaginación y no la razón. Son "...más apropiados para lisonjear la imaginación que para ilustrar la razón". La ciencia, a partir de Newton, debe ceñirse a los hechos y no conceder nada a la opinión, salvo cuando se vea forzada a nacerlo.

Pero, planteadas las cosas en el sentido de alejar lo más posible a la imaginación de aquéllas actividades que dependen de la razón, preocupa también a D'Alembert el problema inverso: "...querer introducir las discusiones frias y didácticas en las cosas del sentimiento". El verdadero esprit philosophique, como volverá a afirmar D'Alembert en su contribución al artículo Goût, no desconoce el mundo de la imaginación, lo analiza en cuanto manifestación de la actividad humana; pero, precisamente por ello, conoce los límites que lo separan del de la razón, le concede su autonomía propia, y otorga a los objetos de la imaginación una existencia independiente por más que sepa que, para producirlos, no basta con la sola imaginación si no va combinada con la necesaria dosis de razón: existe, como dirá por ésos mismos años Baumgarten, una lógica de las pasiones y del gusto, "...pero esa lógica tiene principios totalmente diferentes de los de la lógica ordinaria: esos principios es menester discernirlos en nosotros".

Resulta de aqui, no obstante, una constatación a primera vista chocante: el progreso de la filosofía

no ha de repercutir necesariamente en un progreso del mundo artístico si la lleva a entrometerse directamente en éste. Así, a los progresos generales acaecidos en el siglo XVIII con la llegada de las Luces no ha correspondido un paralelo desarrollo artístico: "Tenemos, pues, a un tiempo, principios más numerosos para juzgar bien, mayores luces, muchos y buenos jueces y menos obras buenas". D'Alembert siente la carencia de una estética de las Luces y prevé que en absoluta ésta podrá ser una mera trasposición mecánica de la philosophie. Lo cual no supone negar la tesis, continuamente repetida por los ilustrados, de que el arte debe ser vehículo de perfeccionamiento moral del hombre, sino más bien plantear que, para cumplir con esta misión, debe partir de la propia especificidad del lenguaje artístico. Si el artista debe ser, en buena medida, también un philosophe, el arte no puede ser nunca sólo pura razón.

Si ha habido un progreso en arte, se ha debido, así, sólo a iniciativas individuales: hombres "de raro mérito", genios que impulsan al mundo de las letras, como Voltaire y Montesquieu, o al de las bellas artes, como Rameau (26). Pero la iniciativa individual del genio es siempre sospechosa si no se enmarca en un clima colectivo. En eset sentido, y aún pasando de la problemática artística a la científica, hay que destacar cómo D'Alembert elogia la labor de las "asociaciones de sabios",

pero exige para ellas un doble requisito que constituye, en realidad, una crítica a las instituciones existentes y una prefiguración de ese modelo de trabajo intelectual colectivo que será la propia Enciclopedia. El doble requisito consiste en que no se facilite la entrada en estos círculos a gente mediocre y que no se reconozca en ellos otra superioridad que la del genio: ésto es, la elevación del mérito personal al rango de único criterio de valoración. Círculos de sabios que deben dotarse, además, de una estricta moralidad claramente contrapuesta a la corrupción de las viejas academias: las recompensas deberán ir siempre, sin intrigas, a los verdaderos talentos, aunque no se deja de recordar (como señalará el propio D'Alembert en su Essai sur la société des gens de lettres et des grands (27)) que la consideración y el respeto público son para el sabio la mejor de las recompensas. Si el sabio ha de ser el verdadero dirigente de la sociedad renovada (y hay que señalar que, pese a las críticas de D'Alembert al latín, éste se mantiene como una especie de lengua universal, de argot profesional de los sabios) la pureza moral derivada de su alta misión social debe ser una de sus características.

El verdadero amor a las letras distingue igualmente al auténtico talento del falso ingenio producto de la moda. Si el erudito no era un philosophe pero había cumplido, al menos, una misión histórica clave, el afi-

cionado "a la moda" es siempre criticable porque su falso ingenio es un protector de la ignorancia: "La ignorancia es el fruto y el término del mal gusto; añado que también será el remedio. Porque todo tiene revoluciones fijas y la oscuridad ha de terminar en un nuevo siglo de luz. Nos impresionará más la luz del dia despues de haber estado algún tiempo en las tinieblas".

En este punto, sin embargo, parece llegar D'Alembert a un cierto pesimismo de la cultura, que en realidad no es más que una llamada de atención a las dificultades que encierra la tarea del philosophe: "Guardémonos, no obstante, de desear una revolución tan temible; la barbarie dura siglos, parece que ése es nuestro elemento; la razón y el buen gusto no hacen más que pasar". Es significativo que sea éste precisamente el momento elegido por D'Alembert para ajustar cuentas con las tesis rigoristas, que comenzaban por entonces a ser coherentemente desarrolladas por Rousseau y que veían en el desarrollo de la cultura y la sociedad la pérdida de la inocencia primitiva y el origen de los males del mundo. Se contienen en este punto del Discours Préliminaire abiertas críticas al Discours sur les Sciences et les Arts presentado por Rousseau a la Academia de Dijon en 1750.

Pese a que en algunos puntos anteriores del texto de D'Alembert se ha podido dejar sentir, con matices, el eco rousseauniano (28), los argumentos de Rousseau

son ahora desarmados por la fé de D'Alembert en la civilización y la cultura, prefigurándose así los términos de la gran polémica que estallará en 1757 entre los dos filósofos a propósito del artículo Genève de la Enciclopedia. Como antes se señaló, no quiere ello decir que D'Alembert ignore las enormes dificultades que se plantean para el triunfo de la luz sobre la oscuridad. Lo que olcurre es que, para él, la civilización no es un don que se pueda recibir pasivamente sino una obra que hay que construir y, al mismo tiempo, proteger de la barbarie siempre amenazante. D'Alembert reprochará a Rousseau el atribuir a las ciencias y las artes males ciertos, pero que son debidos a otras causas: aceptando las tesis rousseaunianas, "...nos quedarían los vicios y tendríamos, además, la ignorancia". Incluso un falso ingenio provocado unicamente por la moda es preferible a la barbarie en que quedaría la humanidad si renunciase a los beneficios de la civilización. En suma, ya desde 1750 puede verse con claridad que, si para Rousseau la civilización es parasitaria, para D'Alembert es esencialmente creadora y progresiva. Pero este tema sólo queda, por ahora, apuntado y habrá que examinarlo con más detenimiento al tratar de la polémica sobre el artículo Genève.

La última de las grandes cuestiones de interés para este estudio que afronta D'Alembert en el Discours

es la del carácter, la utilidad y los límites de la propia Enciclopedia. Las páginas finales del texto encierran, en este sentido, una serie de reflexiones sobre el trabajo intelectual y la labor del philosophe. Ya anticpadas, en cierto modo, en las páginas anteriores, serán, sobre todo, objeto de desarrollos mucho más profundos en los dos textos de Diderot que examinaré a continuación.

D'Alembert muestra una clara conciencia de la diferencia cualitativa que separa a la Enciclopedia de sus precedentes. De entre éstos, se limita a citar al más inmediato y directo, Ephraim Chambers, silenciando a los demás, y, sobre todo, a Fontenelle, el más claro precedente de los enciclopedistas en opinión de Jacques Proust (29) y el menos citado por ellos. La obra de Chambers es elogiada, pero se marcan sus limitaciones con respecto a la Enciclopedia: su árbol de los conocimientos, que ha habido que cambiar por otro, es una de ellas. Pero, sobre todo, dos de las carencias que se achacan a CHambers muestran, en negativo, dos de las bases teóricas del proyecto enciclopedista.

En primer lugar, la "cortedad" de la obra de Chambers nos lleva a la reivindicación de la Enciclopedia como trabajo colectivo, a la pérdida de la idea del enciclopedismo individual. Sólo un grupo de sabios hermanados por las Luces puede afrontar la gigantesca tarea. Pero

obra colectiva no es más que el cúmulo de una serie de aportaciones individuales absolutamente independientes entre sí y producidas por hombres geniales cuya única característica común es las Luces (con sus tres pilares básicos: razón, progreso y moral). El papel del editor, según D'Alembert, se limita a "poner juntas" todas estas contribuciones, aunque la historia posterior de la Enciclopedia se encargaría de desmentir esta idea. Pero, además, este tema de la colectividad entendida como suma de individualidades se ve necesariamente completado con la sacralización absoluta de la propiedad del autor sobre su obra: "...el trabajo ajeno será sagrado para nosotros, y no dejaremos de consultar al autor". Sacralización que, años más tarde, será objeto de la Mémoire sur la liberté de la presse de Diderot y que fue otra aspiración más de las incumplidas en la Enciclopedia: Diderot se vio obligado a menudo a suplir las deficiencias de los originales entregados, e incluso él mismo fue víctima de censuras y cortes por el editor Le Breton, temeroso de que tesis excesivamente radicales dieran al traste con uno de los mejores negocios de la época.

En segundo lugar, D'Alembert reprocha a Chambers que "...ha leido libros, pero ha visto poco a los artistas". La diferencia está clara: la Enciclopedia ha de construirse sobre la experiencia, sobre la realidad material, y no sobre la erudición, por más que ésta aporte

una ayuda inestimable. La llamada a ir a visitar los talleres de los artesanos para extraer de allí las páginas de la Enciclopedia (visitas que el propio Diderot y sus más directos colaboradores realizarán con frecuencia) adquiere todo el valor de un símbolo de las nuevas actitudes. Pero un símbolo que, pese a todo, no es de igualdad: el secular menosprecio de las artes mecánicas ha hundido a los artesanos en una situación tal que sólo pueden salir de ella con ayuda, la ayuda del philosophe, que traducirá sus lenguajes a la sociedad y la convencerá de que es necesario concederles un nuevo prestigio. En los artesanos se ha producido una separación nefasta entre su trabajo concreto y sus posibilidades de expresión. El philosophe debe traducir ese lenguaje largamente atrofiado: "...interrogarlos; escribir a su dictado; desarrollar sus pensamientos; obtener los términos propios de sus profesiones; disponerlos metodicamente...La mayoría de los que ejercen las artes mecánicas las han abrazado por necesidad y operan por instinto". Es necesario devolver al hombre la palabra, y es el filósofo quien, nutriéndose del cúmulo de conocimientos inconscientes del "trabajador mecánico", deberá fundar el auténtico lenguaje claro y racional, el lenguaje de la Enciclopedia, primera condición y posibilidad del progreso.

2. Diderot y los artículos Art y Encyclopédie.

Hemos comprobado ya el decisivo papel del Discours Préliminaire en la condensación de los principios teóricos que se deseaba sirvieran de guia a la Enciclopedia. Hay que afirmar ahora que similar o incluso mayor valor programático tienen tres importantes textos de Diderot: los artículos Art y Encyclopédie y, en menor medida, el Prospectus que redactó en 1750 como folleto de propaganda previo a la aparición del primer volumen de la Enciclopedia y que apuntaba ya algunas de las ideas que después desarrollarían los propios artículos de la obra (30).

Dejando aparte el Prospectus, es importante reivindicar el valor de los artículos Art y Encyclopédie por varias razones. En primer lugar, algunas de las ideas-fuerza expuestas ya por D'Alembert se encuentran explicitamente reafirmadas por Diderot, con una mayor rotundidad que lleva incluso a matizar y explicitar aquéllo que en D'Alembert aún era vacilante; y, además, con una más clara conciencia de las consecuencias que de tales afirmaciones se podrían derivar en la vida real, en la práctica social. Así ocurre, por ejemplo, con una de las tesis fundamentales del Discours de D'Alembert, la de la equiparación necesaria entre artes mecánicas y artes liberales, que es recogida por Diderot pero añadiéndola una

serie de reflexiones en torno a la real división del trabajo existente en Francia, que muestran a la vez una capacidad de comprensión del entorno socio-económico en el que los enciclopedistas habían de moverse y una aguda visión de las transformaciones que el paso del orden feudal al capitalista comenzaba a producir en todos los órdenes de la vida.

En segundo lugar, es necesario colocar los dos textos de Diderot junto al de D'Alembert porque si se considera a este último aisladamente (como con frecuencia se ha hecho), se obtendría una imagen falsa ya denunciada, entre otros, por Francastel: la de una teoría enciclopedista, con un texto programático y unas realizaciones derivadas de ese texto. Falsa imagen en cuanto que en la Enciclopedia se comprueba, también en el plano de la estética, que las Luces no son una corriente unitaria de pensamiento sino un haz entretejido de discursos en el que, junto a la gran historia de la formación de la ideología burguesa, podemos leer la pequeña historia de Diderot enfrentado a Helvetius, Rousseau contra D'Alembert, de las vacilaciones políticas de Voltaire, etc.

Lo mismo que no hay una Ilustración más que en la medida de la suma, dentro de unos principios teóricos globales, de aportaciones sutilmente diferenciadas, la Enciclopedia es el lugar de exposición de contribuciones individuales que presentan entre sí oposiciones a veces

imperceptibles y que no pueden ser reducidas a realizaciones prácticas de un único programa. D'Alembert y Diderot comparten casi fraternalmente un proyecto ideológico común, pero difieren en muchos puntos concretos de ese proyecto, o cargan el acento alternativamente sobre unos u otros aspectos: por ejemplo, Diderot insistirá mucho más en los problemas organizativos concretos de la empresa, o en la idea de estar trabajando para las generaciones futuras, para la posteridad, tema éste al que D'Alembert en cambio no presta gran atención.

Así, el aislamiento del Discours de D'Alembert nos ofrecería la imagen falseada de una Enciclopedia monolítica dotada de un solo programa. Pero falsearía también en otro sentido: no es cierto que el desarrollo concreto de los 17 volúmenes de texto de la obra sea un cumplimiento puntual del programa esbozado en el Discours. La Enciclopedia se aparta a menudo, en su realización práctica, de las tesis de D'Alembert (y aún de las de Diderot), y son los textos de Diderot los que con frecuencia se hacen eco de estos problemas y tratan de proveer soluciones sobre la marcha.

En efecto, la Enciclopedia, cuya elaboración se prolonga practicamente a lo largo de dos décadas, es ante todo una obra viva, que sufre las vicisitudes de la vida real, que precisa de continuos reajustes y compromisos. Diderot será el constante taponador de hue-

cos, el hombre que coloca la continuidad de la empresa por encima de cualquier otra consideración y, sobre todo, el ojo vigilante que detecta inmediatamente fallos y propone soluciones, que tiene una visión lo suficientemente amplia como para abarcar no sólo la obra en sí, sino también las relaciones de ésta con los sectores sociales que constituyen su público potencial. La obsesión de Diderot por los problemas de la comunicación y la inteligibilidad del mensaje enciclopedista no es sino una consecuencia más de este empeño práctico.

Aparecido el artículo Art en junio de 1751, en el mismo volumen I de la Enciclopedia que albergaba el Discours Préliminaire, las semejanzas con éste son mucho más estrechas que en el caso del artículo Encyclopédie. Una de las razones de ello es, por supuesto, su casi simultaneidad temporal. Pero, además, cuando Diderot escribe su texto, no posee la experiencia que en el artículo Encyclopédie le habrán dado los cuatro primeros volúmenes ya publicados, experiencia que se traducirá en el análisis de los resultados prácticos obtenidos, su comparación con los objetivos teóricos, la detección de desfases y la propuesta de soluciones sobre la marcha.

Como se sabe, la palabra arte no tiene en la Enciclopedia un sentido exclusivamente estético, sino que alude, como término genérico, a cualquier actividad

humana sujeta a reglas y principios, distinguiéndose fundamentalmente entre "artes liberales" y "artes mecánicas". En la linea de D'Alembert, Diderot se propone como objetivo primero la equiparación entre unas y otras, esgrimiendo para éllo argumentos similares a los expuestos en el Discours. Pero en él encontramos ya no sólo la reivindicación de la utilidad social de las artes mecánicas, sino también la elaboración de una auténtica filosofía de la técnica en la que el dato empírico y la experiencia práctica se combinan necesariamente con la reflexión teórica. Sin ésta última, las artes mecánicas no son más que un fantasma de sí mismas, un esbozo grosero de la técnica altamente intelectualizada que persiguen los enciclopedistas. Se trata de un ambicioso proyecto de reconciliación entre teoría y práctica, que, naturalmente, responde a exigencias estructurales de naciente capitalismo francés (32).

Las artes liberales, entre las que se incluyen las bellas artes, quedaban así relegadas a un segundo plano, en un contexto en el que el objetivo primordial era la elevación de las mecánicas. Y, no obstante, la sombra de lo estético, del "arte" en el sentido estético del término, planea sobre todo el texto de Diderot, aunque no sea más que por que a las artes liberales se asigna un importante papel en la misión de convencer a la sociedad de la utilidad de las artes mecánicas: una ver-

sión de la idea del arte moral.

Ya desde el principio Diderot, al hablar del origen de las ciencias y las artes, lo encuentra en "...la necesidad, el lujo, la diversión o la curiosidad, etc.". Frente a esquemas másd rigoristas que consideraban a la necesidad como fuente exclusiva de la industria humana (33) y veían en el lujo sólo un producto degenerado de la evolución del hombre en sociedad, Diderot reivindica aquí la existencia de un lujo, en cierto modo,m natural. Ello nos remite a la gran polémica sobre el lujo, que se analiza en otro lugar de este estudio, y en la que Diderot parece encontrarse en un punto intermedio: ni la condena moralista del lujo como corrupción, ni la aceptación sin reservas del lujo en todas sus manifestaciones, sino la diferenciación entre un lujo social y economicamente útil y el lujo despilfarrador de ciertas aristocracias nocivas y parasitarias. Pero lo importante aquí es que Diderot, al igualar necesidad y lujo, parece mantener también una equiparación entre artes mecánicas y liberales ya desde su mismo origen.

Diderot, en realidad, considera como bien fundamentada en el orden teórico la diferenciación entre los dos tipos de artes, dado que en unas domina el componente manual y en otras el intelectual. Pero, igual que D'Alembert, se queja de los efectos nocivos que ha traido la aplicación histórica de esta diferencia: una separación

radical con menosprecio de las artes mecánicas. Frente a ello, la única alternativa posible es la reconciliación entre teoría y práctica: "Todo arte tiene un aspecto teórico y uno práctico: la teoría no es otra cosa que el conocimiento no operativo de las reglas del arte, y la práctica no es más que el uso habitual e irreflexivo de tales reglas".

Al nivel de la teoría del arte, las implicaciones son claras: el abismo creado por el Renacimiento entre el artesano y el artista debe ser colmado. Idea y técnica son aspectos diferentes, pero equiparables en importancia, de la obra de arte, y no se puede desconocer uno en perjuicio del otro. El prejuicio que ha creado una barrera insalvable entre mano y cerebro debe ser aniquilado dentro de la lucha general del philosophe contra las falsedades y las supersticiones.

Diderot reconoce dos ilustres antecedentes históricos en esta labor equiparadora. En primer lugar, por supuesto, el omnipresente canciller Bacon, ya tan elogiado por D'Alembert, tiene para Diderot el mérito de haber restituido a la práctica su lugar en el conocimiento humano. Pero, en segundo lugar, y mucho más significativo, aparece el elogio de Colbert.

Este último se enmarca en ese punto de referencia que constituye, a menudo, para los ilustrados la FRancia de Luis XIV. En la linea abierta por Voltaire (34),muchos

de los philosophes verán en la época de Colbert, el Rey Sol y el Grand Siècle una especie de edad de oro intelectual recordada, más que con verdadera nostalgia, como un ejercicio de crítica contra la decadente y frívola sociedad del Rococó, de la Regencia y del reinado de Luis XV. Así, frente a las derrotas francesas de la primera mitad del XVIII, obrará siempre de un modo inconsciente la gloria de la primera época del rey Sol; frente a hechos como el desastre financiero del sistema Law, se constituirá el mito de una época anterior de prosperidad que en realidad no fue tal; pero, sobre todo, en el terreno artístico, al gusto "caprichoso" y "fantástico" del Rococó, identificado con la frivolidad aristocrática de la Regencia, se opondrá el severo clasicismo del Grand Siècle, como ejemplo a la vez de contención del capricho por los mecanismos de la razón y de programa cultural público impulsado por la monarquía, y como auténtico prefigurador del arte moral nuevo que se persigue; frente a la crítica de unos comitentes presuntamente connoisseurs que pretenden imponer al artista su mal gusto, se recordará la época de Luis XIV no como dictadura artística centralizada sino como feliz momento de protección oficial a las artes.

Diderot se liberará muy pronto de tales espejismos, pero en 1751 aún los comparte en buena medida. Su elogio a Colbert, como los dirigidos por Blondel a la

arquitectura clasicista francesa o por Jaucourt a la pintura de Le Brun, se enmarca así en ese hacer de la época de Luis XIV un referente mítico en el que, más que verse una sociedad ideal, se iluminan aún más los vicios de la época contemporanea.

Ahora bien, ¿qué se elogia concretamente de Colbert? Por un lado, por supuesto, sus reformas en la economía francesa, que serán tan criticadas, sin embargo, por el sector fisiócrata del pensamiento ilustrado. Pero, por otro lado, su política artística oficial. En 1751 Colbert representa para Diderot el modelo de lo que ha de ser la actividad de los poderes públicos en materia cultural: posibilitar con su apoyo el surgimiento y desarrollo del genio, sin poner a su actividad trabas extra-artísticas. La prueba de que la exaltación de la época de Luis XIV no es total reside precisamente en la comparación de esta política artística con la retórica belicista: "A los ojos del filósofo, hay quizás mayor mérito en haber hecho nacer a los Le Brun, Le Sueur o Audran, invitándoles a pintar y esculpir las batallas de Alejandro, que en haber obtenido las victorias mismas". Y es igualmente significativo que el propio Luis XIV aparezca empequeñecido al lado de su ministro: a diferencia de Voltaire, durante largo tiempo confiado en la posibilidad de convertir a los reyes a las Luces, Diderot parece volver más sus ojos a los equipos dirigentes y comprende,

quizás gracias a la Enciclopedia, que la correlación de fuerzas políticas es más importante que la propia persona del soberano.

Ahora bien, tras Bacon y Colbert, Diderot traza su propio plan de rehabilitación de las artes mecánicas, asignando en él un papel fundamental a las artes liberales: es a ellas a quienes compete, en buena medida, elevar la consideración social de las mecánicas, y se abre camino así la idea del arte no como mero divertimento sino como verdadero vehículo de la moral y de la utilidad social.

Diderot parte de la idea de la propia imperfección del hombre: un ser colocado en medio de la naturaleza, para conocerla y dominarla, pero cuyos solos medios corporales son limitados para esta tarea. Una particularidad posee, sin embargo, que lo diferencia del resto de los animales: la capacidad de servirse de útiles. Sólo con las herramientas puede el hombre completar su proceso de dominación/conocimiento de la naturaleza, y son así las artes mecánicas las que se encuentran enla base primera del progreso humano.

Es una tarea esencial del philosophe reconstruir la historia de estas artes, a menudo olvidada por el mismo desprecio en que han caido. Una historia que ha de ser diacrónica pero jalonada por una serie de saltos cualitativos: los obstáculos que el hombre ha tenido

que ir superando. La noción de obstáculo, cuya operatividad ha quedado comprobada ya en el Discours, es central en la concepción enciclopedista de la técnica: ésta deja ya de ser una lectura del libro de la Naturaleza y se convierte en el resultado de la lucha cotidiana del hombre, sin ninguna ayuda sobrenatural, por desentrañar y dominar un mundo cognoscible. El obstáculo es uno de los conceptos que hacen funcionar la idea enciclopedista de progreso: "Si actualmente poseemos secretos que en un tiempo ni siquiera se imaginaban y podemos extraer conjeturas del pasado, ¿por qué no podría el futuro reservarnos riquezas sobre las cuales no nos hacemos hoy ninguna ilusión?". La visión de los obstáculos ya superados historicamente por el hombre es, al mismo tiempo, un acicate para la profundización del conocimiento: "La consideración de los siglos que han pasado sin que los hombres se hayan percatado de las cosas que tenían, por así decir, a la vista, debe además impulsar nuestras investigaciones y estimularnos a mirar con atención en torno nuestro".

Ahora bien, lo que más nos interesa aquí es que, si para impulsar el progreso es necesario exponer la historia y el estado actual de los conocimientos humanos, es evidente que ello plantea singulares problemas de comunicación. Ya se ha visto en el Discours cómo, en el discurso enciclopedista, la técnica y su consideración

son problemas indisolublemente conectados con la cuestión de cómo exponer al público unos conocimientos que, precisamente, nunca desde su origen se habían planteado la cuestión de su comunicación pública. La preocupación de Diderot por la inmediata comunicabilidad del mensaje enciclopédico (a lo que responde, entre otras cosas, la enorme importancia concedida a las láminas) obedece al deseo de romper el tradicional secreto propio de la ideología gremial. La decisión de comunicar la técnica a un público anónimo y no a un reducido grupo profesional es absolutamente revolucionaria y se enmarca en el clima general de la lucha del liberalismo contra las trabas feudales (35).

Los problemas de la comunicación de las artes están, pues, bien lejos de ser algo anecdótico. D'Alembert lo comprendía ya en el Discours, y Diderot profundiza extraordinariamente en esta cuestión en el artículo Encyclopédie. En Art, no obstante, encontramos ya, por ejemplo, la exigencia, cumplida en las láminas, de que la explicación de una máquina esté absolutamente orientada por la intención pedagógica, es decir, que no sea provocada por un mero esprit curieux, sino que la descripción posibilite el acceso a un verdadero conocimiento científico (36).

Sin embargo, el más claro resultado de la obsesión por la comunicación es el largo desarrollo que dedi-

ca Diderot a tratar lo que él llama "la lengua de las artes". Un tema ya planteado también por D'Alembert pero al que Diderot aporta una mayor profundidad. Diderot comprende muy bien que el problema de la accesibilidad pública de las artes pasa por la ruptura de sus particularidades lingüísticas. Las artes mecánicas, recluidas en el lugar subalterno al que se las relegó, han llegado a desarrollar historicamente una lengua subterranea que no coincide con la lengua "normal". Esta "lengua de las artes" se caracteriza, en primer lugar, por su confusionismo, que viene, ante todo, de la diversidad arbitraria de denominaciones: "He notado que la lengua de las artes es muy imperfecta por dos motivos: la escasez de nombres propios y la abundancia de sinónimos. Ciertos instrumentos tienen muchos nombres diferentes; otros, por el contrario, tienen sólo el nombre genérico de 'máquina' sin ninguna adición que lo distinga". Pero, además, de la diversidad de argots entre artes a las que el gremialismo ha convertido en compartimientos estancos, e incluso entre fábricas de una misma rama.

La solución para este confusionismo lingüístico reside, en primer lugar, en el restablecimiento de la relación entre forma, uso y lenguaje, con el fin de basar los nombres de los instrumentos en un fundamento natural (37). Pero, sobre todo, Diderot propugna la creación de una auténtica gramática de las artes mecánicas: "Sería

deseable que un buen lógico que tuviese relación con las artes se encargase de establecer los elementos de gramática de éstas".

Así, pues, la reivindicación de la utilidad social de las artes mecánicas y la correlativa exigencia de su elevación son absolutamente inseparables de su reducción a un estado de fácil comunicación. El secreto gremial se cambia en publicidad. Pero cambia también aquéllo que se ha de hacer público: no se trata simplemente de difundir las técnicas de las artes al nivel de pura practicidad en que existen, sino más bien de propiciar la aparición de una nueva figura del "artista" que combine eficazmente teoría y práctica: "Quien conoce sólo la geometría pura es, generalmente, un hombre inhábil, mientras que un artesano que conoce sólo la geometría experimental es un obrero muy limitado". Y, como se dijo, en esta tarea hay un papel también para las artes liberales y para las bellas artes: "Hagamos, finalmente, la debida justicia a los artesanos. Las artes liberales se han celebrado demasiado por sí mismas; ahora podrían levantar su voz para celebrar a las artes mecánicas. Es tarea de las artes liberales rescatar a las mecánicas del envilecimiento en que tan largo tiempo las han mantenido los prejuicios". Diderot insiste, así, en el papel directamente utilitario de las bellas artes: si han de ocupar un lugar en la nueva división del traba-

jo intelectual, ello sólo será posible en la medida en que dejen de ser mero plaisir y acepten el nuevo rol que se les asigna como formadoras del ciudadano y su moral cívica y educadoras del hombre. Se plantea, pese a las afirmaciones contra el utilitarismo lanzadas por Diderot en el artículo Beau, una inequívoca utilidad social del arte: la opinión pública, forjada en buena medida mediante las artes liberales, deviene un instrumento de transformación de la realidad tan eficaz como las actuaciones de los poderes políticos. Y los hommes de lettres deben, ante todo, tomar conciencia de su enorme responsabilidad y evitar la ligereza de juicios (ésto es: la frivolidad). Así, Montaigne y Descartes, elogiados por Diderot por ejemplo en el artículo Eclectisme, son criticados aquí precisamente por esa ligereza de juicio (38).

¿Cuál debe ser, pues, el balance del artículo Art? El de un texto combativo, fuertemente marcado por los problemas prácticos de la realidad inmediata. Un texto que reafirma las tesis centrales ya expuestas en el Discours Préliminaire, como la de la equiparación entre teoría y práctica, entre ciencia y técnica, pero descendiendo a niveles mucho más concretos, que incluyen una más clara conciencia del entorno político, social y económico en el que la Enciclopedia ha de desenvolverse. Y, en el aspecto estético, encontramos en Art, en

la afirmación de que las artes liberales han de tener un gran papel en la formación de una nueva conciencia social, la primera expresión acabada de una tesis, que impulsada por Diderot, reaparecerá en numerosos textos de la Enciclopedia: la idea de un arte moral y la superación de un concepto de arte como plaisir, que se identificará en adelante con la frivolidad rococó. Por todo ello, no se puede considerar al artículo Art como una mera repetición de las tesis del Discours de D'Alembert, sino más bien como su necesario complemento y desarrollo. Lo que D'Alembert enunciaba, Diderot lo recoge y lo transforma en palanca de todo un programa inmediato que es, en última instancia, no sólo cultural sino también político, y del que la misma Enciclopedia forma parte. Ello se comprende mejor, sin embargo, analizando el otro gran manifiesto diderotiano, el artículo Encyclopédie.

Aparecido en el tomo V de la obra, en noviembre de 1755, el artículo Encyclopédie insiste en algunos de los temas ya expuestos: la confianza en el progreso, la crítica del secreto gremial en aras de la publicidad de los conocimientos y, sobre todo, desarrolla particularmente el tema de la técnica y de la dignificación de las artes mecánicas. Sin embargo, junto a éllo, encontramos numerosas reflexiones totalmente nuevas o que completan otras antes sólo apuntadas. Entre ellas están

ciertos desarrollos esenciales para comprender algunas de las tesis artísticas expuestas en la Enciclopedia. Pero, además, el artículo Encyclopédie se beneficia de la experiencia acumulada durante cinco años en los que se han sucedido toda clase de acontecimientos internos y externos a la obra, y constituye así una especie de recapitulación. De ahí que, en este texto, encontremos primeramente desarrollado el tema de la definición de la propia Enciclopedia y, por ende, del nuevo tipo de división del trabajo intelectual propugnado.

Así, se puede encontrar al comienzo del artículo una rotunda reivindicación del trabajo colectivo y un abandono simultaneo del viejo sueño humanista del uomo universale: "No creo que a una persona le sea dado conocer todo lo cognoscible, hacer uso de todo lo que existe, ver todo lo que puede ser visto, entender todo lo inteligible". El trabajo enciclopedista no puede ser obra de un hombre solo, y ahí reside la primera diferencia entre la Enciclopedia, colaboración de especialistas, y alguno de sus antecesores individuales como las obras de Chambers o de Bayle.

Pero esta tarea está vedada no sólo al hombre aislado sino a cierto tipo de instituciones culturales colectivas. No todo trabajo colectivo es válido, sino sólo el "ilustrado" tal y como quedará definido en seguida. Diderot hace tabla rasa de las instituciones cultu-

rales existentes y reivindica la novedad histórica y revolucionaria que supone la aparición de un nuevo tipo de asociación intelectual, la *societé des gens de lettres* ya preconizada por D'Alembert. *Societé* que, ante todo, no se encuentra enmarcada de un modo institucional, sino unida ideologicamente por un común empeño práctico, una intención de servir al progreso humano y una clara voluntad de transformación de la realidad mediante herramientas intelectuales. Así, Diderot se preocupa por dejar muy claro que si la Enciclopedia no puede ser la obra de un solo hombre, tampoco puede serlo de ninguna de las academias o sociedades ya existentes. La aspiración al trabajo colectivo lo es simultaneamente a un nuevo tipo de trabajo intelectual, y no es una formulación ambigua que permita dar entrada a los clásicos modelos de asociación ya conocidos.

Ahora bien, ¿por qué no sirven las Academias? Una primera razón de peso es que cada una de ellas se ocupa de aspectos particulares y concretos del saber, y ninguna posee la necesaria aspiración universalista. Pero no debe verse aquí sólo la mera carencia técnica: se trata en realidad de la acusación ideológica del *philosophe* contra el seco y parcial espíritu de la erudición. Es un episodio más de la dura pugna entre el *esprit philosophique* y aquéllos que sin duda habían hecho posible su nacimiento pero eran ahora devorados por él. Anticua-

rios contra arqueólogos, Caylus frente a Diderot, la Academia frente a la Enciclopedia...todo es, en esencia, la misma polémica.

No debe llevarnos a engaño el hecho de que algunos de los philosophes ocupasen puestos relevantes en las Academias. Se trataba de una lucha táctica por ocupar puestos desde los cuales impulsar la reforma de estas instituciones y hacerlas servir a los fines de las Luces -y también, como no, de satisfacer unas legítimas aspiraciones de medro personal. Pero el modelo ideal de asociación era muy distinto al académico incluso para aquéllos, que, como D'Alembert, estaban plenamente inmersos en él.

Y ello se comprende mucho mejor si analizamos la segunda parte del razonamiento de Diderot: no sólo es que las Academias hayan troceado un saber universal, sino que ni siquiera reuniendo esos trozos llegaríamos a recomponer la totalidad del conocimiento humano. Hay parcelas de ese conocimiento que la erudición académica ha obviado y que el enciclopedista debe recuperar. Y para esta tarea, los propios círculos académicos responsables de la mutilación no sirven: "Os veréis obligados a pedir ayuda a una gran cantidad de personas pertenecientes a clases diversas; personas preciosas que, sin embargo, a causa de su condición social, encontraron las puertas de las Academias cerradas". Denso párrafo en el que

queda claro que la acusación contra las academias es también un reproche moral: imperan en ellas criterios muy diferentes al único que verdaderamente puede fundamentar una jerarquía de los espíritus, el mérito personal. Las Academias aparecen así, en su funcionamiento, como mantenedoras de un arcaico sistema de privilegios que obstaculiza el progreso. E incluso mezquinas en las relaciones entre sus propios miembros, frente a la elevada moral que debe caracterizar y cohesionar al grupo de los philosophes (39).

La misma relación mutua que existirá entre los integrantes de esa nueva sociedad de gentes de letras y artistas es distinta y, por supuesto, cualitativamente superior, a la existente entre los miembros de las instituciones oficiales. Los primeros son "...hombres ligados por el interés general del género humano y por un sentimiento de recíproca benevolencia", representantes de una nueva concepción de la moral individual del intelectual y su proyección pública frente a las mezquindades, "bajos intereses" y corrupciones que imperan en las instituciones oficiales.

Pero si el primer objetivo de Diderot es marcar la diferencia de la Encilopedia con respecto a las Academias, un segundo paso es distanciarla igualmente con respecto al poder político: "Si el gobierno quisiera interferir en una obra semejante, sería imposible hacer-

la". Debe comprenderse todo lo que encierra esta corta frase: la quiebra del sueño de una cultura universal dirigida por una monarquía protectora y benefactora. O, dicho más claramente, la quiebra, también en cultura, de los ideales del despotismo ilustrado, y su sustitución por los valores estrictamente burgueses de la actividad privada del ciudadano.

Diderot rechaza rotundamente la directa intervención gubernamental en la Enciclopedia y exige del poder una especie de laissez faire cultural. ¿De dónde vienen los peligros de esa posible intervención? La respuesta es una denuncia del sistema cortesano como obstáculo para el progreso; la Corte incluye un grado de arbitrariedad e inconsistencia tal que hace imposible la seguridad del trabajo. En las cortes surgen a veces proyectos de gran interés, pero son siempre confiados a individuos aislados y con criterios de favoritismo y son inmediatamente abandonados cuando el sujeto en cuestión o su valedor caen en desgracia. Sólo el trabajo independiente realizado por individuos privados ofrece las suficientes garantías de continuidad. "Los proyectos literarios inventados por los grandes son como las hojas que nacen cada primavera y todos los otoños se secan y caen sin cesar unas sobre otras en el fondo de los bosques; el alimento que ofrecen a alguna planta estéril es todo el fruto que dan". El individuo privado, en cambio, tiene un verda-

dero interés particular en la culminación de su trabajo, y procura superar dificultades que desalentarían a otros; y, en cualquier caso, "...un particular recoge, al menos, los residuos de su empresa, separa con cuidado los materiales que podrán servirle en un momento mejor...El espíritu monárquico desdeña tales precauciones". Será difícil encontrar en la Enciclopedia una afirmación más clara de los valores burgueses de lo privado que, poco a poco, se van abriendo paso en esa maraña de instituciones públicas heredadas del Estado centralizado del Rey Sol.

Un factor más contribuye, sin embargo, a poner en crisis los modelos públicos de elaboración y difusión de la cultura: lo que, traduciendo las reflexión de Diderot, podríamos denominar la aceleración de la historia. Para Diderot, no todos los tiempos históricos se desarrollan con la misma rapidez; hay saltos gigantescos, cambios cualitativos, "revoluciones", y el siglo XVIII es uno de esos momentos de cambio acelerado. "Revolución" que es, en primer lugar, material: Diderot es uno de los primeros testigos lúcidos de los comienzos de la revolución industrial, e insiste con asombro optimista en el rápido progreso de la física, la química, las ciencias, la técnica, etc. Pero, también, "revolución" intelectual marcada por el advenimiento de las Luces y la victoria de la Razón: "Hoy que la filosofía avanza a grandes pasos y somete a su propio imperio todo lo que entra en

su esfera, y su tono es el tono dominante, y se comienza a quebrar el predominio de la autoridad y el ejemplo para atenerse a las leyes de la razón, no se está ya satisfecho de ninguna obra elemental o dogmática".

Son esas condiciones técnicas e intelectuales radicalmente nuevas las que hacen necesaria una obra cualitativamente distinta, como la Enciclopedia. La aceleración de la historia tiene para Diderot un efecto de envejecimiento sobre las obras de la cultura. Un diccionario patrocinado por el poder progresaría lentamente y, además, se querría obtener de él una rentabilidad inmediata que impediría su proyección al futuro (40). La Enciclopedia, por el contrario, presenta una garantía contra el enevejecimiento: el ser obra de un grupo de intelectuales privados que, trabajando en la sociedad civil, miran sobre todo a las generaciones venideras, no esperan de su trabajo una mera utilidad inmediata sino la utilidad más a largo plazo de haber transmitido el conocimiento de una generación a la siguiente y haber contribuido con ello al progreso general.

Pero, llegados a este punto, se plantea para Diderot, precisamente en el mismo lugar en que se planteaba para D'Alembert, el problema de la comunicación del mensaje. En la debatida cuestión dieciochesca acerca de la naturaleza y fundamentos del lenguaje, o de la posibilidad de un lenguaje universal a medida de la natu-

raleza, Diderot no parece seducido, de entrada, por la idea de una "lengua natural" que hable directamente al corazón de los hombres. Aunque la naturaleza humana sea constante a través de los siglos, el modo de su comunicación es histórico y fruto de convenciones que mueren en un momento dado: en arte, por ejemplo, somos siempre los mismos hombres, pero no nos conmovemos con las mismas cosas que conmovían en otro siglo. Se plantea, así, al nivel de la definición de la Enciclopedia, un problema de evidentes connotaciones lingüísticas y estéticas: ¿cómo lograr en la Enciclopedia un lenguaje que, siendo convención, y estando por tanto sujeto a cambios, garantice la estabilidad en la comunicación y la transmisión del mensaje del progreso? Y, necesariamente conectado, un segundo problema: definir el destinatario del mensaje enciclopedista, el público.

Es necesario invertir el orden y responder en primer lugar a la segunda de las cuestiones. Recordemos, en este sentido, que el optimismo de los enciclopedistas en torno a la idea de progreso no está reñido con la idea de un límite natural infranqueable para éste. Diderot atestigua los enormes avances en la difusión de los conocimientos que las Luces están posibilitando, pero esta difusión tendrá, en su momento, su límite; límite ignorado, que actúa más como concepto filosófico que como hecho real, porque no se sabe hasta qué punto lejano

podrá progresar el género humano en sus conocimientos. Pero lo que es más importante es que Diderot desconfía también de las posibilidades colectivas de que "la gran masa de la especie humana" se eleve en su conjunto a la suma del conocimiento. Hay también un límite para la difusión de la cultura entre las masas, sólo una élite superior puede acceder a los productos más acabados de la cultura. La enciclopedia es la obra de esa nueva élite intelectual y está escrita para ella: Diderot exige de un modo expreso que no rebaje un ápice de su nivel por conseguir una mayor vulgarización. La claridad del saber y su difusión no se confunden con su rebajamiento para ser digerido por las masas: "El más alto nivel de instrucción que ésta (la masa) puede adquirir tiene sus límites; ciertas obras permanecerán siempre por encima del nivel común de los hombres; otras, poco a poco, descenderán por debajo de él, y otras, finalmente, conocerán una fortuna alternativa". Según Diderot, la Enciclopedia pertenecería al último grupo, en cuanto que nunca se puede perder de vista el objetivo de la máxima difusión posible; pero teniendo en cuenta que este objetivo no es completamente realizable ni, me atrevería a decir, tampoco totalmente deseable para el philosophe. Se aprecia así cuál es el lector-tipo de la Enciclopedia, el destinatario ideal de la obra: el representado en los propios colaboradores. Un amplio abanico social de hom-

bres del futuro que va desde el artesano especializado (pero no el obrero desprovisto de todo medio de producción) hasta el aristócrata que ha interiorizado los valores burgueses de la racionalidad, pasando por los profesionales liberales, comerciantes, financieros...Los componentes, en suma, de ese nuevo bloque histórico que está en trance de sustituir al dirigido por la tradicional aristocracia de base territorial.

¿Cómo codificar, entonces, ese mensaje? Es el problema que da origen a algunas de las más interesantes reflexiones estéticas contenidas en este artículo. Diderot constata en este punto un fracaso parcial de los primeros tomos de la Enciclopedia. Hablando aquí no sólo como teórico sino como director de un proyecto cuya agilidad le permite introducir correcciones sobre la marcha, se lamenta de que los primeros volúmenes de la Enciclopedia han descuidado el aspecto lingüístico y ello ha ido en detrimento de su eficacia comunicativa.

Es el momento de dar un golpe de timón, y por ello dedica un amplísimo espacio a la cuestión. Si el conocimiento de la lengua aparece como básico para el resto de los conocimientos, ésta sólo se basa en una doble convención: la que conecta las ideas con las palabras y éstas con los caracteres. La lengua acompaña al progreso de los demás aspectos de la actividad humana, y se perfecciona con el perfeccionamiento de las ciencias

y las artes: nada, pues, de nostalgia de una supuesta lengua natural verdadera. Pero, si es parte del progreso, es también uno de sus indicadores: "La lengua de un pueblo da el vocabulario de ese mismo pueblo, y el vocabulario es una tabla bastante fiel de todos sus conocimientos. Confrontando entre sí los vocabularios de una nación pertenecientes a edades diversas, nos podríamos hacer una idea de los progresos que ésta ha cumplido".

En este sentido, la lengua es también el indicador de las casi insensibles "revoluciones" que van afectando al conocimiento humano. Las discusiones lingüísticas tienen un inmediato reflejo en música, pintura, arquitectura, filosofía, etc.; a la inversa, cualquier cambio acaecido en una de estas ramas del saber repercute en el dominio lingüístico.

Es importante destacar esta última afirmación porque salva la diversidad del saber dentro de una global unidad epistemológica. La autonomía concedida a los diferentes modos que reviste la comunicación humana es grande, como va a demostrar en seguida la crítica de Diderot al ut pictura poesis. Pero la unidad lingüística de fondo queda reformulada en nuevos términos y se ve apoyada por la idea de una interrelación entre las distintas artes: ningún artista puede ocuparse de un sólo género y permenecer totalmente indiferente a los otros. Incluso el más especializado de los artistas tiene que ser, por

fuerza, permeable a los ecos de las polémicas que se produzcan en los otros dominios del arte. Y es que, al final, el arte es siempre comunicación de un mensaje moral y sus distintas formas, autónomas entre sí, no son sino las formas concretas de esa comunicación (41).

De ahí deriva, para Diderot, la dificultad de juzgar a los antiguos en materia artística, porque sus producciones responden a una época que las matiza hasta el más mínimo detalle. Son espejos de un modelo, pero no podemos juzgar la comparación porque ese modelo se ha perdido con la historia. Los antiguos se ven, así, relativizados: no son ya norma absoluta, modelo canónico y situado por encima del tiempo histórico, sino expresiones de una época en la cual, si el arte rayó a gran altura, debemos ver no ídolos que adorar sino obras humanas a analizar bajo el prisma de la razón.

La comparación entre la transmisión de ideas mediante palabras o mediante los mecanismos de la pintura se enmarca en esta problemática de la diferenciación entre modos expresivos. Diderot desarrolla aquí, partiendo indudablemente de las reflexiones ya avanzadas por Du Bos, muchos de los argumentos que años más tarde contribuirán a la destrucción del viejo lema clasicista del ut pictura poesis (42). Los dos sistemas expresivos, palabras o pintura, tienen defectos, según Diderot, y no se puede decir que uno sea superior al otro sino

sencillamente que son distintos. Por una parte, la pintura no puede representar la unidad y continuidad de las operaciones de la mente. Compuesta necesariamente de cortes artificiales de la realidad, no puede dar cuenta del movimiento ni de la acción continuada. Pero, si no nos lo puede mostrar todo, no es menos cierto que aquéllo que muestra aparece en su realidad natural. La palabra, por el contrario, es un instrumento que nos permite reproducir artisticamente la continuidad de la acción, porque la descripción verbal y literaria no está hecha de cortes sino que es un único proceso. Pero los signos de que se vale no tienen realidad natural, son fruto de una convención y presuponen, por lo tanto, frente a la transparencia natural del signo pictórico, el conocimiento de un código y, consiguientemente, una operación de desciframiento.

Por otro lado, aparece aquí uno de los argumentos fundamentales que se desarrollarán en el Laokoon: la idea de que la inmovilidad de la pintura posibilita sólo una representación instantanea, incapaz de expresar el movimiento, mientras que, por contra, una combinación de palabras sí puede hacerlo. Lo esencial, lo mismo para Diderot que para Lessing, es que la pintura produce en la realidad interrupciones antinaturales que no se encuentran en el discurso literario: "Cualquiera que sea la verdad de una acción, existe siempre una combinación

de palabras capaz de representarla, lo cual no puede decirse de una serie cualquiera o grupo de figuras. Multiplicad tales figuras cuanto queráis y habrá siempre interrupciones: la acción es continua, pero las figuras representan sólo instantes separados y dejan a la sagacidad del espectador la tarea de colmar sus espacios vacíos".

Lo significativo es que todo éllo no equivale, sin embargo, a una condena radical de la pintura, como no podía ser de otro modo en el futuro escritor de los Salons. No queda claro que sea una minusvaloración el asignar al arte de la pintura un papel mucho más importante en el despertar de los mecanismos subjetivos del gusto y el juicio estético en la mente humana. Y la conclusión de Diderot es muy clara: discurso en imágenes y discurso en palabras no son estrictamente comparables en términos de superioridad o inferioridad, sino más bien distintos modos concretos, con sus respectivas ventajas e inconvenientes, de responder a la exigencia ilustrada de comunicación directa con el público (43).

Así, si en el artículo Art la necesidad de claridad lingüística era planteada sin excesivas concreciones, con alusiones, todo lo más, a la idea de una "gramática general y lógica de las artes", en el artículo Encyclopédie Diderot, tras la experiencia de los cuatro primeros volúmenes de la obra, prevé para su futuro desarrollo algunas intervenciones concretas. Por ejemplo, se

detiene largamente sobre el modo de fijar los radicales de las palabras, exigiendo al filósofo que lo defina todo sin excepción y, sobre todo, estableciendo la funcionalidad gramatical del método de la etimología histórica: "Tal método consiste en referir la lengua viva a una lengua muerta: sólo una lengua muerta podrá suministrar una medida exacta, invariable y común para todos los hombres que existen y existirán, entre las lenguas que hablan y hablarán. Puesto que tal idioma existe unicamente en la literatura, no cambia" (44). El problema de los radicales es, para Diderot, el eje de aquéllo que se anhela por encima de todo: un lenguaje razonado y científico, testigo de la eliminación de los prejuicios que han marcado también a la historia de la lengua. Y no es casual que en las páginas de la Enciclopedia figure para ocuparse de las cuestiones gramaticales el gran amigo y colaborador de Diderot Cesar Chesneau Du Marsais, el principal crítico de las tesis de la gramática de Port-Royal y posible autor, entre otros, del importantísimo artículo Philosophe (45).

Diderot comprende igualmente que la claridad lingüística buscada no es sólo cuestión de las palabras aisladas sino también de la disposición de las palabras, del orden del discurso, de la concatenación. Y, en este sentido, plantea para la Enciclopedia la combinación de hasta cinco modos distintos de ordenación de las pala-

bras. El primero es el orden general enciclopédico, que distribuye las materias por orden alfabético; el segundo la determinación de la extensión de las distintas partes, que plantea la doble dificultad de los criterios para determinar la importancia de cada materia y las limitaciones personales de los propios colaboradores (46). Y los tres últimos son, finalmente, la distribución interna de cada una de las materias, la de los distintos artículos recogidos bajo una misma voz y la enumeración metódica y razonada de las cualidades correspondientes a cada uno de los seres examinados. A cada uno de los colaboradores en particular les concederá Diderot plena libertad para el tratamiento de los temas: lo único que les exige es comunidad de método y respeto a unas reglas de juego generales del trabajo colectivo, reglas en las que el criterio básico sigue siendo la necesidad de una comprensión inmediata del idioma de la razón por el lector.

Hay que reseñar, en este sentido, cómo directamente conectado con esta problemática surge el tema de las remisiones de unos artículos a otros. Este sistema de enlazar los textos, ampliamente utilizado en la Enciclopedia, provocará que con frecuencia encontremos disgresiones estéticas en los artículos más insospechados. Los reenvíos o remisiones fueron para los enciclopedistas un medio necesario de clarificar contenidos, de complemen-

tarlos sin reiteraciones. Constituía un método para apoyar los artículos unos sobre otros. Pero, además, encerraban una clara utilidad política bien explicitada por Diderot en el artículo Encyclopédie: "Cada vez , por ejemplo, que un prejuicio nacional merezca respeto, convendría exponerlo respetuosamente en su artículo, con todo su cortejo de verosimilitud y fascinación; pero después hundir el edificio en el fango remitiendo a artículos en los que sólidos principios sirvan de fundamento a verdades opuestas. Este método de desengañar a los hombres actúa rapidamente sobre los buenos ingenios; y actúa infaliblemente y sin consecuencias fastidiosas, secretamente y sin ruido, sobre todos los ánimos". Esta es, sin duda, una de las más claras confesiones de las finalidades últimas de lucha ideológica de la Enciclopedia, por encima de su aspecto inocente y neutral de diccionario (47).

Que este tema de las remisiones no se reduce a un mero procedimiento técnico, queda demostrado por el hecho significativo de que Diderot lo enlace directamente con una serie de reflexiones en torno a la idea del genio. Existe, en su opinión, un tipo de remisiones en los que se descubre la huella de éste. Como se verá, Diderot enfoca casi siempre la idea del genio como la capacidad de descubrir y reproducir relaciones y combinaciones existentes en la realidad pero ocultas para el

común de los hombres. Y, en este contexto, queda planteada la posibilidad de que un hombre genial descubra entre las artes conexiones y relaciones que antes hubieran pasado inadvertidas y produzca así, gracias a su superior percepción, la superación de un nuevo escalón del progreso: "Hay un tercer tipo de reenvíos que no conviene usar ni rechazar indiscriminadamente: aquéllos que, uniendo en las ciencias ciertas relaciones, en las sustancias naturales ciertas cualidades análogas, en las artes procedimientos técnicos similares, podrían hacer descubrir nuevas verdades especulativas, perfeccionar las artes conocidas, reencontrar antiguas artes perdidas: tales reenvíos son obra del genio. Feliz aquél que está en condiciones de descubrirlos y que posee esa aptitud para la combinación, ese instinto que he definido en algunos de mis Pensées sur l'interprétation de la nature" (48).

A partir de una rotunda reafirmación de las tareas sociales de la Enciclopedia, la idea del genio en el artículo Encyclopédie aparece indisolublemente ligada a la del avance de la sociedad. No se trata de un genio solitario y atormentado, de ese "sujeto sin límites" al que nos acostumbrará el Romanticismo, sino del genio social del optimismo ilustrado, que, poseedor de unos talentos naturales que ha sido capaz de desarrollar gracias a unas condiciones ambientales favorables, no los utiliza para acentuar su malditismo y su separación con

respecto a la masa, sino que los coloca al servicio de la causa colectiva del progreso. Aunque el propio Diderot, en obras como Le neveu de Rameau, mostrará con inquietud latente la posibilidad de un genio a-social (49), la teoría enciclopedista del genio no encierra aún el menor rasgo de malditismo: con su labor en aras de la utilidad social y de una nueva moral colectiva, el genio se convierte en un auténtico héroe civil que forma parte orgánica y natural de la sociedad de los hombres.

Diderot considera a la Enciclopedia como el producto de una época histórica caracterizada por la philosophie, pero al mismo tiempo multiplica las llamadas a la Posteridad. La posteridad, las generaciones venideras, serán las que habrán de juzgar, en definitiva, la obra, y precisamente por ello constituyen un estímulo para el trabajo presente del cual se sabe que depende la fama futura: "Nos hemos dado cuenta de que la Enciclopedia habría podido ser intentada sólo por un siglo filosófico; de que tal siglo había llegado; de que la fama, haciendo inmortales los nombres de sus realizadores, no habría desdeñado quizás perpetuar los nuestros; y nos hemos sentido estimulados por la idea, tan consoladora y dulce, de que se seguiría hablando de nosotros cuando ya no estuviéramos...Nuestros títulos están depositados en esta obra; a la posteridad corresponde el juicio" (50).

Precisamente al abordar la respuesta a la pregun-

ta de cómo se ha hecho esperar tanto este "siglo filosófico". Diderot lleva ya a cabo el inevitable recorte de las capacidades del genio que era de esperar desde el momento en que se postula un control racional de la imaginación. Diderot llega a preguntarse si en determinadas situaciones no podrá constituir la actuación del genio un obstáculo para el progreso. Tal posibilidad existe, amenazante, desde el momento en que el genio se extralimite, se salga de los límites que le imponen la razón natural y su misión social. El desbordamiento total e individual de la imaginación no puede tener sino efectos nocivos: "Hay dos clases de hombres casi igualmente restringidas, y que es necesario olvidar por igual; los genios trascendentes y los imbéciles; ni los unos ni los otros tienen necesidad de maestros". La desconfianza hacia un genio que carezca totalmente de ataduras es la misma desconfianza que encontraremos, a lo largo de toda la Enciclopedia, hacia las potencias de la imaginación y la fantasía, que, libres, no producen sino capricho y frivolidad (51). Es necesario, pues, que el genio obre dentro de las reglas naturales, adaptando su acción a la sociedad para la que ha de trabajar. Se comprende ya, en este contexto, la aparente contradicción de Diderot, quien, si en unas ocasiones destaca los grandes servicios que el hombre genial puede rendir al progreso colectivo, en otras advierte contra los perjuicios

inevitables que se seguirán si el genio se aparta de la guia combinada de la razón y la experiencia. Es así como, paradojicamente, el genio ha podido convertirse en ocasiones en un obstáculo para el progreso, y la siguiente cita es una de los mejores resúmenes ilustrados de tal problemática: "Pero este siglo de ha hecho esperar durante tan largo tiempo que he pensado a veces que sería mejor para un pueblo no tener nunca un hombre extraordinario que hiciera cumplir progresos demasiado grandes y rápidos a un arte naciente, deteniendo así su crecimiento insensible y natural. Las obras de este serían necesariamente composiciones monstruosas -(52)- , porque genio y buen gusto son cualidades bastante diferentes. La naturaleza crea a uno en un momento, mientras que el otro es producto de los siglos. Estos monstruos se convertirían en ejemplos nacionales y darían una orientación definitiva al gusto de todo un pueblo. Los buenos ingenios de épocas sucesivas encontrarían prejuicios en tal sentido que no osarían infringir; así, la noción de lo bello se oscurecería...En la moral, sólo Dios debe ser el modelo del hombre; en las artes, sólo la naturaleza".

Tal concepción del genio tiene ciertas implicaciones prácticas para el trabajo enciclopedista. Así, por ejemplo, la relación de los colaboradores de la obra suministra una buena muestra de ese modelo idóneo de escritor genial que sabe sacrificar parte de su individua-

lidad en aras de la labor colectiva. Hombres como Voltaire y Montesquieu (53) tomando la pluma para escribir artículos que figurarán entre un mar de páginas de otros autores menos conocidos, personifican la verdadera emulación, el respeto mutuo, el sacrificio personal y la alta moral que debe caracterizar al philosophe: "No hay aquí ni ningún interés privado; no existe entre nosotros ningún mezquino celo personal: el sentimiento colectivo que nos anima surge del deseo de perfeccionar la obra y de ser útiles al género humano".

Pero además está el empeño moral presente en todas las teorizaciones artísticas a lo largo de la Enciclopedia. La moral y su elevación es la más importante de las manifestaciones sociales del genio, del verdadero artista-philosophe. Diderot coloca esta exigencia moral en el centro mismo de la Enciclopedia: "Puesto que no es menos importante hacer a los hombres mejores que hacerlos menos ignorantes, no me disgustaría que se recogiesen todos los rasgos caracterís t cos de las virtudes morales". Esto exige una precisa actitud de los hombres encargados de la difusión de tales virtudes, consistente en poner el acento no sólo sobre el pensamiento sino también sobre la acción: "¿Por qué conservar con tanta atención la historia de los pensamientos de los hombres y olvidar la historia de sus acciones? ¿No es quizás más útil esta última? ¿No es la que hace más honor al género humano?".

Y, ¿qué es esto sino la prefiguración de esa pintura filosófica con la que soñará Diderot en los Salons? Mucho más si tenemos en cuenta que Diderot propone aquí, en el artículo Encyclopédie, un tratamiento "filosófico" de la historia similar, en el fondo, a sus futuras propuestas de temas pictóricos histórico-morales: el philosophe, que debe sacar del estado de ceguera a sus contemporaneos, tiene el derecho y el deber de examinar la historia con ojos críticos y extraer de ella todo aquéllo que pueda constituir ejemplaridad para la nueva moral civil. Y ello porque la tarea del artista de las Luces, que tiene mucho de philosophe, es y seguirá siendo esencialmente moral.

NOTAS

(1) GRISMLEY, R.: Jean d'Alembert, 1717-1783, pg. 9.

(2) MAY, L. Ph.: Documents nouveaux sur l'Encyclopédie.

(3) L'Encyclopédie, Diderot et l'Encyclopédie.

(4) Sobre esta minusvaloración del papel de D'Alembert en la Enciclopedia, vid. el libro citado de GRISMLEY, R., y mi propio artículo "Jean D'Alembert", en Historia 16, noviembre de 1983.

(5) LOUGH, J.: Essays on the Encyclopédie of Diderot and D'Alembert, cap. IV: "D'Alembert's Contribution", pp. 230-252.

(6) GRIMSLEY, R.: op.cit., pp. 18-19.

(7) FRANCASTEL, P.: "L'esthétique des Lumières", pg. 24.

(8) LEITH, J.A.: The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799.

(9) Vid. Le origini dell'Enciclopedia, el capítulo titula-

do "Bacone: scienze e arti".

(10) En el curso de una conversación durante el Seminario sobre "Bicentenario de Diderot: un pensamiento sin dogma", que impartió en septiembre de 1984 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.

(11) A este respecto, vid. MERKER, N.: L'illuminismo tedesco. Età di Lessing, cap. III: "Estetica fra vecchio e nuovo", pp. 154-244.

(12) En realidad, este motivo es el primero que aparece al leer el Discours; es el segundo sólo en el orden de mi exposición.

(13) Se encuentran ya implícitos en estas afirmaciones algunos de los términos de la Querelle des Bouffons, que no trataré en profundidad en el presente estudio. Vid. al respecto FUBINI, E.: Gli Enciclopedisti e la Musica.

(14) ARGAN, G.C.: "Il valore della 'figura' nella pittura neoclasssica".

(15) Este último punto, analizado por SEZNEC, J.: Essais sur Diderot et l'Antiquité. No otra cosa afirmará Marmontel en algunos de sus artículos sobre temas literarios, como se analiza con más detalle en el capítulo dedicado

a la teoría enciclopedista de lo Bello.

(16) Con todo éllo puede relacionarse el artículo Découverte, del propio D'Alembert. En él afirma que los descubrimientos pueden ser fruto del azar o del genio. El azar predomina en las artes más prácticas y a ello se debe que los inventores de las cosas más útiles sean en su mayoría anónimos; además, en este terreno suelen ser consecuencia del esfuerzo continuado de muchos hombres. El genio interviene más, en cambio, en los descubrimientos de las ciencias del razonamiento, aunque en ellos tampoco pueda excluirse el azar. Se trata, pues, de una diferencia natural que no puede justificar la injusticia histórica. También Jaucourt reivindica la plena validez del trabajo artesanal en el artículo Invention: "No es a los filósofos especulativos a quienes debemos las invenciones de los siglos XIII y XIV. Fueron el fruto de ese instinto mecánico que la naturaleza da a ciertos hombres independientemente de la filosofía...Es así como las primicias de las artes han sido a menudo descubiertas por hombres ignorados".

(17) Vid. HUBERT, R.: Les sciences sociales dans l'Encyclopédie; SCHARGO, N.N.: History in the Encyclopédie.

(18) "¿Qué es la Ilustración?", en KANT, I.: Filosofía de la Historia, México, 1981, pp. 25-38.

(19) Franco Simone ha destacado esta función del Renacimiento, en el esquema de D'Alembert, como primer siglo de luz, verdadero antecesor del siglo XVIII. En las páginas de D'Alembert no existe una crítica del Renacimiento, sino más bien un reconocimiento de su decisivo papel en la historia del progreso. Vid. SIMONE, F.: Il Rinascimento francese, Turín, 1961, sobre todo el cap. V de la II Parte: "La mediazione dell'Illuminismo tra Umanesimo e Romanticismo".

(20) En el ya citado artículo Découverte, D'Alembert afirma que los descubrimientos son raros y difíciles en materia de erudición, aunque podamos considerar como tal, por ejemplo, una nueva explicación de un monumento antiguo.

(21) Sobre la visión enciclopedista de la polémica entre Antiguos y Modernos, remito al capítulo correspondiente del presente trabajo y la bibliografía que en él se cita.

(22) Aunque también al final del propio Discours hará D'Alembert un llamamiento a la protección oficial y particular para la Enciclopedia, lo hace dentro de un estricto "apoliticismo", que será planteado también por Diderot en el artículo Art. Así, se puede trazar un hipotético programa de confluencia entre Luces y poder político, pero fuera de toda noción de subordinación o tutela di-

recta, y con una clara independencia entre el saber científico y la política propiamente dicha, que sólo debe facilitar el alumbramiento del primero sin inmiscuirse directamente en él. Es evidente que en D'Alembert es muy fuerte la tentación del "despotismo ilustrado", de la posibilidad de comprometer a la realeza en las Luces; pero se plantea ya de un modo muy distinto a como lo hace Voltaire, como he tratado de demostrar en mi artículo "Federico II y los philosophes: Voltaire, D'Alembert, Diderot".

(23) Sobre Bacon y la Enciclopedia, vid. VENTURI, F.: "Bacone: scienze e arti", en Le origini dell'Enciclopedia, pp. 109-121. Vid. también ROSSI, M.: F. Bacone. Dalla magia alla scienza, Bari, 1957; DIECKMANN, H.: "La storia naturale da Bacone a Diderot", en Illuminismo e Rococo, pp. 39-66.

(24) Sobre la cuestión de la física de los "torbellinos" remito a lo que se dice a propósito de Voltaire en el capítulo de este trabajo dedicado al problema del Gusto. Un tratamiento general de la recepción de Descartes entre los philosophes puede verse en VARTANIAN, A.: Diderot and Descartes.

(25) Vid. CASINI, P.: El universo-máquina. Orígenes de la filosofía newtoniana, Barcelona, 1971; KOYRE, A.:

Etudes newtoniennes, Paris, 1968.

(26) La referencia explícita a Rameau en el Discours ("artista filósofo", se le llama) es significativa respecto a la gran polémica musical que en los años centrales del siglo XVIII sacudirá a la intelectualidad francesa: la Querelle des Bouffons y sus derivaciones. Vid. FUBINI, E.: Gli Enciclopedisti e la Musica.

(27) Publicado en enero de 1753, en el segundo volumen de las Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie, con el subtítulo de Sur la réputation, sur les mecenes et sur les récompenses littéraires, el Essai prefigura ya el nuevo modelo de escritor independiente que evita la sumisión tanto al poder político como a un mecenas cualquiera y que escoge como único interlocutor y juez de sus producciones al público anónimo. La figura del intelectual civil que enarbola los nuevos valores de la inteligencia, la moral, el trabajo y el mérito personal es la que surge, teorizada por D'Alembert, de los grandes conflictos que en 1752 enfrentaron a la Enciclopedia con un amplio sector de los poderes públicos. Acontecimientos como el affaire De Prades o el arrêt de 1752 exigían una rigurosa reivindicación de la autonomía del intelectual con respecto al poder y la búsqueda de su inserción en la sociedad como movilizador de la conciencia. La responsabilidad ética del

intelectual sólo se constituye ante sí mismo y ante la humanidad a la que sirve: es el encargado de hacer actuar a la Razón en la sociedad por intermedio de la moral. Esta última no es más que el elemento de contacto entre el orden racional y el orden real y natural de las cosas.

(28) Importante cuestión, que retrotrae la diferenciación interna de los philosophes a una fecha tan temprana como 1750, y que ha sido muy bien analizada por GOLDSCHMIDT, V.: "Le problème de la civilisation ches Rousseau (et la réponse de D'Alembert au 'Discours sur les Sciences et les Arts')", en AA.VV.: Jean-Jacques Rousseau et la crise contemporaine de la conscience. Colloque International du Deuxième Centenaire de la Mort de Rousseau, pp. 268-324.

(29) "Jamás podrá exagerarse el papel desempeñado por Fontenelle, en la Academia y fuera de ella, en la elaboración, la difusión y la afirmación del 'espíritu enciclopédico'. Bacon fue, y siguió siendo, el patrón del enciclopedismo, pero el primero de los enciclopedistas fue Fontenelle", L'Encyclopédie, pg. 37.

(30) No es casual que la recopilación de Paolo CASINI titulada La filosofia dell'Encyclopédie se limite a reproducir el Discours Préliminaire de D'Alembert y los tres textos de Diderot aquí citados. Puede decirse, en

efecto, que la "filosofía" de la Enciclopedia está condensada en ellos.

(31) LEITH ha destacado, por ejemplo, la contradicción entre los análisis formalistas y tradicionales de las escuelas pictóricas y la aspiración a un análisis más técnico y filosófico que el que se encuentra en el artículo (o artículos) Ecole (The Idea of Art as Propaganda...cap. III: "The Encyclopaedia on the Utility of Art".

(32) Hay que destacar, en este sentido, la apreciación por Diderot de las nuevas posibilidades que la concentración de obreros y fábricas ofrecía al desarrollo de la industria: "La bondad de los materiales -se dice en el artículo Art- es cuestión de atención, mientras que la rapidez y perfección del trabajo están sólo en función del número de obreros empleados. Cuando una fábrica tiene numerosos obreros, cada fase de la elaboración ocupa a un hombre distinto...Si las manufacturas extranjeras no son superiores a las nuestras de Lyon, no es porque en otros lugares no se sepa cómo se trabaja en éstas: por todas partes hay los mismos telares, las mismas sedas y, más o menos, las mismas técnicas de elaboración; pero sólo en Lyon hay treinta mil obreros reunidos y empleados todos en la elaboración de la misma materia". Sobre este

mismo tema insiste el artículo Manufacture réunie, dispersée, pero expresando una opinión defensora del viejo mundo artesanal. Así, su autor, analizando las ventajas comparativas de una y otra forma de producción, aprecia continuas ventajas tanto económicas como humanas en la forma dispersa, y le atribuye, además, un efecto útil para el bier general: el abaratar la mano de obra, lo que permitiría, según él, mantener a muchas más personas y exportar más (aunque no deja de reconocer que para ello es necesario que tal manufactura sea la ocupación secundaria del campesino, sin permitirse que éste abandone la tierra para convertirse en obrero desprovisto de todo medio de producción).

(33) Vid. BORGHERO, C.: La polemica sul lusso nel Settecento francese, así como el capítulo correspondiente a la polémica sobre el lujo en la presente tesis.

(34) Expresada, sobre todo, como es bien conocido, en Le Siècle de Louis XIV.

(35) Es este un tema que obsesionará a Diderot y sobre el cual volverá en numerosas ocasiones a lo largo de su vida. Quizás el texto donde de modo más rotundo ataca el secretismo y la no publicidad de los descubrimientos sea su folleto, publicado anonimo, L'histoire et le secret de la peinture en cire, escrito para mediar en la

polémica sobre la encaústica y del cual hablo en el capítulo sobre la pintura.

(36) De ahí que, distinguiendo en las máquina dos principios de funcionamiento diferentes, se pidan también dos tipos de descripciones. Hay, para Diderot, máquinas muy complejas que producen efectos aparentemente simples, y en tal caso la descripción debe empezar por la presentación del efecto para pasar después a la máquina en sí; pero también hay máquinas simples que producen efectos complejos, y entonces se hace preciso comenzar por la propia descripción de la máquina: "La explicación de la máquina, cuando es clara, hace entender inmediatamente su efecto".

(37) Vid. AUROUX, S.: La sémyotique des encyclopedistes.

(38) La actitud de Diderot hacia Descartes es, en mi opinión, una de las cuestiones menos conocidas en estos momentos iniciales de su pensamiento. Pese a su exhaustiva documentación, el clásico libro de VARTANIAN, A.: Diderot and Descartes, presenta muchas tesis que se han hecho insostenibles tras los últimos avances en los estudios diderotianos. En cuanto al no menos polémico tema de la relación Diderot-Montaigne, puede verse SCHWARTZ, J.: Diderot and Montaigne. The "Essais" and the Shaping

of Diderot's Humanism.

(39) Diderot ya había lanzado una aguda crítica contra el academicismo, por boca de Paracelso, en el corto trozo que añadió al artículo Académie d'Architecture y que en su momento se analizará. No obstante, como veremos en el capítulo dedicado al Genio, la diferente apreciación del trabajo de los eruditos que muestran otros enciclopedistas hace que podamos encontrar también textos en los que las Academias son juzgadas mucho más favorablemente, o, cuando menos, descritas sin ningun juicio de valor; es lo que ocurre, por ejemplo, en el artículo Académie de Peinture, de Landois, en el artículo anónimo Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, o en el también anónimo, pero explicitamente tomado del Diccionario de Moreri, Inscriptions et Belles Lettres, Académie Royale des (en los dos últimos se citan, por cierto, sin el menor asomo de crítica, las medallas grabadas por esta Academia con las historias de Luis XIV, medallas que serían fuertemente criticadas, en cambio, por el Chevalier de Jaucourt en el artículo Inscription (Art Numismatique)).

(40) Es de reseñar, aunque se estudirá más adelante, cómo Diderot inserta en este punto una reflexión sobre el genio, señalando cómo el fenómeno de envejecimiento

de las obras afecta incluso a gigantes de las letras como Bayle (en tantos aspectos precedente de la Enciclopedia, y a quien el mismo Diderot había dedicado un cálido elogio en el artículo Pyrrhonienne). Afirma Diderot que "...hay una gran diferencia entre alumbrar, a fuerza de genio, una obra que despierte el aplauso de una nación -que tiene su momento, su gusto, sus ideas, sus prejuicios- y trazar la poética del género según el conocimiento real y reflejo del corazón humano, de la naturaleza de las cosas y de la recta razón, que son las mismas en cualquier tiempo. El genio no conoce reglas; y, sin embargo, en sus buenas pruebas, no se aparta nunca de ellas". La filosofía conoce sólo las reglas basadas en la naturaleza de los seres, que es inmutable y eterna. Al siglo pasado toca suministrar ejemplos; al nuestro prescribir reglas". Tendremos más abajo ocasión de proseguir el análisis de esta problemática.

(41) Más abajo se verá, por ejemplo, el caso de Blondel: reivindica para el arquitecto una formación integral en todos los campos del saber, pero teme, al mismo tiempo, que se contagie del "espíritu del escultor". Los géneros son independientes en sus modos de operar; intercambiables en sus concreciones.

(42) Sobre el funcionamiento de esta máxima horaciana en el contexto clasicista, vid. SCHLOSSER, J. von: La

literatura artística, y, sobre todo, LEE, R.W.: Ut pictura poesis, así como, en el presente estudio, el capítulo correspondiente a la teoría de la Pintura.

(43) Hay que recordar que, aunque la crítica más radical del ut pictura poesis corresponderá, efectivamente, a Lessing y a Winckelmann, ya desde 1719 el axioma era puesto en cuestión en la tratadística francesa. En esa fecha, el abate Du Bos, en sus Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture, afirmaba: "El poeta puede emplear varios rasgos para expresar la pasión y el sentimiento de uno de sus caracteres...No ocurre lo mismo con el pintor, que pinta una sola vez para cada carácter" (pg. 92, de la 1ª ed. francesa). No cabe duda de que Diderot se benefició de estos debates presentes en la generación de la primera mitad del siglo.

(44) Hay que anotar cómo, de entre las lenguas muertas, Diderot estima más al griego que al latín. Si ve en este último la base de su método etimológico, es sólo por estar más extendido. Pero "...la lengua griega es infinitamente más expresiva que la latina; muchísimos de sus términos tienen una evidente impronta onomatopéyica; infinitas nociones que en esta lengua tienen signos correspondientes, no los tienen en latín, porque no parece que los latinos se hayan elevado a ningún tipo de especu-

lación...En el latín, nos encontramos a menudo embarazados por deficiencia de expresiones: los romanos habrían empleado siglos y siglos para aprender la lengua de las abstracciones, a juzgar por los progresos que hicieron mientras estaban en la escuela de los griegos". Vid. al respecto TROUSSON, R.: "Diderot helleniste".

(45) Aunque el estudio de la gramática enciclopedista no forma parte estrictamente hablando de este trabajo, no debemos dejar de hacer ciertas referencias a un tema que, en buena medida, afronta cuestiones similares a las de la teoría del arte. La gramática en la Enciclopedia aparece ligada al nombre de Du Marsais, de quien se hará un cálido Eloge al comienzo del tomo VII de la obra. Murió, sin embargo, Du Marsais en 1756, y su obra fue continuada por sus discípulos Beauzée y Douchet (ambos profesores de gramática en la Ecole Royale Militaire, por lo que sus artículos llevan la firma E.R.M., mientras que los de Du Marsais van firmados F.). Del cúmulo de textos producidos por estos tres autores, sobre todo Du Marsais, para la Enciclopedia, se ha destacado un valor fundamental: el de romper definitivamente con toda una tradición de carácter normativo y universalizante que, procedente de Aristoteles, había producido en época clasicista su más acabada versión en la famosa Grammaire Générale de Port-Royal (1660). La gramática de Port-Ro-

yal, de la que Chomsky ha hecho derivar toda una linea de lingüística cartesiana, ponía su mayor énfasis en la abstracción de una teoría general de la gramática deducida racionalmente, y exigía la adaptación de las gramáticas nacionales a esa construcción metafísica. Los gramáticos de la Enciclopedia, por el contrario, abandonarán la matriz racionalista por la empirista y plantearán la necesidad de distinguir entre una teoría general y unas gramáticas empíricas plenamente válidas. Du Marsais, en artículos como Construction, plantea que la única validez de una regla gramatical le viene de su aceptación en el uso general, y que la gramática debe construirse según un procedimiento inductivo que parta de los usos lingüísticos espontaneos y subjetivos para, sólo a partir de ellos, llegar a la abstracción teórica. La lengua deja de ser un concepto abstracto, para aparecer fuertemente vinculada a los datos naturales e históricos que han marcado su origen y desarrollo. Y, en el mismo sentido, la sintaxis deja de ser la fijación de normas universales para el correcto uso de la lengua, y se convierte en el análisis empírico de los diversos modos en que se organiza y expresa el pensamiento en las distintas lenguas (por ejemplo, el artículo Construction de Du Marsais). Sólo una vez concluido este análisis empírico se llega a constituir un auténtico principio estructural de cada lengua, que condiciona a la imagina-

ción y le marca sus límites.

Para más precisiones sobre toda esta problemática, remito a la bibliografía sobre lingüística y gramática del siglo XVIII contenida en las notas al análisis del artículo Beau.

(46) Limitaciones que, como es sabido, Diderot tuvo que suplir personalmente en buena medida, revisando los textos originales, redactando de nuevo los no satisfactorios, etc.; labor agotadora de la que le liberaría, más tarde, en buena parte el Chevalier de Jaucourt.

(47) El ejemplo que da Diderot es muy significativo de este sutil método de crítica indirecta: el final del largo y elogioso artículo Cordelier remite al artículo Capuchon, y en este se comenta, con gran ironía, la polémica que dividió a la orden de los capuchinos en torno al tamaño y forma de su capucha, y que requirió para ser zanjada bulas de cuatro Papas.

(48) Diderot hace referencia aquí a su obra De l'Interprétation de la Nature, publicada en 1753, que obtuvo tan amplia difusión que, en 1754, conoció una nueva edición muy ampliada con el título Pensées sur l'interprétation de la nature. Esta obra constituye el primer gran manifiesto de su filosofía monista y su concepción materialista de la naturaleza.

(49) Vid. por ejemplo DOOLITLE, J.: Le Neveu de Rameau; DUCHET, M. y LAUNAY, M.: Entretiens sur le "Neveu de Rameau"; FELLOWS, O.: "The Theme of Genius in Diderot's Neveu de Rameau"; KEMPF, R.: Diderot et le Roman.

(50) El tema del recurso a la posteridad, cuya presencia en la Enciclopedia analizo en otro capítulo, es frecuente en Diderot, y motivó la célebre polémica con Falconet (polémica cuyos textos han sido recopilados y editados por Yves Benot), en la que Diderot formulará afirmaciones como: "La posteridad es para el filósofo lo que el más allá para el creyente".

(51) Páginas más adelante, Diderot llegará a caracterizar al genio también en términos de estilo, proscribiéndole claramente cualquier frivolidad o ligereza literaria: el genio y el ingenio caprichoso y frívolo son aspectos no solo diferentes sino opuestos.

(52) El adjetivo "monstruoso" no alude en Diderot a algo horrible, sino al "monstruo" en el sentido de aquéllo que se aparta del curso normal de los acontecimientos. Vid. HASTINGS, H.: Man and Beast in French Thought of the Eighteenth Century; HILL, E.B.: "The role of 'le monstre' in Diderot's thought".

(53) Es interesante señalar en este punto que, junto

a los nombres de Voltaire y Montesquieu, aparecen citados dos personajes que se iban a ocupar, en principio, de cuestiones artísticas y que luego no llegaron a hacerlo: Maurice Quentin de la Tour, en pintura, y Charles-Nicolas Cochin, en grabado (éste último colaboró en mucha menor intensidad de lo que sugiere la cita de Diderot).

III: LAS CATEGORIAS DE LA ESTETICA: LO BELLO

1. Diderot y el artículo Beau.

El artículo Beau apareció en el volumen II de la Enciclopedia, en enero de 1752, y constituye sin duda uno de los ejes en torno a los que debe girar la reflexión sobre la estética enciclopedista, no sólo por su extensión, inusitada para los artículos de tema estético (1), sino porque normalmente se ha tendido a considerar este texto como la medida de las contribuciones de Diderot a la estética enciclopedista. Tal consideración no es invulnerable a objeciones, sobre todo si tenemos en cuenta que incluso llegó a dudarse de la autoría diderotiana del artículo hasta que en 1952 Lester G. Crocker (2) estableció de modo incontestable su pertenencia a los textos del filósofo de Langres. Igualmente, dicha consideración del artículo Beau como centro de la contribución diderotiana a la estética de la Enciclopedia puede hacer olvidar un hecho importante: las reflexiones sobre estética no tienen necesariamente por qué encontrarse en artículos de encabezamiento inequivocamente estético. Es más, se ha señalado, a veces con evidente exageración (3), que el eje de todo el pensamiento diderotiano es la estética y que el artículo Beau no sería sino una , y probablemente no la más interesante, de las reflexiones de Diderot sobre la estética en este periodo enciclopedista. Chouillet ha señalado este hecho,

ofreciendo, con su habitual erudición, una lista de artículos de la Enciclopedia que tratan temas estéticos a pesar de que su encabezamiento nos haría suponer lo contrario (4): por ejemplo, Abstrait, Cyniques, Homme, Fureur, etc.

Así, pues, hay que evitar mirar reductivamente el artículo Beau, como si se tratase de la única contribucion importante de Diderot a la estética de los enciclopedistas. Pero no hay que olvidar tampoco que el propio Diderot sentía este artículo como algo especial, como su principal esfuerzo temprano de síntesis entre sujeto y objeto; y así lo consideraron también sus contemporaneos, desde el fiel Naigeon que, en 1798, le asignaba un lugar especial en la póstuma edición de Oeuvres Complètes de su maestro, hasta el propio Kant, que recomendó vivamente la lectura del texto a Hamann, quien, como se sabe, lo rechazó (5).

Es evidente, por lo tanto, que numerosas razones nos obligan a detenernos en el estudio detallado de este texto, siempre a condición de evitar los reduccionismos a que se ha hecho referencia. La propia historiografía artística moderna no lo ha logrado con frecuencia, en la medida en que se ha tomado el artículo Beau como una bandera que, por sí sola, podría demostrar, para unos el sensualismo subjetivista o, para otros, el objetivismo de Diderot, mientras que aún otros tratarían

de encontrar la anhelada y tranquilizadora conciliación entre ambos polos (6), realizando a veces auténticas piruetas en el vacío. No ha faltado tampoco quien, como V. Hipple (7) , se preocupe más que por situar historicamente el texto, por teorizar sobre su verdad o falsedad. Para él: "Cada teoría basada en el principio de que hay una belleza que se puede encontrar en todas las cosas correctamente llamadas bellas es una tesis parcial o inaceptablemente reduccionista". Afirmación ésta que se hace justamente a propósito del artículo Beau. Es, en el fondo, la misma posición de F. Fosca (8), quien, en lugar de estudiar al Diderot real, prefiere imaginar lo que hubiera sido "su" Diderot sin el defecto intolerable que le encuentra: su insistencia en el carácter moralizador del arte ("Se puede apreciar hasta qué punto es falsa y peligrosa esta teoría que relega a un segundo lugar lo que es esencial en la pintura", pg. 160). Ha habido ytambién estudiosos que, dentro de una corriente general de desvalorización de Diderot, han considerado este texto como una mera repetición de lugares comunes. Es el caso, por ejemplo, de P.M. Mustoxidi (9).

Lo que ocurre es que, en mi opinión, se ha contemplado este texto "buscando orígenes" , teniendo presentes esquemas del propio Diderot pero posteriores en muchos años; se ha tratado de buscar anticipaciones precisamente en el enciclopedista de menos previsible desarrollo.

Se trata, en cambio, de mirar el texto de Diderot como lo que es: ni como lo que pudo ser, ni como una inconsistencia con respecto a lo que aún no existía. Y se trata, y éso lo ha hecho extraordinariamente bien Chouillet, de sacar a Diderot de sí mismo, de relacionar el texto no sólo con otros textos del mismo autor, buscando una totalidad biográfica que en seguida tiende a convertirse en hagiográfica, sino también con el movimiento general de las ideas estéticas en el cual se inserta.

Esta última exigencia parece inevitable si se tiene en cuenta que la primera parte del texto de Diderot no es sino un análisis de las teorías históricas sobre la belleza, que abarca desde los antiguos hasta los propios contemporaneos del autor, y con ello entramos ya en el análisis concreto del artículo.

Es destacable ante todo, en la primera parte del texto, la intención de hacer tabla rasa con el pasado. Si Diderot pasa revista a las distintas concepciones estéticas, no es por un afán historiográfico que le es ajeno; la conclusión de su examen aparece ya adelantada desde la primera página: "¿Cómo es posible que casi todos los hombres estén de acuerdo en que existe <u>lo bello</u>, que haya tantos entre ellos que sientan vivamente dónde pueden estar y que sepan tampoco acerca de qué es?". Diderot siente la insuficiencia de todas las concepciones metafísicas de la belleza, y si las examina publicamente

en su texto es sólo para mostrar tal insuficiencia, para dejar el terreno abierto y justificada la nueva construcción teórica que encontraremos iniciada en la segunda parte.

La misma angustia de Diderot ante la falta de solución del problema es muy moderna. Se ha destacado el intento diderotiano por conciliar los aspectos objetivos y subjetivos de lo bello. Pero rara vez se ha señalado cómo tal angustia, tal inquietud, estaba absolutamente fuera de lugar en las doctrinas estéticas del clasicismo, que habían logrado (Boileau es el caso más claro) un sólido equilibrio, una seguridad inconmovible a base del predominio de lo objetivo, con pequeñas dosis correctoras de lo subjetivo/privado, que ocupa un lugar claramente secundario. Bajo este punto de vista, que Diderot se pregunte y dude equivale a la destrucción de la confianza clasicista. Ciertamente, la actividad de Diderot en este aspecto no es nueva. Ya los teóricos del "noi sé qué" (Du Bos y Montesquieu entre ellos, como antes Fénelon) se habían percatado de que algo funcionaba mal en el edificio teórico del clasicismo. Lo nuevo de Diderot reside en firmar el certificado de defunción de la estética normativa, en afirmar con toda rotundidad que ha llegado el momento de edificar una nueva teoría estética cuya primera exigencia es el rechazo de la idea de sistema en todo lo que el término tiene de regusto

metafísico. Que en el artículo Beau Diderot se muestre aún dubitativo, se niegue a aceptar subjetivismo extremos, conceda a lo objetivo un lugar mucho mayor que en posteriores obras, no es una cuestión anecdótica y volveremos sobre ello. Pero pierde importancia ante el sensacional desmarque de Diderot con respecto a teorías, muchas de ellas contemporaneas, que le parecen cargadas de metafísica o que, en el lugar de los casos, no explican nada.

Chouillet ha señalado, en este sentido, un hecho importante. Al comparar las primeras lineas del texto de Diderot con otras del Essai sur le Beau del Padre André, del que claramente están tomadas, señala cómo se produce una innegable alteración del texto de Andre. Si para éste la cuestión de la contradicción entre la existencia de un bello real y la imposibilidad del lenguaje para traducirlo no produce ningún motivo de zozobra y queda remitida al "no sé qué", para Diderot es ya un auténtico motivo de inquietud, el indicio de un problema que el entendimiento humano tiene que resolver sin darse ya por válida la ambigüedad y la confesión de impotencia del "no sé qué". Indudablemte, Diderot está muy lejos de la seguridad y la confianza cartesianas en la omnipotencia de una Razón abstracta (10). El futuro philosophe, pese a lo temprano de la obra que analizamos, sabe que el pensamiento humano tiene fronteras, historica-

mente ampliables desde luego pero reales, que separan lo cognoscible de lo incognoscible. Pero esta separación no es ya la que existe entre dos mundos condenados a mantener siempre idéntica separación, sino el producto circunstancial del nivel de progreso de cada época. Diderot expone su intención de solucionar la gran cuestión de qué es lo bello, "...si es posible", pero este "si es posible" no encierra ninguna minusvaloración de la capacidad de comprensión de la mente humana, sino más bien el audaz reto de resolver algo que puede no ser posible hoy pero que no contiene nada que lo haga esencialmente imposible.

La división del texto en tres partes que anuncia el autor en la primera página es también una buena prueba de que los fenómenos del arte entran dentro del campo de la experiencia humana. Diderot declara que en primer lugar va a exponer "las diferentes opiniones de aquéllos autores que mejor escribieron sobre lo bello"; después, "nuestras ideas al respecto", y, por último, "observaciones generales sobre el entendimiento humano y sus operaciones relativas al tema que aquí se trata". El entendimiento humano, pues, adquiere ya desde esta primera página un auteńtico papel protagonista y activo, bien diferente a la mera función receptiva que le asignaban las teorías clasicistas del Bello absoluto.

Habiendo destacado la importancia de esta triple

división, que no es de ningún modo casual, parece metodológicamente útil seguirla en el análisis del texto diderotiano. Por ello, examinamos primeramente el repaso de Diderot a las que él considera las principales teorías de la belleza. Y hay que señalar, ante todo, que los modelos que se exponen son resultado de una elección que, como todas, no es neutral. Tenemos un representante de la Antigüedad clásica, Platón; un autor de inspiración platónica pero que actúa de enlace entre una tradición clásica revisada y el pensamiento cristiano, San Agustín; y, por último, en un gran salto histórico, seis autores a caballo entre los siglos XVII y XVIII: Crousaz, Wolff, Hutcheson, Batteux, André y Shaftesbury. Es fácil comprobar las lagunas de Diderot (si es que se puede hablar de lagunas en quien de ningún modo se ha propuesto escribir una historiografía del arte). Diderot silencia, en primer lugar, a la otra gran tradición estética antigua al lado de la platónica: la aristotélica. Indudablemente tiene buenas razones para ello, y quizás la más importante sea el hecho de que Aristóteles y sus epígonos aparecen mucho más preocupados por cuestiones de poética y retórica que por una auténtica indagación sobre la naturaleza filosófica de la Belleza, que estaba, por el contrario, en el corazón mismo de la tradición platónica. No se deben descartar, tampoco, otras razones como la pesante influencia del Estagirita sobre un gran

sector de las teorías seicentistas que Diderot quiere igualmente pasar por alto, o incluso el posible desconocimiento por parte de Diderot de una buena parcela de la tratadística (11). Silencia el autor, igualmente, con la relativa excepción de San Agustin, toda la teoría medieval del arte, desde el neoplatonismo de Plotino hasta los últimos escolásticos. Por supuesto, este velo sobre la Edad Media no tiene nada de extraño cuando han pasado ya tres siglos desde que el Renacimiento volvió los ojos a la Antigüedad y dio la espalda al pasadoi feudal. Similar silencio en torno a la riguísimo teorización artística del primer Renacimiento, más preocupada sin duda por fundamentar la revolucionaria tesis del arte como conocimiento que por ofrecer definiciones filosóficas de la belleza.

Pero quizás el olvido más espectacular de Diderot, y por supuesto el más intencionado, es el que concierne a la tratadística del clasicismo seicentista. Se puede mantener que Diderot no conociera a Plotino o a San Bernardo, o incluso a Bellori, pero nunca a Boileua o Perrault. Y, sin embargo, Diderot se atreve a afirmar implicitamente que los grandes teeóricos del clasicismo no han contribuido con ninguna reflexión importante al problema filosófico de la belleza. A lo largo de numerosos artículos de la Enciclopedia encontraremos rechazos más o menos explícitos de los grandes puntos

nodales de la estética del XVII (mezclados ciertamente, como veremos, con aceptaciones y compromisos parciales). Pero precisamente por ello hay que destacar que lo más importante de la nómina de tratadistas que cita Diderot reside precisamente en los que no están, en los silencios. Los escritores modernos que cita Diderot se pueden considerar en muchos aspectos como epígonos del clasicismo, pero en otros aspectos anuncian futuros desarrollos de la estética. No son los autores clasicistas por excelencia, sino más bien los de la fase de transición entre el clasicismo y la nueva estética subjetiva, los que Diderot examina. Nos encontramos, pues, de entrada, con un primer hecho relevante: pese a que la ruptura no es total y siempre permitirá la apreciación positiva de numerosos aspectos del barroco, no hay duda de que la validez del clasicismo seicentista como propuesta teórica global es clara y rotundamente contestada, sin necesidad de esperar a posteriores desarrollos. Analicemos a continuación las reflexiones diderotianas sobre cada uno de los autores citados.

Sobre Platón Diderot dice muy poco. Se limita a reseñar la existencia de los dos conocidos diálogos en los que se hace referencia al tema de lo Bello, el Fedro y el Hipias mayor (12), pero su conclusión es negativa: en ninguno de los dos se aclara la cuestión de lo bello, en ambos se da vueltas en torno al problema

sin penetrar en él. Platón queda anulado como referencia útil. Cabe preguntarse hasta qué punto conocía Diderot los textos platónicos. Chouillet ha demostrado, en un examen comparativo de textos, que las reflexiones de Diderot sobre Platón están casi literalmente copiadas de las del Padre André, y ello puede llevarnos a pensar que, o bien Diderot no habría usado el texto original de los diálogos, o bien, conociéndolos, no habría juzgado necesario ni importante efectuar una lectura interna y detenida de éstos textos, convencido de la veracidad de los juicios de André. En cualquier caso, es evidente que nos encontramos aquí con una de las clásicas "injusticias" que tanto se han reprochado a Diderot: hay en el Fedro y en el Hipias mayor más de lo que dice Diderot. Pero la tarea del historiador no es rasgarse las vestiduras ante la presunta amoralidad del escritor, sino dar cuenta de las razones históricas que presiden los actos de éste. En el caso del Diderot aún joven de 1751, cabe admitir la posibilidad de lagunas en su formación filosófica, pero no creo que sea ésa la única explicación del tratamiento que recibe Platón. Mi opinión es que, en este caso concreto, hay que recordar un hecho señalado por todos los estudiosos de Diderot: el enfriamiento de su entusiasmo por Shaftesbury desde que, en 1745, traduce su Ensayo sobre la virtud y el mérito. Recordemos que, sin ser Shaftesbury un platónico en el

pleno sentido de la palabra, toda su obra se encuentra plagada de referencias interpretables en este sentido. Así, quizás haya que remitir a un único proceso evolutivo del pensamiento diderotiano el alejamiento con respecto a Sahftesbury, la definición primera de una filosofía de tipo monista y materialista y las críticas dirigidas a desmontar el sistema platónico en estética.

Estas críticas, que en seguida se vuelven contra el propio Shaftesbury, alcanzan también, por lo pronto, a San Agustín (13). A propósito del filósofo cristiano continúa Diderot siguiendo a André, pero se extiende mucho más que con PLatón. Ello es comprensible si se tiene en cuenta que André, en su Essai sur le Beau de 1741, que examinaremos más adelante, expresaba un enorme entusiasmo por las ideas estéticas de San Agustín. Y Diderot, que sigue a André pero no comparte tal entusiasmo, se ve obligado a matizar cuidadosamente su crítica al sistema agustiniano para no llegar a una contradicción irresoluble con su mentor André. La refutación de San Agustín se hace así discretísima y mucho menos clara que la de Platón: se le reconoce el mérito de haber dejado sentado que una cosa "... gusta porque es bella" y no viceversa, es decir, de haber defendido la objetividad de la belleza. Pero se le reprocha la oscuridad de su definición de lo Bello: decir que lo bello reside en la unidad no es suficiente si no se aclara el concepto

de unidad en sus características y si ésta es una unidad particular de los seres o una unidad superior que los trasciende.

La unidad de San Agustín es inmediatamente comparada con la idea de uniformidad de Crousaz. El suizo J. P. Crousaz había publicado en Amsterdam en 1715 su Traité du Beau (14), cuya principal innovación reside en una clarísima separación entre el elemento reflexivo y el elemento intuitivo de la belleza, entre razón y sentimiento. Para Crousaz, y ésta es una importante novedad de sentido subjetivista que a menudo no se ha apreciado lo suficiente, el efecto que un objeto produce sobre nosotros no es absoluto ni previsible, sino que depende, al cincuenta por ciento, de las operaciones de nuestra mente: un mismo objeto puede parecernos bello si lo analizamos friamente y en cambio desagradarnos en un primer vistazo intuitivo. Sin embargo, para que un objeto pueda llegar a gustar -y ése es el otro cincuenta por ciento- sea del modo que sea, debe poseer una serie de condiciones sin las cuales no es posible la belleza. Son los famosos cinco caracteres de Crousaz: la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción. Mustoxidi ha señalado cómo en realidad estos cinco caracteres no son sino un rejuvenecimiento de la vieja fórmula de unidad en la variedad, pero ha sabido comprender al mismo tiempo el subjetivismo implícito en el psicologismo

de Crousaz (15). Diderot critica a Crousaz por estos cinco caracteres, en razón a su vaguedad: para él, constituyen un fárrago innecesario que no aclara nada, y curiosamente se vale aquí de la autoridad del antes discretamente refutado San Agustín. Y hay que concordar en este punto con Chouillet: Diderot no comprendió bien a Crousaz y compara su uniformidad con la unidad agustiniana cuando, en el fondo, ambas nociones tienen muy poco en común. Por otro lado, Diderot no recoge el hecho de que hay en Crousaz una segunda definición de lo bello que, aunque referida originalmente a la arquitectura, se aplica después a todas las artes, y que tiene un claro matiz finalista: lo bello es "...la correlación de todas las partes a un solo fin". Crousaz es, pues, un autor de un interés mucho mayor de lo que se desprende del texto diderotiano, pues presenta ya en embrión pero claramente identificados dos de los núcleos de la futura estética, el subjetivismo y el utilitarismo (éste último, desde luego, menos universalmente aceptado, como veremos al confrontar, por ejemplo, las posiciones de Blondel y de Jaucourt en la propia Erciclopedia). Diderot no da cumplida cuenta del pensamiento de Crousaz, ya por ligereza, como insinúa Chouillet, ya por prudencia y autodefensa ante unas conclusiones que aún la parecen arriesgadas y peligrosas pese a que más tarde la compartirá y aún sobrepasará.

Junto a la de Crousaz, un poco antes en el orden del texto, aparece la crítica de Diderot a Christian Wolff, el gran antecesor de la Aufklärung alemana cuyas definiciones servirán como punto de partida -aunque ésto no podía saberlo Diderot en el momento de escribir su artículo- a la primera definición de la Estética por Baumgarten (16). Wolff, claro continuador en muchos aspectos del pensamiento leibniziano, ofrece en su Psychologia Empirica, una versión de lo bello que se puede calificar de hedonista y utilitarista: para él, una cosa es bella porque nos gusta, pero no nos gusta porque es bella. Diderot rechaza por completo este principio utilitarista, y le contrapone la objetividad de la belleza definida por Platón y San Agustín: un rasgo más del futuro pensamiento diderotiano va esbozándose, el jugar con los interlocutores y disponerlos en un diálogo en el que él mismo se reconoce cada vez en uno distinto. Diderot critica igualmente que Wolff introduzca la idea de perfección en lo bello pero que no la explique. Sin embargo, lo significativo es que en absoluto realice una exposición desde el interior del propio sistema filosófico wolffiano, tan enormemente complejo, sino que su único interés es refutar un utilitarismo que, si ahora lleva el nombre de Wolff, unas páginas más abajo llevará el de Shaftesbury.

Y viene en seguida el análisis de Hutcheson (17)

y sus seguidores. Diderot presta especial atención al autor de An Inquiry into the Origins of our Ideas ofg Beauty and Virtue (1725) y seguidor en muchos aspectos de Shaftesbury. Hutcheson ocupa tanto espacio en el texto de Diderot como todos los demás autores juntos (18). Diderot, además, conoce muy bien sus teorías, como las de Shaftesbury y otros autores de ultramar (19), y por ello podemos considerar el análisis de Hutcheson como hecho con pleno conocimiento de causa, y, al mismo tiempo, como una rendición de cuentas general con una estética inglesa que tomaba derroteros que la separarían en numerosos puntos de los ilustrados franceses. Además, es significativo que Diderot hable siempre de Hutcheson y "sus seguidores": es una clara conciencia de que no es sólo Hutcheson sino toda una escuela de pensamiento lo que importa analizar y, en su caso, refutar, más que indivualidades como Crousaz, Batteux o Wolff.

El análisis de la estética de Hutcheson por Diderot se centra en dos puntos fundamentales. En primer lugar, la exposición y crítica del concepto de sentido interno. En segundo lugar, las cualidades que, según Hutcheson, deben reunir los seres para que éste sentido interno los considere como bellos. Veamos lo que opina Diderot en cada uno de tales apartados.

Por lo que respecta a la teoría hutchesoniana del sentido interno, realiza Diderot una detallada exposi-

ción, dividida en diez puntos que resumen de una manera clara la idea de una especie de sexto sentido según el cual reconoceríamos inmediatamente los objetos bellos lo mismo que la vista reconoce inmediatamente los objetos visibles. No reproduciré aquí toda la larga argumentación de Hutcheson. Baste con saber, para lo que aquí nos importa, que Diderot considera insuficiente tal argumentación y que, en su opinión, Hutcheson no logra demostrar la existencia de su pretendido sentido interno, sino sólo el hecho de que hay algo oscuro en el placer estético que no depende ni del conocimiento de las relaciones y percepciones ni de la preocupación por lo útil.

Pero lo que indudablemente se presenta a Diderot como el mayor peligro del pensamiento de Hutcheson es su subjetivismo extremo. Y éste es el tema del Bello absoluto. Inmediatamente después de condenar el sentido interno, da cuenta Diderot de la división de Hutcheson entre bello absoluto y bello relativo, pero su primera precisión es para constatar con perplejidad cómo lo que Hutcheson llamaba Bello absoluto no es, de ningún modo, una belleza que pueda independizarse del espíritu que la percibe. El bello absoluto de Hutcheson no es equivalente al bello objetivo de otros autores. Diderot lo comprende muy bien cuando afirma lo siguiente: "Así el fundamento de su división radica más en las diferentes fuentes de placer que lo bello nos produce que en los

objetos, porque siempre lo bello absoluto tiene, por así decirlo, un bello relativo, y lo bello relativo un bello absoluto".

Ahora bien, si la distinción entre bello absoluto y relativo no equivale a la que existe entre bello objetivo y subjetivo, ¿qué es entonces el bello relativo? La respuesta es muy simple: aquél que se basa en la imitación de otro objeto. Esta distinción es muy importante -y así lo ve con toda claridad Diderot- cuando se pasa a examinar las condiciones que un objeto debe reunir parea que nuestra mente lo considere bello, es decir, para lograr activar ese sexto sentido. Tales condiciones variarán según se trate de un bello absoluto o relativo. En cuanto al primero, Diderot resume, de un modo quizás un tanto simplificador, las tesis de Hutcheson remitiéndolas a la fórmula de uniformidad en la variedad. Contra tal fórmula, Diderot no ahorra las críticas, y produce por primera vez una respuesta que va más allá de la simple acusación de vaguedad: si Hutcheson y sus discípulos, nos dice, han hecho auténticos equilibrios para lograr encajar en su fórmula desde las figuras geométricas más simples hasta las obras de arte, pasando por los productos de la naturaleza, hay sin embargo una clase de objetos a los que llamamos bellos y que, no obstante, no responden a la idea de uniformidad en la variedad: los teoremas matemáticos. Este es uno de los puntos noda-

les del artículo Beau porque aquí empieza a emerger, de entre los autores examinados, lo que unas páginas más adelante constituirá la gran aportación de Diderot: la idea de la belleza como percepción de relaciones. Así, la crítica al adversario más peligroso produce el primer esbozo de lo que en seguida se va a convertir en una teorización alternativa.

En cuanto al bello relativo, las condiciones que según Hutcheson debe cumplir son mucho más simples que en el bello absoluto. El bello relativo "...sólo puede consistir en la conformidad que existe entre el modelo y su copia". En este punto, Diderot desarrolla unas reflexiones que se continuarán más tarde en el artículo Copie: si la conformidad entre modelo y copia es por sí sola capaz de constituir una belleza relativa, se sigue de ello que no tiene por qué existir belleza absoluta en el original. Diderot se encuentra aquí, como en todo el texto, en una posición intermedia y, hasta cierto punto, dubitativa: cuando parece que va a producir una valoración radicalmente moderna (casi prerromántica) de lo imperfecto, lo inacabado, lo no-bello según los cánones clásicos, nos hace esperar, sin embargo, hasta episodios como la poética de las ruinas, valorada en el Salon de 1767, o la idea de la desmesura que se contendrá en el Discours sur la poésie dramatique cuando afirme que "...la poesía exige algo enorme, bárbaro,

salvaje". En el artículo Beau Diderot no llega aún tan lejos. Se recuerda, en primer lugar, la coincidencia de este bello relativo con lo que Aristóteles llamaba un carácter moral y se señala que normalmente agradará más una copia en cuyo modelo se encontrase ya algo de belleza absoluta. Pero con una excepción importante: la posibilidad, ya admitida, de que una imperfección aumente el interés del espectador. Aparece así ya el papel predominante que en la futura estética diderotiana tendrá el espectador, un ser de mente activa que debe ser movido en un sentido moral, y el artista debe utilizar los medios que la ilusión pone a su alcance para la realización de esa tarea social.

¿Qué queda, en resumen, del sistema de Hutcheson? La conclusión definitiva de Diderot es que es "más original que verdadero". No hay duda de que Diderot no lo comparte en su globalidad, pero también es cierto que Hutcheson ha hecho reflexionar a Diderot más que ninguno de los demás autores citados, con la posible excepción del padre André, y que en este trabajo de reflexión de Diderot sobre Hutcheson se encuentran ya anticipadas las dos ideas fundamentales de su estética: la percepción de relaciones como fuente de la belleza y la emoción del espectador como finalidad social del arte.

Junto a Hutcheson, debemos ahora hablar de su otro compatriota aquí analizado, Shaftesbury. Hay que

recordar, antes que nada, que la relación de Diderot con Shaftesbury data de 1745, fecha en que traduce su Ensayo sobre la virtud y el mérito, y que la influencia del pensador inglés es dominante en los años de formación de Diderot (20). Pero ante quienes hacen del joven Diderot un mero discípulo original de Shaftesbury, hay que señalar que el conocimiento de éste por el philosophe no es ni mucho menos completo. No sabemos qué otras obras conocería además del Ensayo traducido, pero sí parece evidente que importantes escritos estéticos y morales del aristócrata británico le eran desconocidos. No es extraño que escogiera aquí para comentar el escrito que mejor conocía, aunque no sea el más rico en implicaciones estéticas de entre los muchos textos del Lord. Por otra parte, esta misma elección es un signo claro del distanciamiento que, aproximadamente desde 1748, va oponiendo cada vez más a Diderot y a Shaftesbury: el texto que seis años antes era objeto de comentarios entusiastas, es utilizado ahora para refutar la supuesta concepción utilitarista del arte de Shaftesbury.

Porque, en efecto, el principal reproche que Diderot guarda contra Shaftesbury es el de su utilitarismo. Pero, ¿es real este hipotético utilitarismo? Rotundamente, hemos de decir que no (22). Es cierto que en el Essay se encuentran afirmaciones en el sentido de que todo arte tiene su utilidad, pero esta utilidad

es más bien un concepto que remite al universo platonizante naturalmente bueno y bello en el que reina el orden y cada cosa tiene su razón de existir. Diderot no sabe o no quiere comprender la profunda diferencia existente entre la idea de utilidad en Shaftesbury y la que él combate. En este momento, un arte utilitario es, para Diderot, sinónimo casi de funcionalismo puro, y a ésto opone la realidad del gusto por el ornamento que no posee ninguna utilidad aparente. Veremos posteriormente a Diderot superar esta estrecha concepción de la noción de utilidad y postular un arte marcado por un elevado concepto de utilidad entendida ahora como utilidad social. Pero ahora le importa, sobre todo, refutar un utilitarismo peligrosamente material, que deja poco espacio a los mecanismos subjetivos de la percepción: esta es la razón básica de la refutación, la defensa del papel de la mente humana en los procesos estéticos. Lo cierto es que Shfatesbury no es aquí más que un pretexto: su refutación es la de todos los autores que se adhieran a este estrecho utilitarismo que erroneamente se identifica con el pensamiento del Lord. Y paradojicamente el propio Shaftesbury hubiera suscrito, seguramente, las críticas de Diderot a este estrecho utilitarismo.

El análisis del abate Batteux, el autor del célebre Traité des Beaux-Arts réduites à un même principe, aparece muy ligado al del padré André, aunque Diderot

le concede una importancia mucho menor. Sin embargo, Batteux es uno de los autores a los que más debe Diderot: le debe nada menos que su teoría del modelo ideal, que quedará definitivamente fijada en 1758, siete años más tarde de la redacción de este artículo. Batteux es, igualmente, el definidor del principio de la imitación de la naturaleza como fundamento del arte, si bien Batteux entiende tal imitación en un sentido aún clasicista, no hay duda de que es notable su influencia en el giro radical que Diderot dará a dicho concepto al unirlo con el de percepción de relaciones. Desde luego, Diderot no encuentra ningún reproche que hacer a la idea de imitación, aunque él muy pronto entenderá por imitación algo muy distinto a lo que entiende la estética clasicista, y su única crítica hacia Batteux es la de vaguedad y, sobre todo, el no haber explicado qué naturaleza imitar, precisamente el punto en el que divergirá el concepto diderotiano de la imitación. Hay que concluir que Batteux tiene en este artículo un lugar mucho menor del que le correspondería por su efectiva influencia sobre Diderot, y quizás tengan en ello cierta parte las rivalidades personales producidas por la nominación de Batteux para el Colegio de Francia (23).

Nos queda por examinar la opinión de Diderot sobre el padre André, autor en 1741 de un Essai sur le Beau que ha sido considerado como una de las obras cen-

trales del pensamiento estético en la primera mitad del siglo XVIII. André es, sin duda, en estos momentos, el autor más influyente sobre Diderot en materia de teoría del arte. Diderot, como se ha podido comprobar, le sigue casi literalmente en numerosos puntos del artículo Beau (por ejemplo, a la hora de juzgar el sistema estético de Platón). Chouillet, con un minucioso estudio textual, ha mostrado cómo hay en el artículo Beau un clarísimo tratamiento de favor: la doctrina de André no es despedazada y expuesta de modo parcial, como le ocurre a la de Shaftesbury, sino mostrada desde su propio interior, de un modo riguroso y coherente. André es el creador de un original sistema metafísico basado en la distinción entre un bello esencial, que sería independiente de toda institución arbitraria, "incluso divina", y un bello arbitrario, en el que a su vez se podrían distinguir tres escalones en rigurosa jerarquía: un bello de genio, cuyo fundamento es el conocimiento de ese primer bello esencial y que está marcado por una serie de reglas que, al derivar de éste, se consideran absolutamente inviolables; un bello de gusto, basado en las obras de la naturaleza y de los grandes maestros y limitado por unas reglas que no son ya inviolables sino incesantemente renovadas por la acción del genio; y, por último, un bello de capricho, que no tiene absolutamente ningún fundamento intelectual o metafísico y que es absolutamen-

te rechazable e inadmisible (24).

Si se contempla despacio este último gran esfuerzo de puesta al dia de la metafísica del bello que representa la obra del padre André, se pueden reconocer numerosas coincidencias con el sistema que Diderot intenta construir en este texto, aunque también profundas diferencias que matizan el entusiasmo de Diderot por André.

En primer lugar, en la distinción entre bello esencial y bello arbitrario puede apreciarse un claro antecedente del dualismo diderotiano entre "bello fuera de mí" y "bello con relación a mí". Pero no hay que llevar demasiado lejos esta similitud porque los términos en el esquema de André y en el de Diderot no son, en modo alguno, equivalentes. André intenta reafirmar la objetividad metafísica de lo bello, negando radicalmente cualquier acción subjetiva en el proceso estético: por supuesto, el espectador no tiene ningún papel, pero es que ni siquiera el genio adquiere en André todas las potencialidades que tendrá en Diderot y se limita a una mera labor de reconocer, de atisbar ese bello esencial al que André pone fuera del alcance de "cualquier institución arbitraria, incluso divina". El esquema de Diderot, en cambio, carece de tal objetivismo metafísico porque, aún cuando aparece obsesionado por reafirmar la idea de que lo bello existe fuera de nosotros, asigna un papel decisivo a los mecanismos subjetivos de la percepción:

lo bello, pese a existir de un modo independiente, se realiza autenticamente en la percepción de relaciones. Así, hay que reducir la influencia de André a su justo término: si parece cierto que Diderot concibe su esquema dualista reflexionando sobre el de André, no lo es menos que el producto final de tal reflexión es cualitativamente distinto.

Es posible rastrear una influencia más directa de André, por ejemplo, en la cuestión de las reglas. Su división entre unas reglas estéticas necesarias, que provienen del bello esencial, y otras no necesarias y arbitrarias se volverá a encontrar numerosas veces en las reflexiones sobre el genio tanto de Diderot como de otros enciclopedistas: la labor del genio será siempre vista como la superación de unas reglas convencionales y el establecimiento/descubrimiento de otras que serán a su vez superadas por la acción de sucesivos genios; pero entre los enciclopedistas esa labor tiene siempre un límite, la existencia de ciertas reglas que ni siquiera el genio puede obviar, aunque tales reglas no se remitirán ya a una metafísica de lo Bello sino simplemente a la Naturaleza. Igualmente, la rotunda condena del capricho por André se puede encontrar en casi todos los enciclopedistas, quienes, mucho más subjetivistas que el abate, temen, sin embargo, una excesiva liberación de

de la imaginación, que identifican con el sospechoso Rococó: es el caso no sólo de Diderot sino señaladamente, como veremos, de Blondel.

¿Qué conclusiones saca, pues, Diderot de su análisis del sistema de André? En primer lugar, lo considera el más completo de todos los que compara en su artículo. Valora la rígida coherencia de un sistema en el que, como él mismo dice: "¿Qué se deja al azar? Casi nada". Después de haber examinado sistemas en los que las grandes cuestiones se resolvían, según él, siempre con la ambigüedad, encuentra por fin una estructura coherente, un autor que no tiene miedo de llegar hasta las últimas conclusiones de sus planteamientos. Como hemos dicho antes, la misma exposición que hace Diderot de las ideas de André es enormemente completa, hecha desde el interior.

¿Quiere ello decir que la admiración de Diderot por André carece de reservas? En absoluto. Diderot encuentra una seria objeción, que en seguida veremos, al sistema de André, y ante todo no podemos olvidar que la descripción de las ideas de André va incluida dentro de la exposición de las teorías que no sirven para comprender lo bello. Dentro de éstas, la de André es sin duda la mejor: "...es el que hasta el momento ha profundizado mejor en este tema, ha conocido mejor su extensión y profundidad, ha planteado los principios más verdaderos

y sólidos y es el que más merece ser leido". Pero, pese a que el propio Diderot trata de quitarle importancia la objeción que plantea es seria: "La única cosa que quizás se echa en falta en su obra es el estudio del origen de las nociones, que se encuentran en nosotros, de relación, orden y simetría". Una lectura superficial de esta frase nos haría concluir, simplemente, que al libro de André sólo le falta un capítulo para ser perfecto, como dice Diderot en otro momento. Un análisis más profundo nos revela lo que, en mi opinión, constituye la oposición irreductible entre André y Diderot: el foso que separa la metafísica de los sistemas de la experiencia, el racionalismo del empirismo. Por supuesto, Diderot no es un empirista en el sentido inglés, pero su sistema siempre reserva una parte importante a la experiencia y la actividad mental del sujeto. La objeción a André (¿de dónde vienen a nosotros las ideas de relación, orden y simetría?) es una pregunta destinada a quedar sin respuesta, porque en el racionalismo metafísico la problemática del origen de las ideas ocupa un lugar claramente secundario (25).

Y, tras este balance claramente negativo, comienza la anunciada segunda parte del artículo de Diderot. En realidad, sólo hay una segunda parte que expone sus propias ideas, puesto que la "tercera", que incluiría "observaciones generales sobre el entendimiento humano

y sus operaciones relativas al tema que aquí se trata" constituye, más que una exposición general de "ideas universales", una continuación de las propias tesis diderotianas.

El primer tema que trata ahora Diderot es, justamente, el que le había reprochado a André que no investigase: el origen de nuestras ideas sobre la belleza, cuestión que la tradición empirista considera siempre previa a la definición de la naturaleza de lo bello, marcando así un claro índice de prioridades. La teoría de Diderot sobre el origen de dichas ideas es de inspiración claramente empirista, y se basa no tanto en Locke como en las matizaciones que a Locke había aportado el Essai sur les origines de la connaissance humaine de Condillac, que había visto la luz en 1746. Condillac, de hecho, comparte lo que constituye la aportación fundamental del pensamiento lockiano: la crítica del innatismo, de la existencia en el hombre de ideas innatas, y la rotunda afirmación de que toda idea que se encuentra en la mente del hombre tiene su origen en una experiencia sensorial. Sin embargo, Condillac matiza en ciertos aspectos las reflexiones de Locke para tratar de superar lo que en su opinión era la mayor debilidad del Essay on the Human Understanding del pensador inglés: la explicación del paso desde la sensación a la reflexión. Mientras que Locke procuraba explicar este paso mediante un "principio

activo del alma humana" tan abstracto que encaja mal en su lógico esquema, Condillac suministra una explicación que parece mucho más acorde con los presupuestos ideológicos del empirismo. Según él, la invención de los signos es suficiente para asegurar el ejercicio de la imaginación y la memoria; sin embargo, estas dos facultades se distinguen en el hombre por su carácter voluntario, se alejan de la imaginación y la memoria instintivas de los animales y hacen posible así el desarrollo de las facultades superiores: discernimiento, abstracción, comparación, juicio y razonamiento (26). Para Condillac, además, y en ello se muestra fiel seguidor del empirismo inglés, no hay percepción sin relación, sin combinación. El mismo acto de percibir de la mente lleva ya indisolublemente aparejada la relación de esa percepción con otras anteriores: es lo que Condillac llama la loi des liaisons (27).

Diderot, en su descripción del origen de las ideas, sigue muy de cerca este esquema de Condillac. Defiende, en primer lugar, la procedencia sensorial de todas nuestras ideas, pero reafirma al mismo tiempo la importancia de la actividad combinatoria de la mente humana. Distingue entre una primera combinación de percepciones, según la cual aprehendemos en los seres concretos y particulares las nociones de orden, simetría, proporción, relaciones, etc., y un segundo momento en que aban-

donamos el nivel de los seres concretos y materiales y, a partir de ellos, concebimos las nociones abstractas de orden, simetría, proporción o relaciones. Pero tiene especial en cuidado en reafirmar que tales nociones abstractas tienen un origen estrictamente sensorial y nada metafísico. Aparece así, desde un primer momento, la tesis fundamental de la experiencia como modo privilegiado de adquirir el conocimiento, y, al mismo tiempo, la noción combinatoria de relaciones se encuentra planteada ya desde las formas más elementales de la percepción.

Ahora bien, visto el origen de la idea de lo bello, que no se diferencia para nada del de las demás ideas, se plantea el segundo gran problema: ¿qué naturaleza debe poseer un ser para despertar en nosotros ese sentimiento? Porque es evidente que se han citado una serie de cualidades que normalmente los hombres han asociado a la idea de un objeto bello: orden, relaciones, proporción, cohesión, simetría, conveniencia, etc., pero sólo una puede ser tan universal que se presencia provoque la belleza y su ausencia la imposibilite. Para Diderot, que no se detiene por el momento a explicar por qué, sólo la noción de relaciones es capaz de producir tales efectos.

La seguridad de Diderot en cuanto a la universalidad de la noción de relaciones es tal que, unas páginas

más adelante, afirmará sin vacilar que las variaciones entre las distintas lenguas a la hora de examinar la idea de lo bello no afecta a la verdad de este principio: "Pero el principio de la percepción de las relaciones, aplicado a la naturaleza de lo bello, no sufre, incluso en ésto (las variaciones lingüísticas) y es tan general que resulta difícil que algo se le escape". Igualmente, considera a este principio como el único que puede escapar a las limitaciones espacio-temporales: "Situad la belleza en la percepción de las relaciones, y tendréis la historia de sus progresos desde el nacimiento del mundo hasta nuestros dias. Elegid como carácter diferencial de lo bello en general cualquier otra cualidad que os plazca, y vuestra noción se encontrará inmediatamente concentrada en un punto del espacio y del tiempo".

La idea de relaciones, como ya se ha dicho, es uno de los ejes de la estética diderotiana. Sin duda, debe mucho a Batteux y a André y, sobre todo, a los ideólogos del empirismo tales como Condillac. Pero la forma definitiva que adquiere esta noción en la estética de Diderot es original y desborda a sus posibles precedentes. Diderot emplea este concepto ya desde 1748, momento en el que Chouillet ha podido deslindar una doble vertiente del mismo: por un lado, un concepto musical y matemático de la relación que implica siempre, independientemente de su modo de transmisión, un contenido sensorial

positivo y mensurable; por otro lado, una abstracción del término relaciones y su generalización a todo objeto bello incluso no mensurable. Hay que concordar con Chouillet cuando afirma (28) que a partir de 1750, próxima ya la redacción del artículo Beau, Diderot pierde de vista el primer aspecto y sólo conserva la noción rapports como el contenido abstracto e indeterminable en términos cuantitativos de todo objeto bello. Como analizó Yvon Belaval en su ya clásica obra de 1950, es así como se convertirá en el punto nodal de la estética diderotiana, como perception des rapports.

Ahora bien, el desesperado intento de Diderot por salvaguardar una tranquilizante reserva de objetivismo en un sistema que insensiblemente y por su propio peso se desliza cada vez más hacia lo subjetivo, le lleva a postular la realidad de las relaciones. Y es aquí donde Diderot se aparta un tanto del empirismo más extremista: las relaciones -y hay que entender por ello las relaciones reales que están en las cosas, y no toda la inmensa gama de relaciones ficticias que nuestra imaginación puede componer- tienen una indudable existencia objetiva, aunque para nosotros sólo existan cuando las percibimos. "Aunque la relación no está sino en nuestro entendimiento, en cuanto a la perfección se refiere, no tiene menos su fundamento en las cosas". Por ello, Diderot encuentra una primera pareja de relaciones, que divide

en reales y percibidas teniendo en cuenta que ambas tienen el mismo grado de realidad, es decir, todas son reales, pero pueden ser o no percibidas. Por el contrario, existe también un tercer tipo de relaciones que no participa de este carácter de realidad, y son las que llama Diderot intelectuales o ficticias: "Un escultor echa una ojeada sobre un bloque de mármol, su imaginación, más rápida que su cincel, suprime todas las partes superfluas y concibe una figura; pero esta figura es propiamente imagianria y ficticia". Tales relaciones ficticias quedan al margen de la constitución de la belleza, como un dato más en la constante descalificación de la imaginación autónoma: "Cuando afirmo que un ser es bello por las relaciones que se destacan en él, no me refiero a relaciones intelectuales o ficticias que nuestra imaginación aporta, sino a las relaciones reales que están allí y que nuestro entendimiento resalta con la ayuda de nuestros sentidos".

Tesis ésta que, naturalmente, influye en una consideración del artista que tiende a eliminar o a reducir los aspectos sobrenaturales del genio manteniéndolo en los límites del descubridor más que del creador.

La dicotomía dialéctica que se establece entre lo real y lo percibido, dando su verdadero sentido a la noción completa de perception des rapports, es lo que se encuentra en la base de la división que establece

Diderot a la hora de explicar la naturaleza de lo bello, entre un bello fuera de mí y un bello con relación a mí. Comienza por descartar radicalmente la existencia de un bello absoluto, con lo que aleja de su contrucción cualquier objetivismo trascendentalista de tipo platónico (29).

No existe una esencia de la belleza: existen sólo objetos que encierran unas determinadas relaciones que nuestra alma reconoce como bellas. El propio bello real, así, no es totalmente objetivo, porque existe en función de la subjetividad. En efecto, ¿qué es lo bello real, lo bello fuera de mí? "...todo aquéllo que contiene en sí mismo el poder de evocar en mi entendimiento la idea de relaciones". Es una belleza, pues, que si existe objetivamente no es al modo de la esencia platónica sino como simple potencialidad de impresión de la mente. El bello percibido o bello con relación a mí no es, del mismo modo, la aproximación sensible a una Idea, sino el mismo bello real cuando pasa a ser percibido, es decir, cuando su perceptibilidad potencial se transforma en acto: no hay una jerarquización como la que existe entre la Idea platónica y su manifestación sensible a modo de pálido reflejo. En mi opinión, Crocker es quien más se ha acercado a la verdad de esta dicotomía diderotiana cuando afirma que se trata de una distinción falsa y que la verdadera belleza es, para Diderot, la

belleza percibida. En efecto, si la esencia de lo bello es la percepción de las relaciones que existen en los objetos, la conclusión obvia es que un objeto no es bello mientras no sea bello para alguien y hasta tanto no sea percibido encierra relaciones pero no belleza. Es una conclusión lógica, pero que indudablemente asusta a un Diderot aún obsesionado por no caer en los abismos del pleno subjetivismo y de la imaginación libre, y que, por ello, necesita reafirmar la existencia de belleza, incluso en estado potencial.

Esta necesidad de mantener el primado de la razón se aprecia, igualmente, cuando Diderot habla de las modalidades que puede revestir esa percepción de la belleza por parte del entendimiento humano. Diderot aparece preocupado, no lo olvidemos, por el logro de un equilibrio que muy pronto se revelará como inaprehensible, entre razón e imaginación, que mantenga intacta a aquélla como necesario principio de orden pero dé también su parte de juego a una imaginación que, controlada, no tiene por qué ser peligrosa. Es una desesperada búsqueda que está presente practicamente en todos los escritos estéticos de Diderot, desde este mismo temprano texto a otros muchos más maduros como los Salons o el Paradoxe sur le Comedien. Y esta busqueda se plasma aquí, concretamente, en un doble movimiento, que rechaza la idea de una percepción estética absolutamente intelectualizada pero

que, al mismo tiempo, reconduce a los dominios de la Razón lo que otros pretenden llevar a los del sentimiento. Así, insiste en que para llamar bello a un ser no es necesario apreciar cuál es el tipo de relaciones que le convienen: "No pretendo que quien contempla un fragmento arquitectónico tenga que afirmar lo que el propio arquitecto puede ignorar". Pero, al mismo tiempo, se alza contra quienes pretenden, "...por la indeterminación de esas relaciones, la facilidad de captarlas y el placer que acompaña a su percepción", que lo bello sea asunto del sentimiento más que de la razón. Por el contrario, sólo el hábito de percibir relaciones contribuye a crear esa falsa impresión, y en realidad es siempre la razón la que se encuentra en la base del juicio estético.

Ahora bien, hay aún otra dicotomía más a tener en cuenta en este complejísimo esquema: la que existe entre bello real y bello relativo. Muchos estudiosos de Diderot han pasado por encima de esta distinción, considerándola mera cuestión de terminología, lo que es a todas luces inaceptable (30). Ha sido, sobre todo, J. Chouillet quien ha señalado, sin embargo, que el deslizamiento hacia esta nueva dicotomía va más allá de la mera cuestión de términos. La esencia de esta nueva distinción es la idea de que tenemos un bello real cuando se comparan entre sí las partes de un solo objeto y

establecemos sus relaciones, mientras que en el bello relativo lo que se compara son diversos objetos entre sí, estableciéndose entre ellos distintas gradaciones de belleza.

Esta distinción es enormemente importante por dos razones. En primer lugar, porque, bajo su forma, aparece por primera vez toda una diferenciación entre naturaleza y cultura, que se desarrollará a continuación cuando se examinen las causas de las variaciones en los juicios humanos en materia de arte. En segundo lugar, porque es la distinción que aclara, por el momento, el concepto diderotiano de imitación de la naturaleza. En efecto, lo bello real es una cualidad que existe intrinsecamente en un objeto por las relaciones contenidas en él; ciertamente, como ya se ha señalado, no es un bello absoluto, sino que siempre presupone cierto grado de actividad humana mental que, en este caso, se limita a la simple actividad de percepción y apreciación de relaciones. El caso del bello relativo es distinto, porque implica una actividad mental sensiblemente distinta: la de comparación. No se trata ya de apreciar la objetividad de unas relaciones, sino de establecer, entre diversas objetividades, una comparación absolutamente humana y completamente ajena a los posibles fines intrínsecos de la Naturaleza. Sólo así puede surgir la distinción entre lo bello y lo feo, porque la Naturaleza

no conoce la fealdad, sino sólo el hombre que juzga y encuentra unos objetos más bellos, otros menos bellos y otros decididamente no-bellos. No hay duda de que en este punto es el nuevo pensamiento naturalista de hombres como Buffon el que se encuentra en la base de la afirmación de Diderot de que existen numerosos bellos relativos: "De lo que se infiere que hay numerosos bellos relativos y que un tulipán puede ser bello o feo entre los tulipanes, bello o feo entre las flores, bello o feo entre las plantas y bello o feo entre las producciones de la Naturaleza". Podríamos afirmar así, con las debidas precauciones, que el primer punto importante de la teorización sobre el bello relativo supone no sólo el otorgamiento de una mayor representatividad en el proceso estético a los aspectos subjetivos, sino también el planteamiento de una clara diferenciación entre series naturales y series culturales; es decir, un intento de deslindar claramente, en el marco de dicho proceso estético global, qué parte de él tiene un fundamento natural y qué otra parte no tiene más realidad que la que la mente humana, individual o colectivamente, quiera concederle.

Pero, como se ha dicho, hay una segunda implicación importante: es la teoría del bello relativo la que permite a Diderot formular un nuevo concepto de la imitación artística. Diderot nunca niega la base natural

del arte, no pone en cuestión la idea de que el arte ha de ser siempre un producto de la buena imitación de la naturaleza, pero realiza un gran esfuerzo por aclarar qué deba ser tal imitación de la naturaleza. En primer lugar, postula la necesidad insoslayable del estudio de las producciones naturales. Esta obsesión por el estudio se repite frecuentemente en toda la obra de Diderot, como ha señalado justamente Yvon Belaval (31), e incluso en sus teorizaciones sobre el genio éste se ve siempre obligado a un necesario aprendizaje que se considera el único modo de hacer aflorar la "genialidad" potencial. En este sentido, y puesto que el eje del discurso se ha desplazado casi insensiblemente al problema del bello relativo, Diderot exige un profundo conocimiento de la naturaleza antes de diagnosticar si un objeto es bello o feo. Una vez más, se comprueba cómo es la razón reflexiva y no la emoción primera la encargada de juzgar, pero al mismo tiempo se abre la posibilidad del descubrimiento revolucionario de "belleza" en objetos tradicionalmente considerados como desprovistos de ella: el nuevo rasero de la percepción de relaciones y el nuevo criterio del examen individual abren la puerta a una drástica inversión de valores en cuanto a los objetos cuya imitación puede producir "arte".

Diderot se convierte en intérprete de su época cuando exige que la noción de bello quede claramente

separada de otras como grande y sublime. Es clara la crítica a la retórica grandilocuente del último clasicismo, con sus mecánicas identificaciones entre grande y bello. El término sublime -cuya presencia en la Enciclopedia se estudiará más abajo- puede inducir aquí a confusión si se toma en el sentido que le otorga la estética iluminista inglesa y que luego quedará definido por Kant, pero en este contexto se trata más de un simple sinónimo de grande que de una verdadera prefiguración de la estética del Sublime. No en vano, al principio del párrafo, Diderot cita sólo "lo grande": "Me inclino a separar la noción de lo bello de la de grandeza, porque me ha parecido que era a la que se solía vincular por lo general". Es precisamente esta clara distinción lo que posibilita a Diderot ampliar, como se vio, el campo de la iconografía de lo bello a objetos de gran modernidad. Pueden existir, así, objetos bellos que no incluyan la apariencia de orden y simetría, y el ejemplo que cita no puede ser más acorde con algunas de las corrientes pictóricas que florecerán en la segunda mitad del XVIII: "...tal será el caso de la pintura de una tormenta, de una tempestad, de un caos". La novedad del principio de percepción de relaciones como criterio universal de lo bello es lo que hace posible esta ampliación. Lo bello dejará de estar sometido a convenciones académicas y encontrará su fundamento en ser un trasunto de las re-

laciones ciegas que atraviesan por todas partes a esa Naturaleza que antes se presentaba como Arcadia inmóvil.

¿Qué es, pues, imitar la Naturaleza? En primer lugar, valorarla según el criterio de las relaciones. Las tesis de la belle nature entendida como belleza pura obtenida a través de sucesivas depuraciones no son ta válidas, y parece detectarse una clara preferencia por una naturaleza bruta, no necesariamente salvaje pero sí particularizada, donde cada objeto tiene su razón real de existir, y no es el último paso de un proceso de idealización que no haría sino ofrecernos un mosaico de objetos delicadamente únicos en su pureza ideal. En segundo lugar, una clara subordinación de la representación al tema. Si el arte ha de conmover mediante la imitación, es necesario un claro acuerdo entre asunto y objeto: la naturaleza ideal no es siempre -ni siquiera casi siempre- el ambiente adecuado para un arte que pretende ir más allá de la mera retórica de la persuasión. En tercer lugar, y como corolario de lo anterior, parece deducirse de las palabras, ciertamente un tanto ambiguas, de Diderot que la imitación de la Naturaleza no puede ser imitación sino del bello relativo, único terreno en que se manifiesta lo bello y lo feo: "3º. Que aunque haya efectivamente un máximum de belleza en cada obra de la naturaleza, ...no se da ni lo bello ni lo feo en

sus producciones, consideradas en relación al empleo que se puede hacer de ellas en las artes de imitación" (32).

Nos queda por analizar la última parte del texto de Diderot, en la cual trata de afrontar el problema de las distintas concepciones de los hombres en torno a la belleza. Es la prueba de fuego del breve sistema que acaba de construir, ya que éste, para pasar por la explicación racional y desprendida del análisis de las operaciones del intelecto humano, debe indudablemente dar cuenta de una variabilidad histórica que mal concuerda con la pretendida universalidad del principio de la percepción de relaciones.

Lo primero que destaca en este análisis de las variaciones es la sorprendente seguridad de Diderot: ya vimos con qué confianza declaraba la verdad de las relaciones, con el talante más del que acaba de descubrir un hecho incuestionable que del que lanza una hipótesis; Diderot se confronta siempre con los demás autores en un plano de superioridad que no admite apelación. Y aquí declara de antemano su fé en la victoria: "Esta investigación acabará de dar la certeza a nuestros principios, porque demostraremos que todas esas diferencias proceden de la diversidad de relaciones percibidas o introducidas, tanto en las producciones de la naturaleza como de las artes". Las doce causas de variación que Diderot encuen-

tra se refieren siempre a variaciones en las relaciones mismas o en su percepción: pero el principio fundamental de dicha percepción de relaciones nunca queda cuestionado, sino que, paradojicamente, saldrá reforzado.

Una primera causa de divergencia parece ser meramente cuantitativa (¿qué cantidad de relaciones se encuentran inscritas en un objeto?), pero, como siempre a lo largo de este texto, el factor subjetivo continúa interviniendo. Para Diderot, cuanto mayor es el número de relaciones, mayor es la belleza que de ello resulta para el espectador. Pero hay un límite que no se debe sobrepasar: "...no admitimos en las cosas bellas más relaciones que las que un buen espíritu puede extraer clara y fácilmente". El problema reside justamente en que el límite no está situado para todos los hombres en el mismo punto. Conocimientos, experiencia, hábito de juzgar y talante natural en el espíritu; o sea, diferencias naturales y diferencias de orden social y cultural, se conjugan para producir un resultado: la inevitable jerarquización de los espíritus en materia de juicio estético, la tesis de que si todos los hombres no ven lo mismo no es culpa del objeto sino del que mira. Y en este punto surge, una vez más, el talante pedagógico que siempre distingue a los hombres de las Luces: Diderot, citando el Discours de D'Alembert, postula, con evidente pesimismo, la necesidad de crear en el espectador un arte de

percibir, necesario complemento a la obra del artista, porque si ésta no tiene más sentido que la comunicación es ridículo dirigirse a personas que no están en situación de establecerla. Tenemos aquí uno de los primeros textos en que aparece la idea que posteriormente obsesionará a Diderot: que la necesaria reforma artística no es sólo una reforma de los artistas y de sus modos de hacer, sino también una reforma educativa del público.

Una segunda fuente de discrepancia es la que hace referencia a los distintos grados de determinación o indeterminación de las relaciones, y desarrolla el tema de la belleza de las ciencias retomando la distinción ya vista entre un teorema, que puede ser bello, y un axioma que no, argumentando que si la determinación "...es el objeto inmediato y único de una ciencia, de un arte, exigimos no sólo las relaciones sino incluso su valor". Es interesante constatar aquí una referencia al valor de la sorpresa como elemento que puede apoyar a las relaciones en la creación de belleza, aunque en este caso sólo referida al teorema que demuestra repentinamente una verdad dada por falsa. La tercera fuente es igualmente cuantitativa: si bien no se puede confundir belleza con grandeza, hay, no obstante, para cada tipo de seres, un cierto tamaño medio por debajo o por encima del cual es difícil considerarlos bellos; pero tales módulos no son, ni mucho menos , universales, sino que

varían según los hombres y según los artistas: "Los grandes maestros han preferido más que su escala fuese un poco demasiado grande que demasiado pequeña, pero ninguno tiene la misma escala, ni probablemente la de la Naturaleza".

En cuanto a la cuarta causa, enumera una serie de factores de dispersión individuales (interés, pasiones...) y otros claramente sociales (ignorancia, prejuicios, usos, hábitos, gobiernos, cultos, acontecimientos). Como se ve, una gran densidad de factores que tienen, no obstante, la nota común de constituir aquéllos vicios en que se articula el mal social con la parte "mala" del individuo, esa imbricación entre lo antropológico y lo cultural en torno a la que la Ilustración discutirá siempre si dar más peso a uno u otro factor (33).

La quinta causa es la "diversidad de talentos y conocimientos". Aunque en realidad se hallaba ya implícita en la primera, se le añade aquí la "temeridad" en los juicios, de la que no está exento ni siquiera el artista. Pero lo más importante es la distinción entre la mirada del pintor y la del curioso: es un tema que tiene un gran desarrollo en la Enciclopedia, tendente siempre a marcar la superioridad del genio artístico sobre el espíritu erudito o curioso (34), como se verá en el capítulo correspondiente de este trabajo. Aquí, esta diversidad de juicio, que es producto del diferen-

te talento natural o formación, se dirige tanto a las producciones artísticas como a las de la naturaleza: el tulipán más bello no será el mismo para el pintor, para el florista o para el curioso, porque cada uno de ellos buscará en él algo diferente (35).

La sexta fuente de discrepancia se refiere a la diferencia de juicios sobre la belleza de una descripción, a partir de una explicación empirista de los fenómenos de abstracción. Para Diderot la mente humana tiene el poder de abstraer, entendido como la facultad de combinar entre sí diversas ideas recibidas separadamente o de, viceversa, aislar las distintas ideas simples de que pueda estar compuesta una sola sensación. El potencial cognoscitivo de la definición reside precisamente ahí, en la posibilidad de hacer comprender a un hombre una sensación que no haya experimentado jamás. Pero la misma complejidad de la operación mental de abstracción hace que unas veces se pierdan algunas de las ideas simles que han de componer la descripción, y otras simplemente no se perciban. La séptima fuente se puede unir practicamente a la sexta, puesto que se refiere al desacuerdo en torno a los seres meramente intelectuales. Aquí el problema, sin embargo, se plantea sobre todo en el orden lingüístico: puesto que dichos seres, que no tienen existencia real, se representan mediante signos, es en la falta de definición de tales signos donde hay que buscar

el origen de las discrepancias: "Y como las palabras son los colores de los que se sirven la poesía y la elocuencia, ¿qué conformidad se puede esperar en los juicios del cuadro, en tanto que no se sepa a qué atenerse a propósito de los colores y de los matices?".

En cuanto a la octava causa, abandona ya el terreno individual de la mente del hombre para penetrar en el área de lo social, de las diferencias provocadas por un desarrollo cultural que depende más de la sociedad concreta que del hombre abstracto. La instrucción, la educación, los prejuicios o el orden fáctico de nuestras ideas provocan en la apreciación estética diferencias tan evidentes que Diderot ni siquiera se detiene a comentar el hecho en detalle, teniendo en cuenta quizás que ya antes de él Montesquieu, Condillac o Du Bos habían desarrollado esta tesis.

La novena, en cambio, vuelve otra vez al terreno del individuo, y hace referencia a los cambios que el propio hombre concreto experimenta a lo largo de su vida, bien por las diferentes edades, bien incluso por las pequeñas diferencias diarias en el estado de nuestros sentidos. Esta consideración es, por lo demás, claramente acorde con su visión filosófica de una Naturaleza que nunca se detiene, que está siempre en perpetuo movimiento produciendo sin cesar nuevas combinaciones.

La causa décima es igualmente de corte indivi-

dual: se refiere a la posibilidad de que, aunque normalmente se juzgue a algo como bello, un individuo concreto puede rememorar al contemplar ese objeto una serie de ideas secundarias y accidentales que anulen la sensación de belleza. El ejemplo que pone Diderot es importante,. primero porque significativamente está extraido del mundo del teatro ("este teatro no ha dejado de ser bello desde que se me silbó, pero yo no puedo ya verlo sin que mis oidos dejen de estar aún afectados por el ruido de los silbidos"), pero además porque deja ver la posibilidad de que factores sociales (el silbido del público) se imbriquen con los individuales (mi visión del teatro) para producir tales ideas secundarias.

Finalmente, las dos últimas causas de discrepancia citadas por Diderot vuelven al terreno de lo colectivo. La onceava causa presenta una fuerte relación con la estética inglesa, ya que se refiere a aquéllos objetos compuestos que presentan al mismo tiempo formas naturales y artificiales, "...como en la arquitectura, jardines, adaptaciones, etc.". En este caso, el papel predominante lo tiene un asociación de ideas que no siempre es fruto de la razón sino que a menudo se deja llevar por el capricho. Ahora bien, ¿hacia dónde se dirige este capricho? Hacia una serie de fuentes colectivas de divergencia, ya señaladas muchas de ellas por Du Bos y Montesquieu: "...la actitud, la moda, la forma, el color

de un objeto maléfico, la opinión de nuestro país, las opiniones de nuestros compatriotas, etc.". Fuentes todas de ideas accesorias que nos hacen rechazar objetos que, en sí, podrían entrar facilmente en la categoría de bellos.

Por último, la causa duodécima hace referencia al influjo de las creencias religiosas sobre la percepción artística. Diderot, como ha señalado acertadamente Chouillet (36), comparte la idea que ya había tenido ocasión de encontrar en el Essay de Sahftesbury, de que las ideas religiosas tienen una fuerte influencia sobre la orientación del gusto estético. Diderot, que en otras ocasiones ha hablado ya de los prejuicios, dentro de los cuales debemos entender los religiosos, y aquí se limita a rechazar la tesis de la belleza del Universo como fruto de la voluntad del Creador. Pero, además, lo importante es que la refutación de esta idea religiosa sirve también para exigir que el análisis intrínseco de una obra de arte sea el único criterio válido, y no el nombre de su autor: "¿Cuántas veces deducimos del solo nombre del Creador la perfección de la obra y nos limitamos exclusivamente a admirar? Este cuadro es de Rafael y basta. Duodécima fuente si no de discrepancia al menos de error en los juicios" (37). Diderot establece por último, como un dato más de su guerra contra el capricho, que precisamente son los seres fruto unicamente

de la imaginación los que suscitan mayores discrepancias en cuanto a su belleza, porque "...el modelo al que deben parecerse, esparcido entre todas las obras de la naturaleza, está propiamente en todos los sitios y en ninguno".

Se cierra el texto, casi sin transición desde que finaliza el examen de las causas de las variaciones, con la reafirmación de lo que por entonces son ya los dos grandes pilares sobre los que se asienta, en 1750/51, el pensamiento estético diderotiano. En primer lugar, la insistencia en que el principio de la percepción de relaciones saloe fortalecido de dicho examen y no se ve en nada afectado por las polémicas y las diferencias: "La aplicación de este principio puede variar hasta el infinito y sus modificaciones accidentales ocasionar disertaciones y guerras literarias, pero no por éso el principio es menos constante". En segundo lugar, la tesis enunciada en los Pensées philosophiques de 1750, y recordada a propósito de la duodécima causa de discrepancia, de que no existe un orden admirable del Universo producido voluntariamente por un Creador, sino una naturaleza en constante movimiento y regida por el azar, en la que las relaciones que constituyen los bello no son sino el resultado de combinaciones fortuitas: el monismo de Diderot informa a toda su estética. Con ello, el mito del artista creador, la idea del segundo Dios,

queda dañada en favor de la del artista como descubridor de una naturaleza incesantemente cambiante y continuamente enriquecida.

¿Qué se debe concluir, pues, de esta singular contribución de Diderot a la estética enciclopedista que es el artículo Beau? En primer lugar, hay que otorgar a este texto su justo lugar en el pensamiento estético diderotiano, en el que constituye, sin duda, un punto de ruptura y de no retorno y un lugar de definición de unos conceptos que acompañarán ya al autor durante toda su obra. Igualmente, hay que otorgar a este texto en el conjunto de la Enciclopedia un lugar predominante, aunque sin hacerlo de modo exclusivo, como se indicaba al principio. No creo, en absoluto, que el contenido del artículo de Diderot esté en contradicción con el espíritu enciclopédico por el propósito aparentemente metafísico de investigar sobre "lo Bello". En realidad, Diderot no realiza aquí una nueva metafísica de la belleza, sino más bien todo lo contrario: precisamente el definitivo ajuste de cuentas con la metafísica estética y la definición de unos nuevos criterios que, si no podemos llamar, desde luego, materialistas como pretendía Armando La Torre (38), sí se basan en los nuevos fundamentos del empirismo y la subjetividad. En este sentido, quisiera reafirmar la idea de que el texto que acabamos de examinar no es, en modo alguno, un compromiso entre

objetivismo y subjetividad, la vacilación de quien no sabe aún por qué campo tomar partido. La elección fundamental de Diderot está ya hecha a nivel epistemológico, y no variará sustancialmente aunque en sus escritos posteriores sufra desarrollos, elaboraciones, adiciones, y se enriquezca con las sucesivas y crecientes experiencias estéticas de su autor. Y se trata de una elección en facro del sujeto, en favor de una belleza que no tiene auténtica condición estética hasta el momento de su percepción, por más que las palabras sigan aún hablando de belleza objetiva. Diderot, con su teoría de la percepción de relaciones, no ofrece una teoría más del Bello absoluto, sino que precisamente sitúa al bello relativo como objeto privilegiado de la imitación artística, y fundamenta la idea de la relatividad de la belleza. El que Diderot sea un hombre de la Razón y condene siempre, como buen ilustrado y enciclopedista, los excesos de la imaginación libre no debe hacernos olvidar que esa razón que juzga lo bello es un asunto ante todo subjetivo. El subjetivismo aún larvado de Diderot es el subjetivismo de las Luces, el de una Razón que hace uso de las potencialidades de la imaginación pero al mismo tiempo la vigila estrechamente. Y su artista no es el genio desmesurado y creador del Romanticismo, sino el genio descubridor de aspectos ocultos de la Naturaleza que imita.

2. Otros textos enciclopedistas en torno a la idea de lo Bello.

Ya se ha señalado anteriormente la imposibilidad teórica de que en la Enciclopedia, por su propia militancia anti-metafísica y contraria a lo que se dio en llamar el esprit de système, pueda encontrarse facilmente una completa y acabada teoría de la Belleza o de lo Bello. El mismo fracaso parcial de los esfuerzos que realiza Diderot, en el artículo Beau, por aparentar un inexistente compromiso entre objetivismo y subjetivismo es una buena prueba de las dificultades con las que chocaba cualquier tentativa en este sentido.

La Enciclopedia rechaza el esprit de système y hace una llamada al examen del mundo real y cotidiano, a la experiencia, y, por éllo, habremos de buscar reflexiones esenciales sobre la cuestión de la naturaleza de la belleza, o de los métodos para conseguirla, en artículos dedicados a tratar sobre el arte en el sentido concreto que a este término daban el Discours Préliminaire o el artículo Art: una compleja actividad humana, compuesta tanto de técnica como de teoría, tanto de componente intelectual como de componente material.

También encontraremos, pese a todo, algunos otros artículos que enfocan el problema de la belleza desde un punto de vista filosófico y abstracto, sin relación

directa con las artes. Ello es, entre otras cosas, un símbolo más de la propia desigualdad de la Enciclopedia, obra ingente que no siempre sabe ni puede atenerse estrictamente a lo postulado en sus textos programáticos.

Se analizarán a continuación algunos de los más importantes textos de uno y otro grupo, pero se debe aclarar, antes que nada, que las tesis estéticas que exponen se encuentran a menudo desarrolladas y planteadas de manera mucho más coherente y real en los artículos concretos sobre pintura, arquitectura o poética, y que éllo no es casual si se tiene en cuenta que el objetivo primordial de los enciclopedistas en materia estética no es la definición filosófica de la Belleza sino el desentrañamiento de los procesos psicológicos y materiales de producción de la obra de arte. Por ello, para completar lo dicho en este capítulo habrá que remitirse siempre a lo que se contiene en los capítulos del presente estudio destinados a la pintura, la arquitectura, el genio, el gusto o la escultura. Sin esta continua remisión desde las ideas a su plasmación en lo real, el panorama enciclopedista de la idea de lo Bello queda necesariamente incompleto.

En el artículo Bon, firmado por el abate Yvon -uno de los clérigos ilustrados asociados a la empresa (39)- se plantea ya en términos inequívocos una de las tesis esenciales de la estética ilustrada: la de la cor-

relación bello-bueno-útil (40), es decir, la idea de que estos tres caracteres asignados a un objeto son indisociables entre sí. Como se comprobará con frecuencia a lo largo del presente estudio, la ruptura del espléndido aislamiento de lo Bello traerá como consecuencia el planteamiento, netamente ilustrado, de un arte moral concebido como útil en el sentido más noble y global de la idea de utilidad: como educador del ciudadano. En el artículo de Yvon, la correlación entre lo bello y lo bueno en sentido moral es constante. El origen de ambas nociones se le presenta como algo igualmente difícil de fijar: lo bueno se hace amar lo mismo que lo bello se hace admirar, pero sin que sepamos exactamente de dónde viene esta sensación. Un primer tipo de bondad es, para Yvon, lo que llama la bondad de ser, los atributos que constituyen a una cosa tal y como es y que hacen que todo ser, por el hecho de serlo, sea bueno. Pero esta bondad puede ser absoluta (las relaciones internas a cada ser) o relativa (las de unos seres con otros). Es sólo esta última la que hace que no todos los seres sean igualmente nobles y perfectos y que exista, por tanto, una jerarquía de bondad similar a la que existe para la belleza (41). La gradación de los distintos seres es, a su vez, lo que constituye la bondad general del universo. El abate recogerá aquí el pensamiento de Pope sobre esa gran cadena de los seres en la que basta-

ría con quitar un eslabón para ver a todo el universo perder su equilibrio (42). Rechaza, desde luego, la idea de que esta gran cadena se deba al azar, pero reivindica, al mismo tiempo, la cognoscibilidad de esta gran obra de Dios: es un espectáculo que podemos, confiadamente, mirar, admirar y descubrir.

El segundo tipo de bondad es, para Yvon, lo que llama la bondad animal: "...una economía en las pasiones que toda criatura sensible y bien constituida recibe de la naturaleza". A tales impresiones el alma debe responder con tales sensaciones, y si no lo hace así estaremos ante un defecto de economía animal como es, por ejemplo, la falta de ciertos órganos sensoriales -precisamente el mismo tema sobre el que Diderot desarrollará dos obras filosóficas tempranas llenas de implicaciones estéticas, la Lettre sur les Aveugles y la Lettre sur les sourds et les muets (43).

No obstante, la llamada bondad razonada es la única propia del ser pensante, se identifica con la virtud y consiste en el acuerdo entre las costumbres y el orden esencial. Pero distingue en este punto Yvon, aproximnándose con ello a la estructura del artículo Beau, dos posibles sentidos del término bon. Según el primero, consideramos lo bueno por las relaciones que tiene con nuestro espíritu, y así no es más que el equivalente de la percepción de relaciones y se subsume en la idea

de lo Bello. Pero, en un segundo sentido, consideramos lo bueno en relación con nuestro corazón, y se identifica entonces con lo útil, que se convierte así en una de las fuentes de la bondad moral.

Sólo al final de su artículo, tras estas distinciones, examina Yvon la bondad de los seres artificiales, comprendidos bajo el término genérico de producciones de las artes. Un rasgo común a todas ellas es el haber sido modeladas sobre la naturaleza; por tanto, su perfección depende de la imitación de ésta. Esta imitación debe estar regulada porque, lo mismo que en la naturaleza hay leyes y nada sucede por azar, igualmente debe haberlas en el arte. Una producción del arte será, para Yvon, tanto más perfecta cuanto en mayor medida reúna belleza y utilidad, es decir, consiga hablar a la vez al espíritu y al corazón. En los objetos que sólo hablan al corazón, la primacía de la naturaleza sobre el arte es algo evidente; y es ahí donde surge, en opinión del abate, uno de los problemas fundamentales de la estética, al que tanto Diderot como Marmontel tratarán de responder, como se verá. Según Yvon, "...el corazón tiene más que esperar de los objetos naturales que de los artificiales. Lo que el arte presenta al corazón no es más que un fantasma, una apariencia; no puede aportarle nada real. Lo que hay más conmovedor para nosotros es la imagen de las pasiones y las acciones de

los hombres, porque son como espejos donde vemos a los demás... Es un bello problema el de saber quién ha pintado mejor las pasiones, si Corneille o Racine; el primero elevándonos por encima de los hombres y el segundo entregándonos a nuestras debilidades naturales".

Pero el bello puede tratar también de definirse a partir de sus opuestos, y en este sentido conviene señalar ahora la existencia de dos artículos: Laideur sin firma, y Joli, firmado (M.B.). El primero de ellos encierra el enorme interés de constituir una explícita reafirmación de relativismo estético que va mucho más allá de las aún temerosas reflexiones del artículo Beau. La belleza o la fealdad, según el autor del artículo Laideur, constituyen siempre un juicio que se emite por comparación de un objeto con un modelo mental, con una regla o con la propia finalidad que tal objeto debe de cumplir: "No hay ningún conocimiento de lo bello o de lo feo sin conocimiento de la regla, del modelo, de las relaciones o de la finalidad". La posibilidad de existencia de un bello absoluto viene negada taxativamente por la propia imposibilidad de que accedamos al conocimiento de la totalidad del universo; el mundo se rige por las leyes de la necesidad y a nosotros nos está vedado conocer la totalidad de tales leyes. Por tanto, es inútil buscar en el mundo una norma universal de la Belleza: "Lo que es necesario no es, en sí mismo, ni

bueno ni malo, ni bello ni feo. No podemos conocer ni el universo entero ni su meta; no podemos pronunciarnos ni sobre su perfección ni sobre su imperfección". Cualquier juicio de belleza es, pues, comparativo, no puede existir si en nuestra mente no le asignamos el término de comparación correspondiente.

Pero, además, la posibilidad de existencia de un bello absoluto queda negada por segunda vez cuando se afirma que una misma cosa puede ser fea o bella según el criterio con el cual establecemos la comparación. Es, en el fondo, la misma reflexión que se hacía Diderot cuando hablaba de los distintos modos en que puede ser bello un tulipán. Y ésto nos conduce, sin transición, a la cuestión del valor moral del arte, porque el anónimo autor del artículo plantea expresamente la posibilidad de que acciones moralmente condenables si se producen en la realidad sean, sin embargo, esteticamente bellas. Es el mismo eje en torno al que giran muchos de los posteriores escritos estéticos de Diderot, con su valoración del crimen como algo grande que encierra enormes potencialidades artísticas, o su afirmación de que la religión cristiana es digna de ser representada precisamente por sangrienta. El autor de este artículo y el posterior Diderot -no está excluido que puedan ser la misma persona- sienten la tensión entre la tesis de que el arte debe perseguir una evidente uti-

lidad moral y la paradoja de que ello se logra con frecuencia gracias a la representación artística de actos que repugnan a la moral (44). El ejemplo que utiliza el autor es el de la conspiración de Venecia: el conde de Bédmar se nos ofrece, al mismo tiempo, como un ser moralmente odioso y como un hombre dotado de gran genio, y, si por un lado lo aborrecemos, por otro lo admiramos y lamentamos que no emplease sus grandes talentos para el bien social. Es esencialmente lo que repetirá Diderot cuando afirme, en escritos posteriores, que el crimen, la muerte o, en general, las grandes acciones son una materia estética primordial; que la poesía o la pintura se alimentan de lo trágico, de lo heroico o de lo catastrófico, y que ello, sin embargo, lejos de anular potencia el efecto moral último que todo arte debe perseguir pero que no se logra si falta la grandeza estética. Por todo ello, no es inverosímil que el autor del artículo pueda ser el propio Diderot, mucho más contundente aquí que en el artículo Beau, al cual, precisamente, remite el final de Laideur.

De hecho, la idea de la "neutralidad" moral de la naturaleza y de nuestra imposibilidad de llegar a conocerla por completo y en profundidad reaparece en otros artículos de Diderot para la Enciclopedia. En Imparfait, por ejemplo, afirma el philosophe: "No hay imperfección más que en el arte, porque el arte tiene

un modelo que subsiste en la naturaleza y con el cual se pueden comparar sus producciones. No somos dignos de alabar ni de denostar el conjunto general de las cosas, de las cuales no conocemos ni su armonía ni su fin; y bien y mal son palabras vacías de sentido cuando el todo excede de la extensión de nuestras facultades y nuestros conocimientos". Y en el artículo Pyrrhonienne ou Scéptique, Philosophie, tras trazar una breve historia de los escépticos antiguos y modernos en la que se contienen especiales elogios a Bayle, concluye: "Concluiremos que, estando todo ligado en la naturaleza, no hay nada, propiamente hablando, de lo que el hombre tenga un conocimiento absoluto, completo, ni siquiera de los axiomas más evidentes, porque sería preciso que tuviera el conocimiento de todo...Hay, pues, una especie de sobriedad en el uso de la razón a la cual hay que someterse o bien resolverse a flotar en la incertidumbre; un momento en que su luz, que había sido siempre creciente, comienza a debilitarse y en el que hay detener todas las discusiones". La importancia de tales afirmaciones para la historia de la filosofía de las Luces es evidente, y quedará perfilada en las posteriores obras filosóficas del propio Diderot.

Pero, junto a ello, podemos encontrar en la Enciclopedia una valoración mucho más tradicional. El artículo Ouvrages de l'art et de la nature, firmado por el

Chevalier de Jaucourt, es por completo ajeno a la radical innovación que supone la filosofía diderotiana de la naturaleza. De hecho, mantiene la idea, tan cara a los newtonianos ortodoxos, de un Dios como Artesano supremo; la perfección de su obra se nos revela gracias al microscopio, bajo cuya mirada las obras del hombre muestran continuas imperfecciones allá donde en las obras naturales sólo hay perfección. El arte no es, pues, en el fondo más que una ilusión que se aprovecha de la debilidad de la visión humana.

Pero de carácter muy diferente a Laideur es, retomando el hilo del discurso, el artículo Joli, firmado con las siglas (M.B.) que no he podido identificar. En él, la categoría opuesta a lo bello no es ya lo feo, sino lo bonito. Esencialmente, lo bello es heroico y grande, mientras que lo joli es delicado y fácil. Pero lo joli, según el autor del artículo, no es una noción condenable sino más bien diferenciable de la de lo bello. El que predomine una u otra categoría en las producciones de las artes se deberá al carácter concreto de cada nación, y la nación francesa, se afirma, ha estado siempre indefectiblemente unida a lo joli, corriendo continuamente el riesgo de franquear la estrecha linea que separa a esta categoría de la afectación más ridícula. Sin embargo, si el artista sabe mantenerse dentro de tal límite, lo joli puede suponer un loable contrapeso de la eleva-

ción grande y heroica de lo bello, y es en lo joli y no en lo bello donde residen en mayor medida los delicados atractivos de la sociedad.

A la hora de analizar la causa de este predominio de lo joli en Francia, aparece en primer lugar la referencia a Montesquieu y a su teoría de los climas (45). Pero, aún dando como indiscutido este predominio francés, el espejismo prusiano está tan presente como en Voltaire, cuya influencia no puede descartarse en este texto: "¿Podría este imperio del norte, traido a nuestro tiempo desde su antigua barbarie por los desvelos y el genio del más grande de sus reyes, arrancar de nuestras manos la corona de las Gracias y el cinturón de Venus? Lo físico pondría demasiado obstáculos; y sin embargo puede nacer en este imperio algún hombre fuertemente inspirado que nos dispute un dia la palma del genio, porque lo sublime y lo bello son más independientes de las causas locales". Es evidente la unión entre la defensa de una categoría estética esencialmente rococó y el modelo político del despotismo ilustrado, y ello se hace aún más evidente cuando el autor afirma que lo joli acompaña de modo indisociable a las formas de despotismo personal que hacen que los ciudadanos se desvíen al goce privado, esencialmente contrapuesto a las elevadas acciones que inspiran lo bello: "Quitad a los hombres los grandes intereses y las vastas pasiones

y los volcaréis hacia lo personal. El arte de gozar se convierte en la más preciosa de todas las artes, y de ahí surgieron en seguida el gusto y la delicadeza". Es lo que, según el autor del texto, ocurrió en la Roma de Augusto y en la Francia de Luis XIV, modelos antiguo y moderno de fina ponderación entre lo bello y lo joli en estética y entre despotismo y razón en política. Concretamente, en la FRancia del Rey Sol, la delicadeza no ha matado a lo bello, se afirma, sino que lo ha templado: "Habrían pagado caro esta ventaja si les hubiera llevado a sacrificarle enteramente su gusto esencial por lo bello; pero este triunfa todavía entre nosotros, aunque quizás no hace un efecto tan general como lo joli porque no siempre es fácil elevarse hasta él". Así, lo bello queda garantizado como categoría del genio, mientras que lo joli es facilmente comunicable a todo un amplio conjunto de espíritus no geniales. Esto se confirma cuando se dice que lo bello se dirige al alma mientras que lo joli lo hace a los sentidos: por éso, concluye el autor, hay que rebatir a los lingüistas que hacen de lo joli un mero diminutivo de lo bello; son categorías esencialmente diferentes. Se comprende, pues, que este artículo tiene para nosotros un enorme valor en negativo: expresa, justamente, por la diferenciación que postula entre joli y beau, algunas de las características básicas que los enciclopedistas atribuirán a este último término.

Muy sucintamente insistirá Diderot en tales diferencias en el artículo Beau, joli: lo bello es grande y noble y lo joli fino y delicado; al primero se le admira, mientras que el segundo place; y así, si la comedia puede ser jolie o bella, la tragedia sólo puede ser bella. También puede ser interpretado en este sentido de definición "en negativo" el artículo del Chevalier de Jaucourt que lleva el larguísimo título de Quinteux, capricieux, fantasque, bourru, bizarre, y que, so pretexto de definir el alcance exacto de estos cinco términos, proporciona una verdadera lista de elementos contrarios a lo bello y al buen gusto.

Ya vimos en el caso de Diderot que nunca se discute que la esencia de la belleza artística ha de residir en la imitación de la naturaleza. Como veremos a lo largo de los capítulos que siguen, lo verdaderamente importante es, sin embargo, cómo, en nombre de este principio intangible, llegan a precisarse teorías que unas veces matizan, otras corrigen y otras -ciertamente las menos, si exceptuamos los artículos de los Supplements- contradicen abiertamente el alcance de la teoría clasicista de la imitación. Ello podrá comprobarse de modo especial en los artículos sobre Pintura, a los que remito. No obstante, conviene examinar ahora algunos textos indicativos de esta situación de crisis en la que antiguos principios se ven reformados bajo el peso de nuevas ideas.

El primero de ellos debe ser el artículo Imitation, firmado, una vez más, por Diderot. Como muchos de los escritos del filósofo para la Enciclopedia, se trata de un texto corto pero cargado de referencias entrecruzadas que dan lugar a lo que podríamos llamar un artículo polisémico, tan denso de significaciones e implicaciones que a veces puede parecer oscuro, sobre todo si le exigimos una claridad que por su propio lugar en una situación de transición no podía poseer. Encontraremos en él unas grandes lineas, apenas esbozadas, sin desarrollar sus consecuencias: la idea de que cualquier tipo de arte no puede consistir sino en la imitación de la naturaleza, por más que tal imitación se valga de medios técnicos diversos; la tesis de que el arte tiene una historia, que sigue, grosso modo, el esquema evolutivo de infancia-perfección-decadencia; la exigencia, por otro lado, de diferenciar claramente entre el hombre de gusto y el de genio y entre la imitación rigurosa y la imitación libre de la naturaleza. Principios todos ellos cuya matización y desarrollo constituirá en resumidas cuentas el leit-motiv de los más importantes textos estéticos de la Enciclopedia y que Diderot, como he dicho, no hace aquí sino apuntar. Aunque su artículo encierra para nosotros un valor fundamental: el de dejarnos entrever la trascendencia de las cuestiones que se juegan detrás de la imitation, es decir, la disyuntiva

entre genio y reglas, entre naturaleza y artificio, entra razón y fantasía, el papel de los modelos (antiguos o modernos) en la imitación, etc. No sería quizás exagerado considerar que una gran parte de la estética enciclopedista se plantea como respuesta a tales cuestiones.

En el artículo Imitation la idea de que el arte imita la naturaleza entroncará con el monismo filosófico que Diderot había expresado, por ejemplo, en los Pensées Philosophiques o en algunos artículos de la propia Enciclopedia de los que acabamos de hablar. La naturaleza es una, ciega y neutral; no conoce lo malo ni lo bueno, lo verdadero ni lo falso; somos nosotros los que introducimos en su mundo categorías morales ajenas a su propio ser y el arte, producto humano por excelencia, imita algo que no conoce la imitación. La imitación es, así, una tarea humana, ajena a cualquier idea de trascendencia de la propia naturaleza. Este principio básico de la imitación es susceptible de diversas aplicaciones según el método que se emplee: palabras (y Diderot remite aquí a los artículos Eloquence y Poésie), sonidos (Musique), colores (Peinture), madera, m ármol o piedra (Sculpture). En cualquiera de estas variantes, la naturaleza permanece siempre inmutable: es el arte el que corre el riesgo de ser falso si se aleja de ella por capricho o falta de sabiduría.