

Pero la imitación, obra de la mente humana, tiene, como ésta, una historia, no necesariamente coincidentes ambas. Según Diderot, presenta una infancia, una perfección y una decadencia. Teniendo en cuenta este carácter esencialmente histórico es como llega Diderot a una conclusión sobre la cual volverá ampliamente en sus escritos estéticos posteriores: los más grandes genios han sido los que han creado el arte en sus orígenes, teniendo como única guía a la propia naturaleza. Sin embargo, no son genios menores los que han perfeccionado y profundizado en la vía de esta primera imitación original; sólo que su labor es distinta porque, si se ve en parte facilitada, también se complica por el mismo hecho de ser ya dos las fuentes de la imitación artística: la naturaleza y las obras de arte historicamente producidas imitando los principios internos de la organización de ésta.

A esta diferenciación histórica entre dos tipos de imitación, se superpondrá otra basada en la elección de aquéllo que se ha de imitar, y que se resolverá en la diferenciación entre el juicio del artista y el del "hombre de gusto". Para Diderot, es evidente la superioridad del juicio del artista (46): mientras su juicio se dirige a aquéllas partes de la naturaleza especialmente difíciles de imitar, el del homme de goût, demasiado apegado a una técnica y alejado del soplo vital del ge-

nio, tiende sólo a aquéllo que es más común y general. El genio se afirma así como una categoría estética distinta y superior al gusto.

El segundo texto que me propongo analizar en este sentido se centra en uno solo de los problemas citados: el de qué naturaleza o qué parte de la naturaleza imitar. Se trata del artículo Nature, Belle, firmado por el Chevalier de Jaucourt y aparecido en el tomo XI de la Enciclopedia. Precisamente por concentrarse en el tema clasicista por excelencia de la belle nature es posible discernir en él con relativa facilidad el compromiso entre nociones tomadas directamente del clasicismo seicentista y nuevas ideas aún inmaduras y por desarrollar. Como muchos otros de los artículos de Jaucourt, éste no es totalmente salido de su pluma, sino construido sobre una selección de citas de Batteux. Será éste un mecanismo habitual en Jaucourt, quien suele realizar selecciones nada inocentes de otros autores, recordándolos o matizándolos con afirmaciones personales. efectuando ensamblajes completados mediante trozos de su propia mano. Es significativo, no obstante, que para este propósito se valga siempre de los autores de transición entre el siglo XVII y el XVIII, o entre el último clasicismo y la primera generación de la Ilustración: hombres como Roger de Piles, el protagonista más avanzado de los grandes debates académicos, o como el abate Du

Bos o Batteux, que, sin entrar aún en la generación de los grandes teóricos ilustrados, representan sustanciales avances en la superación de la vieja estética normativa. En este sentido, se comprende la elección de Batteux por Jaucourt. No es éste el momento de analizar su sistema estético, cuya insuficiencia fue apreciada por Diderot en el artículo Beau, pero, por no citar más que un ejemplo, su tentativa de reducir las artes a "un mismo principio" puede entenderse como una actualización del viejo ut pictura poesis pocos años antes de que este principio quede destruido; Batteux es también en ello una figura de transición, porque reconoce que existe una independencia absoluta entre los géneros artísticos, aunque el principio de imitación de la naturaleza los unifique por arriba. Pero Batteux es también el primero que, partiendo de la idea de la belle nature, llega a prefigurar una suerte de idealismo estético que concede, con su concepto de modelo ideal al que tanto debe Diderot, una mayor beligerancia creadora a la actividad mental del artista. El gran mérito de Jaucourt, auténticamente enciclopedista en esto, es haber comprendido este carácter de transición de la obra de Batteux y haber destacado sus aspectos más progresivos.

Los textos recogidos están tomados, como declara el propio Jaucourt, de los Principes de la Littérature,

título que recibió en su segunda edición la obra de Batteux Les Baeux-Arts réduits à un même principe, publicada en 1746. Jaucourt ordena coherentemente citas dispersas a lo largo de todo el libro primero de la obra de Batteux y logra componer con ellas una densa exposición que en ocasiones va mucho más allá del mero problema de la belle nature, en la línea de lo apuntado para el artículo Imitation.

Ya la primera definición de la belle nature transmite lo esencial de la novedad aportada por Jaucourt: la concesión de un papel mucho más decisivo al genio del artista. Mientras que las versiones más estrictamente clasicistas insistían en la reunión artificial de las partes más bellas de la naturaleza y encomendaban esta tarea al artista en términos de elección, Batteux y Jaucourt insisten ahora en que el genio debe componer en su mente, con la ayuda de la imaginación, escenas que no existen realmente en la naturaleza sino que constituyen una especie de abstracción de sus bellezas particulares. Cargan así el acento sobre la necesidad de un fértil genio imaginativo capaz de realizar tales operaciones con la mente y hacen que el artista evolucione, casi insensiblemente, de imitador a creador: los hombres "...no han imitado la naturaleza como es en sí misma, sino como puede ser y como se la puede concebir con el espíritu". Aunque formalmente se siga manteniendo la

idea de que el artista elige lo más bello de la naturaleza, su actividad mental es una verdadera abstracción sólo accesible al genio.

En esta idea de la imitación de la belle nature se basa, por otro lado, la consideración de los géneros artísticos. Al examinar cómo se cumple en la práctica el objeto de la imitación, Jaucourt, según Batteux, divide a la naturaleza en dos partes: las que percibimos, respectivamente, a través de los ojos y de los oídos. Esta peculiar proyección a la naturaleza de nuestro propio sistema sensorial hace que, al distinguir distintos tipos de imitación artística según nuestros sentidos, lleguen a individualizarse las artes como géneros de la imitación: del ojo dependerán pintura, escultura y "artes del gesto", del oído música y poesía. Jaucourt reivindica los derechos de cada una de estas artes y exige que sus relaciones se planteen en términos de recíproca colaboración y no de inferioridad o superioridad: "He aquí los caracteres distintivos de las principales artes; si a veces ocurre que éstas se mezclen y confundan...se trata de servicios que se prestan mutuamente en virtud de su finalidad común y de su recíproca alianza, pero sin perjuicio de sus derechos particulares y naturales". En estas afirmaciones de Batteux recogidas por Jaucourt puede prefigurarse ya la intuición más importante del Laocoonte: la existencia de campos expresivos

propios y no intercambiables para las artes del oído y las de la vista.

Pero si la imitación artística es elección/creación a un tiempo, de un auténtico modelo intelectual que reúna mentalmente bellezas que en la naturaleza real no se encuentran reunidas, se mantiene sin embargo, la exigencia clásica de que el arte implique un perfeccionamiento de la naturaleza. Si la naturaleza puede permitirse todo, el arte tiene que actuar según unas reglas. No debe imitar todos los procesos naturales sino sólo aquéllos que consideramos bellos. El territorio de la naturaleza, como se ve, tardará aún en estar abierto por completo a la experiencia estética.

también deriva de Batteux el esquema de evolución histórica del arte que recoge Jaucourt. En los orígenes, la época del estado de naturaleza no ha visto aún nacer el arte por las condiciones en que se desarrolla la vida del hombre. El esquema se aproxima a Rousseau cuando, a continuación, se señala como época más dorada y feliz del hombre aquélla en que, recién dejado atrás el puro estado de naturaleza, comienza éste a gozar de la protección de las leyes y del cultivo en sociedad de la virtud y la justicia. Una tercera época, sin embargo, termina por aniquilar esta felicidad: el hombre, al crear la sociedad y sus instituciones, ha puesto las bases para desarrollos funestos porque la propiedad privada y el

ansia de posesión natan la felicidad natural y una serie de necesidades artificiales corrompen al hombre alejándolo cada vez más de sus orígenes naturales. Este mismo esquema evolutivo se aplica a la propia historia de la imitación artística, pero con una particularidad esencial: salvar el predominio indiscutido del arte clásico, griego sobre todo. Los griegos representan, para Batteux y para Jaucourt, el exacto punto intermedio entre una imitación artística demasiado grosera, que acaba de abandonar la barbarie y muestra aún inequívocas huellas de ella, y la corrompida imitación posterior a ellos: Grecia es la época del bello ideal, porque el mérito esencial de los griegos es haber sido los primeros en comprender que no basta con la mera imitación de las cosas sino que la esencia del arte es la captación de una belleza ideal que posiblemente no existe en parte alguna. Así, mientras que en los pueblos prehelénicos encontrábamos "...materiales más que un edificio", el arte griego es el auténtico milagro del verdadero alumbramiento del Arte. La actitud ante lo griego es inequívocamente reverencial, y contrastará con otras posturas mucho más críticas defendidas en la misma Enciclopedia, como se verá en otro capítulo de este estudio. "Detengámonos en este tiempo, puesto que es preciso, necesariamente, extraer de los monumentos de la antigua Grecia el gusto depurado y los modelos admirables de la belle nature que no se

encuentra en los objetos que aparecen ante nuestra vista". La conclusión se basa en contraponer la imitación de los griegos a la imitación directa de la naturaleza. A partir del ejemplo de Bernini, tomado aquí como cabeza de los partidarios de la naturaleza, Jaucourt plantea la tesis de que, puesto que los griegos lo han logrado todo, es mucho menos trabajoso para los artistas su estudio que el de la propia naturaleza; bien entendido que no hay oposición entre "griegos" y "naturaleza", sino que la imitación de aquéllos nos ahorra parte del camino para lograr la buena imitación de ésta; imitación a la que, si prescindieramos de los griegos, sólo llegaríamos lenta y trabajosamente y corriendo el gran riesgo, además, de permanecer anclados en una imitación exacta y no ideal.

Tras ese feliz momento representado por la cultura griega, comienza el continuo ciclo decadencia-renacimiento. El esquema histórico del Discours Préliminaire, que postulaba progresos "a saltos", se mantiene ahora y sirve para evitar la idea de una decadencia general e ininterrumpida posterior a los griegos: Roma mantiene el gusto griego, la Edad Media lo destruye y el Renacimiento le otorga una segunda juventud que terminará, no obstante, por perderse en medio del excesivo refinamiento a que se ve abocada la sociedad ("Estos refinamientos que se oponen a la grosería son más difi-

ciles de destruir que la grosería misma. Es a través de ellos cómo el gusto se conmueve y comienza la decadencia"). Las tesis rousseauianas sobre el pesimismo de la cultura, que en tantas ocasiones tentarán a Jaucourt, quedan así matizadas por la lectura de *Pa eux*: la corrupción y la decadencia amenazan los progresos de la imitación artística, pero no son inevitables a condición de que sepamos encontrar las verdaderas fuentes de la imitación.

Así, pues, si alguna nota característica puede obtenerse lo hasta ahora dicho, es que la Enciclopedia, fundamentalmente guiada en este aspecto concreto por la pluma del propio Diderot, renuncia -o, por lo menos, desespera- de cualquier sistematización objetiva de la idea de Belleza. La propia relatividad histórica de tal categoría, continuamente aducida y atestiguada, hace que los enciclopedistas se contenten con definir un mínimo esencial cuya concreción se dejará a los análisis particularizados sobre cada una de las artes, teniendo ya en ello un papel decisivo el aspecto técnico. Elementos de ese mínimo son, ante todo, el mantenimiento de la tesis del arte como imitación de la naturaleza -pero con tales matizaciones que se prefigura ya la esencia clásica- y la idea de que el arte tiene un objetivo moral, mucho más elevado que el puro agrément, y que de esta exigencia derivan condiciones de lo Bello

que no se extraen de metafísica alguna sino de la propia necesidad concreta de eficacia, utilidad de la obra de arte de cara al espectador.

La conjunción de ambas ideas puede apreciarse, además de en la mayoría de los textos que se analizarán en los capítulos siguientes, en un nutrido e irregular grupo de artículos de Diderot y en otros de Marmontel que usaré sólo a modo de ilustración. Ha sido el mérito indiscutible de Jacques Chouillet el llamar la atención sobre el hecho de que numerosas e importantes reflexiones estéticas de Diderot se encuentran en artículos de la Enciclopedia cuyo enunciado nada aparenta tener que ver con lo estético. Su análisis enfoca, al mismo tiempo, los problemas de autoría de muchos textos y las cuestiones filosóficas y estéticas con una exhaustividad tal que se convierte en punto de referencia imprescindible por más que se pueda discrepar de algunas de las tesis concretas sostenidas en su monumental estudio. Así, pues, en la línea de Chouillet, considero que tales artículos son una importantísima contribución no sólo al desarrollo de las ideas estéticas de Diderot sino también a la comprensión de las propias dificultades epistemológicas que representaba el hablar de la Belleza en el marco teórico definido por los textos programáticos de la Enciclopedia.

Diderot deja muy claro en varios artículos que

el mecanismo de la percepción sensorial es mucho más importante que la idea de un bello esencial, deslizándose hacia un primer subjetivismo estético en mucha mayor medida de lo que lo hacía en el aún renuente artículo Beau. La base teórica de todo ello puede encontrarse en el artículo Perception, explícitamente tomado de Essai sur l'origine des connaissances humaines de Condillac y en el que recoge toda la filosofía empirista sobre el origen de las ideas. Este empirismo se concreta en el terreno estético, en el artículo Admiration: según Diderot, sólo en un objeto verdaderamente bello es dura nuestra admiración; algo feo puede producir sorpresa, pero sólo lo bello causa admiración. El subjetivismo como se ve, no es absoluto, porque los objetos son bello o feos en sí mismos; pero es el mecanismo de la percepción el que adquiere ya un verdadero protagonismo, aunque guiado por modelos. En efecto, la experiencia histórica indica al hombre, continúa Diderot, criterios de belleza que pueden formar modelos convenidos: "...hay que estar un poco en guardia contra este primer movimiento de nuestra alma ante la presencia de los objetos y no entregarse a él más que cuando se está asegurado por los conocimientos y, sobre todo, por modelos a los que se pueda referir el objeto que se nos presenta. Es preciso que estos modelos sean de una belleza universalmente convenida". Modelo y sujeto son, pues, los dos

términos esenciales de un intento de compromiso que inexorablemente se va deslizando hacia el segundo de ellos.

El artículo Afféction define, por otro lado, a ésta como el sentimiento que los objetos exteriores causan en nosotros, pero, sorprendentemente, no establece entre el objeto real y su representación estética esa diferencia esencial que se hará patente en la estética del Sublime y en la conocida teorización de Kant al respecto. Para Diderot, un cuadro que representa a seres cuya naturaleza nos ofende, nos afectará desagradablemente. En este mismo artículo aparece, sin embargo, un verdadero relativismo fisiológico cuando se afirma que los hombres se ven diversamente afectados por los objetos exteriores según su propia constitución: "...es en el mecanismo del cuerpo donde hay que buscar la causa de la diferencia de sensibilidad en diferentes hombres con respecto al mismo objeto".

Otros artículos diderotianos insisten, sin embargo, en un tema característico de estos años de formación de la estética del filósofo: la exigencia de verosimilitud y, en consonancia con ella, de unidad. El argumento, que conoce sucesivas variaciones y que, en la Enciclopedia, será asumido sobre todo por Marmontel, es el siguiente: si el arte debe buscar la eficacia comunicativa, es necesario a) que transmita un solo mensaje, simple, claro y bien perceptible, y b) que sea verosímil, ya

que el espectador tiende a rechazar lo fantástico y todo alejamiento de la verosimilitud se traduce en una pérdida de eficacia. En el artículo Interêt, por ejemplo, afirma que el interés de una obra literaria viene dado ante todo por su verosimilitud, pero que ésta no exige en absoluto una copia mezquina de la naturaleza sino sólo que el poeta respete continuamente el mismo módulo. El artículo Alexandrin, por citar otro ejemplo, culmina la descripción técnica de este tipo de verso con la afirmación de que su tono se encuentra demasiado alejado de la realidad como para permitirse su uso en la comedia. Es importante también, en este sentido, el artículo Agnus Scythicus, texto en el que, aunque no propiamente dedicado a la estética, afirma Diderot una serie de principios en torno a la verosimilitud que merecen ciertas fábulas. Así, dice, cuanto menor es la verosimilitud de un hecho mayores deben ser los testimonios y la autoridad de quien los presta; la transitoriedad de un hecho lo hace más inverosímil que si es permanente; hay que distinguir si el hecho se ha producido en un siglo ilustrado o en una época llena de prejuicios e ignorancia; hay que comparar y analizar críticamente los testimonios...Una exigencia de vraisemblance que es perfectamente trasplantable al campo estético.

Sobre esta exigencia de vraisemblance como componente esencial de lo bello artístico insistirá también

Jaucourt en numerosos textos, sobre todo en Vraisemblance (Poésie), donde dice taxativamente que la verosimilitud, en sabia combinación con la fantasía, es la fuente de la belleza poética. Ni una ni otra deben predominar de modo absoluto: "...la alianza entre lo maravilloso y lo verosímil sin que ni uno ni otro pierdan sus derechos es un talento que distingue a los poetas del tipo de Virgilio de los versificadores sin invención y de los poetas extravagantes; sin embargo, un poema sin lo maravilloso disgusta aún más que otro basado en una suposición sin verosimilitud". Como se ve, el poeta "sin invención" y el extravagante son enemigos por igual de una belleza que se pretende como equilibrio entre razón e imaginación y en la cual la vraisemblance es la garantía de la primera. Como veremos más abajo, esto nos conecta, en el fondo, con la tesis de la variedad en la uniformidad, y la prueba más palpable de esta conexión la tenemos en el artículo Symmétrie, sin firmar pero muy probablemente también de Jaucourt. En él se mantiene que, si la simetría es el fundamento de la arquitectura, constituye, sin embargo, la ruina de las demás artes: "Nada es más insípido en una obra pictórica, en cuya distribución el artista no ha debido seguir más que la verdad de la naturaleza, que un contraste buscado, un riguroso balance, una simetría incompatible con las circunstancias del acontecimiento, la diversidad de inte-

reses, la variedad de caracteres...Aconsejo a todos éstos espíritus frios, analíticos y metódicos que se pongan en el mismo yugo que el buey y tracen surcos que serán mejores cuanto más rectos e iguales. Nada más contrario a los grandes efectos, a la variedad, a la sorpresa, que la simetría, que con una sola parte dada os anuncia todas las demás y parece dispensar de mirarlas".

También se puede destacar ahora, en este sentido, el artículo Merveilleux, aparecido sin firma. La gran preocupación de su autor es poner límites a la utilización poética de lo maravilloso, y para ello trata de concretar en qué consiste la vraisemblance. Así, distingue entre un maravilloso universal y otro local e histórico, recordando la diferenciación que harán Diderot o Marmontel entre reglas universales y convencionales. El maravilloso universal es el que ha logrado captar un sentimiento natural y place a la razón de todos los hombres; el segundo depende de las ideas de cada siglo o nación. El poeta debe recibir lo maravilloso de sus contemporáneos y, al mismo tiempo, saber estudiar las obras de los antiguos para rechazar cuanto en ellos pertenezca sólo a su siglo y quedarse sólo con las bellezas universales. Pero de ningún modo deberá el poeta desatender las opiniones de sus contemporáneos y compatriotas: Homero nos enseña la lección de que para lograr una ilusión total el poeta debe recurrir a las opiniones más

extendidas.

Pero, junto a la vraisemblance, la otra gran garantía de la eficacia estética es, para Diderot, la unidad. La idea que el artista quiere comunicar al espectador no sólo debe ser comunicada mediante una trama estética "verosímil", ésto es, creíble, sino que además exige claridad y, para éllo, unidad, no dispersión de episodios capaces de distraer al espectador, esencialidad. Es enormemente claro en este sentido el artículo Alecto, en el que Diderot indica las ventajas estéticas de un símbolo que sea a la vez fuerte -id est: frappant- y claro: "¿Qué más capaz de hacer a los hombres la virtud amable y el vicio odioso que las pinturas encantadoras o terribles de esas imaginaciones fuertes?". Mucho más claro aún es el artículo Illusion: "Yo diría al poeta dramático: ¿queréis causarme ilusión? Que vuestro tema sea simple, que vuestros incidentes no estén demasiado alejados del curso natural de las cosas; no los multipliquéis, que se encadenen y se atraigan entre sí; desconfiad de las circunstancias fortuitas y preocupaos sobre todo por el poco tiempo y espacio que el género os concede".

Pero sin duda el texto más importante, por este y por otros conceptos, es el artículo Composition (Peinture), que Diderot se vio obligado a redactar en circunstancias que describiría más tarde en el artículo Encyclo-

pédie (47). En él toma como fuente primordial al abate Du Bos, pero dando al artículo un giro personal que le hace ir mucho más allá de la mera problemática pictórica, hasta el terreno general de la unidad esencial de la obra de arte. No cabe duda de que Chouillet está en lo cierto cuando afirma que Diderot plantea aquí el principio de la unidad desde un terreno que aún no es radicalmente moderno, como lo serán sus posteriores escritos estéticos: "A este respecto, el artículo Composition es lo contrario de un manifiesto: lejos de innovar, se remite a los principios más antiguos, los de Horacio en la Epístola a los Pisones, y los acentúa...De este clasicismo riguroso resulta el sometimiento de la pintura a las leyes de la poesía..." (48). Y el mismo autor ve en la teoría de la unidad uno de los frenos principales a la posterior evolución de la estética diderotiana. Creo, no obstante, que, aún reconociendo el anclaje de Diderot en una teoría esencialmente clasicista de la unidad estética, que le resulta difícil abandonar y le hace insistir en la regla de las tres unidades, el artículo Composition contiene importantes gérmenes innovadores, como la distinción en cómo se aplica la regla de las tres unidades en poesía y en pintura o la insistencia en la elección de un verdadero momento pregnante, esencial, cargado de fuerza y significado pero al mismo tiempo de simplicidad. Así, Diderot reconoce que la uni-

dad de tiempo es mucho más rígida para el pintor que para el poeta: aquél tiene que elegir un único instante, al que debe referirse toda la composición; ése instante debe ser, por tanto, el de mayor interés, y su elección es una de las cuestiones clave del genio pictórico, porque, una vez elegido, todo deberá atenerse a él sin intrusiones ni distracciones: "La elección de un instante cierra al pintor las ventajas de todos los demás" (49). También la ley de la unidad de acción es mucho más rígida para el pintor que para el poeta: la duplicidad de acción implicaría duplicidad instantes. Puede haber, sin duda, acciones secundarias, pero es necesario que sean consustanciales a la principal y que estén ligadas a ella por una estricta subordinación. En cuanto a la unidad de lugar, la escena es más extensa en pintura que en poesía, pero más unitaria: el pintor no puede variar de ambientación, pero puede engrandecer su ámbito mediante la perspectiva. Otros rasgos subrayan también el interés de Diderot por dirigirlo todo a la concentración y a la simplificación. Así, en cuanto a los ornamentos, drapados y accesorios, la exigencia general es la sobriedad: "Tanto en pintura como en poesía, afirma Diderot, existe una capacidad creativa que resulta dañosa". Hay que eliminar del cuadro cualquier figura ociosa, reunir las figuras en grupos y relacionar estos grupos entre sí para que concurren al motivo principal. Una composi-

ción puede ser rica en figuras y pobre en ideas o viceversa. Homero y Platón son, por último, los referentes clásicos de esta estética de la simplicidad : "Un pintor que ame lo simple, lo verdadero y lo grande estará particularmente ligado a Homero y a Platón". Platón, atacado en sus ideas estéticas en el artículo Beau, es ahora elogiado como artista: "Casi todas las partes iniciales de los diálogos son obras maestras de verdad pictórica" (50).

El artículo Passion, sobre el cual habremos de volver con amplitud al tratar sobre la teoría enciclopedista del genio, sirve, por último, de enlace entre el artículo Beau y todas estas llamadas diderotianas a la unidad y la simplicidad. En él se recupera, en efecto, la idea de la uniformidad sobre la variedad, o de la variedad en la uniformidad, y ello dentro de un contexto netamente sensista: considerando a los "placeres de la imaginación" como una de las fuentes de nuestras pasiones, afirma Diderot que tales placeres son los que derivan de la percepción de la belleza, natural o artística, y que "...quienes han buscado el principio general de la belleza han notado que los objetos propios para hacer nacer en nosotros un sentimiento de placer son los que reúnen la variedad con el orden o la uniformidad". Y, un poco más abajo: "En arquitectura, las proporciones bellas son las que guardan un justo medio entre una uni-

formidad aburrida y esa variedad excesiva que hace el gusto gótico. ¿Acaso no ha encontrado la escultura en las proporciones del cuerpo humano esa armonía, ese acuerdo en las relaciones y esa variedad de las diferentes partes que constituyen la belleza de una estatua? La pintura está sometida a las mismas reglas". Pero el criterio de la variedad en la uniformidad se combina, igualmente, con la tesis, también enunciada ya en el artículo Beau, de que la idea de la belleza consiste en la percepción de relaciones, tesis que en el artículo Passion vuelve a formular Diderot como "...el descubrimiento de las leyes generales que toda la naturaleza observa con una fidelidad inviolable, la contemplación de las causas segundas que se diversifican hasta el infinito en sus efectos y se someten todas a una única y primera causa". Pero, además, en el artículo Passion aparece también, entre líneas, la exigencia moral del arte y la idea de vraisemblance a ella conectada; porque, en efecto, las desgracias o eventos felices de otros, relacionados con la idea de nuestra propia imperfección, son otra posible fuente de pasiones, tanto si ocurren realmente como si el arte los representa: la tragedia y la novela nos conmueven moralmente si presentan ante nuestros ojos caracteres "verdaderos".

¿Qué se puede concluir de esta diversidad de afirmaciones de Diderot y de Jaucourt? Creo demasiada

rotunda la acusación de incoherencia que lanza Chouillet contra el programa estético de Diderot en sus artículos de la Enciclopedia (51). Pero, por otro lado, nos encontramos ante uno de esos casos claros en los que hay que huir del vicio, denunciado por Argan (52), de trazar lineal y teleologicamente la carrera de un artista (o de un escritor) como si los resultados finales tuvieron que contemplarse, por fuerza, desde los primeros balbuceos. El "programa" de Diderot en la Enciclopedia puede parecer incoherente sólo si se olvidan tres hechos fundamentales : a) que las condiciones materiales de redacción de los artículos (véase el ejemplo del artículo Composition) favorecían una desigualdad y disparidad de contenidos y de resultados; b) que la intención de Diderot no era, en absoluto, trazar un "programa estético" como tal, sino responder concreta y puntualmente a los interrogantes planteados por ciertos hechos de orden estético, sin el menor esprit de système (es muy probable que Diderot fuese inmediatamente consciente del fracaso de su tentativa sistemática del artículo Beau); y c) que a menudo ideas estéticas que adquirirán más tarde desarrollos radicalmente novedosos aparecen, en este estadio de la obra del autor, bajo un lenguaje tradicional y académico (el caso de la idea de unidad es el más claro). Creo, por tanto, que no se puede hablar de estos artículos de Diderot ni como incoherencia ni

como sistema, sino más bien como investigación, como aspiración a concretar en el terreno de la estética ciertas ideas - fuerza de la Ilustración. Cómo sea esa concreción, es algo que se intuye o se tantea en la Enciclopedia, pero que, indudablemente, no encontrará plena respuesta hasta los Salons.

Estas aspiraciones de Diderot a una nueva y diferente definición de lo bello como útil, moral, verosímil, uno, simple y, a la vez, grande, encuentran un fiel reflejo en la Enciclopedia en los artículos sobre literatura y poética de Jean-François Marmontel, el prolífico escritor y crítico que suministró largos e interesantes textos no sólo para la Enciclopedia propiamente dicha sino también para los Supplements, y que en 1787 reunió todas estas reflexiones, junto con otras nuevas, en sus Elements de Littérature (53). Las ideas estéticas de Marmontel tuvieron ocasión de evolucionar mucho más allá de sus contribuciones a la Enciclopedia (54), y a éllo sin duda no fue ajena su propia actividad como escritor; de hecho, ya los artículos de los Supplements mostrarán un grado de elaboración mucho más avanzado que los de la Enciclopedia. El estudio de su esencial contribución a la historia de la teoría literaria sobrepasa los límites de este trabajo, pero no puede desconocerse su reflexión sobre algunos problemas fundamentales de la estética. Por éllo, en los capítulos que siguen se encontra-

rán numerosas referencias a artículos de Marmontel, pero sólo en cuanto que se refieran a cuestiones de interés estético global y no meramente literario, y, en general, omitiré, salvo en ciertas notas, referirme a los artículos de los Supplements, no sin antes advertir que merecen un estudio aparte.

Como dije más arriba, hay una serie de artículos en los que Marmontel muestra una singular coincidencia con los rasgos que Diderot exigía a un producto estético para considerarlo "bello". Analizaré a continuación, como ejemplos más caracterizados de esta coincidencia, los artículos Epopée, Comédie y Fiction. Desgraciadamente, el artículo Tragédie, que hubiera sido esencial para completar los anteriores, no fue escrito por Marmontel sino por el Chevalier de Jaucourt, con resultados de mucho menor interés. El artículo Comédie comienza, precisamente, por plantearse las diferencias de este género con la tragedia; diferencias que no residen, para Marmontel, ni en la calidad de los personajes ni en el grado de las pasiones, sino en el objeto (55), que hace que deba tener un control de la verosimilitud mucho mayor que la tragedia, un mucho más ferreo control de la fantasía por la razón. Lo contrario, paradójicamente, mataría la ilusión, que es la gran fuente de eficacia del arte: "El prestigio del arte es hacerlo desaparecer, hasta el punto de que no sólo la ilusión precede a la

reflexión sino que la rechaza y la descarta". La comedia se convierte así en ejemplo claro de esa síntesis ponderada entre razón e imaginación a la que aspiran los enciclopedistas: trasladando la cuestión a los antiguos, afirma Marmontel que lo ideal sería una combinación entre la fogosidad de Plauto y el sometimiento a las reglas de Terencio. Pero la comedia es también un arte esencialmente moral: "El teatro es para el vicio y el ridículo lo que son para el crimen los tribunales donde se le juzga y los cadalsos donde se le castiga" (56). Su meta es siempre el mejoramiento de los hombres, pero cada género teatral la lleva a cabo según sus caracteres específicos: "El vicio no pertenece a la comedia sino en tanto que ridículo y despreciable. Desde el momento en que es odioso, es asunto de la tragedia; es así como Molière ha hecho del impostor un personaje cómico en Tartufo y Shakespeare un personaje trágico en Glocester" (57). En los desarrollos nacionales de la comedia moderna comprueba Marmontel la dificultad de mantenerse en el postulado equilibrio razón - fantasía. Así, la comedia española conoce una licencia de imaginación y unas exageraciones que son más lamentables cuanto que contribuyen a empañar un tanto el genio indiscutible de Lope de Vega. La comedia inglesa peca, en cambio, por un exceso de verosimilitud. Y en cuanto a la comedia francesa, es la propia de una nación "...dulce y cultivada en la que

cada uno se hace un deber de conformar sus sentimientos y sus ideas a las costumbres de la sociedad, e que los prejuicios hacen principios y los usos ley". Ello plantea al autor unas dificultades en superación brilla aún más el genio de Molière: "Lo le falta a la mayor parte de las pinturas de carácter y lo que Molière, ese gran modelo en todo género, posee eminentemente, es ese golpe de vista filosófico que cubre no sólo los extremos sino el medio de las cosas". La sociedad civilizada, podrá, por otro lado, suministrar nuevos temas al artista, como también postulará Diderot (58).

El artículo Epopée encierra, por su parte interés del intento de Marmontel por concretar, aunque para la comedia, las reglas que dictan la producción de un objeto bello. Traza para ello un esquema lógico en el que el punto de partida es la tesis de que las reglas esenciales de la epopeya deben ser deducidas de su propia naturaleza. Y la divide a continuación en exigencias relativas a la elección del tema y a la composición. El tema debe reunir importancia, interés y utilidad, pero también agrément, porque de lo contrario carece de eficacia. Se exige unidad, pero esta unidad debe ser tiránica en cuanto a la duración. La importancia y la grandeza del tema deben ser, además, universales y naturales, independientes de toda opinión partici-

o nacional y su interés debe ser público, incluso aunque las acciones sean llevadas a cabo por hombres privados. En cuanto a la composición, la subdivide en exigencias relativas al plan, a los caracteres y al estilo. El plan debe caracterizarse por su unidad; aunque la acción de la epopeya es menos concentrada que la de la tragedia (59) no por ello se puede permitir que se introduzca lo superfluo. Precisamente Marmontel critica a la Farsalia y a la Iliada por su "episodismo" (60) y por no ser verdaderas tragedias en relato (61). En cuanto a los caracteres, proscribía el mezclar seres sobrenaturales con los humanos; la epopeya debe elevar a los héroes y no rebajar a los dioses y, además, la inevitable aparición de lo maravilloso debe encontrar siempre el límite de la razón. Lo que debe aparecer son las virtudes y las pasiones, no alegóricamente personificadas sino mostradas en sus efectos: la epopeya no exige más que hombres, pero precisamente por ello la simplicidad general no implica que los caracteres sean simples (62).

El artículo Fiction, el tercer texto de Marmontel que examinaré en detalle, nos importa ahora por precisar el concepto de imitación, entendida como único camino posible del arte. Las exigencias de la fiction son las de la vraisemblance: la aspiración a conciliar razón e imaginación definiendo sus papeles respectivos. Así, Marmontel llega a distinguir cuatro tipos de ficción

literaria: lo perfecto, lo exagerado, lo monstruoso y lo fantástico. Sólo el primero es aceptado sin reservas: la ficción que tiende a lo perfecto es la auténtica ficción de lo bello y consiste en la creación en la mente del artista de un modelo compuesto por los más bellos trozos de la naturaleza, según el modus operandi que propone el propio Marmontel en el artículo Critique. Pero esta elección no sólo debe tener en cuenta la belleza intrínseca del objeto, sino también la finalidad última del arte de conmover al espectador. Ello impone al artista una serie de servidumbres. Debe, en primer lugar, acudir a la representación de la verdad; pero la verdad estética no puede ser la verdad natural (63). El artista debe embellecer la naturaleza, operar en ella un proceso de depuración. Pero con ello llega Marmontel a contradecirse, porque si, al principio, fiel a la idea clasicista de la imitación, había afirmado que "...la imaginación compone, no crea nada", ahora afirma: "Es un mundo nuevo lo que se pide al arte". Hay, evidentemente, una disparidad entre lenguaje y pensamiento, mucho más moderno éste que aquél. Pero, junto a ello, aparece además la idea enciclopedista del progreso que, traducida al tema de este artículo, se resuelve en afirmar que el hombre va histórica y progresivamente eliminando la arbitrariedad y clarificándose la idea de lo Bello: la Razón triunfante está eliminando lo caprichoso y recondu-

ciendo a la imaginación a sus verdaderos límites. Este proceso no sólo no es enemigo del genio, sino que facilita la eclosión del verdadero genio. El genio progresa, lo mismo que el gusto del público (64), y Voltaire representa, para Marmontel, el símbolo de este desarrollo (65).

Pero Marmontel no se limita en este artículo a tratar de definir la belleza que ha de poseer una ficción estética, sino que intenta también hacer lo propio con los diversos modos posibles de apartamiento de esta norma. En primer lugar, lo exagerado supone una alteración de las leyes naturales y de la vraisemblance y surge cuando el genio del artista es "débil", ésto es, fácilmente desbordable por la imaginación. Sólo un "uso del espíritu filosófico en el arte" evita la exageración. Marmontel distingue entre verdadera filosofía y metafísica y postula decididamente la introducción de la primera en el mundo del arte (66). Lo monstruoso es, esencialmente, una mala elección del artista; el monstruo es un producto de la naturaleza, como continuamente recuerda Diderot, pero un ser atípico que nunca debe tomarse como modelo de imitación. Por último, lo fantástico representa, para Marmontel, la ruptura absoluta de todas las normas naturales, de toda conveniencia; si lo admite, con reservas, como una especie de ejercicio para el artista en apuntes, obras menores, etc., rechaza rotundamente

su aplicación a la gran obra de arte.

Como se dijo todas estas tesis básicas de Marmontel recibirán posteriores desarrollos en los largos y elaborados artículos que escribe para los Supplements, textos como por ejemplo Image, Beau, Bonté, Allégorie, Art, Génie, Invention, Tragédie, etc.; pero estos textos requerirían un estudio independiente. Baste, para nuestro propósito, con señalar, a partir de los ejemplos escogidos, una coincidencia básica entre lo que Diderot y Marmontel consideran, en la década de 1750, como caracteres básicos de lo bello en arte.

Muy en relación con los textos citados de Diderot y Marmontel, conviene destacar, por último, el artículo Unité (Belles-Lettres), que apareció sin firma y que, precisamente, sería objeto de un largo y denso comentario crítico de Marmontel en el vol. IV de los Supplements. Interesa señalar que el anónimo autor de este texto considera a la unidad como la clave de cualquier obra de arte ("No hay obra del espíritu que no se someta a esta regla"), pero la entiende en un sentido mucho más rigurosamente clasicista que el que se puede deducir de los textos citados de Diderot o Marmontel (67). Es significativo que Horacio, Boileau y, en menor medida, Aristóteles sean fuentes continuamente citadas y que la mayor parte del artículo tienda a reafirmar el estricto cumplimiento de la regla de las tres unidades tal

y como había quedado definida por Boileau. Esta unidad en sentido estricto es garantía de vraisemblance y, por tanto, de razón, y por é ello es al arte lo que el método a la ciencia. Las tres unidades son, pues, el instrumento de que en la escena se vale la razón para controlar un excesivo desbordamiento de la imaginación, del cual no podría resultar sino caos y confusión. La unidad de acción es reafirmada en términos muy enérgicos; su falta se considera como un atentado intolerable contra la vraisemblance, y Shakespeare es aludido como ejemplo máximo de este defecto, aunque ni siquiera los propios Corneille y Racine se libran de él. En general, se proscribe la multiplicación de episodios; pero, además, el autor cree que una de las causas de que las tragedias francesas sean menos simples que las de los antiguos es el haber introducido en ellas la pasión del amor, justo la misma crítica que, desde posiciones diversas, lanzarán al teatro francés tanto Rousseau como Voltaire. En cuanto a la unidad de tiempo, el autor del artículo se hace eco de la gran polémica suscitada en torno a Le Cid de Corneille y del debate sobre si la duración de la tragedia debe ser un día natural o un día artificial. Por lo demás, afirma que si los antiguos no han respetado esta regla en ocasiones, los modernos la violan sistemáticamente (sobre todo, una vez más, Shakespeare). Opina que, en cuanto a unidad de tiempo, el poeta debe

poseer una cierta libertad que no degenera en licencias. Por lo que respecta a la unidad de lugar, deja claro que, aunque es una regla que no se encuentra ni en Aristóteles ni en Horacio, no por ello se fundamenta menos en la propia naturaleza, y la transmite en los términos definidos por Boileau, criticando una vez más su ausencia en las obras de Shakespeare y en Le Cid.

Queda, por último, reseñar el tratamiento que otorga la Enciclopedia a una noción estética que, desde el más puro clasicismo de Boileau, venía estando indisolublemente unida a la caracterización de lo bello: el sublime. S.H. Monk ha trazado muy bien las líneas generales de la historia de este concepto (68), analizando a fondo el tratado clásico Sobre lo sublime, falsamente atribuido a Longino, y sus repercusiones en la estética del clasicismo (69), sobre todo a partir de la traducción que de él realizó Boileau y su continua utilización en la querelle entre Antiguos y Modernos. Aunque el estudio de Monk se refiera más concretamente a Inglaterra y a la obra fundamental en este sentido de Burke, constituye la obra imprescindible para la comprensión de la estética del Sublime. Por lo que respecta a la historia del sublime en Inglaterra, poseemos, además, reveladores estudios que han aclarado también como los desarrollos británicos de este concepto llegaron paulatinamente al continente (70). También se han estudia-

do con detalle los casos de Burke, el Diderot posterior a la Enciclopedia o Kant (71). Por otro lado, se han realizado en los últimos años publicaciones que han tratado de aclarar los aspectos más globales del problema y de trazar definitivamente la historia del sublime (72). De todas ellas, me parece que es posible extraer una conclusión clara: el sublime es un concepto estético que ha conocido, al menos, tres grandes momentos históricos en su desarrollo. En cada uno de ellos, se ha insertado en el sistema global de las ideas estéticas de un modo diferente. El primer momento es, sin duda, el de la recepción y adaptación del tratado del Pseudo-Longino en el seno del clasicismo francés, recepción marcada por la traducción de Boileau de 1674. Michel Delon ha visto acertadamente cómo el Sublime se inscribe entonces plenamente dentro del esquema clasicista, del cual, en algún modo, marca los límites: no es, en esa fase, más que una variedad del bello (73). El segundo momento es el de la estética del empirismo inglés, representado por nombres como Addison o, posteriormente, Burke; en él, el Sublime responde a una concepción radicalmente nueva de la interrelación hombre-naturaleza-arte y abandona por completo los rígidos marcos del viejo clasicismo continental, como señala R. Assunto: "El sublime teorizado por Burke es exactamente lo contrario no sólo del 'bello' , del que Burke, en el prefacio a la primera

edición de su escrito, se proponía explícitamente distinguirlo, sino también del 'sublime' tal y como podía emerger de las recepciones clasicistas y que terminaba casi por confundirse con el 'bello' " (74). El tercer momento vendrá dado, por supuesto, por las interpretaciones revolucionarias que darán al concepto, primero Diderot en sus Salons, y, más tarde, Kant en su Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, de 1764, y en otros textos. Casi contemporaneamente, Kant hará de la diferenciación entre lo Bello y lo Sublime una pieza clave de su teoría metafísica del juicio estético, mientras que Diderot, en el Salon de 1767, sobre todo, se valdrá del concepto de Sublime para desarrollar al máximo las implicaciones materialistas y revolucionarias de su pensamiento estético (75).

Tras este esbozo histórico, cabe ahora preguntarse en qué momento de esta evolución se sitúa la teorización sobre el Sublime en la Enciclopedia. El término sublime no es excesivamente frecuente en los artículos de la Enciclopedia, pero tampoco desconocido: lo utiliza, por ejemplo, Marmontel en el recién citado artículo Fiction. También D'Alembert en el artículo Elocution, afirma: "Ningún discurso será elocuente si no eleva el alma", y conecta el concepto de sublime con esa elevación propia de la elocuencia cuando se refiere a grandes temas: "Se puede decir que elocuente y sublime son, propiamente

te, la misma cosa, pero se reserva la palabra de sublime para designar particularmente la elocuencia que presenta al oyente grandes objetos". También en los artículos sobre pintura de Watelet, se utiliza de vez en cuando, como se verá, el término sublime en el mismo sentido clasicista en el que lo empleaba Roger de Piles.

Sin embargo, sólo un artículo de la Enciclopedia se ocupa expresamente de su definición, el artículo Sublime, firmado por el Chevalier de Jaucourt. Se trata de un texto que, como veremos, ha de enmarcarse más bien en el primero de los tres momentos citados, el del sublime clasicista, por así decirlo. El texto de Jaucourt reproduce algunas de las ideas básicas de Boileau, aunque a menudo matizadas por la lectura de Batteux, como ha señalado S. H. Monk (76). La ignorancia de los desarrollos de la estética del Sublime en la vecina Inglaterra se hace aún más significativa si tenemos en cuenta que Jaucourt era, de entre todos los enciclopedistas, con la posible excepción de Voltaire, el más experto conocedor de la cultura inglesa, y concretamente de las obras de Thomson, Pope o Addison, como se aprecia en otros artículos suyos de la propia Enciclopedia. Jaucourt comienza exponiendo las definiciones del Sublime de Boileau (a quien llama Despreaux, como era habitual en la época) y de Silvain, autor en 1732 de un Traité du Sublime. A M. Despreaux, que seguía las líneas ge-

nerales trazadas por aquél. Pero aventura también su propia definición, en términos del efecto que provoca lo sublime: el sublime es "...todo lo que nos eleva por encima de lo que éramos y nos hace sentir al mismo tiempo esa elevación". Sin embargo, el sublime de Jaucourt nunca se despega de la verdad y se refiere sobre todo al tema: "El sublime pinta la verdad, pero en un tema noble; la pinta toda entera, en su causa y en su efecto: es la expresión o la imagen más digna de esta verdad". Distingue también entre el sublime de imágenes y el sublime de sentimientos: el primero "pinta solamente un objeto sin movimiento y el otro sublime marca un movimiento del corazón". En cuanto al "sublime de imágenes", Homero y Virgilio son considerados sus máximos exponentes, aunque también se citan versos de la Esther de Racine, y se afirma la tesis de que nunca el razonamiento frío podrá ser sublime sino sólo los objetos grandes y nobles que se pinten para apoyar tal razonamiento (77). En cuanto al sublime de sentimientos, se da cuando éstos parecen estar por encima de la condición humana, exige acción y se encuentra, por tanto, preferentemente, en el poema épico y dramático. Corneille es su máximo ejemplo y, al respecto, vuelve a aparecer el qu'il mourût ya citado por Diderot en el artículo Beau. Jaucourt ve en Corneille cómo no es sólo la fuerza ni la altura de sentimientos lo que hace al sublime, sino también el

propio orgullo: el de Medea, el del viejo Horacio, etc., pero también nuestro propio orgullo que actúa como mecanismo subjetivo y al cual debemos buena parte de las impresiones que causa sobre nosotros el sublime.

Una vez diferenciados estos dos grandes tipos de sublime, pasa Jaucourt a realizar una serie de "observaciones particulares". La primera aparece explícitamente inspirada por Batteux: hay que distinguir entre el sublime del sentimiento y la vivacidad del sentimiento. La cólera puede ser vivaz sin ser sublime y, en cambio, "...una gran alma es más bien la que ve lo que afecta a las almas ordinarias y lo siente sin conmoverse demasiado...El sublime de los sentimientos es ordinariamente tranquilo. Una razón afirmada sobre sí misma lo guía en todos sus movimientos. El alma sublime no se altera ni por los triunfos de Tiberio ni por las desgracias de Varo".

Una segunda observación diferencia entre el sublime y el estilo sublime: "El estilo sublime requiere todas las figuras de la elocuencia y el sublime se puede encontrar en una sola palabra. Una cosa puede ser descrita en estilo sublime y no ser sublime, es decir, no tener nada que eleve a las almas: son grandes objetos y sentimientos extraordinarios los que caracterizan al sublime". Esta insistencia en que el sublime depende más del objeto que del estilo es uno de los rasgos más modernos del

texto de Jaucourt y no es casual que implique, en este punto, una corrección con respecto al texto de Longino (Jaucourt no duda de que efectivamente sea Longino el autor del Sobre lo sublime), a quien se acusa de confundir a menudo el sublime con la gran elocuencia.

Lo sublime difiere, igualmente, de lo grande: éste último es de una "grandeza" ordinaria, mientras que el sublime lo es de "grandeza extraordinaria". Corneille es rico en versos grandes, pero no sublimes, y Jaucourt vuelve a reprochar a Longino el dar por sublimes ciertos versos de Eurípides que, en su opinión, sólo pueden caracterizarse de grandes. Esta distinción entre lo grande y lo sublime se encontraría, según Jaucourt, en la propia naturaleza, y es cuestión de tener un alma lo suficientemente grande como para percibirla. Y es aquí donde se plantea ya la cuestión de la relación entre el Sublime y el Genio, que en Jaucourt queda sólo esbozada pero que constituye uno de los aspectos más novedosos de su artículo. El problema queda planteado en los siguientes términos: ¿hay un arte, una techne, que pueda servir para adquirir el sublime? Y la respuesta es negativa si por "arte" se entiende un conjunto de preceptos; es una cuestión de genio y no de reglas: "El sublime lo debe todo a la naturaleza; no es menos la imagen de la grandeza de corazón o espíritu del orador que del objeto del que habla; y, por tanto, para llegar a él

hace falta haber nacido con un espíritu elevado y con un alma grande y noble y unir una extrema justesse con una extrema vivacidad. Son dones del cielo que toda la destreza humana no podría procurar... Concluamos que el único arte del sublime es haber nacido para el sublime". Jaucourt parece así, finalmente, apuntar una superación limitada de sus estrechos marcos de partida: genio y sublime se revelan como las dos categorías explosivas que, desde el interior de un discurso aún predominantemente clasicista, preparan la gran reforma de los Salons de Diderot (78). El propio Diderot había ya incluido en su artículo Composition un trozo que, indudablemente, prefigura los posteriores desarrollos del Sublime: "¿Qué soledad no añadirá a una pintura la representación de un anacoreta o un filósofo absorto en una profunda meditación? La soledad parece no requerir a nadie, pero tendréis una soledad mucho más real si colocáis en ella a un ser pensante. Si hacéis precipitarse un torrente desde las montañas y queréis que yo me espante, imitad a Homero y colocad a un pastor apartado sobre la montaña mientras escucha el ruido con terror".

NOTAS

(1) Extensión que posibilitó su posterior publicación como obra independiente en la edición Naigeon de las Oeuvres de Diderot, con el título Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau, de cuya versión deriva la traducción española de F. Calvo Serrallier que he utilizado.

(2) "Artículo extraño que asombró por su riqueza de información y por el rigor, un tanto escolástico, de su contenido. Aún no hace mucho, Franco Venturi se sorprendía de su oscuridad y de su esquematismo. De ahí a dudar de su autenticidad no había más que un paso. Es mérito de L. G. Crocker haber demostrado sin contestación que Diderot era su autor", dice Vernière en DIDEROT, Oeuvres Esthétiques, pg. 387.

En el apéndice titulado "The Authorship of 'Du Beau'", en su obra Two Diderot Studies: Ethics and Aesthetics, en la pg. 116 afirma Crocker: "La más directa e incontrovertible prueba de la autoría de Diderot es la tesis central de 'Du Beau', la idea de la belleza como 'percepción de relaciones'. No sólo esta idea no se encuentra en ningún otro escritor sobre estética del siglo XVIII, sino que además puede encontrarse en otros escritos de Diderot de este periodo".

- (3) LA TORRE, A.: Diderot, nostro contemporaneo.
- (4) CHOUILLET, J.: La formation des idées esthétiques de Diderot, pg. 347.
- (5) Sobre este tema y, en general, sobre la recepción en Alemania del pensamiento diderotiano, vid. MORTIER, R.: Diderot en Allemagne; del mismo autor, "La réaction allemande aux premières oeuvres philosophiques de Diderot".
- (6) Cascs de F. Vexler, cuando afirma, por ejemplo, que "...la poética general de Diderot es ideo-realista", o del mismo Crocker, que se niega a dar la primacía a lo objetivo o lo subjetivo, afirmando que "...la Belleza es entonces subjetiva en tanto que basada en relaciones independientes de la mente; y relativa en tanto que el alcance de estas relaciones varía con lo individual", op.cit., pg. 59.
- (7) HIPPLE, W.: "Philosophical Language and the Theory of Beauty in Eighteenth Century", en AA.VV.: Studies in Criticism and Aesthetics, 1660-1800, pp. 213-231.
- (8) FOSCA, F.: De Diderot à Valery: les écrivains et les arts visuels.

(9) MUSTOXIDI, M.: Histoire de l'esthétique française. 1700-1900, quien afirma: "Todo el artículo de Diderot sobre el Bello no es ni siquiera un castillo de papel como tantos otros sistemas: no es nada", pg. 57.

(10) Los Pensées Philosophiques, su primera obra propiamente filosófica de envergadura, si exceptuamos las anotaciones a la traducción del Ensayo sobre la virtud y el mérito de Shaftesbury, muestran ya un monismo aún de difícil adscripción, pero de clara inspiración materialista. En cuanto a las relaciones de Diderot con el racionalismo de tipo cartesiano, vid. VARTANIAN, A.: Diderot and Descartes.

(11) Chouillet plantea incluso cómo la base de los análisis de Diderot, al menos sobre Platón y San Agustín, tiene como punto de partida el texto del Padre André, sobre el que se realizan correcciones de detalle en torno a las que volveremos más adelante.

(12) Sobre las ideas estéticas de Platón, vid. SCHUHL, P.M.: Platon et l'art de son temps, Paris, 1933; SCHWEITZER, B.: Platon und die Bilderde Kunst der Griechen, Tübingen, 1953; BIANCHI BANDINELLI, R.: "Osservazioni storico-artistiche a un passo del 'Sofista' platonico", en Archeologia e Cultura, Nápoles, 1961; ADORNO, F.:

"Platone e Aristotele", en Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale, vol. V, pp. 226-236; VERDENIUS, G.: Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us, Leyden, 1949; HUBER-ABRAMOWITZ, H.: Das Problem der Kunst bei Platon, Winterthur, 1954; LASSO DE LA VEGA, J.S.: "El diálogo y la filosofía platónica del arte", en De Sófocles a Brecht, Barcelona, 1970, pp. 137-204; PANOFSKY, E.: Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte; GIRALDI, G.: "Platone", en Dizionario di Estetica e di Linguistica Generale, Milán, 1975, pp. 643-653; POLLIT, J.J.: The Art of Greece. 1400- 31 B.C.. Sources and Documents, New Jersey, 1965; PATERA, B.: La letteratura sull'arte nell'antichità, Palermo, 1975; PITARCH, A.J. et al. (ed.): Fuentes y documentos para la historia del arte. I: Arte antiguo Próximo Oriente, Grecia, Roma, Barcelona, 1982.

(13) El mejor resumen de las ideas estéticas de San Agustín es, sin duda, el de BRUYNE, E. de: Historia de la Estética, Madrid, 1963, vol. II, pp. 267-363. Vid. también, MARROU, H.I.: Saint-Augustin et la fin de la culture antique, Paris, 1938.

(14) Vid. SCHISA, B.: "Genesi e storia del Traité du Beau di Jean-Pierre de Crousaz", en Rivista di Estetica, 9, 1981, pp. 66-78; PIZZORUSSO, A.: "Crousaz e una dottrina del Bello", en Teorie letterarie in Francia, Pisa,

1968, pp. 325-349; LA HARPE, J.E. de: Jean-Pierre de Crousaz et le conflit des idées au siècle des Lumières, Ginebra, 1955.

(15) MUCTOXIDI, pg. 14; el autor critica duramente a Benedetto Croce por no haber comprendido esta parcela subjetivista del pensamiento de Crousaz y haber hecho de él simplemente "un cartesiano ecléctico".

(16) Para el análisis del recorrido que lleva desde Leibniz y Wolff hasta Baumgarten o, incluso, hasta Kant, es fundamental la obra de MERKER, N.: L'Illuminismo tedesco. Età di Lessing.

(17) Un buen resumen sobre las principales tesis estéticas de Hutcheson es el de KORSMEYER, C.: "The Two Beauties: A Perspective of Hutcheson's Aesthetics", en Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXXVIII, 2, 1979, pp. 145-152.

(18) Hasta el punto de que, cuando Kant insistió a Hamann para que leyera el artículo, éste, que en seguida lo rechazó despectivamente, creyó que se trataba de un simple resumen de las ideas estéticas de Hutcheson.

(19) Vid. CRU, R.Z.: Diderot as a Disciple of English Thought.

(20) Una obra clásica, ya claramente superada en muchos aspectos, como es la de CRU, R.Z. citada en la nota anterior, insiste, aunque con cierta exageración, en las influencias inglesas en la formación del pensamiento diderotiano. Un estudio detallado de la traducción de Shaftesbury por Diderot ha sido realizado por WALTERS, G.: The Significance of Diderot's Essai sur le vertu et le mérite, University of North Carolina Press, 1971.

(21) Chouillet ha destacado, por ejemplo, cómo en las Miscellaneous Reflections, Shaftesbury aclara su concepto de la belleza física como imagen de una belleza moral que no es, a su vez, más que reproducción individual de la armonía global del Universo. Si Diderot hubiese conocido este texto, posiblemente le hubiera sido mucho más difícil sostener las acusaciones de utilitarismo que dirige contra Shaftesbury.

(22) Sobre las ideas estéticas de Shaftesbury, vid. FORMIGARI, L.: L'estetica del gusto nel Settecento inglese, Florencia, 1962; BRETT, L.: The Third Earl of Shaftesbury, Londres, 1951; WOLFF, E.: Shaftesbury und seine Bedeutung für die Englische Literatur des 18 Jhs., Tubinga, 1960; ROSSI, M.: L'estetica dell'empirismo inglese, Florencia, 1944, 2 vols.; TUVESON, E.: "Shaftesbury and the Age of Sensibility", en AA.VV.: Studies in Criticism and Aesthetics, 1600-1800, pp. 73-93.

(23) La obra más completa sobre la teoría estética de Batteux es, sin duda, la de BOLLINO, F.: Teoria e sistema delle belle arti. Charles Batteux e gli esthéticiens del secolo XVIII, nº monográfico de los Studi di Estetica, de la Universidad de Bolonia, 3. A ella remito cualquier ulterior profundización sobre la estética de Batteux.

(24) Vid. CHOUILLET, J.: La formation..., vol. I, pg. 257-265.

(25) No puedo compartir, en absoluto, la conclusión de Chouillet, según el cual la oposición entre racionalismo y empirismo sería sólo un affaire moderno que no existiría en el siglo XVIII, y Diderot, aceptando de fondo el racionalismo de André, habría querido únicamente completarlo con una explicación de corte empirista del origen de nuestras ideas sobre lo bello. Chouillet tiene razón cuando desconfía de la trasposición mecánica de problemáticas contemporáneas a épocas que no las conocieron, pero en el caso de la oposición entre racionalismo y empirismo los propios textos del XVIII están llenos de testimonios de que tal oposición era realmente sentida.

(26) Esto nos conecta con el tema de la problemática

lingüística, tan íntimamente conectada en el XVIII con la estética, como se vio a propósito de los textos programáticos de la Enciclopedia. Sobre ello, vid. CHOMSKY, N.: Linguística cartesiana, Turín, 1969; DAVID, M.: Le débat sur l'écriture et le hieroglyphe au XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, 1965; HARNOIS, G.: Les théories du langage en France de 1660 a 1821, Paris, 1929; JULLIARD, P.: Philosophies of Language in Eighteenth Century France, Paris, 1970; PROUST, J.: "Diderot et les problèmes du langage", en Romanische Forschungen, 79, 1967, pp. 1-27; ROSIELLO, L.: Linguística illuminista, Bolonia, 1957; SWITTEN, M.: "Diderot's Theory of Language", en Romanic Review, XLIX, 1953, pp. 185-196; FORMIGARI, L.: Linguística e antropologia nel secondo Settecento, Messina, 1972; STAROBINSKI, J.: "Rousseau et l'origine des langues", en Europäische Aufklärung, pp. 281-300; DERRIDA, J.: De la Grammatologie, Paris, 1967.

(27) Vid. concretamente RICKEN, V.: "La liaison des idées selon Condillac et la clarté du français", en Dix-Huitième Siècle, 1, 1969, pp. 179-194.

(28) CHOUILLET, J.: La formation..., vol. I, pg. 282.

(29) L. G. Crocker ha sabido ver con acierto cómo a pesar de que en la teorización de Diderot pueden encontrarse a veces reminiscencias platónicas (por ejemplo, la idea

del impulso artístico como resultado de una necesidad), éstas ocupan un lugar claramente subordinado y se trata de residuos con escasa posibilidad de desarrollo desde el momento en que se niega la idea de un Bello absoluto y trascendente.

(30) Una posible explicación de estas confusiones es que, como se puede comprobar, existen en Diderot dos definiciones diferentes del bello relativo. Cuando se compara con el bello absoluto, el relativo es la belleza que encuentra su fundamento en la imitación de otro objeto. Cuando su pareja es, en cambio, el concepto de bello real, adquiere el sentido que aclaramos a continuación.

(31) BELAVAL, Y.: L'esthétique sans paradoxe de Diderot, pp. 150-163.

(32) Diderot ilustra ejemplarmente esta tesis con su conocida cita de los Horacios de Corneille: si se dice simplemente la frase "que muera", es difícil emitir un juicio; si se añaden las determinaciones que llevan al viejo Horacio a pronunciarla, "...entonces la respuesta que muera, que no era ni bella ni fea, se embellece a medida que voy desentrañando sus relaciones con las circunstancias, y acaba por ser sublime". Como se ve, es

una definición aún escasa, que se completará en las grandes obras estéticas diderotianas posteriores, pero que deja ya apreciar un gran distanciamiento con respecto a la teoría clasicista de la imitación. Tendremos ocasión de proseguir con el tema al analizar el artículo Belle nature de Jaucourt.

(33) Comparense las posiciones extremas de Mandeville, para quien los vicios privados pueden ser fuente de virtud pública, y Rousseau, que ve en el desarrollo de la sociedad un progresivo alejamiento con respecto a las condiciones de bondad natural del hombre.

(34) Vid. por ejemplo el artículo Curiosité, del Chevalier de Jaucourt, o Critique, de Marmontel, estudiados en otras parte de este trabajo.

(35) Es importante notar que, para Diderot, no se trata de un simple problema cuantitativo de más o menos conocimiento, sino de una cuestión cualitativa: el artista y el curioso, al tener distintas formaciones mentales, buscan también diferentes objetivos de belleza en los objetos.

(36) CHOUILLET, J.: La formation..., pg. 311.

(37) Chouillet ha planteado la existencia de un décalage entre las causas individuales y las colectivas. Según él, el análisis empirista que hace depender las variaciones individuales de factores sensoriales no puede extenderse a la conciencia colectiva por simple generalización, y es aquí donde el lenguaje aparece como el elemento modificador por excelencia y produce la conciencia inquietante de que para que un sistema estético fuese verdaderamente universal tendría que estar al abrigo de las variaciones semánticas (CHOUILLET, J.: La formation..., pg. 311). Naturalmente, esta tesis se basa en su afirmación anterior de que Diderot podría estar manejando comodamente dos sistemas como el empirismo y el racionalismo, que él no sentiría como excluyentes. Al mismo tiempo, no comparto su rigurosa clasificación en causas individuales y causas colectivas, ya que, como se ha comprobado, algunas de tales causas pueden enfocarse bajo ambos aspectos. Coincido totalmente, sin embargo, en la apreciación del lenguaje como el elemento modificador que produce en Diderot la mayor inquietud.

(38) Ya he manifestado mi rotunda oposición a su idea de hacer de Diderot una especie de "marxista" estético avant la lettre. Considero antihistórica la idea de que él sería el fundador de la sociología del arte, por no citar las absurdas comparaciones entre trozos de Diderot

y otros de, por ejemplo, el Materialismo y Empiriocriticismo de Lenin.

(39) Vid. VENTURI, F.: Le origini dell'Enciclopedia, pp. 50-58, donde se contiene un agudo análisis de las contribuciones del abate Yvon a la Enciclopedia, como también en las notas correspondientes a tales páginas.

(40) Vid. BENOT, Y.: Diderot. Del ateísmo al anticolonialismo, cap. V: "Los caminos de la creación: 1. El peso de la estética consciente", pp. 69-81.

(41) Esta jerarquía afecta a los seres tanto en su organización corporal ("...un cuerpo organizado es sin duda preferible a una masa bruta y grosera") como espiritual ("¿Quién podría expresar la distancia que separa el alma de las bestias de las sublimes inteligencias celestes?"). Pero Yvon concluye de estas diferencias entre los seres la perfección ideal del Universo: "Es de la imperfección más o menos grande de los diferentes seres de donde resulta la perfección del universo...La uniformidad demasiado grande disgusta a la larga". Y llegará, en esta línea, a afirmar, dentro de la más pura tradición libertina, que es necesario que sobre la Tierra existan los vicios: "Se podría extender esta reflexión a la mezcla de vicios y virtudes de la que somos, aquí abajo, espectáculo y

espectadores a la vez. Un mundo del que hubieran sido desterrados todos los vicios no sería, ciertamente, tan perfecto como un mundo que los admitiera" (remite, en este punto, al artículo Manicheisme).

(42) Vid. LOVEJOY, A.: La gran cadena del Ser, pp. 233-266.

(43) A este respecto, remito al exhaustivo análisis de ambas obras desde el punto de vista estético que ha realizado CHOUILLET, J.: La formation..., vol. I. pp. 123-248.

(44) Jean Seznec ha analizado lucidamente esta problemática en sus Essais sur Diderot et l'Antiquité, explicando la tesis de Diderot de que el arte cristiano, por proceder de una religión "sangrienta", frappante, no debe ser totalmente desechado por el retorno del Antiguo, sino que conserva importantes potencialidades de conmoción del público que, bien utilizadas, combinarán la grandeza heroica con la acción moral.

(45) "Quizás las razones del clima y del gobierno, que el Platón de nuestro tiempo, en la más célebre de sus obras, da a menudo como la fuente de las acciones de los hombres, sean las verdaderas causas de nuestras ventajas sobre las otras naciones".

(46) Aunque, en mi opinión, se debe entender aquí el término artista en el sentido amplio que usa el propio Diderot en otros contextos: el artista en sentido estricto, pero también el intelectual que piensa y actúa "como artista", incluyendo, como planteará Marmontel en el artículo Critique, al crítico.

(47) "Esperábamos de uno de nuestros más renombrados amateurs el artículo Composition en Peinture (el señor Watelet aún no nos había ofrecido su colaboración). Recibimos de este amateur dos líneas de definición, sin exactitud, estilo, ni ideas, con la humillante confesión de que no sabía más; y yo me ví obligado a redactar el artículo Composition en Peinture, yo que no soy ni amateur ni pintor".

(48) La formation..., vol. I, pg. 372.

(49) Esta unitariedad del instante no está reñida, por supuesto, con la necesidad de que el pintor sepa dar cuenta de la variedad y mezcla de pasiones que pueden confluír en unico momento. Eso no es faltar a la unidad: "Puesto que es raro que nuestra alma se encuentre en una situación de equilibrio estable y determinado, teniendo lugar casi siempre una batalla entre intereses opuestos, no es suficiente con saber representar una única pasión".

(50) Concretamente cita el ejemplo de la entrada de Alcibiades en El Banquete: "!Qué cuadro la entrada de Alcibiades en medio de los filósofos! ¿Acaso no sería de gran interés y totalmente digna del pincel de Rafael o Van Loo la representación de esta asamblea de hombres venerables unidos por la elocuencia y los encantos de un joven libertino, pendentes ab ore loquentis?".

(51) "No hay que dudar de la sinceridad de Diderot, justamente señalada por Y. Belaval. Lo que es mucho menos cierto es la coherencia de su programa", La formation..., pg. 386.

(52) "La historia del arte", en La historia del arte como historia de la ciudad, Barcelona, 1984, pp. 15-71.

(53) Vid. AA.VV.: Jean-François Marmontel (1723-1799).

(54) BECQ, A.: "Les idées esthétiques de Marmontel", en AA.VV.: Jean-François Marmontel, cit., pp. 147-175.

(55) "Desgracias, peligros y sentimientos extraordinarios caracterizan a la tragedia; intereses y caracteres comunes constituyen la comedia. Una pinta a los hombres como han sido en alguna ocasión, la otra como acostumbran a ser. La tragedia es un cuadro, la comedia un retrato".

(56) Sobre este tema volverá Marmontel con amplitud en su artículo Bonté, para los Supplements.

(57) Esta misma exigencia de moralidad es la que justifica, pese a todo, una violenta requisitoria contra Aristófanes: el talento de censurar el vicio, para ser útil, debe estar dirigido por la virtud y no por la obscenidad, la grosería o fines deshonestos. Menandro es, para Marmontel, el polo opuesto a esta obscenidad de Aristófanes.

(58) Dice Marmontel: "Se pretende que los grandes trazos ya han sido logrados y que no quedan sino matices imperceptibles: es haber estudiado muy poco las costumbres del siglo el pretender que no hay ningún nuevo carácter por pintar. ¿Acaso es menos fácil de desenmascarar la hipocresía de la virtud que la de la devoción? ¿Es menos ridículo el misántropo de aspecto que el misántropo de principio?". Estas palabras de Marmontel no dejarían de ser proféticas, porque en 1760 los propios philosophes serían objeto de burla en la comedia de Palissot, Les Philosophes.

(59) Según Marmontel, esta no-limitación daría a la epopeya sobre la tragedia las mismas ventajas que a la poesía sobre la pintura: la tragedia es un cuadro y la epopeya una sucesión de cuadros.

(60) Defecto que también criticará con virulencia Mallet, en términos generales, en el artículo Episodique.

(61) Esta distinción se establece con mucha claridad en el artículo Action (Poésie), del abate Mallet, que diferencia entre la acción del poema épico y la del poema dramático. La del primero debe ser grande (es decir, de tema noble, heroico e interesante), una, íntegra, cuidadosa en el uso de lo maravilloso, etc. En cuanto al segundo, no lo trata, remitiendo a otros artículos, aunque señala que la duración en el poema dramático se limita a un día ientras que en el poema épico es ilimitada.

(62) "Así, aunque cada uno de los personajes empleados en la epopeya debe un fondo de carácter e interés determinado, las tormentas que en él se desencadenan no dejan a veces de turbar su superficie y ocultar su fondo. Pero hay que observar también que no se cambia nunca sin causa de inclinación, sentimiento o designio; estos cambios no se operan , si se me permite decirlo, más que en el momento del contrapeso: todo el arte consiste en cargar a propósito la balanza y este género de mecanismo exige un conocimiento profundo de la naturaleza".

(63) "La ficción debe ser pintura de la verdad, pero

de la verdad embellecida, animada por la elección y la mezcla de los colores que extrae de la naturaleza. No hay en la disposición natural de las cosas un cuadro tan perfecto que no tenga que ser retocado por la imaginación".

(64) "Homero sería hoy mal recibido al pintarnos un sabio como Néstor; pero tampoco lo haría hoy él mismo".

(65) Desarrollo que, no obstante, es lo mismo que para D'Alembert, desigual entre las distintas artes. Así, para Marmontel, la poesía parece haber recorrido casi todo el camino, mientras que la pintura se encuentra en sus balbuceos: "Homero sólo ha hecho más cuadros que todos los pintores juntos". Es la hora de que genios audaces lleven a la pintura a nuevos progresos, y para éllo hay una vía, la de los grandes temas filosóficos. Marmontel asume plenamente la actitud de Diderot cuando afirma: "...que los hombres de genio se alimenten de la historia, que estudien la verdad noble y conmovedora de la naturaleza en sus momentos apasionados, que en lugar de agotarse en la fría continencia de Escipión o en el sueño de Alejandro, que no dice nada, recojan para expresar la muerte de Sócrates, el juicio de Bruto o la clemencia de Augusto los rasgos sublimes y conmovedores que deben formar tales cuadros".

(66) "No se cesa de decir que la filosofía es un mal juez en materia de ficción, como si el estudio de la naturaleza desecara el espíritu y enfriara el alma. Que no se confunda el espíritu metafísico con el espíritu filosófico...El uso del espíritu filosófico en la poesía y en las bellas artes consiste en alejar de ellas los disparates, las contrariedades y las disonancias; en querer que los pintores y los poetas no construyan en el aire palacios de mármol con bóvedas macizas y pesadas columnas y nubes por base...En una palabra, el espíritu que condena estas ficciones extravagantes es el mismo que observa, penetra, desarrolla la naturaleza: ese espíritu luminoso y profundo no es más que el espíritu filosófico, el único capaz de apreciar la imitación, puesto que es el único que conoce el modelo".

(67) De hecho, el propio Marmontel criticaría el artículo Unité en su artículo homónimo de los Supplements. El contraste se haría mucho más evidente en la edición de Lausana de la Enciclopedia, donde el trozo de Marmontel aparece inmediatamente a continuación del primitivo artículo Unité con el título Réflexions sur l'article précédent.

(68) MONK, S.H.: The Sublime: a Study of Critical Theories in XVIIIth. Century England.

(69) La fecha de este tratado es incierta (oscilando los estudiosos entre el siglo I y el III d.C.), lo mismo que su autor (se han propuesto los nombres de Casio Longino, Dionisio de Halicarnaso, Dionisio de Pérgamo, Plutarco o Hermógenes, sin resultados totalmente concluyentes). El tratado fue reeditado en el siglo XVI en Venecia, Florencia, Ginebra o Basilea. Pero, sin duda alguna, el gran hito de la influencia del Pseudo-Longino sobre el pensamiento estético clasicista fue la traducción llevada a cabo en 1674 por Boileau, seguida en 1697 por las Réflexions sur Longin, del mismo Boileau. Durante la querelle de Antiguos y Modernos, el Pseudo-Longino sería a menudo utilizado por ambos bandos, de tal modo que sus argumentos se convirtieron en familiares para todo intelectual francés del XVII o primera mitad del XVIII que se ocupara de materias estéticas.

(70) Entre otros, ASSUNTO, R.: "Genealogia inglese dell'estetica romantica", en Stagioni e ragioni nell'Estetica del Settecento; ROSSI, M.: L'estetica dell'empirismo inglese; ABRAMS, M.H.: El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica, Barcelona, 1975; BRIAN, H.: The Rise of Romanticism, Manchester, 1978; CARDINALE, V.: Problemi del Romanticismo, Milán, 1983; WATSON, J.R.: Picturesque Landscape and English Romantic Poetry, Londres, 1970; HIPPLE, W.J.: The Beautiful, the Sublime

and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetics Theory, Carbondale, 1957.

(71) Vid., por ejemplo, MAY, G.: "Diderot and Burke: a Study in Aesthetic Affinity"; BOZAL, V.: "Sublime, neoclásico, romántico", introducción a BURKE, E.: Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime. Sobre Kant y el Sublime puede verse, entre una gran número de publicaciones, el excelente resumen de CARRIVE, P.: "Le sublime dans l'esthétique de Kant", en Revue d'Histoire Littéraire de la France, 86, 1, enero-febrero de 1986, pp. 71-85.

(72) WEISKEL, T.: The Romantic Sublime, Baltimore, 1976; AA.VV.: Le Preromantisme: hypothèque ou hypothèse?; AA.VV.: Il Sublime, número monográfico de Studi di Estetica, Bolonia-Modena, 1984; BARBOLINI, R.: La chimera e il terrore, Milán, 1984. A pesar de su brevedad, es enormemente clarificador el artículo de DELON, M.: "Le Sublime et l'idée d'énergie: de la théologie au matérialisme", en Revue d'histoire littéraire de la France, 86, 1, enero-febrero de 1986, pp. 62-70.

(73) Vid., además del artículo citado de Delon, BRODY, J.: Boileau and Longinus.

(74) ASSUNTO, R.: Op.cit., pp. 68-69.

(75) Vid. DELON, M.: art.cit., pg. 68.

(76) Op.cit., pg. 39.

(77) Jaucourt cita el ejemplo del discurso de autodefensa de Demóstenes cuando Esquines le reprocha haber aconsejado la guerra contra Filipo: "...no es el razonamiento lo que hace su sublimidad sino esa serie de grandes objetos, la gloria de los atenienses, su amor por la libertad, el valor de sus antepasados, a los que el poeta trata como dioses, y la magnanimidad de Demóstenes, tan elevada como todo lo demás junto...y, lo que es más admirable aún, el corazón de Demóstenes elevado por encima de los sucesos mediocre por una virtud igual a la de los grandes hombres, en cuyo nombre jura".

(78) Marmontel escribió también un artículo Sublime para los Supplements, texto que merece, para Delon, la misma calificación que el propio texto de Jaucourt: "Las referencias clásicas desaparecen , pero el marco teórico cambia poco" (art.cit., pg. 67). Marmontel limita la idea del sublime a la de un estilo propio de los grandes objetos, un estilo en el que la expresión responde a la elevada grandeza del pensamiento. El sublime es, en su opinión, constante y sostenido y no un golpear instantáneo o un brillo rápido.

IV: LAS CATEGORIAS DE
LA ESTETICA: EL GUSTO

1. La polémica sobre el gusto: el artículo Goût.

En la Enciclopedia son relativamente numerosas las referencias a una peculiar facultad de apreciar y construir la belleza que dio lugar a innumerables disputas teóricas a lo largo del XVIII: el gusto. La discusión sobre qué sea el gusto, cuál su origen, cuáles sus aplicaciones prácticas, etc., es uno de los temas de fondo que recorren las teorizaciones sobre el arte en la Enciclopedia. Sin embargo, en este capítulo me limitaré a estudiar una contribución bastante bien individualizada: la de los diversos autores que, como en seguida se verá, firman los varios artículos agrupados bajo el epígrafe Goût, donde algunas de las plumas más prestigiosas de la empresa enciclopedista ofrecerán un apretado resumen de ciertas ideas ilustradas básicas en torno al tema.

Esta voluntaria limitación del presente capítulo viene dictada, ante todo, por la gran dificultad de reunir en un espacio único reflexiones que se hallarán difuminadas necesariamente en todos los capítulos de este estudio. Así, debe entenderse que para completar una idea de lo que los enciclopedistas entendían por gusto estético no basta con leer las páginas que siguen, sino que habrá que rastrear afirmaciones complementarias salpicadas por el resto de los artículos sobre arte.

Pero, en segundo lugar, el artículo Goût tiene

la suficiente entidad y complejidad como para justificar su estudio individualizado. Creo que lo esencial está en él, y que las otras reflexiones complementarias no sólo no lo contradicen sino que representan, a menudo, desarrollos concretos de sus tesis. Se leerán a continuación los resúmenes de las tesis de Voltaire, Montesquieu y D'Alembert. Los artículos de Blondel, Landois, Watelet, Jaucourt, etc., analizados en otros lugares, no harán sino reafirmar lo que, un tanto retoricamente, podríamos llamar "unidad en la diversidad".

El artículo Goût, que Voltaire entregó para el tomo VII de la Enciclopedia, aparecido en 1757, es bastante solidario con el resto de los cuarenta y tres artículos que el filósofo aportó a la empresa colectiva, desde Elegance a Imagination. Muestra todas las características de estos textos, que son en definitiva las del propio estilo de Voltaire: gran precisión terminológica, escritos de relativamente corta extensión en los que, sin embargo, se condensan apretadamente las ideas, preocupación obsesiva por la inmediata asimilación de tales ideas, por presentarlas casi en estado puro y despojadas de todo fárrago retórico, etc. Sin embargo, hay algo que individualiza claramente el artículo Goût y que justifica su separación, a efectos metodológicos, del estudio global de los textos volterianos para la Enciclopedia: el hecho de que Goût aparezca incluido en un bloque de artículos que enfocan

desde distintos puntos de vista el problema del gusto y reúne a las firmas más prestigiosas de la obra (Jaucourt, Voltaire, Montesquieu, D'Alembert, Blondel, Rousseau y Landois) (1). Parece, así, que mientras el artículo Génie, por ejemplo, es relativamente breve y obra de uno o dos autores (Saint-Lambert y Diderot?) y hay que buscar en otros artículos, como Verve, Enthousiasme, etc., para completar una teoría del genio artístico, la categoría del gusto se nos presenta en este bloque como algo completo y suficiente como para esbozar una teoría, aunque por supuesto no se pueda prescindir de otros artículos, y señaladamente de los de Voltaire y Marmontel. Si sustraemos, pues, este importante texto volteriano a su lugar natural para analizarlo junto al resto de los artículos de su autor, negaremos la intención que muestra la propia Enciclopedia de confrontar las opiniones de los auténticos líderes intelectuales de la obra (sólo falta Diderot).

Las colaboraciones de Voltaire y Montesquieu son sentidas, por lo demás, como un acontecimiento excepcional, capaz por sí sólo de dar brillo e incluso protección a la obra misma, cada vez más atacada no sólo ya por los jesuitas sino por amplios sectores del aparato estatal (2). Así, en la pequeña nota de los Editores que enlaza el texto de Montesquieu con el de D'Alembert se escribe orgullosamente: "En los siglos futuros se dirá: Voltaire y Montesquieu también tomaron parte en la Enci-

clopedia".

En el caso del artículo de Voltaire, debemos hacer frente aquí a una evidente minusvaloración histórica de sus teorías estéticas. Voltaire rara vez ha sido considerado en toda su importancia como teórico del arte. Se le ha reprochado su indudable vinculación con numerosos aspectos de las teorías clasicistas, el no ser auténticamente novedoso, e incluso, retomando la imagen de un Voltaire panfletario y destructivo, demasiado ocupado en su cotidiana labor de zapa como para escribir obras "serias", se le ha acusado de superficialidad y falta de profundidad en sus ideas estéticas. Así, Menéndez Pelayo encontraba serios reproches que hacer a la labor poética de Voltaire. Mustoxidi dedica al análisis de sus teorías sólo una página y media, y ello para concluir que: "Los problemas de la estética apenas le interesan" (3). Y Chouillet dice, hablando de las contribuciones a la Enciclopedia, lo siguiente: "Se pueden esperar pocas novedades del lado de Voltaire y Montesquieu". Desde luego, si hay todavía un relativo desconocimiento del verdadero alcance de la estética volteriana, ésto se da en un mayor grado aún para sus artículos de la Enciclopedia.

Y, sin embargo, Voltaire es un pensador permanentemente preocupado, desde sus obras más tempranas, por los problemas estéticos. Anteriores a los años de su colaboración para la Enciclopedia encontramos ya algunos es-

critos significativos de esta índole. En una forma tan temprana como 1728, en su Essai sur la poésie épique, Voltaire se alejaba ya de las concepciones metafísica del Bello absoluto y abogaba por la idea de una belleza que, aún siendo real en su existencia, se muestra como históricamente relativa y cambiante: "Casi todas las obras de los hombres cambian, como la imaginación que las produce. Las costumbres, las lenguas, el gusto de los pueblos más vecinos, difiere: la misma nación no es reconocible al cabo de tres o cuatro siglos. En las artes que dependen puramente de la imaginación, hay tantas revoluciones como en los Estados: cambian de mil maneras mientras se intenta fijarlas". Encontramos acá una idea que volverá a aparecer en el artículo Goût: la de que cuanto más depende una obra de arte de la imaginación y menos de la razón, más sujeta se encuentra a cambios caprichosos (4).

En su famoso Temple du Goût, de 1733, ofrece también Voltaire una idea que veremos en seguida retomada en el artículo Goût: la de que, puesto que existen en las cosas bellezas reales, existe también un buen gusto objetivo capaz de reconocerlas y un mal gusto que las niega. Voltaire, influenciado en muchos puntos por la estética del clasicismo, concede al subjetivismo en su construcción un lugar indudablemente menor que el de Diderot.

Igualmente, en 1736, Voltaire realiza en su poema

Le Mondain una apasionada defensa de las bellas artes como ingrediente necesario del "bon vivre" y del arte como factor impulsor del progreso (5). Y en el Essai sur les Moeurs se encuentra ya una clara reivindicación del valor moral del arte que, a pesar de todas las pervivencias, aleja claramente a Voltaire de sus maestros del clasicismo, para los que la misión de instruire et plaire es una cosa muy distinta a la función moral de formar a los ciudadanos que los enciclopedistas asignarán al arte.

Con todos estos antecedentes, hay que decir que el artículo Goût no es, por supuesto, radicalmente nuevo. Pero hay otros criterios para valorar la importancia del texto aparte del de su novedad, como son la coherencia interna, la unión de ideas que anteriormente aparecían dispersas, e incluso la difusión tan extraordinaria de tales ideas reciben por el sólo hecho de su inclusión en una obra de las características de la Enciclopedia. Conviene, pues, ahora, analizar en detalle su contenido y compararlo con los demás textos que componen el graphé Goût.

El primer rasgo que destaca en el escrito de Voltaire es la construcción de su noción del gusto estético sobre una continua comparación con el gusto sensorial, con el sentido fisiológico del gusto. Siempre atento al origen terminológico y al sentido primero de las palabras, su definición del gusto considerado ante todo

como discernimiento de la belleza, se articula sobre la idea del gusto físico (analizado por Jaucourt inmediatamente antes del texto de Voltaire) como discernimiento de los sabores: si éste nos hace distinguir nuestros alimentos, aquél nos hace distinguir en el arte las bellezas de los defectos. No es que Voltaire reafirme el esquema empirista de Diderot de que cualquier idea de lo bello ha de penetrar en nosotros por medio de los sentidos: de hecho, el patriarca de Ferney debe mucho al racionalismo, casi tanto como al empirismo, pese a sus contactos continuos con la cultura inglesa, pero es un racionalismo muy diferente ya al de Descartes o Malebranche. Es un racionalismo que huye de las construcciones metafísicas universalizantes, que critica duramente el espíritu de sistema y que, en suma, ha comprendido bien la lección newtoniana (hypotheses non fingo), ha introducido la experiencia en la teoría del conocimiento y busca únicamente reafirmar el poder de la razón como criterio que debe regir los actos del hombre en sociedad. De hecho, nada más lejos de la idea de volteriana de razón que la imagen de Descartes aislado del mundo, sentado junto a la estufa componiendo todo un sistema en soledad.

Se comprende, pues, que aún sin ceder a las tentaciones del empirismo del modo en que lo hace Diderot, Voltaire no compartía tampoco las pervivencias de innatismo que encontraremos, por ejemplo, en el mismo artículo de

Montesquieu. Aunque la correcta definición del gusto le preocupe más que la problemática de su origen, la continua comparación entre gusto físico y gusto estético, aun con la diferencia entre ambos que en seguida establecerá, indica un afán mucho mayor que el de Montesquieu por fundamentar un esquema de la belleza que tiene cierta relación con el de Diderot en cuanto que se postula la existencia de un bello real que ha de ser, sin embargo, percibido.

Voltaire, en efecto, postula la existencia de una belleza objetiva, pero no como defensa de ninguna variante de las teorías del bello absoluto, sino más bien como respuesta a la exigencia de conjurar los peligros de la libre imaginación. Nada hay más peligroso -y en ello se muestran de acuerdo prácticamente todos los enciclopedistas- que el capricho, porque la mente humana rompe sus ataduras con la Razón y se entrega a excesos y extravagancias siempre condenables. El arte no es, para Voltaire, una materia remitible al juicio individual de cada uno: así como hay un bello real, hay también un buen gusto objetivo que nos permite evitar las amenazas de la fantasía (6). En la moda del vestir, por ejemplo, no tenemos el mismo seguro; es un terreno donde no existe una norma objetiva, y por tanto sometido a la continua evolución del capricho y a constantes revoluciones. El por qué de esta diferencia entre unos campos "objetiviza-

dos" y otros que no lo están, Voltaire no lo explica. Se limita a constatar el hecho y a reafirmar que, si la idea de que en materia de gustos no se puede discutir es correcta en cuanto al gusto físico, no lo es cuando estamos hablando del gusto artístico, provisto de un rasero capaz de indicarnos la diferencia entre el buen o el mal gusto (7).

Pero si Voltaire presenta en ese aspecto semejanzas evidentes con las teorías clasicistas, también hay una sorprendente coincidencia -que revela, en el fondo, el eclecticismo de sus fuentes- con teóricos de la primera mitad del XVIII como Montesquieu y el abate Du Bos, en el hecho de dotar a la categoría del gusto de una serie de características no mensurables que, aún manteniendo su subordinación a la razón, lo diferencian con claridad del juicio reflexivo. El gusto es un discernimiento rápido, frente a la lentitud del razonamiento y la reflexión; es sensible, inmediatamente voluptuoso con respecto a lo bueno y violentamente repugnador de lo malo; al mismo tiempo, es incierto, y con ello Voltaire se aproxima a las teorías del je ne sais quoi que veremos en Montesquieu. Todos los rasgos, en suma, que aseguran una alicuota participación del sentimiento al lado de la Razón: en la tesis de que no basta con conocer la belleza de una obra sino que hay que sentirla se encuentra todo el programa volteriano de una razón estética corregida en

su sequedad por las necesarias dosis de emoción y sentimiento, aspectos que, pese a todo, nunca se ven como irracionales del todo sino más bien como inexplicados (8). Pero, además, no basta con sentir parcialmente la belleza: es necesario sentir de una manera total, con un discernimiento que debe ser rápido pero, al mismo tiempo, abarcar sin esfuerzo todos los matices que concurren a la belleza de una obra de arte; se unen así, una vez más, ideas de distinta proveniencia, desde el intuicionismo de ciertas versiones del taste en la estética inglesa preiluminista hasta la exigencia que planteará Montesquieu, y que llegará desde él hasta, por ejemplo, Goethe, de una mirada capaz de abarcar la totalidad y que se simbolizará literaria y pictóricamente en la visión desde un punto de vista elevado (9).

La comparación con el gusto considerado como sentido corporal se continua en varias ocasiones a lo largo del texto. Así como el gourmet distingue inmediatamente, de modo intuitivo, la mezcla de dos licores, el hombre de gusto debe distinguir con la misma rapidez e intuición la mezcla de dos estilos. En este punto, Voltaire escoge, curiosamente, el mismo ejemplo tomado de Corneille con el que Diderot había ilustrado en el artículo Beau su teoría de la percepción de relaciones: el hombre de gusto, desagradablemente impresionado ante los versos malos, deberá vibrar de entusiasmo ante el qu'il

mourût que lanza el padre de los Horacios cuando se le comunica que su último hijo va a salir al combate contra los tres Curiacios.

Del mismo modo, así como hay un mal gusto culinario que reside en los condimentos muy rebuscados y en los alimentos excesivamente sazonados, el mal gusto artístico reside a menudo, para Voltaire, en el empleo de unos ornamentos excesivos y muy estudiados, que provocan de modo indefectible el alejamiento de la belle nature. Se puede encontrar aquí un aspecto más de la violenta crítica ilustrada contra el rococó, considerado siempre como un arte que reúne los tres males mayores que, desde la óptica iluminista, se pueden achacar a un estilo: inutilidad y frivolidad, capricho y complicidad aristocrática. Desde luego, la crítica del rococó y del último barroco se hace desde posiciones ideológicas distintas según los autores; si en Diderot no provoca casi nunca miradas hacia atrás, y se resuelve en los acentos de radical modernidad de los Salons, en Voltaire, sin embargo, es una crítica que con un ojo mira hacia adelante y con el otro recuerda el arte oficial del grand goût, la era de Luis XIV como época dorada, oponiendo así el clasicismo barroco a las desbordantes manifestaciones de la época de la Regencia y del reinado de Luis XV (10). En este caso, pues, se ve claro cómo la acusación de alejamiento de la belle nature (nunca definida, pero indudablemente más próxima

al concepto clásico que la belle nature de Diderot o de Jaucourt) evoca la exigencia de una estética de la razón.

No obstante, si hay comparaciones con el gusto sensorial, Voltaire establece también diferencias, o más bien una sola gran diferencia. El gusto sensorial es un atributo del cuerpo humano, y por tanto viene, en su mayor parte, dado por la propia naturaleza, pese a que en cierta medida sea susceptible de progresiva educación. El gusto estético, en cambio, es, por su misma esencia, formable y educable. Puede modificarse mucho más que el gusto físico, y a menudo precisa del hábito para su formación. Se reproduce así en Voltaire la distinción que encontraremos prácticamente en todos los enciclopedistas entre el genio, categoría esencialmente natural aunque siempre se tenga buen cuidado en afirmar que precisa del estudio si quiere desarrollar sus potencialidades, y el gusto, una cualidad fuertemente imbricada con aquélla pero que debe mucho más a la educación correcta que a la naturaleza.

Esta imbricación entre gusto y genio, pese a las diferencias entre ambos, se encuentra perfectamente planteada en el texto de Voltaire, como es lógico si se tiene en cuenta que en un sistema estético que concede a la subjetividad un lugar relativamente menor el genio queda, por así decirlo, rebajado hasta acercarse al gusto. El gusto es aquí una cuestión individual, pero tiene también una dimensión nacional: existe un gusto de las na-

ciones, paulatina e insensiblemente formado a partir de la proyección pública del trabajo de una serie de hombres y artistas geniales. El gusto general avanza en las naciones, por así decirlo, "a saltos": nunca hay ningún artista que, por más genio que posea, no tenga algún defecto, pero cuando surge alguno con las suficientes bellezas naturales concita un aplauso casi universal del público (11). Pero el proceso no se detiene: otro nuevo genio, aún más perfecto, al ofrecer sus producciones pone de manifiesto las imperfecciones que existían en el anterior, y así sucesivamente. Si se analiza este esquema, se comprueba que al final queda constituido por tres nociones clave: a la imbricación entre gusto y genio, se une ahora la creencia confiada en el progreso continuo de la humanidad. De este feliz esquema del progreso se silencian, momentaneamente, las secuencias "molestas", es decir, aquéllas que, según la opinión general de los teóricos ilustrados, no constituyen en modo alguno un progreso sino más bien un retroceso del gusto público, aunque Voltaire ofrecerá más abajo una explicación de todo ello.

En efecto, convenientemente separada en el texto, aparece para Voltaire la posibilidad amenazante de que el gusto público pueda perderse en una nación que ya lo poseía. El mecanismo, el modo en que sucede esta pérdida, es en su opinión único y siempre repetido. Cuando el gusto estético se pierde, siempre se pierde la misma

manera y por las mismas razones: el arte ha alcanzado un elevado grado de perfección que hace que los artistas comiencen a temer que ya no les será posible realizar contribuciones originales y se convertirán en meros imitadores; ello les lleva, por una reacción natural, a alejarse de la belle nature y lanzarse por la peligrosa senda de las novedades incontroladas, aplaudidos por un público que ahora no es ya el auténtico juez del buen gusto sino una mera multitud ignorante sólo ansiosa de novedades; ese público, en un momento dado, se da cuenta de que el buen gusto se ha perdido -tan gran es ya el alejamiento de la naturaleza- y sólo queda una pequeña reserva de hombres de gusto cuya existencia es a la vez condición y garantía de posteriores renacimientos. Es un esquema evolutivo, por tanto, en el que -ahora sí- se admite la posibilidad de retrocesos temporales, pero en el cual sigue intacta la confianza en el triunfo final del progreso.

Asimismo, puede encontrarse en el artículo de Voltaire una de las más claras formulaciones de la tesis del paralelo entre el progreso de la sociedad y el del espíritu humano. El optimismo volteriano, la fé en el progreso, lo colocan de un modo natural enfrentado a la voz de Rousseau, que comienza a sonar desde 1750 poniendo en entredicho algunos de los principales mitos iluministas con la idea de que el desarrollo de la socie-

dad no sólo no ha mejorado al hombre sino que lo ha empeorado. Este claro optimismo de Voltaire se conjugará con una perspectiva cultural netamente eurocentrista cuando mantiene que sólo los países de Europa, por su desarrollo social, han llegado a conocer el buen gusto, mientras que en las demás naciones, y singularmente en los pueblos asiáticos, la escasa complejidad de la sociedad y los prejuicios religiosos que, en muchos casos, incluyen prohibiciones en materia artística, mantienen bloqueados los progresos del gusto. Conviene recordar aquí que el gusto por las chinoiseries típico de la etapa rococó será uno de los aspectos más virulentamente criticados por los enciclopedistas, como ocurre, por ejemplo, en el artículo Ecole donde, como veremos en el capítulo dedicado a la pintura, D'Alembert aprecia en el gusto por las figurillas chinas una de las causas que han contribuido a la decadencia del arte francés contemporáneo (11 bis). Las sociedades asiáticas serán siempre contempladas desde un punto de vista de superioridad y, aunque a veces se busque en China ejemplos históricos de antepasados del philosophe, serán siempre contempladas como la tierra del despotismo y con frecuencia suministrarán espejos en los que pueda mirarse críticamente la sociedad del Antiguo Régimen. El ojo con el que los ilustrados miran las culturas no europeas, con el caso especial de los fisiócratas, mostrará siempre una ambigüedad osci-

lante entre la mitificación de ciertos aspectos aislados y la descalificación global.

En resumen, podemos encontrar en el texto de Voltaire la idea de la objetividad del buen gusto, derivada de la de la propia objetividad de la belleza; la atribución a esta cualidad de unos rasgos que la diferencian del razonamiento, pero, al mismo tiempo, la obsesión por reconducirla continuamente al campo de la razón y sustraerla al del capricho; la concepción del gusto como algo formaable y educable, distinto al genio pero fuertemente relacionado con éste; y, por último, la creencia en el progreso del gusto como parte de un optimismo general del progreso que descarta cualquier tipo de llamada nostálgica en sentido primitivista.

Se hace necesario examinar ahora la concepción que del mismo fenómeno del gusto ofrece el barón de Montesquieu.

La contribución de Montesquieu aparece inmediatamente a continuación del artículo de Voltaire, con el título de Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art. Constituye el único punto de contacto concreto entre la labor enciclopedista de Diderot y D'Alembert y la figura, que ya se había convertido casi en mítica para los ilustrados de la segunda generación, de Charles-Louis de Sécondat, barón de Montesquieu. En 1757, año de la publicación del texto, hacía ya dos que el barón

había muerto en París "...como cristiano, según unos, como filósofo, según Voltaire" (12). El Essai fue prácticamente el último escrito del barón con explícito destino a la imprenta, pues fue compuesto en 1754. Las circunstancias del encargo del trabajo pueden aclararnos algo sobre la posición en el tablero de los principales protagonistas: no deja de ser significativo que la colaboración de Montesquieu en la Enciclopedia aparezca determinada por la petición personal que le hace D'Alembert, es decir, de los dos editores oficiales, el que gozaba de más carta de naturaleza en la sociedad, ligado a instituciones oficiales como la Academia y que, apenas dos años más tarde, abandonaría la empresa ante los problemas políticos en aumento.

La colaboración de Montesquieu en la Enciclopedia es considerada por lo editores como algo excepcional. El autor que escribe en el tomo VII es el mismo al que en el tomo V se le ha tributado un Eloge en los más efusivos términos reservados por los enciclopedistas para "héroes civiles" de la talla de Newton. Una pequeña aclaración de once líneas precede, además, en el tomo VII el texto de Montesquieu y lo enlaza con el anterior de Voltaire escrito también bajo el epígrafe Goût. En esta aclaración se hace hincapié sobre el carácter imperfecto e inacabado del escrito, aspecto importante a tener en cuenta porque sabemos de la auténtica obsesión de Diderot

por revisar todos los originales que llegaban a sus manos y no dar a la imprenta nada que no estuviera apuntillado en sus más mínimos detalles. Si los editores nos conservan aquí ese texto incompleto, encontrado entre los papeles de Montesquieu, es precisamente por la auténtica aureola de veneración con la que rodean, sobre todo D'Alembert, su figura: "...los primeros pensamientos de los grandes maestros merecen ser conservados para la posteridad como los esbozos de los grandes pintores". El artículo no es, pues, una más de las contribuciones, sino el boceto precioso de la obra de un genio ya desaparecido, boceto tan precioso que el argumento para su reproducción no es ya la menor o mayor utilidad del texto a la empresa común sino, al contrario, el juicio de la posteridad: es la Enciclopedia aquí quien sirve al autor, y no viceversa, de modo excepcional, aunque naturalmente no hay que olvidar que, en el mar de tormentas políticas que desde 1756 golpean sin cesar a la Enciclopedia, la inclusión del Barón no deja de tener un aspecto defensivo y al mismo tiempo de contraataque propagandístico.

Hay que señalar, igualmente, antes de entrar en el análisis del texto, que el artículo de la Enciclopedia es incompleto, no incluye la totalidad del escrito de Montesquieu. Los enciclopedistas se sirvieron de un borrador inacabado, encontrado entre los papeles de Mon-

tesquieu, pero muy pronto nuevos hallazgos documentales sirvieron para reconstruir por completo el texto tal y como lo conocemos hoy dia (13). En el artículo de la Enciclopedia, el último epígrafe es el titulado "De las bellezas que resultan de una cierta perplejidad del alma", mientras que en la edicion definitiva hay aún cuatro epígrafes más, y de un gran interés: "De las reglas", "Placeres fundados en la razón", "De la consideración de la situación preferible", y, por último, "Placer causado por los juegos, caidas, contrastes". Así, procuraremos completar el análisis del texto enciclopedista con esa última parte que los editores de la obra no pudieron encontrar.

Ya desde su comienzo, el texto de Montesquieu presenta serias discrepancias con el de Voltaire. Y, en primer lugar, la afirmación rotunda del subjetivismo, la idea, seguramente influida por Crousaz, de que la aportación personal del que contempla lo bello es lo que constituye la belleza misma. Sin embargo, no es un subjetivismo similar al de Diderot, sino que encierra un fuerte componente hedonista y antiutilitarista. Una clara distinción entre lo bueno y lo bello tiene el resultado de liberar a esta última noción de cualquier referencia a lo útil: cuando encontramos placer en una cosa por la utilidad que nos produce, esa cosa es bueno, pero cuando este placer viene producido por la sola visión de la cosa,

sin reportarnos una utilidad inmediata, esa cosa es bella. Mustoxidi (14) ve en este anti-utilitarismo de Montesquieu la primera plasmación de la idea del desinterés en arte; prefiero, en cambio, contemplar aquí, más bien, una mera variante de un hedonismo ya claramente establecido por Du Bos y, antes que él, incluso por Bouhours (15), quienes consideraron ya el placer como una razón de ser la actividad estética.

La idea del placer es, en efecto, central en el pensamiento de Montesquieu. El aristócrata moderado, enemigo de todo exceso, cómodo entre sus viñedos lo mismo que en sus largos viajes, considera a la felicidad, le bonheur, como el complemento indispensable de la vida del hombre, sin el cual no cumple su propia sustancia individual. Y esta felicidad es inseparable, en su doble aspecto anímico y corporal, al contrario de lo que mantenía la visión cristiana tradicional. La propia ley orgánica de nuestro cuerpo nos lleva al placer, pero el mero placer corporal está indisolublemente unido al que resulta de las actividades del alma, y debe ser guiado por una idea de moderación que pierde carga moral para convertirse en un mero cálculo vital: la auténtica felicidad sólo puede ser el resultado de aquéllos deseos cuyo cumplimiento se pueda realizar sin un excesivo gasto de energía anímica y corporal. Una relación de conveniencia debe ajustar constantemente nuestros deseos a nuestra situa-

ción y no es ya el deseo lo condenable, sino un posible ritmo precipitado que pueda comprometer nuestra estabilidad emocional. La moderación es, entonces, simplemente el mejor empleo de nuestras fuerzas físicas y anímicas.

El objeto de investigación en materia de gusto será, por tanto, el de los mecanismos mediante los cuales la visión de un objeto del arte o la naturaleza puede provocar en justa medida en nuestra alma la activación de los mecanismos del placer. Sin embargo, encontramos inmediatamente una refutación de la teoría empirista acerca del origen de este placer, cuando Montesquieu afirma, probablemente más influido por el cartesianismo de lo que él hubiera reconocido, que el alma del hombre posee placeres cuyo fundamento es la propia naturaleza anímica y no los sentidos. No hay que olvidar, empero, para reducir esta posible supervivencia cartesiana a sus justos límites, que en la filosofía de Montesquieu el hombre sensible y el hombre pensante no aparecen escindidos: el placer del espíritu no es otra cosa que el perfeccionamiento del placer de los sentidos, y, al contrario, el movimiento del alma implica necesariamente el movimiento y el placer del cuerpo. Así, el rechazo del mecanismo empirista no implica ya una rotunda desvalorización de los sentidos, que, incluso en aquéllos placeres inherentes a la propia alma, tienen una eficaz intervención porque

sin ellos tales placeres no podrían ponerse en movimiento.

Así, por tanto, Montesquieu divide los placeres del hombre en adquiridos y naturales, siendo éstos últimos "inherentes a todo ser que piensa". Y ello le conduce a distinguir, en consecuencia, dos tipos de gusto: el gusto natural y el gusto adquirido. Ahora bien, ¿qué es el gusto, ya sea éste natural o adquirido? Montesquieu lo define, ante todo, y en ello coincide en buena medida con Voltaire, como un medio de discernimiento y conocimiento: "...la ventaja de descubrir con finura y rapidez la medida del placer que cada cosa debe producir a los hombres". El gusto es fundamentalmente conocimiento, y tal conocimiento es, para Montesquieu, el medio privilegiado de articular su esquema individualista con la existencia de una realidad exterior al hombre: el conocimiento es una apertura de la mente humana sobre el mundo natural, histórico y social (16).

Precisamente por ello, Montesquieu coincide con Voltaire, y con el resto de los enciclopedistas, en considerar al gusto como una cualidad educable paulatinamente, y a la propia investigación sobre los mecanismos del placer estético le asigna una misión pedagógica: "Examinemos, pues, nuestra alma; estudiémosla en sus actos y pasiones...Esto podrá contribuir a formar nuestro gusto, el cual no es otra cosa que la ventaja de describir con finura y con rapidez la medida del placer que cada cosa debe

producir a los hombres".

Pero si el conocimiento de la fuente de nuestros placeres anímicos puede perfeccionar y educar el gusto, no basta para poseerlo. Como Voltaire, Montesquieu habla del gusto natural como algo que se posee más por sentimiento que por conocimiento. Parece que sólo el gusto adquirido puede ser objeto de educación a través de las vías racionales del conocimiento, mientras que el gusto natural deberá conocer otro tipo de evolución. Y el instrumento privilegiado de este conocimiento es la mirada; una mirada rápida, clara y lejana, que da un conocimiento global de un sólo vistazo, como pretendía igualmente Voltaire (17).

Ahora bien, dando por sentado que el gusto no es sino la medida de nuestros placeres, ¿cómo podemos llegar a conocer estos mismos placeres y no sólo su medida? La respuesta de Montesquieu no ofrece vacilaciones: para llegar a conocerlos, hay que partir de nuestro propio ser. Si el gusto es, en buena medida, conocimiento como apertura al mundo exterior, el propio conocimiento de los mecanismos debe invertir el camino y volver a bucear solo en las profundidades de nuestra organización ontológica. Tal organización es completamente arbitraria, en el sentido de que en absoluto es fruto de ninguna necesidad y muy bien podría haber sido diferente de como es (18). Si así hubiera ocurrido, es decir, si hubiera sido

distinta, todas las reglas humanas, incluidas las del gusto y el juicio estético, hubieran sido necesariamente diferentes: tal es su grado de dependencia con respecto a la constitución orgánica de los seres.

En el alma humana existe, además, la condición necesaria para que el hombre sienta la necesidad de proceder al conocimiento de sí mismo: la curiosidad. El tema de la curiosidad es enfocado por Montesquieu desde una perspectiva estrictamente filosófica, como puro movimiento anímico, sin referencia alguna a la distinción entre esprit curieux y esprit philosophique que tan agudas polémicas provocaba y de la que se haría eco, por ejemplo, el artículo Curiosité, del Chevalier de Jaucourt. Para Montesquieu, el fundamento de la curiosidad es siempre el placer que nos produce un objeto, y que nos lleva a desear conocer otros objetos. El alma no reposa jamás, se encuentra siempre en movimiento. Pero, además, es importante señalar que la curiosidad es, al mismo tiempo, el fundamento de una reflexión estética que parece directamente influenciada por el pensamiento inglés: como la curiosidad nos impulsa a desear ver cada vez más objetos, se complace mucho más en la visión de un paisaje inculto y salvaje, pero natural, que en la del jardín más perfecto: "...cuando encontramos lugares hermosos, cuando nuestra mirada en libertad puede ver a lo lejos prados, riachuelos, colinas, y esas disposiciones que son, por así

decirlo, creadas expresamente, queda mucho más encantada que cuando ve los jardines de Le Nôtre" (19).

No obstante, no hay que ver en Montesquieu ningún predecesor del Sublime, pues su elogio de la naturaleza queda siempre reducido a los límites del concepto de belle nature. No admite, en modo alguno, que la naturaleza sea genericamente preferible al arte: puesto que el arte imita las partes más bellas de la naturaleza, ésta última sólo es superior cuando nos muestra dichas partes: "El arte viene en nuestra ayuda y nos descubre la naturaleza que se oculta en sí misma...Es por esta razón que, en la pintura, preferimos un paisaje al plano del más bello jardín del mundo; es que la pintura sólo recoge la naturaleza en aquélla parte que se muestra bella, allí donde la vista puede llegar a lo lejos y en toda su extensión, allí donde es variada, allí donde puede ser mirada con placer". La noción de curiosidad, así, muy al contrario que en Jaucourt, sirve para fundamentar una corrección de la clasicista belle nature en el sentido de dar entrada parcialmente a las tesis de la estética inglesa de lo pintoresco.

Si los placeres que son capaces de conmover estéticamente al alma se encuentran en nosotros mismos, quiere ello decir también que se encuentran igualmente en la naturaleza, de la cual formamos parte. Así, encontramos placeres en la contemplación del orden, porque el princi-

pio de orden está a la vez en nosotros y en la naturaleza: "No es bastante con mostrar al alma muchas cosas, sino que es necesario mostrárselas con orden...En una obra en la cual no hay orden, el alma siente a cada instante cómo se perturba aquélla que ella quiere introducir en el conjunto...Así, los pintores agrupan sus figuras; así, los pintores de batallas colocan en un primer plano las cosas que la mirada debe distinguir, mientras que la confusión se desenvuelve en el fondo y en la lejanía".

Pero en la naturaleza no se presenta jamás el principio del orden aislado. Es siempre orden dentro de la variedad. Si no hay variedad el alma cae en el tedio y es incapaz de placer alguno: "Es preciso que una cosa sea bastante simple para ser percibida, y bastante variada para ser percibida con placer". Una clara formulación del principio de unidad en la variedad, ya planteado por Crousaz y refutado por Diderot en aras de la percepción de relaciones. Precisamente a propósito del principio de la variedad, Montesquieu desarrolla una comparación entre la arquitectura gótica y la griega, comparación en la que encontramos el rechazo del arte medieval y el elogio contrario del clásico, con argumentos originales con respecto a los que en la misma Enciclopedia desarrollarán otros autores. Para Montesquieu, la arquitectura gótica es aparentemente muy variada, pero esta variación no encierra en sí ningún principio de orden y se

convierte en confusión por el exceso de ornamentos. El resultado de ello es la oscuridad y, sobre todo, la incomunicabilidad: "Una edificación de orden gótico es una especie de enigma para el ojo que la ve". La arquitectura griega es todo lo contrario: aparentemente es uniforme, pero reina en ella la ordenada variedad precisa: "Es preciso que las grandes cosas tengan grandes partes...La arquitectura griega, que tiene pocas divisiones pero grandes, imita a las cosas grandes; el alma siente que reina en ella una cierta majestad".

Resultado de la combinación de los principios de orden y variedad es un tercer fundamento de placer estético: el principio de simetría. Pero, a diferencia de otros teóricos, Montesquieu no absolutiza la simetría, no la convierte en condición indispensable de la belleza, sino que distingue dos modos de ver: cuando el alma percibe cosas de un modo sucesivo, la simetría no es ni necesaria ni conveniente, y lo principal es la variedad; por contra, cuando percibimos una cosa de una sola vez, tiene que existir simetría, "...la cual complace al alma por la facilidad que le da para abarcar en principio todo el objeto". La simetría, pues, se relativiza al modo de ver del hombre: "Siempre que la simetría es útil al alma y puede ayudar a sus funciones, le es agradable; pero siempre que es inútil es insulsa, puesto que suprime la variedad".

Pero, si el espíritu ama en determinadas circunstancias la simetría, también encuentra placer en los contrastes. A la pareja complementaria orden-variedad, se añade la de simetría-contrastes. En arte, la complementariedad se establece en el hecho de que "...si bien la naturaleza pide que los pintores y escultores pongan simetría en las partes de sus figuras, por el contrario quiere que pongan contrastes en las actitudes". Un principio que guarda similitud con la necesidad de contraste que Diderot reivindicará para el teatro, y que incluye también en este caso una nueva condena del gótico. Ahora es la escultura gótica, y no la arquitectura, la acusada: llevando la simetría a las actitudes de sus figuras, la escultura gótica ha matado la variedad y se ha alejado de la naturaleza que presenta a los hombres siempre diversos y en movimiento. En literatura, la acusación se dirige a San Agustín y los escritores de la baja latinidad, y entre los modernos a Saint-Evremond, acusados de haber simetrizado los contrastes, de haberlos usado de tal modo que el contraste mismo se hace monótono: "Esta continua diversidad llega a ser una semejanza. Por lo demás, la naturaleza, que esparce las cosas en desorden, no muestra la afectación de un constante contraste; no pone todos los cuerpos en movimiento, ni menos en movimiento forzado. Es más variada que todo éso: pone unos cuerpos en reposo y da a los demás diferentes clases de movimiento".

Los placeres enumerados hasta el momento corresponden, en el esquema de Montesquieu, al gusto entendido básicamente como conocimiento. Pero hay que recordar que el gusto tenía, tanto en Montesquieu como en Voltaire, también una faceta de sentimiento. Es la faceta que recupera ahora el barón para hablarnos de los placeres de la sorpresa. Si el alma, cuando conoce, ama la variedad, también la ama cuando siente; de ahí que la repetición continuada de unos mismos placeres acabe por fatigarla. Está cansada de sentir siempre lo mismo, pero no puede no sentir, porque el sentimiento está inscrito en su propia naturaleza. De ahí que valore todo nuevo placer inesperado, no sólo por el placer en sí sino sobre todo por la sorpresa causada. Para Montesquieu, precisamente el placer de la sorpresa se encuentra en la base de nuestro gusto por los juegos de azar y también -y esto es digno de tener en cuenta- por el teatro, que es visto no como un mecanismo de mejora de la moral individual o colectiva, sino como una continua fuente de acontecimientos inesperados. Al mismo tiempo, como una derivación de la importancia que Montesquieu atribuye a la sorpresa, aparece también la tesis de la diversidad de las causas que pueden provocar un sentimiento, de las cuales en un momento dado unas predominarán sobre otras. El placer final será el mismo, pero la causa que lo provoca será una combinación de causas parciales en las que siem-

pre se encontrará un alto grado de incertidumbre y sorpresa.

Paralela a esta tesis está la de la conexión accidental de ideas accesorias con otra principal, que se encuentra también en el artículo Beau de Diderot, y según la cual ante un objeto puede suceder que tengamos sentimientos encontrados que se anulen mutuamente, o puede que la impresión principal de placer se vea reforzada por ideas secundarias momentaneamente conectadas a aquélla (20). Efecto de esta conexión de ideas es, para Montesquieu, el "efecto de nostalgia": la idea de que los poetas bucólicos que cantan la naturaleza idílica y la vida pastoril nos hablan de una edad de oro tristemente perdida para la humanidad: "Nos hablan de un tiempo mucho más feliz y más tranquilo". Montesquieu se sitúa así en la senda de Fenelon, entre los reivindicadores del mito de una edad de oro que se sabe que ya jamás volverá. Rousseau heredará en parte esta noción y será el encargado de reelaborarla para su posterior reutilización en el nuevo contexto prerromántico, aunque nada de ello aparezca todavía en Montesquieu (21). La conclusión de esta tesis de la conexión de ideas, emparentada con Diderot cuando planteaba el aspecto cuantitativo de la percepción de relaciones, es que la mayor o menor cantidad de ideas accesorias unidas a una principal marcan una cierta jerarquización intelectual de los espíritus. Las gentes

que a una idea o gusto principal unen un gran número de ideas accesorias son las personas delicadas; las que tienen sólo una sensación son las personas groseras. Una clara reminiscencia de la teoría del fin esprit, recogida por Voltaire en el artículo Finesse, y coincidente con la idea del homme de goût que el propio Voltaire planteaba en su parte del artículo Goût.

Otra de las fuentes del placer estético que cita Montesquieu, y a la que dedica un amplio desarrollo, es el famoso je ne sais quoi. El tema del "no sé qué", planteado ya por Bouhours a finales del siglo XVII y usado a comienzos del XVIII, entre otros, por nuestro Feijoo y por el abate Du Bos, ha sido considerado con razón como una de las más graves fisuras que la llamada "generación preilustrada" -a la que, en tantos aspectos, pertenece el propio Montesquieu- logró abrir en el armazón teórico del clasicismo, puesto que a la racionalidad confiada y segura de éste oponía ya la conciencia inquieta de ciertos aspectos del goce estético inexplicados, que contribuían a una progresiva carga del acento sobre los aspectos sentimentales, en la línea de lo que estaba ocurriendo en Inglaterra desde principios de siglo. Para todos ellos, el no sé qué era la forma de designar un vacío teórico que no acertaría a colmarse hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XVIII; era simplemente el síntoma de un problema y de una carencia, aunque no aún el intento de

su solución. Montesquieu es uno de los primeros que intenta reconducir el no sé qué a los límites de una explicación global, dentro de la idea, claramente compartida con Voltaire, de que incluso los aspectos más sentimentales y más aparentemente irracionales no dejan de tener una explicación para la Razón humana. Montesquieu integra, así, el tema del no sé qué como una parte más de su teoría general de los placeres estéticos producidos por la so pre-
sa.

Así, en su opinión, el efecto del no sé qué no tiene nada de misterioso: "Me parece que es un efecto fundado principalmente en la sorpresa". Sorpresa que se produce, especialmente, cuando de alguien o algo obtenemos mayor placer del que cabría esperar en una primera aproximación: una mujer fea que encierre gracias ocultas, nos sorprende agradablemente mucho más que una hermosa. Pero a partir de aquí, Montesquieu articula toda una teoría sobre los valores estéticos de la simplicidad que constituye un aspecto más de la nueva actitud crítica hacia la artificiosidad y exuberancia del Rococó. Sólo que dicha actitud crítica se dirige aquí, simultáneamente, a la vida y a la estética. Por una parte, se ataca la complicación de la vestimenta en aras de una sencillez bucólica: "Los grandes atuendos raramente son graciosos, y frecuentemente lo son las vestiduras de los pastores"; o de un cuidado desorden: "Nada complace más en el vestir que

esa negligencia o desorden que nos oculta los cuidados que la limpieza no ha exigido, y que sólo provienen de la vanidad" (22). Montesquieu, sin embargo, no logra liberarse totalmente de una concepción de la gracia considerada todavía más que como una categoría de la estética en sentido estricto, como un atributo femenino de la vida en sociedad, basado más en las maneras que en las palabras, pese a que se abogue por unas "maneras naturales": "La gracia no se halla ni en las maneras contenidas ni en las maneras afectadas, sino en cierta libertad o facilidad que está entre ambos extremos...Parecería que las maneras naturales deben ser las más sueltas; pero son las menos, pues la educación, que nos contiene, nos hace perder naturalidad. Pues bien, quedamos encantados de verla aparecer". No hay duda de que, aunque este elogio de la naturalidad, emparentado con Fenelon, aleje a Montesquieu de la artificiosidad del rococó, estamos aún muy lejos de esa gracia de la segunda mitad del XVIII que Rosario Assunto considera como categoría central de la estética neoclásica (23).

Pero, por otra parte, Montesquieu da también a esta valoración de la simplicidad su dimensión propiamente estética: "Admiramos la majestad de los paños de Paolo Veronese, pero nos impresionan la simplicidad de Rafael y la pureza de Correggio. Paolo Veronese promete mucho, y da lo que promete. Rafael y Correggio prometen

poco y dan mucho; ésto nos complace más". Como se ve, no se trata de una descalificación total de la ampulosidad artística -al menos, de la de los venecianos, que siempre son muy bien tratados en los artículos de la Enciclopedia, como por ejemplo en Ecole Vénitienne de Jaucourt- sino más bien de afirmar la superioridad relativa de un arte de la simplicidad, superioridad que se establece, sin embargo, no en virtud de un principio moral sino en aras de un mecanismo, el de la sorpresa, capaz de provocar en nosotros una reacción mental cualitativamente mayor. Si, como antes se dijo, es evidente que se pueden encontrar aquí ecos de la amplia polémica ilustrada contra la estética del Rococó -pese a que el término de comparación sea ahora Veronés-, no es menos cierto que no hay una trasposición total de los términos de dicha polémica y que la crítica de Montesquieu se funda en motivos si no opuestos sí al menos diferentes a los del resto de los enciclopedistas.

Para que la sorpresa adquiera todas sus virtualidades de provocarnos placer debe ser, además, según Montesquieu, una sorpresa progresiva, que vaya aumentando paulatinamente nuestro interés hasta conducirnos a la admiración. Esta progresión de la sorpresa parece contradecirse con la hipótesis, ya vista, de una mirada universal, rápida, lejana y abarcadora simultáneamente de todos los detalles, pero tal contradicción es sólo

aparente si se tiene en cuenta que la idea de la sorpresa progresiva se refiere a los aspectos sentimentales del gusto, mientras que la de la mirada universal lo hace a sus aspectos cognoscitivos. Más que oposición, se trata aquí de complementariedad; sentimiento y conocimiento, imaginación y razón, nunca son para los enciclopedistas, y mucho menos para Montesquieu, términos excluyentes. Este aspecto de la progresión de la sorpresa puede producirse tanto en la naturaleza como en el arte. En cuanto al aspecto natural, el viajero Montesquieu ofrece un ejemplo anticipador de lo que serán las descripciones románticas de cadenas montañosas: "Puede comparársela (a la iglesia de San Pedro) con los Pirineos, en los cuales la mirada, que primeramente creía medirlos, descubre montañas detrás de las montañas, perdiéndose cada vez más " (24). Y en arte vuelve a aparecer la comparación entre Rafael y los venecianos, con clara ventaja de aquél: "Las obras de Rafael conmueven poco a la primera mirada: imitan tan bien la naturaleza que al principio quedamos tan poco extrañados como si se viera el objeto mismo, el cual no causaría sorpresa...Se puede comparar a Rafael con Virgilio, y a los pintores venecianos, con sus actitudes forzadas, con Lucano. Virgilio, más natural, impresiona menos al principio, para después conmovernos más; Lucano impresiona más al principio para luego conmovernos menos". La basílica de San Pedro es también un ejemplo de progre-

sión de la sorpresa en arte, pues su ligereza y la exactitud de sus proporciones hacen que sólo poco a poco descubramos la enormidad de su masa y tamaño.

Otra de las variantes del placer provocado por la sorpresa es lo que Montesquieu llama la perplejidad del alma. En realidad, aunque nuestro autor le dedique un epígrafe aparte, no se trata más que de una ampliación de la idea del placer provocado por algo que no esperábamos: "...la sorpresa sobreviene al alma del hecho de que no puede conciliar lo que ve con lo que ha visto". Se dan aquí la mano dos de las grandes fuentes de placer de Montesquieu: el contraste y la sorpresa, reforzándose mutuamente, y concitando la comparación como resultante: "Cuando se trata de mostrar cosas bellas, el alma prefiere ver comparar una manera a otra manera, una acción a otra acción, una cosa a otra cosa". El Baco de Miguel Angel es el supremo ejemplo de esta comparación/contraste: firme sobre sus piernas, sabe dar al mismo tiempo la sensación de la embriaguez; igualmente, la tranquilidad de Juno provoca un delicioso contraste con la ira de Júpiter en la Cámara de los Gigantes de Giulio Romano en Mantua.

Con esta referencia a Giulio Romano se corta el fragmento de Montesquieu publicado por la Enciclopedia. Sin embargo, como se dijo, en la edición definitiva que del Essai figura en las principales versiones de las obras de Montesquieu se añaden aún cuatro epígrafes más

cuyo contenido se resumirá a continuación. No obstante, creo que ni siquiera con estos cuatro epígrafes podrá considerarse completo un texto que debemos contemplar más bien como un verdadero "ensayo" de lo que debiera haber sido un auténtico tratado estético desgraciadamente nunca escrito por Montesquieu.

El primero de estos cuatro epígrafes, el titulado De las reglas, es, con mucho, el más importante de los cuatro, porque incluye la peculiar aportación del barón al continuo proceso de relativización de la norma estética que vamos a encontrar por todas partes en la Enciclopedia. Montesquieu, como todos los enciclopedistas, postula la existencia de reglas artísticas a un nivel teórico. Pero, para él, los problemas residen en la aplicación concreta de estas reglas: la mayor parte de las veces deben mantenerse únicamente como guías teóricas y aplicarse con relativa flexibilidad en la práctica. Por ejemplo, la ley de las proporciones, teóricamente aceptada por todos los artistas, se ve a cada momento violentada por las necesidades de dar diferentes actitudes a los cuerpos. Miguel Angel representa, para Montesquieu, el gran ejemplo de artista genial que sabe dominar esta tensión entre la regla teórica y su aplicación práctica: "Pocas de sus obras arquitectónicas guardan exactamente las proporciones, pero, con un conocimiento exacto de cuanto puede producir placer, parece que dispusiera de

un arte para cada obra". En esta perspectiva, el gusto se erige en una cualidad entre cuyas funciones está la de decidir, en cada caso, si debe dominar la regla teórica o la realización concreta. Se trata, pues, de una variante muy original de la teoría de la regla que alcanzará mayor difusión entre los enciclopedistas: aquélla que distingue entre unas reglas artísticas de carácter universal y siempre inviolables y otras reglas que son arbitrarias, fruto de convenciones y siempre reformables por la continua acción del genio.

El segundo de estos cuatro epígrafes finales, el titulado Placeres fundados en la razón, reafirma algo que se desprende de la misma base del pensamiento de Montesquieu: que todos los placeres del alma, aún los más sentimentales, tienen siempre un fundamento último que, si no explicado, es por lo menos explicable. No obstante, siempre se deja abierta la posibilidad de que algo irracional nos agrade de modo muy momentáneo y a condición de no alejarse excesivamente de la Razón: "Cuando algo no es razonable en ciertos aspectos y, agradándonos por otras causas, la costumbre o el propio interés de nuestros placeres lo presenta como razonable, como nuestra óperas, debe procederse de modo que se aleje de ella lo menos posible". Hay que destacar, por supuesto, en este punto, la intervención del barón a favor de la ópera francesa en la gran polémica musical que oponía a los partidarios

de ésta y a los de la música italiana: "Yo no podría soportar en Italia a Catón y a César cantando arias en los teatros; los italianos, que han sacado de la historia los temas de sus óperas, han mostrado menos gusto que nosotros, que los hemos recogido de la mitología o de lo novelesco".

El epígrafe titulado De la consideración de la situación preferible es una referencia al fundamento de la comedia. Para Montesquieu, una misma acción puede provocar en nosotros reacciones diversas según el personaje que la sufra. Contemplar un sufrimiento o un daño nos resultará agradable en un personaje que se nos ha presentado como odioso o ridículo, pero nos resultará triste si ello ocurre en un personaje que haya despertado nuestro interés. De aquí surge una definición de la comedia entendida como arte encargado de ordenar estos sentimientos encontrados. Para Montesquieu: "El gran arte de la comedia consiste en ordenar bien esta afección y esta aversión de manera que no nos contradigamos a lo largo de la obra ni nos lamentemos de haber amado u odiado". El último epígrafe, Placer causado por los juegos, caídas, contrastes, con el que bruscamente termina el Essai sur le goût, no encierra sino una mera repetición de temas ya tratados, como los placeres de la sorpresa o la curiosidad.

¿Tenemos, pues, en la Enciclopedia, una visión

general del pensamiento estético de Montesquieu? Indudablemente no. Aparte de los innumerables juicios estéticos contenidos en sus escritos de viaje, que tan bien analizados han sido por Jean Ehrard (24 bis), pueden encontrarse reflexiones importantes para el campo estético hasta en su obra política por excelencia, el Esprit des Lois, donde al principio universal de las leyes se oponen siempre las contingencias y las variaciones introducidas por el clima, el terreno, las creencias, el espíritu de las naciones...Esta relativización de las tesis universalizantes es justo, en mi opinión, el tema que le falta por desarrollar al Essai sur le Goût para completar un pensamiento estético coherente con la filosofía general de Montesquieu.

¿Qué valoración debe darse, por tanto, a esta tentativa genial pero indudablemente no culminada que es el texto de la Enciclopedia? Algunas de las afirmaciones hechas en este sentido a propósito de Voltaire son válidas también para Montesquieu. Debemos rechazar rotundamente, en primer lugar, su descalificación por presunta falta de originalidad (25). El pensamiento estético de Montesquieu, en la medida en que es posible reconstruirlo, toma, ciertamente, nociones de otros autores, pero las combina de modo radicalmente nuevo. Y Montesquieu reafirma igualmente su originalidad respecto al resto de los enciclopedistas, como Diderot, D'Alembert o Marmontel, hacien-

do que su texto sirva de enlace entre temas planteados por la generación preiluminista y la segunda generación ilustrada, la de los enciclopedistas propiamente dichos. Montesquieu reelabora aquí nociones que, a su vez, servirán de base para posteriores debates en la segunda mitad del siglo: los límites respectivos entre razón y sentimiento, la relativización de las normas estéticas, la subjetivización del juicio estético e incluso los primeros esbozos de una teoría paisajista de lo pintoresco. Por otra parte, su valoración de la simplicidad como atributo estético esencial lo une al gran bloque de los teóricos empeñados en destruir los restos de la estética "frívola" y exagerada del Rococó. Pero sobre todo su gran aportación reside en este intento de sistematizar la categoría estética subjetiva por excelencia, el gusto, frente al objetivismo del bello. Los críticos de Montesquieu suelen obviar un hecho tan simple como importante: en la primera mitad del siglo XVIII encontramos numerosos tratados sobre el Bello, pero muy pocos sobre el gusto.

El artículo Goût firmado por D'Alembert e incluido a continuación de los de Voltaire y Montesquieu incluye para nosotros evidentes puntos de interés. En primer lugar, el ser la obra de uno de los dos co-directores de la Enciclopedia y no de un colaborador ocasional. Pero, en segundo lugar, y sobre todo, porque el texto de D'Alem-

bert enfoca problemas muy distintos a los tratados por Voltaire o por Montesquieu, y los aborda con un tono fuertemente polémico también distinto. El mismo subtítulo del artículo de D'Alembert es indicativo del cambio de problemática: Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie dans les matières de goût. El artículo está escrito en un tono defensivo y, al mismo tiempo, militante. La Philosophie que se juzga no es cualquier sistema filosófico, sino muy precisamente la filosofía por excelencia, el pensamiento ilustrado. En materia artística, D'Alembert se erige en defensor radical de la aplicación del auténtico esprit philosophique a las cuestiones relacionadas con el gusto, aclarando al mismo tiempo, frente a los manipuladores de falsas imágenes de la philosophie, los términos exactos que para los enciclopedistas reviste esta relación entre arte y filosofía. El gran valor de este texto reside precisamente ahí: en el intento de delimitar, una vez aceptada la inevitabilidad de esta relación entre arte y filosofía, las respectivas fronteras entre dos dominios que aparecen estrechamente imbricados pero nunca confundidos. Ni siquiera en el Discours Préliminaire aborda D'Alembert el tema con tanta claridad y seguridad como ahora: nos encontramos ante un texto que debe contemplarse en el contexto de las reflexiones sobre el gusto antes vistas, pero que también puede y debe leerse en cierto sentido como el complemento indispensable del Discours Préliminaire.

D'Alembert no habla de la constitución del gusto estético, ni de sus orígenes, ni de sus características, aunque a lo largo del texto desliza observaciones que permiten sorprender atisbos de una teoría del gusto como compromiso buscado entre razón e imaginación. Su primera preocupación, muy en la línea del Discours Préliminaire, es deslindar los diferentes efectos que la aplicación del esprit philosophique ha producido en las ciencias y en las letras. Efectos contrarios, pero claramente positivos en ambos campos. En las ciencias, el principal de tales efectos es la crisis del esprit de système: la filosofía ha demostrado la falsedad de las grandes construcciones teóricas de la metafísica racionalista y ha acostumbrado al hombre a la idea de que existen hechos aún inexplicados. Poniendo coto al ansia de explicarlo todo sin explicar realmente nada, reivindica al mismo tiempo la plena confianza ilustrada en el progreso del espíritu humano. En el campo de las letras, el efecto ha venido del lado contrario: ha contribuido al examen y la explicación de "todo lo que es objeto del gusto". La philosophie es la matriz ideológica que ha permitido la apertura de los fenómenos de la percepción estética al campo del conocimiento.

Igualmente, si la philosophie, la ideología ilustrada, tiene como uno de sus objetivos generales el destierro del prejuicio y la superstición de la mente del

hombre, esta tarea es igualmente aplicable al terreno de la estética. ¿Cómo se plasma esta liberación de la "superstición estética"? En primer lugar, por la superación de la vieja querelle entre Antiguos y Modernos. En el capítulo dedicado al tratamiento del mundo antiguo en la Enciclopedia tendremos ocasión de comprobar cómo tal querelle se salda no con la victoria de uno de los contendientes sino con la definitiva superación del clima ideológico que la originó: Antiguos y Modernos no serán ya términos oponibles de un debate, sino momentos álgidos en un desarrollo intelectual que inevitablemente tiende hacia el progreso (26).

D'Alembert es un puntual testigo de tal superación cuando afirma en su texto que la aplicación de la philosophie tiene, sobre todo, tres efectos que nos liberan de la superstición: nos hace contemplar a los antiguos con los ojos de la razón, reconocer sus fallos y juzgar con justicia a los modernos. "Justifica (la filosofía) nuestra admiración por los antiguos haciéndola razonable; nos impide ignorar sus defectos; nos hace ver sus iguales en varios de nuestros buenos escritores modernos, que, por haberse formado a su imagen, se creían, por una modestia inconsecuente, muy inferiores a sus maestros".

Sin embargo, D'Alembert prevé las posibles objeciones y les hace frente. Se pone en el lugar del enemigo

y le contesta. Ello no disminuye el tono de seguridad de sus discursos: no hay que creer que el propio d'Alembert encuentre dudas y fisuras en sus explicaciones, sino más bien que, usando un método parecido al diálogo diderotiano, hace hablar a los posibles objetores para en seguida refutarlos con comodidad.

La primera de las objeciones anti-filosóficas previsibles es muy simple: el rechazo conservador de quienes creen peligrosa toda innovación en materia de gusto. En realidad, D'Alembert está designando a toda una amplia gama de valedores intelectuales de la vieja estética clasicista, y también a hombres del Ancien Régime que emplearán las propias armas literarias contra los enciclopedistas (desde el padre Berthier a Palissot). En realidad, todas las objeciones de D'Alembert parten de este grupo de escritores contrarios a las Luces, aunque, por supuesto, muchos de ellos pretendieran circunscribirse al mero campo de las disputas estéticas. La respuesta de D'Alembert ante este rechazo visceral de la novedad no es sino una reafirmación más de la necesidad mutua de la razón y la imaginación: en los temas especulativos, hay que permitir al genio la suficiente libertad como para permitirle alumbrar "cosas sublimes", e incluso a la Razón hay que concederle un cierto margen de actuación al azar, porque a menudo sólo este último permite que la Razón descubra al genio un camino hasta entonces desconocido. Se produce,

una parcial recuperación del valor de la hipótesis (27), pero no se trata en absoluto de la hipótesis de tipo cartesiano, a partir de la cual se construye todo un universo sin la más mínima base experiencial, sino más bien de una nueva valoración de lo fortuito, de lo imprevisible, del buceo sin más en lo desconocido, como necesario complemento de la razón experimental. El genio actúa según unos métodos que no son los mismos de la razón, pero que la complementan y a los que, a la vez, ésta controla de modo riguroso. La philosophie en materia de gusto no es nunca un equivalente de la seca razón: es siempre la correcta mezcla entre razón y genio, imaginación, sentimiento.

En parte se encuentra ya ahí la respuesta a la segunda gran objeción que encara D'Alembert, la que motiva la mayor parte de las reflexiones que siguen. Esta objeción, sin duda la más importante que se dirige contra el esprit philosophique, puede expresarse así: ¿acaso la aplicación de la fría filosofía no puede matar aquella parte del arte compuesta de calor, entusiasmo, genio... cualidades no mensurables en general? ¿No se corre el riesgo de realizar alardes metafísicos tratando de explicar lo que, en realidad, no tiene explicación? La base de la respuesta de D'Alembert está muy en la línea del artículo de Montesquieu: la existencia en nosotros de unos principios incontestables del gusto que lo hacen

objetivo y cognoscible. Para D'Alembert, el gusto no es de ninguna manera arbitrario ("esta verdad es igualmente sentida por los que reducen el gusto a sentir y los que quieren obligarlo a razonar"). Pero D'Alembert va más allá al distinguir dos clases de belleza: unos objetos "soprendentes y sublimes", que produce la naturaleza, "en todos los siglos y en todos los pueblos", y que son igualmente accesibles a todos los espíritus; y otros objetos cuya belleza sólo es sentida por las gentes sensibles, y que constituye propiamente el objeto del gusto. Estos, sin embargo, ocupan un segundo orden al lado de las bellezas del primer grupo ("porque lo grande es preferible a lo que sólo es fino"), pero requieren más sagacidad y, como afirmaba Voltaire, son propios de las naciones en las que la sociedad haya conocido un gran progreso. El gusto es, pues, para D'Alembert "...el talento de distinguir en las obras de arte lo que debe placer a las almas sensibles y lo que debe herirlas". La definición del gusto aparece, así, bastante similar a las de Voltaire y Montesquieu, pero su alcance es ya mucho más restringido ante los avances del genio y la propia belleza natural que acabará por desembocar en la estética del Sublime.

Retomando la argumentación, si existen en nosotros reglas del gusto, es necesario - y en buena medida posible- conocerlas buscando dentro de nosotros mismos. Es el espíritu filosófico el que nos empuja aquí a la

investigación, pero el que al mismo tiempo nos marca los límites que es imposible trasponer: "Así, el mismo espíritu filosófico que nos obliga, a falta de luces suficientes, a suspender a cada instante nuestros pasos en el estudio de la Naturaleza y de los objetos que están fuera de nosotros, debe, por el contrario, llevarnos a la discusión en todo lo que es objeto del gusto. Pero no ignora, al mismo tiempo, que esta discusión debe tener un término. En cualquier materia, debemos desesperrar de remontarnos nunca hasta los primeros principios, que están siempre para nosotros detrás de una nube...". La aspiración enciclopedista a extender en todo lo posible los límites del conocimiento humano y la simultánea conciencia de que el progreso nunca puede alcanzar el conocimiento universal y tiene un límite no por lejano menos real se combina aquí con la tesis de la cognoscibilidad del gusto: si no podemos remontarnos hasta el conocimiento último, si podemos "...reducir los principios de nuestros placeres en materia de gusto a un pequeño número de observaciones incontestables sobre nuestra manera de sentir".

Ahora bien, para realizar este examen, para lograr este conocimiento, se precisan una serie de cualidades intelectuales que D'Alembert resume en la expresión "no carecer de ninguno de los sentidos que componen el gusto". El auténtico espíritu filosófico es algo muy diferente a la mera justesse d'esprit: el filósofo que quiera

juzgar en materia de arte, debe hacerlo desde diversos puntos de vista, sin olvidar ninguna de las parcelas que componen un fenómeno estético. Así, en poesía, hay que hablar a la razón, al sentimiento y a la imaginación, pero también al órgano: "Los versos son una especie de canto respecto al cual el oído es tan inexorable que la razón misma se ve a veces obligada a hacerle ligeros sacrificios". Igual ocurre con la música. Un filósofo desprovisto de oído dirá que el placer poético o musical es un placer de opinión. Pero, a la inversa, el órgano sólo también es incapaz de darnos cuenta del placer estético. El verdadero philosophe se hallará, para D'Alembert, a medio camino: "No concederá ni todo a la naturaleza ni todo a la opinión". Y también distinguirá claramente entre placer de hábito y placer de opinión: una distinción original por la que D'Alembert pretende diferenciar los placeres repentinos e individuales de aquéllos otros que sólo penetran en nosotros de modo paulatino y con frecuencia ayudados por la presión del medio.

El philosophe en materia estética debe, pues, realizar una sabia combinación entre sentimiento y razón. Debe reconstruir en su acto de juzgar esa misma combinación existente en el placer estético: "Es así como un literato filósofo conservará al oído todos sus derechos. Pero, al mismo tiempo, y es éso lo que sobre todo lo distingue, no creará que la preocupación por satisfacer al

órgano dispense de la obligación más importante de pensar". La consecuencia lógica es uno de los principios nodales de la estética enciclopedista: no hay arte sin moral, no hay poesía que sea formalmente bella sin transmitir "ideas grandes". Para el philosophe la alianza entre sentimiento y razón es también la alianza entre arte y moral, y el cambio de funcionalidad desde la persuasión a la comunicación y la utilidad social.

Pero aun hay más: D'Alembert exige al filósofo, además de todas las cualidades citadas, una mirada amplia, capaz de abarcar el mayor número posible de objetos. Es, en el fondo, lo mismo que pedía Montesquieu, pero mientras que en éste derivaba de la tesis de un conocimiento rápido y total, en D'Alembert resulta de la exigencia mucho más práctica de aplicar la actividad enjuiciadora a todos los aspectos de la estética precisamente para evitar que esta capacidad se deforme.

Se deduce, pues, que una de las posibles causas de error en los juicios en materia de gusto es la falta de sensibilidad del que juzga para apreciar alguno de los numerosos aspectos que no se pueden olvidar. Pero D'Alembert examina también otra causa de error: el juzgar a través de unos principios que se han considerado muy ligeramente como reglas. Así, queda en cierto modo relativizado el poder universal de las reglas del gusto: si se admite que lo que comunmente se considera como regla

puede no ser más que una convención sin verdadero fundamento, se justifica la rebelión en nombre del auténtico espíritu filosófico. El problema se plantea, por tanto, de otro modo: ¿cuál es el método para determinar esas reglas estéticas ciertas que se encuentran en nosotros mismos? Es un desplazamiento del problema que parece alejarnos un tanto de Montesquieu y acercarnos a Hume (28). Para D'Alembert, sólo el análisis filosófico puede llegar a darnos a conocer estos principios, distinguiendo con claridad las distintas fuentes que concurren a provocar un placer estético y la parte debida a cada una de ellas. Las grandes obras de arte contribuyen a descubrir esos primeros principios estéticos, pero no por sí mismas sino por la discusión en torno al origen del placer que nos provocan; y esta discusión tiene que ser, ante todo, réflechie; en la determinación de las reglas, la razón es lo fundamental y el sentimiento tiene un papel mínimo, prácticamente nulo: "Si no se sigue este camino, la imaginación, impresionada por algunas bellezas de primer orden en una obra por lo demás monstruosa, cerrará bien pronto los ojos, transformará los defectos mismos en bellezas, y nos conducirá poco a poco a ese entusiasmo frío y estúpido que no siente nada a fuerza de admirarlo todo; especie de parálisis del espíritu que nos hace indignos e incapaces de gustar las bellezas reales". Los peligros de la imaginación libre vuelven así a aparecer: sólo la

razón es la única verdadera garantía contra el capricho y la arbitrariedad. La filosofía misma encierra sus peligros, su uso descuidado puede convertirla en cuchillo de doble filo; pero es de ella misma de donde salen los medios para combatir estas desviaciones. D'Alembert sale así al paso de la acusación de que la filosofía ha perjudicado más de lo que ha beneficiado: no es a la filosofía sino a su mal uso o a sus desviaciones a lo que hay que atribuir estos efectos nocivos que sólo ella misma puede corregir.

Precisamente es a estas dos causas de error citadas hasta ahora a lo que remite D'Alembert la estéril disputa sobre los méritos de los Antiguos. Ya señalamos cómo la querelle queda no resuelta sino superada. Pero D'Alembert plantea ahora los orígenes de esta eterna disputa: el doble error. Los partidarios de los Antiguos pecaban de falta de sensibilidad cuando se dejaban llevar por su entusiasmo y veían sólo las bellezas de conjunto silenciando los defectos de detalle; los adversarios no hacían justicia a los detalles contemplando sólo los vicios de conjunto. La querelle queda saldada como el resultado de un inmenso error que las Luces se encargarán de borrar (29).

Un tercera fuente de error, a la que D'Alembert concede menos importancia que a las dos primeras, es, "...trasponer a los objetos del gusto principios verdade-

ros en sí mismos pero que no son aplicables a estos objetos". El uso de la razón no puede tomarse nunca como pretexto para dar razón de un juicio estético con criterios extra-estéticos: se ve así cómo la unidad entre filosofía y arte produce, en una paradoja que sólo es aparente, la reivindicación de la autonomía de lo estético.

La conclusión del análisis de estas fuentes de errores es bien clara: la verdadera filosofía nos acerca al conocimiento y sólo una semi-filosofía nos aleja de él. El dominio de lo estético, pese a que incluye un componente no-racional, es él mismo objeto de la razón: "Todo lo que pertenece no sólo a nuestra manera de concebir sino también a nuestra manera de sentir es el verdadero dominio de la filosofía". Y, por ello, filosofía y gusto son categorías estrechamente unidas: "Es hacer una doble injuria a las letras y a la filosofía creer que pueden recíprocamente dañarse o excluirse".

El filósofo en materia de gusto se comporta del mismo modo que el genio creador. Esta identidad entre crítico y genio es una tesis común a casi todos los enciclopedistas; Diderot y Marmontel mantienen que puede y debe existir un crítico independiente del propio artista, pero a condición de que posea él mismo caracteres geniales; Watelet, en cambio, llevará la identificación crítico/genio hasta el extremo de postular que sólo los propios artistas tienen el derecho de juzgar sobre las

obras de arte. D'Alembert, por su parte, se mueve en una posición ambigua entre estas dos posturas, porque, si en textos como el artículo Ecole parece concordar con Watelet en la idea de que el artista es el juez por excelencia, aquí, en el artículo Goût, reconoce la existencia de la figura del philosophe como juez separado del propio artista creador. Pero incluso así, como decía, D'Alembert exige que el filósofo se comporte como el genio. Es decir, que ambos sean esa justa mezcla entre sentimiento y razón en la que ésta tiene siempre la última palabra. Así, el genio, al crear, conoce una libertad ilimitada, sin ningún freno ni regla, que le permite agotarse en una auténtica excitación febril. Pero a esta excitación sucede la calma y el reposo, y entonces entra en juego la Razón, que, "...examina severamente las producciones del genio; conserva lo que es efectos del verdadero entusiasmo, y proscribire lo que es obra de la fogosidad y así hace surgir las obras maestras" (30). No de otro modo se comporta el verdadero filósofo cuando juzga en materia de arte: abandonado en un principio al placer de la primera impresión, pasa inmediatamente al examen razonado de las causas de su placer y distingue la ilusión de la belleza real.

Así, el gusto, el juicio estético, consta de dos momentos claramente diferenciados: el primero, del sentimiento, y el segundo, de la razón. En los raros filósofos que unen la finesse y la justesse los dos momentos

coincidirán, y el examen razonado no hará sino confirmar la primera impresión. Pero en el caso de que no exista esta coincidencia es siempre el último el momento decisivo: la esencia del modo de pensar del philosophe es, justamente, desterrar mediante el uso de la razón los vanos prejuicios que el sentimiento haya podido introducir. La historia del progreso del intelecto humano es una continua des-ilusión en la que nuestro placer puede verse disminuido a cambio de que aumente nuestro verdadero conocimiento: "Tal es la desgracia de la condición humana: apenas adquirimos conocimientos nuevos más que desembarazándonos de alguna ilusión, y nuestras luces van casi siempre a expensas de nuestros placeres". Pero, con todo, la condena de la ingenuidad de las teorías del buen salvaje es tajante: "Las naciones menos ilustradas que la nuestra no son menos felices, porque con menos deseos tienen también menos necesidades y les bastan placeres groseros o menos refinados: sin embargo, no cambiaríamos nuestras luces por la ignorancia de estas naciones ni por la de nuestros antepasados".

Al final, D'Alembert recupera su tono polémico. Tras haberlo mostrado al principio, delimitando con mucha claridad el objeto de su texto, había acabado por adoptar un discurso sereno y de aspecto neutral. Las últimas líneas son para recordarnos que, si hay que defender al esprit philosophique, es porque ha sido previamente ata-

cado. Las objeciones que D'Alembert mismo ha planteado y respondido sólo podían ser hechas legítimamente desde el interior de la misma philosophie. ¿Quién las ha hecho, en cambio? Un enemigo al que D'Alembert termina por no reconocer competencia intelectual: "Los que poseen y conocen menos el espíritu filosófico son entre nosotros sus más ardientes detractores, como la poesía es denigrada por los que no tienen talento, las altas ciencias por quienes ignoran sus primeros principios y nuestro siglo por los escritores que menos honor le hacen" (31).

2. Voltaire y la Enciclopedia.

La contribución de Voltaire a la Enciclopedia, de la que ya se ha visto una buena muestra, es escasa en cantidad y desigual en cuanto a su calidad e interés. Se limita a cuarenta y tres artículos, comprendidos entre Elegance e Imagination; es decir, comienza en el tomo V de la obra, que vio la luz en noviembre de 1755, y termina en el tomo VIII, aparecido en diciembre de 1765. Ahora bien, como se verá más abajo, estas fechas son un tanto engañosas, ya que la redacción de algunos de los primeros artículos puede retrotraerse hasta 1754, e incluso finales de 1753; y, por otra parte, el tomo VIII se

publicó en 1765 dentro del lote de los diez últimos volúmenes, que salieron a la calle con una especie de permiso tácito después del arrêt de 1759, y se trata, pues, de una fecha que no nos dice mucho sobre el momento de redacción de los últimos artículos, y sobre el momento, por tanto, en que se interrumpe la colaboración de Voltaire con la empresa colectiva. Otros datos aconsejan situar a finales de 1757 o principios de 1758 la redacción de los últimos textos. Cuarenta y tres artículos y escasamente cuatro años de colaboración directa no parecen, de todas formas, mucho para haber salido de la pluma por entonces más conocida de la Ilustración.

Pero, además, se trata de textos de desigual importancia e interés. Junto a artículos de gran trascendencia, en los que se pueden rastrear las líneas maestras del pensamiento volteriano (por ejemplo, Imagination, Goût, Histoire...), encontramos otros en los que se ofrece poco más que definiciones ilustradas por abundantes ejemplos que revelan, eso sí, la increíble erudición literaria de su autor (por ejemplo, Fleuri, Froid, Grave...), y que se limitan a constituir exposiciones muy parciales de tesis mucho mejor planteadas por el propio Voltaire en otros lugares.

La trascendencia de la aportación de Voltaire a la Enciclopedia es, sin embargo, enorme: más que por lo que Voltaire, por lo que no dice, por la ausencia de

una colaboración mucho más efectiva que era, en un principio, de esperar. Estudiar, así, el tema de Voltaire y la Enciclopedia es instructivo no sólo en el análisis, que en eseguida se efectuará, de los propios textos, sino también en el análisis de las circunstancias que rodean esa ambivalente colaboración. Circunstancias políticas e ideológicas que revelan mucho más que la mera anécdota y que nos hablan de la existencia de contradicciones internas en el grupo de los philosophes, pese al toque de rebato que el propio Voltaire efectuará repetidas veces a la unidad de acción contra l'infame. La historia de las relaciones entre Voltaire y los enciclopedistas se enmarca dentro de ese torbellino de hechos que rodean a la Enciclopedia y que constituyen una de las mejores fuentes de información para comprender la complejidad de la historia interna de las Luces: las suspensiones de 1752 y 1759 y las complicidades de ciertos sectores de las clases altas, las relaciones entre Diderot y los empresarios de la obra, las diferencias de perspectiva entre Diderot y D'Alembert con el abandono de éste último en 1758 y el predominio del grupo holbachiano; la ruptura de Rousseau con los enciclopedistas, etc... Se trata de una serie de historias paralelas que nos cuentan la verdadera historia de las Luces: historia hecha de contradicciones internas, de amigüedades, de victorias y derrotas, muy lejos de esa tenaz versión oficial, por suerte en

trance de desaparecer, de unos philosophes esencialmente idénticos entre sí y por efecto de cuya palabra uniforme se expandía ininterrumpidamente la luz de la Razón. Es por ello que interesa situar, concretamente, los textos volterianos que más abajo se analizarán en el marco de esa historia paralela de las Luces que es, sin duda, la causante de que Voltaire destaque en la Enciclopedia más por sus ausencias que por sus presencias.

Todo ello no invalida, en modo alguno, las razones aducidas por Marta Rezler para explicar lo tardío de la colaboración volteriana en la obra (32). Es digno de atención, sobre todo, su argumento de que la estancia de Voltaire en Berlín, contemporánea a la publicación de los primeros tomos de la Enciclopedia, hacía desaconsejable la colaboración de un hombre al que la propaganda contraria podía fácilmente acusar de traidor a Francia y de vendido a Federico II de Prusia. M. Rezler ha tenido el acierto de llamar la atención sobre esta y otras cuestiones que habían escapado al otro gran estudioso de las relaciones Voltaire-Enciclopedia, Raymond Naves (33); pero creo que sus conclusiones no contradicen lo que, en mi opinión, es lo esencial: la existencia de una fuerte diferenciación interna en el campo de las Luces.

Es sintomático que la llegada de Voltaire a la Enciclopedia fuera saludada, sobre todo por D'Alembert, como un hecho absolutamente excepcional. Ya el Discours

Préliminaire había exaltado a Voltaire como genio de las letras francesas, haciéndose eco no sólo de su producción dramática sino, sobre todo, de sus ensayos históricos (34). Y en el tomo V de la Enciclopedia el mismo D'Alembert declara enfáticamente: "En los siglos venideros se dirá: Voltaire y Montesquieu también tomaron parte en la Enciclopedia". El mundo intelectual se sintió profundamente conmovido cuando dos gigantes consagrados del pensamiento como Voltaire y Montesquieu se asociaron a la empresa (Montesquieu ya a título póstumo y con un único artículo, como se ha visto) justo cuando ésta acababa de superar con grandes dificultades su primera grave crisis: el arrêt de 1752.

Este tono enfático estaba justificado: se trataba de insistir, de un modo propagandístico, en la llegada a las filas enciclopedistas de alguien mucho más importante y conocido que los propios directores de la obra. Y es que, en efecto, Voltaire en 1754 lo es todo menos un desconocido. Cuenta ya en esos momentos sesenta años, y se le considera popularmente como el padre espiritual de todos los philosophes. Ha escrito ya una buena parte de sus principales obras, y él mismo ha protagonizado dos affaires bastante sonados: su exilio en Inglaterra, después de un breve encarcelamiento en la Bastilla como consecuencia de su enfrentamiento con el caballero de Rohan, y , sobre todo, el episodio de su estancia en Pru-

sia entre 1750 y 1753, de la que todavía estaban frescas en la memoria sus relaciones primero cordiales y efusivas y luego tensas con Federico II, sus enfrentamientos con poderosos miembros de la Corte prusiana, su huida de Berlín y posterior detención en Frankfurt, etc (35). En 1754, Voltaire se ha instalado ya en Suiza y es un exiliado de dos cortes, que sigue manteniendo sus tesis sobre la posibilidad de un absolutismo ilustrado, de una alianza entre los philosophes y el poder, pero que reflexiona sobre su amarga experiencia prusiana y, sin romper por completo los lazos con Federico, empieza a darse cuenta de que su rey-filósofo ideal es más difícil de encontrar en la realidad de lo que en un principio pensaba. Es justo este momento de reflexión el que le lleva a apartar su mirada de Prusia y dirigir de nuevo todas sus energías intelectuales a una Francia donde, después de la crisis de 1752, la Enciclopedia y sus hombres parecen ganar de nuevo terreno: vana ilusión, empero, que se desvanecerá con los sucesos de 1756 y 1757 (36).

Para esa época, una gran parte de lo esencial del pensamiento volteriano se encuentra ya formado. En primer lugar, su crítica de los grandes sistemas abstractos de pensamiento le ha llevado a una triple conclusión: el rechazo del cartesianismo, la plena asunción de la revolución efectuada en la filosofía de las ciencias por Newton y la adopción de la mayoría de los puntos básicos

de la epistemología lockiana, esto es, la corrección empirista del racionalismo. Aspectos que no pueden disociarse sino a efectos de su exposición, porque la propia coherencia interna del pensamiento volteriano los muestra indisolublemente entrelazados, como muy bien ha señalado Casini: "La asimilación de la epistemología lockiana de la ética y de la metafísica de Clarke, de las profesiones de fé de Newton, fue llevada a cabo con un procedimiento ecléctico y con el ferviente candor del neófito dispuesto a coger o rechazar los razonamientos filosóficos más por inmediata reacción sentimental que por calma reflexión" (37).

Voltaire, aún reconociendo, lo mismo que D'Alembert, los progresos que el pensamiento humano debe a Descartes (38), se ha señalado ya en esas fechas como uno de los más fervientes anticartesianos: si Descartes cumplió una misión en su momento y representó, sin duda, un avance en la historia de la inteligencia humana, ahora se ha convertido ya para Voltaire en un obstáculo para ese propio progreso. La razón, triunfante desde Newton y Locke, ha dejado obsoleto el cartesianismo, y por ello no hay objeción en tributar los merecidos elogios al genio que supo elevarse sobre la oscuridad de su época, pero hay que evitar el resurgimiento de sus ideas. Es una actitud, como se ve, totalmente comparable a la que siguió D'Alembert en el Discours Préliminaire y, en general

a la actitud de todos los enciclopedistas, incluido el propio Diderot (39).

Las mismas Lettres Philosophiques, en particular la XIV, no dejan duda alguna de que fue principalmente la estancia en Inglaterra y el conocimiento del pensamiento newtoniano lo que llevó a Voltaire a esta crítica general del esprit de système. La comparación entre el cartesianismo y la modernidad del pensamiento inglés es evidente: "Un francés que llega a Londres encuentra las cosas muy cambiadas en filosofía, como en todo lo demás. Ha dejado el mundo lleno; se lo encuentra vacío. En París se ve el universo como compuesto de torbellinos de materia sutil; en Londres no se ve nada de éso..." (40). Y, sin embargo, lo esencial, la actitud que reaparecerá en la Enciclopedia, es que la comparación entre Descartes y Newton no es cuestión tanto de error frente a verdad cuanto de mayor o menor progreso en la historia de la inteligencia humana. Descartes y Newton no se oponen como Dios y el Diablo; simplemente se encuentran en puntos diferentes de la historia: "No creo que se pretenda en verdad comparar su filosofía con la de Newton; la primera es un ensayo, la segunda una obra maestra. Pero quien nos ha puesto en la vía de la verdad vale quizá tanto como el que ha ido después hasta el final de ese camino" (41).

El conocimiento de la obra de Newton representa,

pues, para Voltaire el auténtico momento decisivo de ruptura en su pensamiento (42). Newton produce en él dos de las constantes que se mantendrán durante prácticamente toda la vida del filósofo: su empirismo, con un convencimiento absoluto de la superioridad del método experimental, y sus convicciones deistas en materia religiosa.

En efecto, la actitud newtoniana de crítica de los razonamientos metafísicos deductivos y su exigencia de comprobaciones experimentales (su célebre divisa hypotheses non fingo) constituyen para Voltaire la primera grandeza del maestro inglés. Sus Elements de la Philosophie de Newton, publicados en 1737 en el cómodo retiro de Cirey, insisten en esta faceta superadora del cartesianismo. No en vano Voltaire, sin ser un científico profesional, comprendió la importancia de la Opticks de Newton mejor que la mayoría de los científicos europeos, excepción hecha de los ingleses. Newton representa ya ese triunfo del espíritu científico que D'Alembert saludará entusiasmado en 1751. Pero hay que reseñar, como una prefiguración más de las tesis enciclopedistas, la valoración que hace Voltaire de la figura del canciller Bacon como antecesor de Newton, como el que, sumergido en una época de barbarie, ha conseguido sin embargo abrir un camino por el que penetrará la ciencia. C. Luporini resume así la actitud volteriana ante Bacon: "Encontramos aquí (en las Lettres Philosophiques) la prefiguración histórica

de Bacon como 'precursor y héroe de la ciencia moderna' que tanta importancia tendrá en los enciclopedistas, en D'Alembert y Diderot sobre todo, pese a que el juicio de Voltaire sea parcialmente diferente y, en cierto modo, más limitativo. Voltaire no acentúa, como harán éstos, el aspecto sistemático programático de la obra de Bacon, lo que Diderot llamará su eclecticismo, sino al contrario (devaluando parcialmente el primero), el aspecto más directamente experimental" (43).

Al binomio Bacon-Newton, se añadirá finalmente la figura de Locke, en un doble sentido: reforzando las tesis empiristas y la crítica del esprit de système, por un lado, y dando el punto de partida para el desarrollo de la idea política de tolerancia (44).

Y es justamente la experiencia política lo más importante en la trayectoria de Voltaire durante los años de la Enciclopedia. En 1753, el mismo año en el que parece que escribe alguno de sus primeros borradores de artículos para la obra, ha tenido lugar su clamorosa ruptura con Federico II de Prusia. Como he tratado de analizar en otro lugar (45), tal ruptura va mucho más allá de la mera anécdota: significa la quiebra de todo un sueño político, el del "despotismo ilustrado", trabajosamente forjado en Voltaire a partir de las fuentes filosóficas del empirismo inglés, la tradición del pensamiento libertino francés y la reflexión propia sobre la monarquía absoluta.

La creencia en las posibilidades de una alianza estratégica entre Luces y Corona, la idea de que ésta última podría ser, apoyada por una nueva clase rectora de filósofos, la impulsora de las reformas que demanda la sociedad, habían llevado a Voltaire a Prusia en 1750, a intentar el experimento bajo la sombra protectora de Federico II, el "Salomón del Norte", como lo llamará el propio Voltaire.

El posterior desarrollo de dicho experimento durante los tres años de la estancia de Voltaire en Prusia es una historia bien conocida. Lo que aquí importa es que no es en absoluto casual que, en los mismos años en que un grupo de intelectuales ensayaba en París la más innovadora empresa que había conocido el mundo de las letras en el siglo XVIII, Voltaire buscara la vía de su actuación social y política en un compromiso con el poder. Comenzaban a diferenciarse varias vías posibles de la Ilustración, enfrentadas en temas clave como las actitudes políticas o religiosas (recuérdese que también en este último campo, el deísmo volteriano, fuertemente teñido de determinismo, se contraponen a las ideas religiosas de otros sectores de la Ilustración).

Voltaire no tuvo, por tanto, nada que ver con los orígenes de la Enciclopedia. Justamente en los tres años decisivos para la empresa se encontraba en Prusia. Desde allí, la elogió de un modo entusiasta, habló de

Diderot y D'Alembert como auténticos héroes del espíritu de las Luces. Pero en ningún momento llegó a ser consciente (su propia idea de lo que eran las Luces se lo impedía) del alcance político que implicaba la propia existencia de la Enciclopedia: para él, era un libro genial, difusor del esprit des Lumières, pero nada más que un libro. Para los philosophes que trabajaban colectivamente en él, y sobre todo para sus dos codirectores, era mucho más: importaba lo que decía el libro, pero importaba más todavía el que ese libro se hiciera en París, por intelectuales "profesionales" liberados de cualquier protección oficial y encontrados cara a cara con el mercado: esto es, con el público anónimo.

De ahí que, cuando en 1752 se produce el primer arrêt, Voltaire transmitiera a Diderot el ofrecimiento oficioso de Federico II para continuar la elaboración y publicación de la obra en Berlín. Diderot, como se sabe, rechazó la oferta de un modo coherente: tal como el y sus confrères concebían la empresa, la Enciclopedia se haría en París o no se haría; nunca bajo la protección mediatizadora de un soberano. Esta actitud resultaba incomprendible para Voltaire; en su esquema de pensamiento no había explicación para el hecho de que "ese pobre Diderot" se empeñara en sortear mil dificultades políticas sólo para ser a continuación económicamente explotado por sus editores.

Voltaire era, sin duda, el más claro representante de una fracción de las Luces que nunca llegaría a estar integralmente implicada en el trabajo de la Enciclopedia. Su concepción del intelectual no pasaba aún, como en Diderot, por un nuevo y revolucionario concepto de su papel en la sociedad. Y todo ello explica, en buena parte, sus dudas y su escasa colaboración concreta, las dudas contrarias de los enciclopedistas en asignarle artículos de envergadura teórica o política que, indudablemente, iban a contrastar con tesis mantenidas en el resto de la obra; y, en definitiva, lo exiguo de la colaboración de Voltaire y la escasa importancia de bastantes de los artículos que llegó a escribir, así como la interrupción brusca de esa colaboración, quedan así parcialmente explicadas, aunque aún falta en este terreno mucho por estudiar.

Raymond Naves, en su tesis sobre Voltaire et l'Encyclopédie, realizó un minucioso estudio cronológico de todos los aspectos de las relaciones entre Voltaire y la obra. Señala la existencia de una creciente simpatía e interés de Voltaire por la Enciclopedia desde 1752. En ese año, en efecto, la polémica que trajo consigo el affaire De Prades y la posterior orden de suspensión de la Enciclopedia, motivo un verdadero cierre de filas de todos los sectores progresistas y philosophes en torno a la continuidad de la obra. Montesquieu comunicó el 16

de noviembre de 1753 que representaría para él un honor el poder unirse a la empresa. En cuanto a Voltaire, aunque su colaboración no fuera anunciada hasta 1754, Jacques Proust ha señalado cómo el saludo a la Enciclopedia que se contenía en la conclusión de Le Siècle de Louis XIV indicaba ya una actitud favorable a la colaboración (46).

Como se ha dicho, los primeros artículos de Voltaire no aparecerían en la obra hasta 1755, en el volumen V, y fueron escritos probablemente a mediados de 1754 en su mayor parte. Comienza con ellos una relación marcada a la vez por el respeto mutuo y un cierto recelo. Como ha señalado R. Pintard (47), los codirectores de la obra unían a su satisfacción por el brillo que Voltaire aportaba, la desconfianza de que una figura de su relumbramiento se adaptara a los esquemas de trabajo colectivo de la Enciclopedia. Fue D'Alembert, mucho más diplomático y acostumbrado a tratar con el gran mundo, quien llevó el peso de las relaciones con Voltaire. Y, aunque quizás exagera Pintard al decir que se le impusieron verdaderos noviciados con artículos de escasa importancia, lo cierto es que Voltaire no escribe para la Enciclopedia los textos que él hubiera deseado.

En 1756, de una visita de D'Alembert a la residencia de Voltaire en Ginebra saldrá el esbozo del artículo Genève, firmado por D'Alembert pero sugerido en alguna medida por Voltaire. El escándalo suscitado, que ana-

lizo en otro lugar de este estudio, afectó seriamente a Voltaire; mucho más cuando, en enero de 1758, el propio D'Alembert abandonó la codirección de la obra, expresando así no sólo un estado de cansancio personal sino también serias disensiones intelectuales entre los enciclopedistas. La incomodidad de Voltaire se había manifestado, entre tanto, en un hecho significativo: desde febrero de 1757 a enero de 1758, había transmitido sistemáticamente los encargos de artículos que se le hacían desde París a un clérigo de Lausana, Polier de Botens, que, por esta vía, llegó inesperadamente a escribir hasta diecisiete artículos de la Enciclopedia. Al abandono de D'Alembert y las serias diferencias que le enfrentaban con Diderot, se unió, finalmente, el clima de desmoralización ante la dura reacción de 1758, con la sátira de los Cacouacs o las acusaciones de antipatriotismo lanzadas contra los philosophes en el ambiente de la guerra de los Siete Años. El abandono/ruptura era así explicable, y comienza a producirse en enero de 1758, para culminar en ese mismo año con un gesto inequívoco: Voltaire no sólo manifestará a Diderot lo irrevocable de su decisión sino que incluso solicitará que una serie de artículos ya entregados no aparezcan como suyos (48).

Aunque Voltaire continuará siempre defendiendo a la Enciclopedia contra los ataques de los sectores más reaccionarios por un evidente criterio de solidari-

dad entre los philosophes, no dejará ya nunca de manifestar ante personas de confianza las reservas que siempre abrigó ante el proyecto enciclopedista (49).

¿Qué queda, finalmente, de esta dificultosa y compleja relación de Voltaire con la Enciclopedia? Un desigual legado de cuarenta y tres artículos. En ellos, se puede distinguir un primer grupo de textos que desarrollan, de un modo tan incompleto como su propio número indica, categorías a medio camino entre lo literario y lo filosófico, y también entre lo clasicista y lo ilustrado: son artículos muy cortos, en los que se establece, dentro de una especial preocupación por la precisión terminológica, un puente entre el mundo galante del esprit de finesse, el gran mundo en el que se desenvuelve el honnête homme del periodo del Rococó, y las ideas más propiamente ilustradas del phil sophe. A este grupo pertenecen artículos como Genre de Style, Habile, Hautain, Hauteur, Fécond, Félicité, Franchise, Foible, Fornication, Faveur, Favori, Fausseté, Esprit, Heureux, Elégance, Grand, Force, Feu, Fleuri, Finesse, Grave, Galant, Gloire, Fermecé, Fierté.

Esbozan estos textos algunos temas que encontrarán en la propia Enciclopedia tratamientos muy distintos de manos de Marmontel o Jaucourt, y que Voltaire mismo había ya desarrollado de un modo mucho más coherente y orgánico en anteriores escritos estéticos (y

que conocerían, además, una posterior sistematización en el Dictionnaire Philosophique).

Junto a este primer grupo de artículos, cortos en su mayor parte, hay que destacar un segundo grupo compuesto por textos de mayor entidad, que deben ser objeto de un estudio autónomo pero que a su vez pueden ser reagrupados en función de su temática. Así, Idole, idolatre, idolatrie es, en puridad, el único texto de crítica religiosa entregado por Voltaire a la Enciclopedia. Histoire es un largo e importantísimo texto en el que el filósofo expone su teoría de la historia. El importante problema de la caracterización del philosophe es abordado, por su parte, en Gens de Lettres y, complementariamente, en Gazette y Faction. Français y Hemistiche desarrollan interesantes reflexiones de connotación estética sobre el tema del genio de la lengua francesa. Eloquence es, por su parte, un texto fundamental donde el problema de la elección entre "lo natural" y "lo refinado" alcanza determinaciones políticas.

Sin embargo, destaca en el ámbito estético la gran trilogía compuesta por Fantaisie, Goût e Imagination, largos textos que contienen lo más profundo de las reflexiones estéticas vertidas por Voltaire en la Enciclopedia.

El primer grupo de artículos es, como dije, el menos importante, ya sea por el escaso interés de los

temas que Voltaire enfoca, ya por el incompleto desarrollo de éstos. Así, Garant es un mero análisis jurídico erudito de la figura del garante de un tratado. Fornication se limita a definir el término, negando su utilización literaria por motivos de decencia (50). Fausseté encabezamiento que podría prestarse a importantes consideraciones filosóficas, se reduce a una breve distinción, casi etimológica, entre este concepto y los de "mentira" y "error".

Algunos de estos artículos conocen, sin embargo, desarrollos algo más extensos que permiten, con esfuerzo llegar a componer algunas piezas de un puzzle que sólo se encuentra completo en el resto de la obra volteriana. Así, por un lado, la pareja compuesta por Félicité y Heureux enfoca el tema ilustrado por excelencia (y con evidentes connotaciones estéticas, que se hacen mucho más explícitas, por ejemplo, en Montesquieu) de la felicidad del hombre. En el primero de ellos, la félicité es definida como estado permanente de goce íntimo, opuesta al bonheur, que se refiere al acontecimiento que la provoca. El segundo desarrolla un poco más la idea volteriana de la felicidad: una idea abstracta, compuesta a base de la repetición de momentos de placer y, sobre todo, un sentimiento donde lo subjetivo es igualmente esencial que las condiciones objetivas (51). Podemos encontrar, además, una indirecta referencia estética

cuando Voltaire aplica el término heureux al de genio y aprovecha para reafirmar el carácter de don natural de éste último; un "genio feliz" es aquel que se ve favorecido por la naturaleza, pero se ve con claridad cómo este "genio" volteriano tiene poco que ver con el mismo concepto en Diderot: es un mero sinónimo del "talento" literario.

Y es, justamente, esta idea volteriana del genio, a medio camino entre el genio clasicista de Boileau y las teorizaciones casi prerrománticas de Diderot, el que viene explicitado en sus verdaderos límites en otros artículos como Esprit, Habile, etc. Este tema, por otro lado, no era nuevo para Voltaire que, desde bastantes años antes de su colaboración en la Enciclopedia, había reflexionado sobre él desde su perspectiva de autor teatral en la problemática del teatro clasicista. En este terreno, Voltaire se había mostrado a la vez como innovador y como conservador. Innovador en el sentido de que había compartido, probablemente desde la década de 1730, la opinión común a otros críticos de que la gran tragedia clásica había alcanzado cotas tan sublimes que hacían imposible cualquier progreso posterior. El síntoma de esta culminación, que preludiaba el agotamiento, era la excesiva presencia del amor, que acababa por restringir peligrosamente los temas clásicos. Esta idea se encuentra en 1740, en el prólogo a Zulime ("Me atrevo a

creer, en general, que las tragedias que pueden subsistir sin esta pasión son las mejores") y se repite en 1752 en el Prefacio a Catiline y, sobre todo, en Le Siècle de Louis XIV, donde se afirma que la tragedia clásica ha llegado ya a su perfección y no es cuestión de buscar nuevas variedades. Conservador, por otro lado, en el sentido de que su solución ante este agotamiento no vendrá por la revolucionaria vía de la comédie des larmes, la que permitiría a Diderot, Lessing o Goldoni desbloquear la problemática estética teatral, sino por intermedio de una recuperación de la tragedia a través de la historia. La tragedia histórica es, para Voltaire, la solución, y permanece en los límites de un cambio de temática que no afecta ni a la regla de las tres unidades (que Voltaire defía de frente a los ataques de La Motte y su alternativa de la unidad de interés), ni al valor de la regla misma como símbolo del predominio de una Razón estructuradora del texto que cede muy poco a los valores del genio entendido como potencia de la imaginación. El genio, en la teoría dramática volteriana, lo es sólo en la medida en que, dotado por la naturaleza, no se revela contra unas reglas que se consideran igualmente naturales. Ello se hace también explícito en sus ideas acerca del teatro inglés, que muestran una desconfianza total hacia el genio "salvaje" y libre de reglas; así, Shakespeare, precisamente el modelo de Jaucourt

en otros artículos de la Enciclopedia, es para Voltaire el culpable de la degeneración de la escena británica. Shakespeare es un genio, pero tan desmesurado que no conocía ni el goût ni la regle, y así su indiscutible mérito personal deriva en la barbarización del teatro inglés. Y en este punto entra en juego su teoría de genio de las naciones para afirmar que ese teatro es precisamente el que conviene a la nación inglesa, pero de ningún modo a la mucho más cultivada Francia: la tragedia francesa, reformada con la ayuda de la historia, será la única adecuada para un verdadero homme d'esprit.

Podemos comprender, con tales antecedentes, que en los artículos de la Enciclopedia en que Voltaire explica las categorías que adornan el genio literario se trata de determinaciones siempre relacionadas con una problemática "trágica" claramente superada en los textos de Diderot o en artículos como Génie. Examinemos las cualidades que, en estos artículos volterianos, adornan dicho concepto de genio literario. Encontramos así, por ejemplo, el artículo Finesse, donde Voltaire define a esa cualidad como algo "delicado" y "acabado", derivado etimológicamente de finir, y aplicable tanto al arte como a las producciones del espíritu humano; pero tiene un cuidado de distinguirla de la simple "sutileza" ya que la finesse es un elevado y refinado juego de espíritu

el arte de no expresar directamente el pensamiento sino de dejar adivinarlo poco a poco, un juego aristocrático más cercano al mundo galante que a la claridad que debe caracterizar el discurso del philosophe. Y, al mismo tiempo, debe diferenciarse de la delicatesse, ya que, a diferencia de esta última, se puede extender a lo picant: (32), de donde deriva a su vez la existencia de un género literario adecuado: el epigrama, con su carga satírica, que se opone al madrigal, género de la delicatesse.

El artículo Feu entiende esta cualidad, referida a la literatura, como una muestra de vivacidad en la expresión. Se separa radicalmente, y en una clara supervivencia retórica, el problema de la expresión del de la invención: el fuego literario afecta sólo a la primera y, por tanto, "...ésto no quiere decir que haya ideas brillantes y luminosas, sino expresiones vivas, animadas por el gesto". La combinación entre multiplicidad y vivacidad que constituye el fuego no debe escapar a las reglas racionales: "...no es un mérito en el discurso y en las obras más que cuando está bien conducido". El fuego en sí no es un sino inequívoco de génie: lo es más bien el poseerlo y saberlo controlar.

La Grâce, definida en el artículo de tal nombre, es, para Voltaire, una cualidad distinta de la belleza. De esta última, Voltaire no proporciona una definición

en la Enciclopedia, aunque hay que suponer que no habría diferido mucho de la de su artículo Beau del Dictionnaire Philosophique, que no muestra sino la perplejidad ante la relatividad de tal concepto (53). Pues bien, en el terreno de la grâce Voltaire se mueve con más comodidad que en el de la definición filosófica de lo bello, y llega a una definición concreta: la grâce es distinta de la belleza porque no es sólo lo que gusta, sino lo que gusta con atracción, con encanto secreto. Admite la existencia de una belleza que no se pueda calificar de "graciosa" y que reside fundamentalmente en el "género fuerte": Miguel Angel, Caravaggio, una tragedia o una oración fúnebre. Sin embargo (y he aquí la fundamentación estética de sus reproches al teatro inglés), ningún género puede ser bello si se opone de un modo radical a la gracia, porque lo contrario a ésta es lo rufo, lo salvaje y lo seco: "Si un artista, en cualquier género, no expresa sino cosas espantosas, si no la endulza mediante contrastes agradables, repugnará".

En cuanto a la Elégance, Voltaire la define en el artículo correspondiente como el bien escoger: una cuestión de mera elección, que en pintura y escultura es sinónimo de "lo correcto" y "lo agradable". En un discurso literario, en cambio, afecta a la claridad, el número y la elección de las palabras, y constituye así una parte de la elocuencia, aunque no toda. Es, sin

embargo, mucho más necesaria a la poesía, de la que es una parte principal: un orador puede convencer sin elegancia, mientras que un poeta no puede conmover sin ella. En poesía, además, se opone a lo forzado, y a veces hay que sacrificar algo del pensamiento a la elegancia de la expresión.

En el artículo Figuré, Voltaire muestra su desconfianza hacia el estilo figurado, fruto de la imaginación ardiente y el deseo de imágenes sorprendentes. En su opinión, lo figuré no se puede admitir ni en historia ni en ningún tipo de obra didáctica, sino sólo en la "poesía de entusiasmo" y, con grandes reticencias, en la tragedia y en la comedia. Es el gusto el que debe fijar sus límites (y es bastante significativo que, para apoyar esta idea, cite Voltaire a Gracián) y se deben rechazar en todo momento las figuras incoherentes (léase irracionales). El ejemplo de un uso incontrolado de lo figurado lo ofrecen, para Voltaire, los pueblos orientales: "Los orientales emplean casi siempre el sentido figurado, incluso en historia: estos pueblos, conociendo poco la sociedad, carecen del buen gusto que ésta da y que la crítica ilustrada depura". Una vez más, el goût aparece como cuestión de civilización y se opone a lo primitivo.

El artículo Force, dejando aparte las acepciones morales de la palabra, define la fuerza como cualidad

estética en poesía y en pintura. La fuerza de una poesía reside en la intensidad de su mensaje: un poema tiene fuerza cuando es capaz de decir algo en cada hemistiquio, aunque Voltaire admite una relativización del lenguaje poético en función, como se verá más abajo, del carácter, del "genio", propio de cada lengua. En pintura, en cambio, la fuerza es para él un simple problema de "expresión de los músculos": al contrario que en los artículos de Watelet, la fuerza de una pintura sólo reside en sus componentes aislados, en las actitudes de los personajes, etc.; Giulio Romano, Rafael y Le Brun aparecen, así, como los paradigmas de la más lograda expresividad.

Diferentes a la force son, sin embargo, las determinaciones contenidas en el artículo Grave. Lo grave es la expresión de algo de peso, pudiéndose distinguir una gravedad de bienséance y otra producto de la importancia de las ideas expresadas; existe también una gravedad en el trato social que (y en esto Voltaire recuerda a Molière) puede desembocar en el ridículo si sólo es de pose. Esta distinción entre una gravedad conveniente y otra de afectación hace que, en literatura, la característica esencial de lo grave sea la noble simplicidad: el estilo grave evita las plaisanteries y muestra fuerza pero no atrevimiento.

Esencialmente opuesto es el modo literario descrito en el artículo Fleuri. Para Voltaire, cuyas preferen-

cias se encuentran claramente del lado de la gravedad, lo fleuri se caracteriza por ser más agradable y brillante que fuerte y sublime, de expresión más rebuscada que enérgica: un estilo de puro divertimento, que conviene a los idilios, églogas o descripciones de estaciones o jardines. Es significativo ver aparecer aquí un eco del conocimiento volteriano de la poesía estacional inglesa, pero lo es también el comprobar cómo todo lo que en los poetas ingleses era el signo de una nueva estética de lo subjetivo (54) deviene en Voltaire mero término secundario de un panorama clasicista que jamás es puesto en cuestión. El corrosivo valor autónomo de la poesía estacional inglesa queda anulado al asignársele la categoría de fleuri por comparación a otras categorías propias de géneros que se juzgan implícitamente superiores. En este orden de cosas, considera Voltaire que el estilo fleuri no conviene a la comedia ni a la tragedia: si los géneros literarios tienen unas reglas que les son propias y que no deben ser puestas en cuestión, el único criterio de validez de un estilo será el de su adaptación o no a ellas (55).

Todas estas cualificaciones de marcado carácter clasicista configuran, a su vez, en otros artículos, una imagen acorde del "literato" o del "artista" en la que su capacidad de moverse por los entresijos de las reglas (por más que se pretenda que éstas son "natura-

les") prima sobre valores como la originalidad, la imaginación o, sin más, los aspectos más puramente creativos. En la poética de Voltaire (tanto en su poética general como en lo poco que de ella podemos deducir a través de la Enciclopedia) hay un lugar para el genio, pero ese genio está inequívocamente mucho más cerca del de Boileau que del de Diderot. La insistencia de Voltaire en le mondain, es decir, en la necesidad de que el hombre de letras sea un verdadero frecuentador de la sociedad (posición, pese a las apariencias, mucho más conservadora que la de D'Alembert o incluso que la de Duclos) se plasma, por ejemplo, en el artículo Galant, donde se describe la capacidad que debe poseer un verdadero honnête homme para agradar mediante el cultivo cuidadoso de las normas del trato en sociedad; la galanterie equivale, en la vida social, a la idea de una estética de lo agradable, que no es por Voltaire tan rotundamente condenada como por otros philosophes. En el artículo Fécond, sobre la base de una distinción terminológica entre lo fecundo y lo fértil, concluye en que se puede hablar de un "genio fecundo", productor de ideas, pero queda claro que ésto no supone una total libertad de imaginación. Fermeté distingue entre un verdadero estilo firme (el de Tácito o La Bruyère) y el estilo de aquellos que en lugar de firmeza sólo poseen dureza.

El artículo Facile define "lo fácil" en arte

como aquéllo que no sólo es fácilmente hecho, sino que además lo parece. Esta facilidad es un don natural que no admite búsqueda, pero que a veces puede caer en el exceso: así, Veronés y Lulli son más "fáciles" que Miguel Angel o Rameau, pese a que éstos últimos son superiores. Y, si es verdad que se puede llegar a lo natural a través de un gran esfuerzo de búsqueda poética, un genio feliz producirá, sin embargo, bellezas sin ningún trabajo. El artículo Habile define, en cambio, este adjetivo como un término que no conviene a las artes "de puro genio" sino a aquéllas que dependen a la vez del espíritu y de la mano. La idea de la superioridad de las artes de la palabra, y por tanto el carácter predominantemente literario de su discurso, es firme en Voltaire: si se puede ser hábil en pintura o escultura, artes que suponen un largo aprendizaje, "...se es poeta casi de golpe, como Virgilio, Cvidio, etc., y se es incluso orador sin haber estudiado mucho".

El artículo Froid plantea la posibilidad de existencia de este defecto sólo en poesía, elocuencia, música o pintura. La arquitectura, la geometría o la lógica sólo tienen como meta la corrección, y por éso no pueden ser nunca "frías". Así, Voltaire, a diferencia de lo que planteará Blondel en la propia Enciclopedia, separa de un modo radical a la arquitectura de las demás artes, negándole unas posibilidades de expresión que son atribui-

das en exclusiva a las artes plásticas o literarias. Es precisamente la expresión lo que hace o no fria a una obra de arte: la caracterización de las pasiones por Le Brun es implícitamente elogiada cuando Voltaire contrapone su tratamiento del tema de la Familia de Darío al mucho más "frio" de Mignard. La misma teoría de las pasiones le sirve para mantener una valoración de "lo expresivo" en escultura que recuerda a la estatuaria barroca: debe apreciarse el horror en Andrómeda, o el esfuerzo en los músculos de Hércules. En poesía y elocuencia, el genio huye de la frialdad y busca un estilo grande que rehuya lo vulgar: Racine es el mejor ejemplo de esa grandeza justa que debe huir igualmente de lo ampuloso. Es ahí donde se muestra el ansia volteriana de un estilo a lo grand goût en el que no quepan las exageraciones del Rococó: si lo frío es malo, el estilo ampuloso es precisamente el más frío de todos porque, en su rigidez, no tiene en cuenta esos movimientos del alma que son las pasiones. La frialdad estilística puede venir tanto de una esterilidad total de ideas como de su intemperancia, y el modelo de Voltaire no se encuentra en las tendencias estéticas del presente, sino en la nostalgia del Grand Siècle.

En este sentido, el artículo Esprit desarrolla algo ya apuntado: la necesidad de que la Razón ponga un coto a la fantasía, desbordada en forma de juego y

estéril ingenio, del Rococó. El homme d'esprit no equivale al genio, aunque no hay genio sin esprit: es la capacidad de ingenio suficiente para moverse en el terreno de la sociedad. Pero su finesse y su delicadeza tienen un límite, y lo tienen porque en el fondo se trata sólo de ornamentos necesarios pero que hay que usar con prudencia: "Está claro que en las grandes obras se debe usar con sobriedad, precisamente porque es un ornamento. El gran arte está en él a propósito. Un pensamiento fino e ingenioso, una comparación justa y florida, son un defecto cuando sólo la razón o la pasión deben hablar, o bien cuando se debe tratar de grandes intereses". El faux-esprit es precisamente el exceso de rebuscamiento, la búsqueda fatigosa de la afectación, distinta del falso-gusto reinante, por ejemplo, en Oriente, donde el mal gusto surge "por instinto" dado el estado de su sociedad.

Esta concepción restringida de la idea del genio se muestra con mucha mayor claridad en los artículos Grand y Gloire. En el primero de ellos, Voltaire trata de definir en sus límites respectivos los conceptos de "gran hombre" y "gran artista". Este último no precisa, para merecer este calificativo, sino haber sobrepasado a todos los demás en reputación (con lo cual no entra sino el puro elemento externo de la consideración social). El gran hombre debe reunir, en cambio, muy varia-

das virtudes personales, pero carece del carácter profundamente social e impulsor del progreso colectivo que encontramos como base en los textos de otros enciclopedistas. El éxito es necesario al gran hombre de Voltaire, pero no porque su éxito signifique una utilidad social real sino porque, en una especie de círculo vicioso, es la señal de su grandeur: "Los éxitos son necesarios porque se supone que un hombre siempre desgraciado lo ha sido por su culpa". Nada más lejano a los héroes del progreso del Discours Préliminaire o a los artesanos anónimos glorificados por Diderot; sobre todo, cuando Voltaire liga, además, la grandeur a la jerarquía: "Esta expresión no se emplea para los hombres de un rango mediocre, sino para aquéllos que, por su estado, están obligados a mostrar elevación".

En el segundo de estos artículos, Gloire, Voltaire recupera algunos de los recientes temas de discusión con Federico II de Prusia. La gloria es una cualidad muy restringida que precisa de tres requisitos básicos: la reputación y admiración de los demás, la realización de hechos fuera de lo normal y la superación para ello de grandes obstáculos. Junto a César y Alejandro, Voltaire coloca del lado de la gloria a sus héroes modernos Enrique IV y Carlos XII. La aplicación de la virtud individual al bien público es aquí destacada, y la gloria supone el reconocimiento público de una cualidad por

esencia individual. Y aquí Voltaire hace un llamamiento a la posteridad, encargada muchas veces de reparar las injusticias de los contemporáneos. Posteridad, no obstante, diferente a la que luego teorizará Diderot en su polémica con Falconet, porque se limita a jugar un papel de reconocimiento a posteriori y no actúa de acicate para el "hombre glorioso" en el momento de realizar sus acciones. Pero al hablar de la gloria artística es quizás donde más se aproxima Voltaire a la idea enciclopedista del genio: esta gloria queda reservada a los inventores, es decir, a los creadores de reglas que se convierten en normativas a partir de ese momento. Los inventores son los que reciben gloria en arte, mientras que los imitadores, por buenos que sean, sólo llegarán a recibir aplausos. Pero su defensa de los géneros tradicionales, y de la idea de jerarquía entre ellos, le hacen en seguida afirmar que la gloria queda reservada a los genios de las artes más sublimes: Cicerón y Virgilio pueden acceder a ella, Marcial no. Y la gloria, como todo lo que requiere orden y contención, tiene también sus desviaciones: la vana gloria, que supone una traición al origen estrictamente privado de esta virtud, al ser la gloria de quien busca el aplauso sin haber realizado las acciones que lo justifican.

Esta serie de pequeños artículos vistos componen, como se ve, un cuadro incompleto pero suficientemente

significativo del pensamiento filosófico y estético volteriano. Junto a ellos, señalaba, sin embargo, la existencia en la Enciclopedia de unos cuantos textos más desarrollados, que deben considerarse por separado.

Dejando de lado el importantísimo artículo Goût, ya examinado, podemos enfocar primero la pareja compuesta por los artículos Français y Hemistiche, que desarrollan el tema, que ya había comprometido a Voltaire en más de una disputa teórica, de la capacidad propia de cada lengua para su expresión poética. El artículo Français constituye, en realidad, un breve recorrido por la historia del "carácter" francés, dentro de la problemática en torno al carácter de las naciones que, por entonces, preocupaba sobremanera a Voltaire y que cristalizaría en 1756 en la publicación del Essai sur les mœurs. Voltaire recurre a la idea de la combinación entre causas naturales invariables (la célebre teoría de los climas, tan cara a Montesquieu o a Du Bos) y causas históricas variables para explicar el moldeamiento sucesivo del carácter francés y, a la vez, el hecho de que el sustrato galo permanezca intacto en el fondo: un pueblo siempre conserva algo de su huella primigenia. Y, en el caso del arte, Voltaire juzga de modo favorable la recepción histórica del arte italiano: "Si cultiva hoy todas las artes de las que durante tanto tiempo estuvo privado, no es porque tenga otro espíritu, puesto que no tiene

otros órganos, sino que ha tenido más ayuda; y esta ayuda no se la ha dado él mismo, como los griegos o los florentinos, entre quienes las artes nacieron como frutos naturales de su tierra; el Francés la ha recibido de fuera, pero ha cultivado con acierto estas plantas extranjeras y, habiendo adoptado todo, ha perfeccionado casi todo". La claridad y el orden son, por su parte, los rasgos que distinguen a una lengua, que, nacida en el siglo XVI, fue vigorizada por Montaigne para alcanzar su más alta expresión con la Academia y el siglo de Luis XIV. El francés, al no conocer inversiones, obliga según Voltaire a que las palabras se expresen según su orden natural y, por ello, perjudica al entusiasmo de la poesía y lo hace inferior en esta materia al italiano y al francés, aunque superior a éstos en tragedia y comedia.

El artículo Hemistiché se hace eco de la misma problemática, recuperando además el recuerdo de la vieja polémica que le había enfrentado con La Motte sobre la necesidad de la rima en la tragedia; a la idea de La Motte de que la rima era un "usage barbare" de reciente invención, Voltaire había opuesto, en el Prefacio a Brutus (1731) el argumento de que jamás el poeta francés podrá prescindir de la rima por las propias características de la lengua que usa: "El genio de nuestra lengua es la claridad y la elegancia; no permitiremos a nuestra

poesía ninguna licencia, porque ésta debe marchar, como nuestra prosa, en el orden preciso de nuestras ideas". El artículo Hémistiche, en esa línea, nos confirma cómo en Voltaire la reflexión poética y estética es inseparable del problema lingüístico: la segunda mitad del texto desarrolla la idea del génie des langues. Mientras griegos y latinos, por la naturaleza de sus lenguas, no conocían en su poesía la rima sino sólo el hemistiquio, el francés no puede prescindir de la rima. Pero esta dificultad poética se convierte, para Voltaire, en una garantía de orden cuando critica las excesivas licencias del inglés y el italiano: "Pero lo que es útil para los amateurs es saber que los ingleses e italianos no sólo se han liberado del yugo del hemistiquio, sino que además se permiten todos los hiatos que chocan a nuestros oídos, y a esta libertad añaden la de alargar o acortar las palabras según la necesidad, cambiar su terminación, quitarles letras; y, en fin, en sus obras dramáticas y en algunos poemas se han sacudido el yugo de la rima, de suerte que es más fácil hacer cien versos ingleses o italianos pasables que diez franceses de genio igual". Lo cual equivale, cuando la dificultad es condición del talento, a plantear la superioridad del francés sobre las otras lenguas.

Otros artículos, agrupados en torno al Gens de Lettres, aborda los problemas más generales de autocon-

ciencia del grupo ilustrado y definen una idea del trabajo intelectual que se aparta, en algún punto, de la esbozada por D'Alembert en el Discours o por Diderot en los artículos Art y Encyclopédie. Gens de lettres es un brillante texto, genuinamente volteriano, que pasa revista a alguno de los temas culturales centrales de la Ilustración: la superación de la querrela entre Antiguos y Modernos en aras de la idea de progreso, el ajuste de cuentas con el pensamiento erudito, la reivindicación de una cierta independencia del intelectual y, por encima de todo, la elevación del philosophe al rango de héroe de la utilidad social y destructor implacable de prejuicios.

Así, para Voltaire, un homme de lettres es, en un primer examen, lo que griegos y romanos llamaban un gramático. Es decir, se trata de reivindicar, a partir del prestigio del modelo clásico, la amplitud de conocimientos que debe caracterizar al intelectual, dotarlo de una profesionalidad que lo distinga claramente del bel espri. Pero rápidamente se apresura Voltaire a añadir que ese modelo antiguo debe ser corregido: la historia no pasa en vano, y hay que añadir a dicho modelo los datos que ésta ha producido.

Esta corrección se efectúa a dos niveles. Por un lado, el homme de lettres moderno no sólo debe saber griego y latín, sino también italiano, español y, sobre

todo inglés. Por otro lado, y más importante, no es posible ya mantener la aspiración individual a un conocimiento universal. La historia de los pueblos y la historia natural se han desarrollado a un ritmo tan vertiginoso que se justifica el nuevo modelo de trabajo colectivo representado por el propio proyecto enciclopedista: "La ciencia universal no está ya al alcance del hombre". Voltaire y Marmontel coinciden en dar, desde el punto de vista de las letras, el golpe de gracia al sueño del uomo universale, destruido ya por D'Alembert y Diderot a nivel global.

Por otro lado, la crítica del pensamiento erudito sirve de base a la exaltación del philosophe. También aquí es clara la coincidencia con Marmontel (56): asumiendo la herencia del pensamiento erudito, se proclama su superación por el nuevo esprit philosophique, aún concediendo a los eruditos la categoría de condición previa para el surgimiento de este último. Sólo el esprit philosophique hace a un verdadero homme de lettres; el simple erudito no puede nunca alcanzar este rango (57).

Ese hombre de letras, dotado de la filosofía, se ha convertido para Voltaire, por su utilidad social, en una columna de la nación. Es un revulsivo, un auténtico germen del progreso: destructor de prejuicios, ridiculizador de disputas pueriles...Uno de sus principales rasgos es la independencia. Pero aquí es donde Voltaire

difiere de D'Alembert y Diderot. La independencia del intelectual la entiende Voltaire en términos básicamente económicos, y se afirma frente a la nobleza con la desaparición de halagos y dedicatorias; pero no frente al Estado, lo que permite a Voltaire una alabanza de las instituciones culturales de Luis XIV, en la convicción de que la vinculación estatal del intelectual no dificulta su autonomía. D'Alembert y Diderot postularán, por su parte, la idea de un escritor cuyo interlocutor esencial sea el público y en cuya independencia lo ético tenga un lugar tan importante como lo económico.

El artículo Gazette (que Voltaire no desarrolló para no anticiparse a un artículo Journal que pensaba escribir posteriormente, aunque nunca lo hizo) insiste en este tema. Aludiendo a las gacetas literarias, que distingue de las políticas, dice: "La mayor parte han sido hechas únicamente para ganar dinero; y, como no se gana nada alabando autores, la sátira ha constituido de ordinario el fondo de estos escritos". Se exige así, implícitamente, del crítico-hombre de letras una alta función social de crítica en la que la philosophie domine sobre los mezquinos intereses materiales.

Un análisis especial merece el gran artículo Eloquence, que condensa alguno de los temas citados y desarrolla una de las principales cuestiones del pensamiento volteriano: la relación entre naturaleza y lujo,

la búsqueda del término de orden entre la simplicidad grosera y el exceso condenable.

Eloquence es el primer gran texto de Voltaire que el público encontraba en la Enciclopedia (en el tomo V, tras el corto Elegance), y se abre por ello con un texto de los editores que, claramente, llamaba a la solidaridad entre los philosophes ante los problemas que acababa de atravesar la obra: "... (el artículo) quiere dar a todos los hombres de letras, ciudadanos, el ejemplo del verdadero interés que deben poner en esta obra".

Voltaire plantea, en primer lugar, la verdadera elocuencia sobre un fundamento natural anterior al arte preceptivo. Nace antes que la Retórica, lo mismo que el auténtico arte nace antes de que se definan sus preceptos. La teorización es siempre un hecho a posteriori, ya que, de no ser así, nos encontramos con un arte fundamentado no sobre la naturaleza sino sobre unas reglas abstractas que Voltaire, como buen newtoniano, incluye en la condena general de toda metafísica: hypotheses non fingo.

La elocuencia aparece así dotada de un carácter de naturalidad que la hace equiparable a las lenguas, que surgen antes que la gramática: es el mismo movimiento el que constituye a ambas expresiones humanas. Si las necesidades naturales han provocado el nacimiento de las lenguas, es también la naturaleza lo que hace a los

hombres elocuentes al provocar en ellos grandes intereses y pasiones. La elocuencia es, así, el arte de lo grande pero dentro de los límites de lo natural. El primer orador fue el hombre anónimo que supo utilizar las palabras para transmitir su entusiasmo por algo. Pero ello plantea ya una nueva condición de la elocuencia que la carga, desde el principio, de tintes políticos: es una elocuencia de la verdad que no debe buscar el engaño sino el convencer sólo sobre aquéllo de lo que uno mismo está convencido. Sólo el despotismo pone los resortes de la elocuencia al servicio de la falsedad, pero con ello subvierte los principios de este arte.

Pero si la elocuencia nace naturalmente, no es menos cierto que tiene una historia, marcada por su adaptación progresiva a las leyes y al desarrollo de la propia historia humana. Y es aquí donde adquiere su verdadera razón de ser la existencia de reglas: al contrario que para Marmontel, para Voltaire a través de la regla se manifiesta el compromiso entre naturaleza e historia.

De ahí que sea coherente para Voltaire el afirmar el carácter originariamente natural de la elocuencia y comenzar, al mismo tiempo, una disgresión sobre su historia. En ésta, un lugar privilegiado queda reservado, siguiendo los pasos abiertos por Fenelon en su Lettre sur l'éloquence, al modelo grecorromano. Es el ejemplo

del mundo antiguo lo que demuestra a Voltaire que la elocuencia sublime no puede desarrollarse más que en el terreno político de la libertad (58). En un pueblo oprimido, la elocuencia no es más que una instrumentalización de la palabra por el poder para imponer verdades falsas o por el súbdito para adular al poder. La auténtica elocuencia es, por el contrario, la que apoya con la fuerza del arte la demostración de verdades irrefutables. Por ello, el periodo de oro de la elocuencia no puede localizarse sino en la Grecia clásica o en la Roma republicana, siguiendo la tendencia ilustrada general a distinguir dentro del mundo clásico los periodos particularmente "iluminados" de aquéllos otros marcados por el despotismo (la Roma imperial, sobre todo). La Grecia de Pericles es considerada el único momento de la historia en que este arte llega a impregnar a todo un pueblo, y esta imagen aparece deliberadamente contrapuesta a la de los contemporáneos de Pericles: los pueblos orientales antiguos, dominados por la esclavitud, presentan una "elocuencia" monstruosa, caracterizada por lo exagerado y lo fabuloso, ésto es, por una imaginación sin límites que aleja de la verdad (59). Se encuentran así, traspuestos al terreno del arte, no sólo los argumentos del debate sobre los Antiguos, sino también los de la polémica sobre el lujo: la "verdadera elocuencia" no es más que el equivalente del "lujo so-

cialmente útil" que Voltaire defiende siempre frente a las tendencias más rigoristas de la Ilustración, como se verá en un capítulo posterior.

Los dos periodos aureos de la elocuencia clásica terminan con la pérdida de las libertades: en Grecia con las monarquías helenísticas y en Roma con el advenimiento del Imperio (60). Pero Grecia y Roma son también los terrenos en los que la preceptiva teórica realiza un más completo esfuerzo de adaptación a la realidad social e institucional. Platón y Aristóteles representan la plasmación de las verdaderas reglas de la elocuencia en Grecia y Cicerón en Roma.

Frente al modelo antiguo, los Modernos presentan para Voltaire, en elocuencia, un claro rasgo diferenciador: la preceptiva ocupa un lugar secundario con respecto a la práctica. El hombre moderno elocuente se debe más al bon sens que a unas reglas que, en algún caso, el desarrollo histórico puede haber dejado obsoletas. Este bon sens prescribe que hay una elocuencia de las cosas simples, que debe tener claridad y elegancia, y una elocuencia sublime que conviene a temas esenciales tratados en una gran asamblea: se trata, por supuesto, de la elocuencia parlamentaria, el nuevo género oratorio de la época moderna, cuyo ejemplo está para Voltaire en los discursos del Parlamento británico.

Ello no llega a ocultar, sin embargo, un cierto

pesimismo sobre el estado de la elocuencia moderna, que refleja las tristes realidades políticas. Así, Francia no ha conocido apenas la elocuencia jurídica ("...porque no conduce a los honores como en Atenas, en Roma, o como, hoy, en Londres"), ni la elocuencia política, sólo posible en tierra de libertad, y se ha tenido que refugiar en la oración fúnebre, en la cual, pese a todo, Bossuet ha logrado mezclar oratoria y poesía, y en el sermón (respecto al cual Voltaire no comparte, si muestra talento artístico, los ataques antirretóricos de otros ilustrados). En Inglaterra, por contra, la elocuencia jurídica y política ha conocido una saludable renovación, aunque no basta el nivel de los antiguos. La elocuencia en su estado moderno es, pues, un síntoma más de la necesidad de una reforma racional de las artes.

Esta reforma "racional" implica una delimitación clara de los dos polos de la creación estética, razón a imaginación. Y a esta delimitación están consagrados los dos más importantes artículos estéticos de Voltaire, junto con Goût: Imagination y Fantaisie.

Imagination representa la más clara asunción por Voltaire de la teoría del justo medio entre los dos valores de esa dialéctica. Frente a la profunda desconfianza hacia la imaginación que late en los artículos sobre arquitectura de Blondel, frente a la crítica radical de las reglas y la atribución de poderes omnímodos

a la imaginación poética presente en Marmontel, Voltaire reivindica la utilidad y necesidad de la imaginación como potencia imprescindible del alma, pero al mismo tiempo la ata al juicio de la razón reflexiva, que termina por ejercer sobre ella una tutela disfrazada de colaboración.

Para Voltaire, que sí coincide en esto con D'Alembert, la imaginación tiene una existencia fuertemente dependiente de la memoria. No admite la posibilidad de una imaginación que sea capaz de operar sin la ayuda de las experiencias concretas de lo real almacenadas en la memoria. Y así su función es, sobre todo, combinatoria: componer las impresiones de los sentidos, construir con elementos ya dados sobre los cuales su poder no es, de ningún modo, absoluto. La experiencia es el primer moldeador de nuestra imaginación, incluso para cuando se trata de conceptos abstractos: grandeza, verdad o justicia no son ideas naturales ni innatas, sino aprendidas a través de la experiencia. La imaginación estética paga así las consecuencias de la crítica a la metafísica, con la que queda mecánicamente identificada.

El segundo problema epistemológico es saber cómo las sensaciones llegan al cerebro humano para constituir ese almacén de la memoria. Problema de plena actualidad en el siglo XVIII, sobre todo desde el despiadado ataque de Locke contra las ideas innatas. Diderot se

lo había planteado, con evidentes connotaciones estéticas, en sus Lettre sur les aveugles y Lettre sur les sourds et les muets; también Condillac, cuyo Traité des Sensations (aparecido muy poco tiempo antes de la publicación del artículo de Voltaire) abandonaba la estricta obediencia lockiana (el dualismo entre sensación y reflexión) para remitir a la sola sensación el origen de todos nuestros conocimientos; a través del progresivo proceso de imaginación de una estatua a los cinco sentidos, Condillac pretendía demostrar el paulatino desarrollo en el hombre de las capacidades psíquicas, el nacimiento de la memoria y de la imaginación como una consecuencia derivada de ésta.

Voltaire no hace la más mínima referencia a estos textos (aunque no los desconocía). Y sólo cita al respecto, y ello para marcar sus diferencias, a Addison. El teórico inglés, cuya figura aparece ñargamente glosada en la Enciclopedia en el artículo Wilton, había tratado estos problemas en torno a la imaginación en sus numerosas contribuciones a The Spectator, dirigido por él entre 1711 y 1715. En ellas, había hablado de la exclusividad de la vista como única suministradora de ideas a la imaginación. Voltaire recogerá de Addison únicamente esta insistencia en la primacía de la vista, para refutarla insistiendo en el papel de los otros sentidos, aún reconociendo a la vista (no sólo como Addison sino tam-

bién como Montesquieu aunque no lo cite) el papel predominante en el proceso de enriquecimiento de la imaginación.

Sin embargo, la parte más importante de la reflexión volteriana se articula sobre la diferenciación entre dos clases de imaginación. La llamada imaginación pasiva es común al hombre y los animales, y no se aleja mucho de la memoria: consiste en la simple retención de una impresión sensible y no es el intelecto el que actúa en ella. La imaginación activa, en cambio, es la verdadera imaginación combinatoria, la que sistematiza mediante el intelecto las imágenes e impresiones recibidas.

Tanto una como otra son, para Voltaire -y ésta es una de las grandes diferencias con respecto a la imaginación romántica-, absolutamente independientes del sujeto: si bien es cierto que la imaginación wa una facultad del intelecto humano, su auténtica razón de ser se encuentra en legalidades ajenas a él, exteriormente garantizadas.

De ahí la profunda desconfianza volteriana hacia la imaginación libre. Denigra a la imaginación pasiva como fuente de pasiones y errores: es una imaginación que no depende de la voluntad sino que la determina (el argumento teológico de las pasiones como esclavizadoras del hombre, recuperado ahora en clave racionalista),

produce enfermedades mentales (la locura privada) y es, por último, la condición que permite la dominación del pueblo ignorante por pequeños grupos de hombres "de imaginación fuerte".

La imaginación activa escapa a condena tan radical, pero Voltaire no deja de multiplicar las precauciones para evitarle cualquier veleidad de independencia. La principal de tales precauciones es la reafirmación de su dependencia exterior; y, así, ataca la idea de que la imaginación es enemiga del juicio, reafirmando la profunda interdependencia entre ambas categorías. Y es significativo anotar aquí cómo en este sometimiento de lo imaginario a la claridad de la razón aparece incluido también el genio. Para Voltaire, el genio inventivo no tiene nada de misterioso ni de divino: es un simple don de la naturaleza que encuentra siempre su base en la memoria. Arquímedes es, en este sentido, tan imaginativo como Homero: ninguno de los dos, pese al don natural del genio (o mejor, gracias a él) puede prescindir del juicio reflexivo. Precisamente la preocupación por reconducir la problemática de la creación estética a los términos más racionales posibles hace que, junto a la imaginación inventiva, aparezca el nuevo término de la imaginación cotidiana o imagination dans le monde, identificable para el mundano Voltaire con aspectos tales como la brillantez en la conversación o el talento innato

para la vida en sociedad. Es este último tipo de imaginación el que debe reinar en la poesía, que queda así desligada del resto de las artes de la imaginación y no llega a perder por completo, pese al uso profundamente "filosófico" que con frecuencia hizo de ella el propio Voltaire, su carácter de ornamento de salón y gracia.

El tratamiento de las cuestiones artísticas en relación con la imaginación aparece, así, claramente deslindado del tema de la poesía. Voltaire se refiere sobre todo a la pintura cuando quiere expresar los peligros de la imaginación artística. Reafirma lo dicho por Blondel para el campo de la arquitectura: que la buena ejecución, el terreno estricto de la profesionalidad honrada, es mucho más importante que los alardes de la imaginación. Y no es que Voltaire niegue a esta última toda relevancia en pintura: sería caer en un arte frío y seco, que el clasicismo rechaza tanto como la exageración. Es sólo que, para él, la única imaginación admisible en pintura es aquélla que refuerza la imitación de la naturaleza, la que es verdadera y rechaza a la vez lo bizarro y lo falso.

De ahí deriva, por otra parte, la feroz crítica volteriana contra la alegoría. Tal crítica no es, por supuesto nueva. Como veremos con más detalle en el capítulo dedicado a la pintura, se encuentra en toda la primera generación ilustrada, e incluso en Fénelon, y es com-

partida después por prácticamente todos los enciclopedistas. Con todo, habría que diferenciar entre quienes, como Du Bos o Voltaire, critican la alegoría en nombre de una Razón que no admite el más mínimo oscurecimiento, y otros como Diderot para quienes es sólo un aspecto parcial en la fundamentación de un programa estético radicalmente moderno. Voltaire, como queda dicho, pertenece al primer grupo: su crítica de la alegoría se hace en nombre de una verdad del arte entendida como claridad. En este sentido, retoma prácticamente las consideraciones del abate Du Bos, quien, sin embargo, había ido mucho más lejos que el propio Voltaire al caracterizar a los personajes de un cuadro alegórico como "mudos para el espectador", considerando a la verdad artística como algo esencialmente comunicable. Probablemente Du Bos fuera mejor comprendido por Diderot en su artículo Composition, que analizo en otra parte.

Así, las tesis volterianas en torno a la imaginación artística se pueden resumir en la desconfianza que se siente ante un fenómeno de la mente que se adivina peligroso y se quiere rigurosamente controlado. La conclusión del artículo Imagination va en este mismo sentido, insistiendo en la amenaza de la locura como peligro real de una imaginación excesiva. Y ni siquiera la misma memoria está libre de la amenaza del exceso: una sobrecarga (término literal de Voltaire) de datos puede aniqui-

lar la imaginación. La solución sólo puede ser una: la moderación, el situarse en el término medio entre la erudición seca y la fantasía libre, entre el puro dato y la pura mente.

La fantasía es, sin embargo, una manifestación menor y más fácilmente controlable de la imaginación. En el artículo Fantaisie, Voltaire realiza la operación complementaria del artículo Imaginatio: reivindicar un estatuto reconocido, unas ciertas posibilidades operativas, para el concepto de fantaisie, logrando sustraerlo a los de capricho, bizarrierie o imaginación desbordada, ciertamente rechazables pero diferentes de la fantasía.

Descartes y Gassendi representan, para Voltaire, el momento en que la fantasía era confundida con la imaginación. Sin embargo, mantiene que el término ha cambiado de significado; designa ahora, según él, algo diferente a la imaginación: un juego pasajero de la mente, un deseo singular y momentáneo, un gusto extraordinario que no tiene duración. En este cambio de sentido reside una pérdida de importancia del concepto fantaisie: ya no se trata de una potencia del alma cuya presencia amenace constantemente la seguridad de la Razón, sino de un juego intelectual efímero relativamente inofensivo. De ahí que la fantasía sea opuesta al capricho y a la bizarrierie en el sentido de que es algo menos que ambos conceptos, y ello le salva de encerrar su inconsecuencia,

mal gusto e irracionalidad. Un cierto grado de fantasía es indispensable al funcionamiento de la razón humana. Pero esta fantasía es entendida, en clave clasicista, como abstracción ("Un pintor hace un retrato de fantasía, que no está hecho a partir de ningún modelo"). Y, por otro lado, Voltaire establece una clara diferencia entre tener fantasía y ser fantástico, siendo lo último mucho más peligroso y más próximo a lo bizarre: es la durabilidad lo que hace peligrosa la fantasía. El control racional es la verdadera garantía de seguridad (62).

Los textos del Voltaire enciclopedista nos ofrecen, así, una vez más, la demostración de la falsedad de oponer radicalmente razón y sentimiento en el siglo de las Luces: una oposición que el siglo XVIII nunca sintió tan radical y que fue establecida, en buena medida, a posteriori. Si el predominio de la Razón es algo evidente en el pensamiento volteriano, no es, sin embargo, tan absoluto como pretende la leyenda (63).

NOTAS

(1) En este apartado de mi trabajo, trataré sólo los artículos de Voltaire, Montesquieu y D'Alembert. El texto de Jaucourt no será examinado por ser un mero compendio científico sobre el gusto entendido como sentido corporal. Los de Blondel y Landois se estudiarán en los respectivos apartados de arquitectura y pintura. Sobre el problema específico de la categoría del gusto en el pensamiento estético de la Ilustración, vid. por ejemplo SAISSELIN, R.G.: Taste in Eighteenth Century France;

UTILI, M.: "Sul concetto di gusto", en la revista Op. Cit., 42, mayo de 1978, pp. 29-49; FORMIGARI, L.: L'estetica del gusto nel Settecento inglese, Roma, 1962; MORPURGO-TAGLIABUE, G.: "La nozione di gusto nel XVIII secolo: David Hume", en Rivista di Estetica, XV, 1970, pp. 190-205.

(2) Tema exhaustivamente tratado en DIAZ, F.: Filosofía e politica nel Settecento francese.

(3) MUSTOXIDI, op.cit., pg. 48.

(4) Para las obras de Voltaire he utilizado la edición Garnier de Oeuvres Complètes de 1877. La cita del Essai se encuentra en el volumen VIII, pg. 307.

(5) Como ejemplo, véase la siguiente cita de Voltaire en Le Mondain:

"J'aime le luxe et même la mollesse,
tous les plaisirs, les arts de toute espèce,
la propreté, le goût, les ornements:
tout honnête homme a de tels sentiments".

(6) Un tratamiento más complejo del tema de la fantasía se encontrará en los propios artículos Fantaisie e Imagination, ambos también de Voltaire, que se estudian más abajo.

(7) En realidad, Voltaire deja, en mi opinión intencionalmente, algunas cuestiones sin resolver. Aquí la conclusión lógica del razonamiento es que hay reglas del arte, pero Voltaire no lo confiesa. Prefiere dejar sin definir una cuestión tan espinosa en cuanto que afecta a la teoría del genio. En sus escritos poéticos parece colocarse en una posición intermedia en la que, aceptando la validez de unas reglas últimas, se deja al genio la suficiente libertad como para romper convenciones no esenciales. Probablemente en esta desviación de los preceptos académicos clásicos tiene un importante papel la figura de Shakespeare, difícilmente encajable en las reglas del decoro, pero al que los enciclopedistas rendirán tributo en artículos como Stratford, firmado por Jau-

court, y cuyas obras Voltaire conocía muy bien y admiraba aunque con ciertas reservas.

(8) HAMPSON, N.: Le Siècle des Lumières, cap. VI: "La voix interieure".

(9) En su Journal de Voyage escribe, paradigmáticamente, Montesquieu: "Cuando llego a una ciudad, siempre subo a la más alta torre o campanario para ver el conjunto".

(10) Señalemos, no obstante, que las más virulentas críticas de los ilustrados contra el arte más reciente tienen a menudo por blanco al último barroco, más que al clasicismo barroco propiamente dicho. Habría que recordar, por ejemplo, todo lo afirmado por Blondel en este sentido en sus artículos de arquitectura.

(11) Se desprende de aquí una concepción enormemente optimista de las capacidades del público para reconocer el talento de un genio. Sin embargo, Voltaire no considera esta situación como general porque, como veremos en seguida, reconoce la posibilidad de existencia de sociedades en las que el gusto se ha perdido y el público no desea otra cosa que novedad. Aún en guardia contra correlaciones simplistas entre estética y política, me senti-

ría tentado de comparar estas ambigüedades con respecto al público con las mismas vacilaciones que siente Voltaire en torno al concepto político de pueblo. Vid. a propósito de este tema DIAZ, F.: Filosofía e política nel Settecento Francese; CASINI, P.: La politica della ragione. Studi sull'Illuminismo francese, Bolonia, 1978; MORTIER, R.: "Voltaire et le peuple", en AA.VV.: The Age of the Enlightenment, Londres, 1967.

(11 bis) Sobre esta cuestión, vid. p. ej. la documentada obra de HUDSON, G.F.: Europe and Chine, Londres, 1931. Las posiciones de Voltaire y Montesquieu aparecen muy bien resumidas en LOPEZ ALVAREZ, J.: "Voltaire y Montesquieu: dos ilustrados ante la cultura china", en Gades, 3, 1979, pp. 145-162. También el importante libro de BARTOLD, V.V.: La découverte de l'Asie: histoire de l'orientalisme en Europe et en Russie, París, 1947.

(12) STAROBINSKI, J.: Montesquieu, Paris, 1979, pg. 12.

(13) El texto completo aparece en las distintas ediciones de Oeuvres Complètes de Montesquieu: la dirigida por A. Masson en tres volúmenes, 1950-55; la de R. Caillois, en dos volúmenes, 1949-51; y la más reciente de G. Vedel y D. Oster en un solo volumen. Me he servido también de la única traducción al castellano disponible hoy,

la de M. Granel, publicada con el título de Ensayo sobre el gusto, Buenos Aires, 1949.

(14) Pg. 53.

(15) En sus Entretiens d'Ariste et d'Eugène, publicadas en una fecha tan temprana como 1671, no sólo define ya una teoría del placer estético sino que, además, es el primer valedor del "je ne sais quoi", mucho antes que Feijoo o Du Bos.

(16) Para Montesquieu, la verdadera felicidad se cumple en objetos distintos de la propia individualidad. La bonheur personal sólo aparece al final como resultado de un esfuerzo de atención y conocimiento sobre objetos situados fuera de nosotros mismos. Vid. MAUZI, R.: L'idée de bonheur au XVIIIe siècle, Paris, 1960.

(17) Y hay que destacar, como muy bien ha señalado Starobinski, que a la hipótesis de la soberanía de la visión instantánea corresponde la de la visibilidad inmediata de un mundo que aparece dispuesto a ofrecer sus más íntimos secretos ante la visión todopoderosa del hombre de gusto.

(18) Es de anotar aquí la sorprendente coincidencia con la idea de Diderot de una naturaleza que está presidida

por el azar de una multitud de combinaciones y no por la necesidad dictada por una Voluntad superior. Sorprendente porque en otros puntos las divergencias entre Montesquieu y Diderot son flagrantes, como se ha comprobado, por ejemplo, a propósito del empirismo. Vid. IGLESIAS, M. del C.: El pensamiento de Montesquieu.

(19) La referencia a Le Nôtre se encuentra en otros lugares en la Enciclopedia. En el artículo Symmétrie des Plantations, por ejemplo, Jaucourt mostrará una clara preferencia por el jardín a la inglesa, aunque su juicio sobre Le Nôtre es positivo y piensa que la decadencia del jardín francés se debe precisamente a la falta de creadores tan auténticos como él.

(20) No abordaré en este estudio, como ya se ha dicho, el tema de las polémicas musicales de la segunda mitad del XVIII, perfectamente estudiado en las diversas obras de Enrico Fubini. Pero no podemos dejar de señalar que el ejemplo de que se sirve Montesquieu para ilustrar su principio de la conexión de ideas representa una inserción en una de estas polémicas, la que oponía a los partidarios de la música francesa y de la italiana. El autor toma un claro partido en contra de la música italiana, ya que, hablando de las sensaciones encontradas que puede provocar el canto de los castrati, acusa a este tipo

de música de artificiosidad y falsedad, argumentos empleados por toda la crítica francesa de obediencia clasicista para reivindicar la superioridad de la ópera gala. Recordemos que la posición de Rousseau en este terreno será exactamente la contraria, pues valorará el canto como arte que más nos acerca a una ingenuidad natural perdida, y la lengua italiana como aquella que, de entre las existentes, más valores presenta aún de esa naturaleza nostálgicamente recordada.

(21) Aunque hay que mantener en sus justos límites la comparación política entre Fénelon y Montesquieu, una sugerente hipótesis de trabajo, que no entra en el esquema del presente estudio, es investigar la función política del mito de la Edad de Oro en dos escritores que, pese a las diferencias cronológicas, se enmarcan en la "oposición aristocrática" al absolutismo francés, con revisiones interesadas del pasado francés.

(22) Hay que señalar que esta crítica de lo artificial encuentra en el propio seno del clasicismo francés un claro antecedente: Molière y su despiadada burla de lo ridículo.

(23) ASSUNTO, R.: "I teorici del Neoclassicismo", texto que he traducido en el reading Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII, Madrid, 1980.

(24) Es sorprendentemente prerromántica esta idea de un ojo humano empequeñecido ante la grandiosidad de la naturaleza, que disturba todos los sistemas humanos de medidas y referencias. No es casual que el viaje y su descripción sea uno de los temas que más plenamente transmite la Ilustración al Romanticismo. El itinerario desde Montesquieu o el Presidente De Brosses hasta Victor Hugo, Gautier o Chateaubriand, pasando por Diderot, es uno de los aspectos mejor conocidos de ese tránsito entre Ilustración y Romanticismo que tantos puntos oscuros conserva aún.

(24 bis) Vid. ALTHUSSER, L.: Montesquieu: la política y la historia, Barcelona, 1974; STAROBINSKI, J.: Montesquieu; IGLESIAS, M. del C.: El pensamiento de Montesquieu.

(25) Obras clásicas, como las de Mustoxidi o Trahard, y más recientes como L'Esthétique des Lumières, de Chouillet, comparten esta acusación a Montesquieu: no haber hecho sino reunir una amalgama incoherente de pensamientos sueltos de diversos autores.

(26) Vease a este respecto todo lo referente al tratamiento enciclopedista de la querelle, en el capítulo de este trabajo correspondiente a la visión del mundo antiguo en la Enciclopedia.

(27) Por supuesto, en materia científica sigue vigente, con plena validez, el hypotheses non fingo lanzado por Newton para afirmar la universalidad del método experimental.

(28) Hay que recordar aquí la gran trascendencia de un escrito estético de David Hume de 1755: The Standard of the Taste. Para su comparación con el texto de Montesquieu he utilizado la cuidada edición italiana: La regola del gusto, Bari, 1980.

(29) D'Alembert emplea como ejemplo para ilustrar esta tesis el qu'il mourût que Corneille pone en boca del padre de los Horacios y que ya había sido usado como paradigma por Voltaire y por Diderot. Según D'Alembert, este verso es bello pero el que le sigue es rechazable y no se puede justificar con ningún criterio lógico.

(30) Para no recargar el texto, continúo aquí esta cita de gran interés: "¿Qué escritor que no esté enteramente desprovisto de talento y gusto no ha notado que en el calor de la composición una parte de su espíritu permanece en cierto modo separada para observar lo que compone y para dejarle un libre curso y marca de antemano lo que debe ser borrado?".

(31) Como ya aclaré en la Introducción, he obviado en

este trabajo, por diversas razones, la contribución de Rousseau en sus artículos musicales. Debería no obstante señalar aquí que en el mismo epígrafe Goût se incluye un artículo de Rousseau dedicado a analizar el gusto en música. En este texto, Rousseau parte de la gran polémica musical, estudiada por Fubini, entre los partidarios del dominio de la melodía y los del de la armonía, para afirmar que existe en los hombres un gusto individual que se inclina unas veces a un lado y otras a otro; las causas de esta diversidad las remite a la diferente disposición de nuestros órganos sensoriales, al carácter particular de cada hombre o a la diversidad de edad o sexo, pero se trata siempre de un gusto individual sobre el que es inútil discutir. Pero hay también, como quería Voltaire, un gusto universal, sobre el que concuerdan, en música, todas las "gentes bien organizadas"; tal gusto, según Rousseau, conoce unas reglas universales que comparten todos los "hombres de gusto", y si no hay unanimidad es siempre por la diferente organización sensorial. En torno a este gusto universal es necesaria la discusión, porque no hay más que uno verdadero; pero para la determinación de este gusto verdadero se introduce una original afirmación "democrática": "No veo otro medio de determinar la disputa que el de contar los votos", de donde se deriva una propuesta de solución de la gran polémica musical: "Eso es lo que debe decidir la preferen-

cia entre la música francesa y la italiana". El gusto es, además, para Rousseau, la medida del genio: si el genio crea sin ninguna coerción, el gusto escoge e impide su desbordamiento. El gusto es, en música, la cualidad que logra enlazar las ideas del poeta, el compositor y el ejecutante. Pero, al mismo tiempo, Rousseau separa claramente el gusto de la sensibilidad: "Se puede tener mucho gusto con un alma fría...Parece que el gusto está más ligado a las pequeñas expresiones y la sensibilidad a las grandes".

(32) REZLER, M.: "Voltaire and the Encyclopédie: a Re-examination".

(33) NAVES, R.: Voltaire et l'Encyclopédie.

(34) "Uno de esos dos hombres, el mismo a quien debemos la Henriada, seguro de lograr entre el cortísimo número de grandes poetas u lugar distinguido y propio, posee al mismo tiempo, en el más alto grado, un talento que no ha tenido casi ningún poeta, ni siquiera en grado menor: el de escribir en prosa...Su ensayo sobre el siglo de Luis XIV es un trozo tanto más precioso cuanto que el autor no tenía en ese género ningún modelo, ni entre los antiguos ni entre nosotros. Su historia de Carlos XII, por la fluidez y la nobleza del estilo, es digna

del héroe que tenía que pintar; sus piezas ocasionales, superiores a todas aquéllas que estimamos más, bastarían para inmortalizar a muchos escritores, por su número y por su mérito".

(35) Son hechos bien conocidos, que han sido minuciosamente descritos en ORIEUX, J.: Voltaire ou la royauté de l'esprit, Paris, 1977, vol. II, obra exhaustiva salvo en lo que concierne precisamente a las relaciones entre Voltaire y los enciclopedistas, tema que apenas se trata. El trasfondo ideológico y político de la estancia de Voltaire en Prusia y su repentino desenlace ha sido profundamente analizado por DIAZ, F. : Filosofía e política nel Settecento francese.

(36) Vid. la obra fundamental de GAY, P.: Voltaire's Politics. The Poet as Realist, Princeton, 1959.

(37) CASINI, P.: Introduzione all'Illuminismo, pg. 246.

(38) Para Voltaire, Descartes tiene un mérito principal en la historia del pensamiento: ha inventado nuevos errores que sustituyeron a los aún más oscurantistas de la escolástica medieval y, en este proceso, enseñó al hombre que podía pensar por sí mismo y liberar su inteligencia del yugo de la autoridad.

(39) Vid. VARTAMIAN, A.: Diderot and Descartes.

(40) VOLTAIRE: Cartas Filosóficas, edición a cargo de F. Savater, Madrid, 1976, pg. 117. La alusión a los "torbellinos" se refiere a la concepción de Descartes (inmediatamente superada por la teoría newtoniana de la gravitación), según la cual las estrellas estarían rodeadas de "torbellinos" de materia líquida en la que los planetas "nadarían" como maderos en un remolino de agua, siendo así atraídos alrededor del cuerpo central. Cada uno de los planetas poseería también sus propios torbellinos más pequeños que, en última instancia, serían responsables de la gravedad y de las fuerzas centrípetas que retienen a los planetas en sus órbitas. La alusión a mundos "lleno" y "vacío" se debe a que Descartes negaba la existencia del espacio vacío y sostenía que extensión y materia eran conceptos totalmente identificables.

(41) Op.cit., pg. 122. Se puede comparar esta afirmación de Voltaire con las siguientes palabras del gran maestro contemporáneo de la historia del pensamiento científico, Alexandre KOYRE: "A menudo, durante el siglo XVIII, se estableció, a la manera de Plutarco, la comparación, o confrontación, entre Newton y Descartes. Esto ya no se hace, y podemos comprender por qué: la ciencia cartesiana pertenece, para nosotros, al pasado, mientras que

la ciencia newtoniana, aunque reemplazad por la mecánica relativista de Einstein y la mecánica contemporánea de los cuanta, está aún viva y bien viva...Es bien sabido que la física newtoniana o, para emplear el término por el que se designaba a sí misma, la Filosofía Natural de Newton, no se hizo reconocer universalmente en Europa más que después de una larga lucha contra el cartesianismo" (KOYRE, A.: "Newton et Descartes", en Etudes Newtoniennes, Paris, 1968, pg. 87).

(42) La mayoría de los estudiosos de Voltaire colocan este punto de inflexión en el periodo que siguió al exilio en Inglaterra, periodo en el que Voltaire reflexiona y asienta conocimientos que durante la propia estancia inglesa no había tenido tiempo de sistematizar. Así, para J. Deprun el año que marca el abandono definitivo del cartesianismo y la adopción entusiasta del newtonianismo es el de 1732, el de la redacción definitiva de las Lettres Philosophiques, y no 1728, último año de su estancia en Inglaterra (vol. VI de la Historia de la Filosofía Siglo XXI, pg. 300). En el mismo sentido se expresan R. Pomeau (La religion de Voltaire) y Cesare Luporini (Voltaire e le "Lettres Philosophiques").

(43) LUPORINI, C.: Voltaire e le "Lettres Philosophiques, pp. 76-77.

(44) Vid. BONNO, G.: Les relations intellectuelles de Locke avec la France, en Publications of Modern Philology, XXXVIII, 2, 1955.

(45) CALATRAVA, J.A.: "Federico II y los philosophes: Voltaire, D'Alembert, Diderot", en Actas del III Congreso de Profesores de Historia, La Rábida, 1984.

(46) PROUST, J.: L'Encyclopédie, pg. 56.

(47) "Voltaire et l'Encyclopédie", en Annales de l'Université de Paris.

(48) Vid. Carta a Diderot el 26 de junio de 1758. En Lettres Choisies de Voltaire, Paris, 1955, pg. 254.

(49) Así, en su Carta a D'Alembert del 5 de Abril de 1766 (nº 4.362 de la edición Bestermann de la Correspondance), afirma: "Nunca veinte volúmenes in-folio harán revolución; son los libritos de treinta sueldos lo que hay temer. Si el Evangelio hubiera costado mil doscientos sestercios, nunca se habría establecido la religión cristiana".

(50) En contraste con un segundo artículo Fornication, firmado por D'Alembert que trata de analizar los perjui-

cios del comercio sexual libre desde el exclusivo punto de vista del interés económico de la sociedad, huyendo de cualquier tipo de determinación teológica.

(51) Vid. MAUZI, R.: L'idée de bonheur au XVIIIe siècle, Paris, 1960.

(52) Voltaire afirma aquí que se pueden decir "...cosas audaces con finesse", lo que hace de la finesse el modo privilegiado de expresión de un círculo cerrado que conoce sus signos.

(53) "Preguntadle a un sapo qué es la belleza, lo bello sumo, el to kalon. Os respondería que su hembra, con dos ojazos redondos resaltando en su cabecilla, la boca ancha y plana, el vientre amarillo y el lomo marrón. Preguntad a un negro de Guinea; lo bello es para él una piel negra y oleaginosa, unos ojos hundidos y una nariz aplastada. Preguntad al diablo; él os dirá que lo bello es un par de cuernos, cuatro garras y una cola. Consultad finalmente a los filósofos; os contestarán con sus galimatías; les es preciso algo de acuerdo con el prototipo de lo bello en esencia, con el to kalon", en Diccionario Filosófico, Madrid, 1980, pp. 90-91.

(54) Vid., entre otros textos citados en la bibliografía,

ASSUNTO, R.: "Arte e natura nella poesia stagionale settecentesca", en Stagioni a ragioni nell'estetica del Settecento, Milán, 1967, así como la obra del propio Assunto Il paesaggio e l'estetica, Nápoles, 1973, dos vols.

(55) En este artículo se contiene, además, una indirecta toma de partido de Voltaire en la gran polémica musical que enfrentaba a los partidarios de la música francesa con los de la italiana: el estilo fleuri viene aceptado para la ópera francesa, en la que las pasiones afloran de un modo natural. Vid. FUBINI, E.: Gli Enciclopedisti e la musica, y del mismo Fubini "Voltaire e Rousseau: musica e società nella Francia illuminista", en AA.VV.: Lezioni sull'Illuminismo, pp. 48-62. En este último artículo afirma categóricamente Fubini: "La posición de Voltaire con respecto a la música puede considerarse emblemática de esta tendencia clasicista y racionalista, y en el fondo conservadora, que representa, no obstante, uno de los componentes innegables de la cultura de la Ilustración" (pg. 51), afirmación que se puede generalizar más allá del estricto campo musical.

(56) Vid. su artículo Critique. Lo mismo que él, Voltaire incluye ya al crítico entre las gens de lettres.

(57) Recuérdese la larga polémica entre anticuarios y

arqueólogos, que se analiza en otro capítulo del presente estudio.

(58) Este aspecto ha sido desarrollado por STAROBINSKI, J., en su fundamental artículo "Eloquence and Liberty", en Journal of History of Ideas, XXVIII, abril-junio 1977, pp. 195-210.

(59) Como se ve en otro capítulo de este estudio, esta visión contrasta con la de Jaucourt, quien, con su filolacónismo, elogia la simplicidad espartana y critica la elocuencia ateniense acusándola justamente de esconder la verdad desnuda bajo lo florido del lenguaje.

(60) Aunque, en el caso de Roma, Voltaire siempre tiende a salvar a Augusto de la acusación de tirano y a ver en él un intento de conservación de las libertades republicanas. Augusto es, para él, una clara prefiguración del monarca ilustrado a imagen de Federico II o Luis XIV, y en el artículo Galanterie se puede encontrar una valoración positiva de su época.

(61) Hay que señalar cómo para Voltaire carece de relevancia el hecho de que las teorizaciones de Platón y, sobre todo, de Aristóteles se enmarcan ya en periodos de ausencia de libertad cívica, en momentos de una crisis

de la polis que prepara el inminente advenimiento de las nuevas realidades políticas de las monarquías helénicas.

(62) Esta consideración de la fantasía como algo que está inscrito en el funcionamiento normal de la mente y que es peligroso no por sí mismo sino sólo por su exceso, se mantiene en el artículo anónimo Fantaisie que, en los Supplements, completa al de Voltaire. El capricho es un mal mucho mayor porque indica un ánimo perdurablemente extrañado, mientras que la fantasía refuerza a la Razón al presuponerla como regla.

(63) Hay que recordar aquí la fórmula del artículo Foible: "A medida que el espíritu adquiere más luces, el corazón adquiere más sensibilidad".

385

V: LAS CATEGORIAS DE
LA ESTETICA: EL GENIO

La reflexión enciclopedista sobre el genio tiene lugar desde el interior de un complejo marco epistemológico en el que se entrecruzan cuando menos tres grandes exigencias teóricas: la definición de los poderes respectivos de la Razón y la Imaginación en el acto de la creación estética, o, en general, del tipo de actuación del genio en el mundo; la revalorización, como consecuencia del equilibrio ponderado que se trata de alcanzar en el terreno anterior, de las pasiones entendidas ya no como potencias perversas o trompeuses sino necesarias e inseparables del propio concepto de hombre; la preocupación, por último, por evitar que el genio devenga un preocupante ser aislado, amenazador, rotos sus lazos con la sociedad y con el mundo, y por definir la existencia de una estrecha relación entre la idea de genio y el progreso general de la sociedad, relación que aparece siempre como la garantía última de control racional.

El genio de los enciclopedistas aparecerá siempre, con las matizaciones que más abajo veremos, como la expresión de una dualidad inquietante y, al mismo tiempo, esperanzadora. Si, por una parte, el ilustrado se siente incómodo ante la perpetua amenaza de que los poderes de la imaginación terminen rompiendo el control de la Razón, por otra parte no puede dejar de reconocer en la imaginación uno de los datos fundamentales de la composición psíquica del hombre y trata de ponerla a trabajar

en aras de la utilidad social, el fin último del pensamiento ilustrado.

En la Enciclopedia se repite por todas partes, continuamente, que el entusiasmo es necesario para la realización de las grandes acciones que hacen avanzar a la humanidad; que la sola Razón, si busca prescindir de la imaginación, no produce sino esterilidad y sequedad; que, a la inversa, la imaginación desbocada y desbordada, rotos los controles racionales, sólo produce desorden, y no sólo deja de ser un factor de progreso sino que llega incluso a amenazar las propias conquistas anteriormente alcanzadas (1). El géné de la Enciclopedia aparece, así, como la exacta prefiguración de los límites que se asignan a la imaginación creadora, así como de las nociones básicas del pensamiento ilustrado: el progreso y la utilidad y el mérito.

El géné es, así, una especie de Jano bifronte, algo de lo que no se puede de ningún modo prescindir, pero que, al mismo tiempo, es una especie de fiera enjaulada en torno a la que existe la perpetua inquietud de que en un momentodado pueda escapar de su prisión y producir daños. La imbricación entre los conceptos de imaginación y razón, genio y regla, invención del artista y lección de los antiguos o de la naturaleza, se convierte en el asunto estético decisivo: visto que la creación contiene, de modo necesario, a ambos ingredientes, importa

determinar las proporciones de la mezcla.

En los capítulos correspondientes a la Pintura, Escultura y Arquitectura, veremos qué concreciones sufre en los distintos ámbitos artísticos la teoría general del genio y de la sensibilidad que se perfila en los textos enciclopedistas que se van a analizar a continuación.

1. Razón e Imaginación en la teoría enciclopedista del genio.

Como ya se ha apuntado, la primera característica esencial del genio de los enciclopedistas es la reivindicación de un fuerte control racional sobre los poderes de la imaginación. La revalorización del genio se enmarca, sin duda, en la más general revalorización de las pasiones, que termina por eliminar la fuerte condena que sobre ellas había dirigido la tradición del pensamiento cristiano y por convertirlas en potencias positivas del alma, o, cuando menos, en potencias neutrales que pueden dar lugar a resultados positivos o negativos según el uso que de ellas se haga, según la que de entre ellas sea la dominante (2).

Que las pasiones dejan de ser objeto de una radical condena moral para pasar a la problemática de cómo y en qué grado han de usarse, es algo evidente sobre todo

en algunos artículos de Diderot (3). El artículo Jouissance, aunque no tiene relación directa alguna con el pensamiento estético, es enormemente significativo a este respecto, como muy bien ha señalado G. Benrekassa (4). Definida la jouissance como la ventaja dada por poseer aquéllo que se desea, Diderot se refiere explícitamente al placer erótico como "...el placer que perpetúa la cadena de los seres vivos". Habla de la pasión erótica como el más sublime y natural de los placeres y describe en términos entusiastas sus efectos: un estado en que el hombre se olvida de sí mismo y traspasa las barreras de su propio yo.

Mucho más importante en este sentido es el largo artículo Passions, igualmente salido de la pluma de Diderot, aunque en la Enciclopedia figura sin marca alguna de identificación. Este texto es, probablemente, uno de los escritos de la Ilustración francesa donde mejor se plantea esa utópica aspiración al logro de una síntesis ponderada entre lo racional y lo irracional, siempre con el predominio del primero de los dos términos.

En este artículo comienza Diderot por reconocer que las pasiones pueden llegar a hacer que el hombre pierda su propia libertad; es un peligro real, y si el hombre fuese dueño de crear las características de su propia alma probablemente hubiera prescindido de la existencia de las pasiones. Sin embargo, no hay más que un hombre:

el hombre real, existente; y las pasiones son, guste o no, una parte esencial de la naturaleza humana. Las pasiones quedan rehabilitadas por Diderot en el sentido de que son algo necesario y consustancial a la especie humana: son los resortes que impulsan el movimiento del hombre, el soplo vital necesario para su propia conservación como especie. La pasión está esencialmente ligada al placer y es la búsqueda del placer y el rechazo del dolor y la pena lo que constituye el motor básico de la actividad humana.

El hombre no debe, pues, volver la espalda a sus pasiones, sino hacerlas trabajar en su propio beneficio, en aras de su propia felicidad. Y ello es posible gracias a que la naturaleza humana está dotada de un instrumento todopoderoso capaz de transformar en fuente de provecho el potencial peligro de las pasiones: la Razón. La culminación de todo ello es clara: pasiones como la admiración, la curiosidad, la esperanza, el temor, el deseo de gloria, el amor por nosotros mismos, etc., son benéficas mientras se ejerciten en el grado moderado y nunca excesivo que dicta la Razón. "¡Triste cuadro es el del estado al que el hombre se ve reducido por sus pasiones! Rodeado de escollos, empujado por mil vientos contrarios, ¿podrá llegar a puerto? Sí, puede; hay para él una razón que modera las pasiones, una luz que le ilumina, reglas que lo conducen, una vigilancia que lo sos-

tiene, unos esfuerzos y una prudencia de los que es capaz" (5).

En esta misma línea insiste el artículo, sin firma, Amour des Sciences et des Lettres. El amor por las ciencias y las letras es una condición indispensable para tener "...un alma grande y un espíritu penetrante". No deja, por ello, sin embargo, de ser una pasión y presenta, por éso mismo, dos grandes peligros potenciales: el del exceso, común a las otras pasiones, y el de la mala elección, el aplicarse a conocimientos poco útiles. Sólo hay para el intelectual una garantía de que esa peculiar pasión suya no le será nociva, y esta garantía es precisamente la forma que adquiere su sometimiento al control de la Razón: su trabajo debe estar guiado por una inmediata fundamentación práctica, de utilidad, y por un íntimo contacto con el mundo que "ate", por así decirlo, la mente del intelectual y del artista y le impida las divagaciones metafísicas y de la fantasía.

Por otra parte, la principal cualidad del genio, la sensibilidad, es claramente reivindicada por el Chevalier de Jaucourt en similares términos en el artículo Sensibilité ("Disposición tierna y delicada del alma que hace que ésta sea fácil de conmover y de afectar"). Para Jaucourt, el alma sensible puede, ciertamente, cometer faltas derivadas de su exceso de vivacidad, pero, a cambio, aporta mucho de positivo. La reflexión puede hacer

que un hombre sea probo, pero sólo la sensibilidad puede llegar a hacerlo virtuoso. La sensibilidad es la fuente básica de todas las cualidades del hombre que requieren algo más que la mera reflexión, es lo que hace al hombre elevarse por encima de sí mismo y llegar a alcanzar lo grande, a condición, una vez más, de que, como cualquier otra pasión (aunque la sensibilidad no lo sea estrictamente) sea objeto de moderación. No otra cosa es lo que afirma el mismo Chevalier de Jaucourt en el artículo Hardiesse: "Pero cuando el atrevimiento es fruto del juicio, emana de un gran motivo, mide sus fuerzas, no intenta lo imposible y persigue con firmeza heroica la empresa de las bellas acciones que ha concebido pese a cualquier peligro que encuentre: es entonces cuando, siendo el efecto de un valor razonado, le debemos todos los elogios que merece una virtud que no tiene nada por encima de ella". El momento del genio es, pues, entusiasmo, pero también reflexión.

También podemos enmarcar en este contexto otro importante texto de Jaucourt, el artículo Curiosité, en el cual esta especie de "pasión del saber" (la expresión no es de Jaucourt) es reivindicada como factor de progreso, pero, al mismo tiempo, se rechazan las que se consideran como sus formas "nocivas". Entre ellas, en primer lugar, la curiosidad por conocer el futuro mediante prácticas mágicas, condenadas por Jaucourt debido a su carác-

ter supersticioso e irracional (6). También es igualmente condenable el deseo de saber en cada momento lo que piensan los demás de nosotros, en la medida en que manifiesta un amor propio desordenado y excesivo que no tiene nada que ver con la legítima aspiración a la reputación (7), y otro tanto se puede decir de la curiosidad malsana por los secretos íntimos. Sin embargo, frente a estas formas nocivas y perjudiciales de la curiosidad, hay otra curiosidad útil y necesaria: "...el deseo que lo anima a extender sus conocimientos, ya sea para elevar su espíritu hasta las grandes verdades, ya para hacerse útil a sus conciudadanos". Un sentimiento noble, fruto al mismo tiempo de la vieja aspiración intelectual a la búsqueda de la verdad y del nuevo empeño social del philosophe. En cuanto a su fundamento, es natural, pero no actúa sino a través de los sentidos: sólo se despierta cuando percibimos los objetos y nos damos cuenta de que nuestro conocimiento acerca de ellos es muy imperfecto; en un doble movimiento anímico, nos apercibimos de nuestra ignorancia y nos volcamos a la búsqueda de un conocimiento más completo. Pero, para que esa curiosidad sea eficaz y útil, es decir, se traduzca directamente en un progreso del conocimiento, deb, ante todo, no ser una curiosidad pasajera: sólo un trabajo metódico, continuado y, con frecuencia, sacrificado puede producir conocimiento; las dificultades de un trabajo tal son tan grandes que llegan

a delinear una nueva faceta del genio: los que acceden a este tipo de trabajo serán los nuevos héroes del progreso, como los descritos por D'Alembert en el Discours Préliminaire al referirse a Bacon o a Newton (8).

Jaucourt tiene, por otra parte, buen cuidado de destacar que la revalorización de las pasiones no puede llegar hasta la justificación de su exceso. Es este el tema principal del artículo Honnête, en el cual se muestra aún mucho más apegado de Diderot a la teoría clasicista del genio y privilegia de modo rotundo el momento reflexivo sobre el pasional. En su opinión, la honestidad es el mérito esencial del ciudadano, la fuente de las virtudes tranquilas y sociales, del gusto por el deber y el orden. Rechaza la exaltación de las pasiones extremas y el desprecio por los caracteres moderados y honestos: si las pasiones, exentas de fanatismo, son lo único que permite al hombre realizar grandes acciones, no deben nunca, por ello, ser inmoderadas. Su actitud se resume en una significativa expresión, de clara resonancia clasicista: hay que mantener vivo el fuego, pero no provocar incendios.

Pero lo más importante de este texto de Jaucourt es la conclusión a que le lleva su tesis de la moderación de las pasiones: una caracterización elitista del genio. Si, por definición, toda teoría del genio ha de poseer por fuerza un componente elitista, en ningún

otro artículo de la Enciclopedia se llega a una tan descarada exposición de la división de la sociedad en una clase de filósofos y otra de trabajadores: "Es preciso que en todas las sociedades la mayoría de los hombres trabajen la tierra y se dediquen al comercio. El deseo de bienestar y el fondo de concupiscencia que hay en todos los hombres, junto con el temor al mal, el aburrimiento o la vergüenza, deben bastar para animar al pueblo cuando sea necesario para el Estado. La parte que debe obedecer no debe tener, en el mismo grado de fuerza y actividad, las pasiones de la parte que debe mandar. Estas invertirían toda jerarquía y concordia y, si no fueran peligrosas en la mayor parte de los ciudadanos, sí serían cuando menos inútiles; constituyen el genio, pero ¿debe encontrarse éste en todos los hombres? Si metamorfoseais en águilas a vuestros bueyes, ¿cómo trazarán los surcos?". La existencia moderada y restringida del genio es, para Jaucourt, un bien social, pero su extensión desmesurada significa, en cambio, la quiebra del orden (9).

2. El genio enciclopedista: genio social.

Llegamos, así, al segundo punto clave en la teoría enciclopedista del genio: precisamente por ser, en buena medida, racional, el genio de los enciclopedistas

es también social. No se confunde con la sociedad, con el común de los mortales, pero tampoco le da la espalda como hará el genio del malditismo romántico. Su actuación es siempre grande, sublime, superior a lo que puede hacer cualquier hombre normal, pero se traduce siempre en beneficios prácticos para el progreso de la sociedad. Ya se trate del legislador, auténtico artifice casi sobrenatural de la comunidad política, o del artista que utiliza su comunión con la naturaleza para producir una belleza que, a su vez, actuará beneficiosamente sobre los sentimientos del público, el hombre genial es siempre un factor necesario del progreso, a pesar de su ambivalencia ya destacada.

El propio philosophe se contempla a sí mismo en el marco de esta teoría del genio: como hombre que ha profundizado más que ningún otro en el conocimiento de la naturaleza y del hombre, le corresponde asegurar, desde su posición superior y privilegiada, no la difusión indiscriminada de ese conocimiento sino meramente el que su sociedad saque provecho de él (10). El verdadero philosophe es un hombre profundamente incardinado en la vida y en el mundo, bien lejos de cualquier idea de aislamiento intelectual. Du Marsais lo expresa muy bien en el artículo Philosophe (11), cuando afirma: "Nuestro filósofo no se cree en el exilio en este mundo; no cree estar en país enemigo; quiere gozar, como sabio economo, de los

bienes que la naturaleza le ofrece; quiere encontrar placer en los demás y para encontrarlo hay que actuar así; busca un convenio con aquéllos con quienes el azar o su elección le hacen vivir, y encuentra al mismo tiempo lo que le conviene: es un hombre honesto que quiere agradar y hacerse útil".

El filósofo-genio trazado por Du Marsais -personaje, como se sabe, muy próximo a Diderot- aparece así radicalmente contrapuesto al modelo estoico del sabio (12): "...esos indolentes que, entregados a una meditación perezosa, niegan el cuidado de sus asuntos personales y de todo lo que se llama fortuna. El verdadero filósofo no está atormentado por la ambición, pero quiere tener las comodidades de la vida". Modelo estoico que, sin embargo, es defendido por Jaucourt en el artículo Sage, le, mostrando con ello un punto de discrepancia entre los enciclopedistas. En efecto, Jaucourt caracteriza al Sage como un personaje "por encima de los vulgares" cuyos principales atributos son su independencia de pensamiento y su universalismo y que desdeña preocuparse por los aspectos materiales de la vida. Ciertamente, reconoce que todo ello debe conjugarse con un escrupuloso cumplimiento de los deberes sociales "racionales", pero su imagen del sabio recupera el viejo arquetipo horaciano del idílico retiro a la naturaleza: el sabio habita lejos del tumulto de la ciudad, huya de la Corte, llena de aduladores, de todas

las manifestaciones de un lujo vano que no causa sino problemas, y su retiro es, al mismo tiempo, reposo espléndido del alma que oye desde lejos la tempestad mundana: "La caída de los reyes, el furor de las naciones, las turbulencias de los Estados, no turban a aquél que en retiros tranquilos y soledades floridas estudia la naturaleza y sigue su voz". Un programa esencialmente contrario al expuesto por Du Marsais, o al de Diderot o D'Alembert, y que constituye una extraña mezcla entre modelos antiguos y modernos tintes rousseaunianos. De todos modos, es el sentimiento de lo social el que se impone de modo claro en la Enciclopedia, y el mismo Jaucourt no puede dejar de hacerse eco de ello, por ejemplo, en el artículo Solitude, etat de (13).

Por otra parte, la propia Enciclopedia representaba a los ojos de Diderot y sus seguidores el modelo de intervención directa del philosophe en el mundo, como se ve en los ya analizados artículos Art y Encyclopédie, o en otros artículos de Diderot como Baconisme (14) o Editeur (15).

El propio Diderot será el autor de un texto claramente en conexión con el artículo Philosophe de Du Marsais: el artículo Eclectisme. Para Diderot, el ecléctico es el verdadero philosophe: "El ecléctico es un filósofo que, rechazando el prejuicio, la tradición, la ancianidad, el consentimiento universal, la autoridad, en una

palabra, todo lo que subyuga a la mayoría de los espíritus, osa pensar por sí mismo, remontar a los principios generales los más claros, examinarlos, discutirlos, no admitir nada sino bajo el testimonio de su experiencia y su razón; y, de todas las filosofías, que analiza sin parcialidad, hacerse una particular y doméstica que le pertenece; y digo particular y doméstica porque la ambición del ecléctico es menos ser el preceptor del género humano que su discípulo". Su método puede parecer azaroso, pero en él se descubre siempre la racionalidad. La historia del eclecticismo es, por otro lado, para Diderot, la propia historia del philosophe en su secular lucha contra el prejuicio. Un eclecticismo antiguo (Plotino, Juliano, Jámblico, Amiano Marcelino) será aplastado por las fuerzas de la ignorancia, y sólo en el siglo XVI renacerá con hombres como Giordano Bruno, Cardano, Bacon, Campanella, Hobbes, Descartes, Leibniz, Thomasius. Diderot distingue en el eclecticismo moderno un eclecticismo experimental, el de los hombres laboriosos, y otro sistemático, el de los hombres de genio, y postula su unión como parte necesaria del proyecto enciclopedista de reunificación de la cultura, de reconciliación entre artes mecánicas y liberales. Así, en las artes el eclecticismo se saldaría por una unión entre razonamiento y práctica y al philosophe corresponde impulsar esta reforma con la prudencia necesaria.

Se pueden citar muchas más llamadas enciclopedistas al "comercio con el mundo". El ya citado artículo Amour des Sciences et des Lettres, por ejemplo, afirma que: "Raramente es útil el estudio cuando no va acompañado del comercio del mundo". Pero quizás el mejor compendio de todo lo dicho hasta ahora sea el artículo Génie, del que nos ocuparemos un poco más abajo.

Sin embargo, conviene antes hacer una referencia a un tema sobre el que la Enciclopedia apenas se detiene: puesto que el genio es, ante todo, social, una de las consecuencias que de ello derivan es que sus producciones deben ser accesibles al público y conocidas por éste. Como ya se ha dicho, es toda una nueva organización de la distribución cultural lo que está en juego, y en ella aparecerá en lugar destacado el problema del museo y su creación como la nueva institución cultural por antonomasia. Pues bien, en la Enciclopedia encontramos algunos textos que pueden considerarse como prefiguraciones de los grandes debates que tendrán lugar a partir de 1770. El artículo Musée, del Chevalier de Jaucourt, es un tanto decepcionante a este respecto; aunque ofrece el dato de interés de aludir al Ashmolean Museum, la mayor parte del texto es una descripción del Museo de Alejandría, insistiendo en su carácter de verdadera república de las letras y lugar de tranquila dedicación al estudio, y aprovecha la ocasión para denostar la intolerancia que acaba

con tal institución. Sin embargo, Diderot va mucho más allá en el artículo Cabinet d'Histoire Naturelle, en el que insiste en la finalidad pedagógica y afirma que no basta con amontonar sin orden ni gusto sino que hay que saber distinguir y seleccionar: "El orden de un cabinet no puede ser el de la naturaleza, que muestra por todas partes un desorden sublime. Desde cualquier lado que la miremos vemos masas que nos transportan de admiración, grupos que se hacen valer de la manera más sorprendente. Pero un cabinet está hecho para instruir; es en él donde debemos encontrar en detalle y por orden aquéllo que el universo nos presenta en bloque". No es la riqueza lo que importa, sino la utilidad pedagógica, y Diderot termina su artículo con un auténtico proyecto de museo: "¿Se nos permitirá terminar este artículo con la exposición de un proyecto tan honorable como ventajoso para la nación? Se trataría de elevar a la naturaleza un templo que fuera digno de ella. Lo imagino compuesto por varios cuerpos de edificios proporcionales a la grandeza de los seres que encerrarían; el del centro sería espacioso, inmenso y destinado a los monstruos de la tierra y el mar. ¿Qué asombro no nos golpearía a la entrada de este lugar habitado por cocodrilos, elefantes y ballenas? De ahí se pasaría a otras salas contiguas en las que se contemplase la naturaleza en todas sus variedades y degradaciones. Todos los días se emprenden viajes a diferentes

países para admirar sus rarezas. ¿Acaso un edificio semejante no atraería a los hombres curiosos de todas las partes del mundo?". Se puede objetar, por supuesto, que Diderot se refiere a un museo de historia natural y no a un museo de arte, pero es igualmente cierto que las bases ideológicas de la institución museística -incluyendo el aspecto "turístico"- están ya planteadas con notable claridad.

Quien sí hace referencia a un museo artístico es Watelet en el artículo Gallérie, aunque su propuesta permanecerá, como era de esperar, en un grado de mucha mayor ambigüedad e indeterminación. En efecto, la mayor parte de su artículo trata la "galería" entendida en el sentido tradicional y clasicista del término, como una serie de cuadros relacionados entre sí y agrupados en un espacio arquitectónico (con el ejemplo, tantas veces repetido, de las historias de María de Medicis realizadas por Rubens y agrupadas en el palacio del Luxemburgo). Sólo al final apuntará timidamente el tránsito de la galería así entendida al Museo: "Otro uso de las galerías es el de reunir cuadros de diversos artistas antiguos y modernos. Estas colecciones, loables de por sí porque contribuyen a la conservación de las obras maestras del arte, requieren sin duda en quienes las forman una inteligencia bastante rara para que cada composición pueda

ser colocada en el lugar más favorable a las bellezas que constituyen su mérito". Así, pues, no puede decirse que en la Enciclopedia puedan rastrearse con profusión los orígenes de la idea ilustrada del museo, pero sí es cierto que se encuentran in nuce tres de los principios básicos de tal ideología: la distribución espacial de las obras dependiendo de las propias cualidades de éstas, la función conservadora del museo y su función pedagógico-pública.

3. El artículo Génie.

Aparecido en el VII volumen de la Enciclopedia, en noviembre de 1757, la primera cuestión que ha planteado siempre el artículo Génie es la de su autoría. Tradicionalmente atribuido a Diderot desde Naigeon (16), dicha atribución queda consagrada desde que el tomo XV de las Oeuvres Complètes de Diderot publicadas por Assézat y Tourneaux lo incluyó, hasta el punto de que estudiosos modernos como Ch. Guyot la siguen manteniendo contra toda evidencia (17); la inercia a este respecto es tan grande que Paul Vernière, aun negando la pertenencia del texto a Diderot, lo sigue incluyendo en su edición de las Oeuvres Esthétiques de éste. Sin embargo, tanto Franco Venturi como, sobre todo, H. Dieckmann han demostrado