

Simón Marchán Fiz

La estética en la cultura moderna
De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo

Alianza Editorial

Primera edición en «Alianza Forma»: 1987

Octava reimpresión: 2024

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Simón Marchán Fiz, 2011

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1987, 1992, 1996, 2000, 2007, 2012, 2016, 2022, 2024

Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid

www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-7064-5

Depósito legal: M. 6.287-2007

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Indice

Introducción	9
I. La autonomía de la estética en la Ilustración	11
La estética en el proceso de emancipación del hombre, 13.—Los «primeros principios» y la añoranza del Orden perdido, 17.—Los «placeres» de la imaginación y los poderes del genio, 22.—La universalidad del gusto en el género humano, 29.—El desinterés estético y el «análisis de las riquezas», 33.	
II. La estética en la red de los sistemas	37
La estética como teoría de la «sensibilidad», 37.—La metáfora del «cuadro» y sus violaciones analógicas, 41.—En los albores del formalismo estético, 44.—La forma entre el purismo de la perfección y el funcionalismo, 47.—El desinterés estético, la universalidad y el sujeto privado, 51.—Pureza e impurezas de lo estético, 55.	
III. El paradigma antropológico y la utopía de la «mediación» estética	61
La libertad de la apariencia o la analogía derivada en lo estético, 61.—Antropología y estética utópica, 63.—La fragmentación, categoría antropológica y de la modernidad, 66.—La estética como «mediación», 71.—El estado estético como modelo y el estado estético como aberración, 76.	
IV. La estética y la «progresión» poética universal	81
La formación estética natural y la formación estética artificial, 83.—La «perfectibilidad» y la espiral como metáfora de lo moderno, 86.—Entre la red del sistema y el fragmento, 88.—La autonomía artística y la filosofía del arte, 91.—La estética, la poética y la crítica: el arte como «medio de reflexión», 95.—La «poesía progresiva universal», Manifiesto del Romanticismo, 99.	
V. El Absolutismo estético y el paradigma de la «Naturaleza»	105
Eleusis como santo y seña o la absorción de la filosofía por la estética, 106.—El arte como «órgano» de la filosofía en el «Sistema del Idealismo trascendental», 109.—El genio y la regresión estética a la Naturaleza, 113.—El desbordamiento de lo bello, 119.—Estética y medicina o la impotencia de lo estético, 121.	

VI. La irrupción de la historia y la historicidad de la estética .	127
La metáfora del «sol interior» y la Filosofía del Arte, 129.—El arte, un círculo dentro del gran Círculo, 131.—La historicidad del arte y la historicidad de la estética, 136.—La muerte del arte: ¿disolución o liquidación?, 142.—El «arte de reflexión», el historicismo y el eclecticismo como reverso de la modernidad, 148.	
VII. La estética entre las ciencias humanas	153
La crítica al Sistema en general, 153.—La crítica a la estética sistemática y la nueva conciencia de la modernidad, 156.—La disolución de la estética en las ciencias humanas, 162.—Estética sociológica, sociología del arte e historia social del arte, 164.—La psicología y el fraccionamiento de la estética, 169.	
VIII. La estética como Proyecto	177
El arte en el proyecto del Positivismo, 178.—Las tres culturas: estética, científica e industrial, 183.—La sensibilidad estética en el proyecto marxiano, 185.—La disolución de lo estético en la Economía Política, 190.—La realización de lo estético y sus rasgos utópicos, 194.—La vanguardia histórica como proyecto insatisfecho, 198.	
IX. La apoteosis de lo estético en el Esteticismo y sus impotencias	203
Lo estético como legitimación de la existencia y del mundo, 203.—El Absolutismo estético de Nietzsche y el Esteticismo, 205.—La apoteosis de la existencia estética y la estética de la destrucción, 212.—El Socratismo, reverso de la embriaguez dionisiaca en la modernidad, 216.—La disolución de lo estético en el Psicoanálisis, 220.	
X. La estética del siglo XX y la metáfora del «lenguaje» . . .	225
El «retorno del lenguaje» y la estética como crítica de los «lenguajes artísticos», 226.—Los procesos a la estética tradicional, 232.—Las estéticas de la formalización artística y sus obsesiones, 237.—El lanzamiento de los dados o las estéticas de la interpretación en los años setenta, 242.—A modo de epílogo sobre nuestra presente condición, 246.	
Bibliografía	249
1. Fuentes de los siglos XVIII y XIX	249
2. Siglo XX: bibliografía sumaria	253
3. Obras generales sobre el período	255
Fuentes de la ilustraciones	257
Índice de autores	259
Índice de conceptos	265

Introducción

Desde hace algunos años se advierte una proliferación de actitudes que reivindican ámbitos propios de actuación para cada una de las manifestaciones artísticas. La expresión «recuperación disciplinar», puesta de moda inicialmente en el campo de la arquitectura, puede extrapolarse a las restantes artes y a las diferentes disciplinas teóricas; entre ellas, a la estética. Si, por un lado, se trata de una reacción saludable y oportuna contra la disolución, todavía no lejana, en lo interdisciplinar, que permite cultivar sin complejos el espesor de cada arte y disciplina, por otro, se revela todo un síntoma respecto a lo que empezamos a reconocer como nuestra *condición posmoderna*. En este sentido, la constatación reiterada del declive de las vanguardias artísticas, en las acepciones más ambiciosas de los años veinte del presente siglo, está siendo un verdadero acicate para reflexionar sobre lo que viene llamándose lo «posmoderno», el «después», lo «post», la «trasvanguardia», etc., lo cual, a fuer de presumir que es posible que se volatilice como una moda cultural más, trasluce un sentir más profundo y menos gratuito sobre el callejón sin salida de ciertas versiones, predominantes hasta fechas recientes, de la modernidad e impulsa una revisión del pensamiento estético a la búsqueda de una nueva identidad.

Nuestra modernidad, en efecto, está jalonada de acontecimientos, tanto en la teoría estética como en sus manifestaciones artísticas, que una y otra vez nos despiertan y avivan la ilusión o nos sumergen en negros presagios. Los optimismos apenas marchitados de la utopía estética, aliada en sus versiones próximas a lo tecnológico y lo social, se han diluido en la resignación, en una rebaja de exigencias, que favorece el repliegue disciplinar y la revisión de los filones que la cultura filosófica y estética viene explorando desde la Ilustración.

En el campo de la estética y del arte somos deudores, seamos conscientes de ello o se nos pase desapercibido, a lo que el propio Hegel denominaba la «*Ilustración insatisfecha*». Quizás, sean infundadas, vanas o ilusorias, las esperanzas de que alguna vez quede satisfecha; pero incluso sus tenues rescoldos, sus apagadas cenizas, son restos de las brasas escaldadas por ella. Da la impresión de que si bien nos premia la clausura de muchos de sus postulados, somos incapaces de renunciar a su herencia, aunque reneguemos de ella, y de que la seguiremos usufructuando como así lo hicieron muchos de sus críticos desde los románticos, Marx, Nietzsche o Freud. En efecto, basta sospechar cómo los estados de zozobra e incertidumbre de lo

estético o los apuros y contratiempos de lo artístico en nuestros días tienen sus antecedentes conceptuales e históricos en la consolidación de la estética, como disciplina autónoma, en los albores de nuestra modernidad. ¿Será casual que abunden las referencias a la Ilustración, ya sea en la teoría estética, en el arte o en las querellas arquitectónicas más vitales? Desde luego que no. Por eso, las motivaciones que nos impulsan a procurar clarificar nuestra presente situación nos empujan, a su vez, a rastrear en el otro extremo de un arco histórico que aún no se ha distensionado, a explorar un ciclo temporal todavía inconcluso. Tal vez por ello, la reflexión estética es indisoluble de una teoría de la modernidad y a la inversa —tal como se han encargado de poner en evidencia los estudios de W. Benjamín sobre Baudelaire o la *Teoría estética* (1970) de Th. W. Adorno.

El término *modernidad* acogerá en el presente ensayo dos fases diferenciadas. Está referido, en primer lugar, a la *construcción de lo moderno* o periodo de formación que se extiende desde finales del siglo XVII, promovido por el debate en todos los dominios artísticos entre los antiguos y los modernos, hasta el primer tercio del siglo XIX. La construcción de lo moderno no se sustrae a la dialéctica de la estética durante el siglo ilustrado y es inseparable de la ruptura de los órdenes estables del Discurso clásico, ya sea en un sentido cognoscitivo, en el estético o en el de la representación artística; se vincula, pues, al abandono del ideal de perfección humanista y a la destrucción de la imagen clásica del mundo y del arte, lo cual no disipa su permanente añoranza. La modernidad, en segundo lugar, en el sentido más estricto de *modernité*, se localiza por primera vez en las *Memorias de Ultratumba* (1849), de Chateaubriand, y es encumbrada por Baudelaire, hacia mediados del siglo XIX, a la categoría por antonomasia de una nueva estética.

Lo cierto es que es difícil abordar a ambas: la Estética y la modernidad, sin tomar posiciones en la atalaya desde la cual otear los vericuetos de un proceso enrevesado que ha tiempo se inauguró. El cuestionamiento de la estética utópica y la estética como proyecto o el «descrédito» de las vanguardias históricas, así como su reverso: la actualidad inusitada de los historicismos, eclecticismos, la revaluación de los lados más oscuros del psiquismo y las dimensiones ocultas de la memoria, todo ello reenvía a las vicisitudes de la estética desde su fundación en la época de la Ilustración, desbrozadas en las matizaciones posteriores sobre su realización accidentada en la historia de los dos últimos siglos. Desde luego, la estética es una disciplina, un saber, comprometido con la emancipación del hombre en sus versiones variadas: ilustrada, idealista, dialéctica, etc. La tensión, que no abandona a lo estético desde entonces, se ha decantado en los desajustes que afloran desde su despliegue en la incipiente sociedad industrial hasta los que podemos detectar en las fases más avanzadas del capitalismo tardío o del «socialismo real». Tales contratiempos no parecen imputables tanto a la autonomía, atribuida a lo estético y alcanzada por las artes, como a las frustraciones de muchos de los objetivos e ideales generales de la propia Ilustración. Las siguientes páginas procuran deshilvanar ciertos hilos conductores, ciertos paradigmas de los saberes estéticos desde los albores de nuestra modernidad, así como comprometer a la propia estética con esta modernidad y a la inversa*.

* Este texto se publicó por primera vez a finales de 1982 en la Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

I. La autonomía de la estética en la Ilustración

A mediados del siglo XVIII la Estética se convierte en la disciplina filosófica de moda. A. G. Baumgarten bautiza en latín a la misma en su «*Aesthetica*» (1750), y discípulos suyos, como G. F. Meier o M. Mendelssohn, se encargan de divulgar en alemán sus enseñanzas. Si esto sucede en Alemania, durante la misma década en Inglaterra E. Burke saca a la luz la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1756), D. Hume *La norma del gusto* (1757) o A. Gérard el *Ensayo sobre el gusto* (1759), término sinónimo de estética. Con anterioridad, en Francia, el P. André, en el *Ensayo sobre lo bello* (1741), introducía una problemática que se filtra en la *Enciclopedia* a través de Diderot, D'Alembert o Voltaire. Si bien no encontramos la voz «Estética» en su primera edición ni en diccionarios monumentales, como el *Gran Léxico Universal* (1735 ss.), o tan ambiciosos, como el *Dictionnaire de Trévoux* (1771), sí será acogida con todos los honores en la *Teoría general de las bellas artes* (1771-1772), del alemán J. G. Sulzer, una especie de gran enciclopedia de todos los saberes estéticos del siglo, y, poco después, quedará consagrada en la segunda edición de la *Enciclopedia* (1778). Al mismo tiempo, la nueva disciplina alcanza una gran popularidad a través de canales, tan peculiares a este período, como las revistas —primero en Inglaterra, desde *The Spectator* o *The Guardian*, y, después, en toda Europa—, los Salones en Francia o la ensayística francesa y alemana. La Estética, pues, se da a conocer a través de los canales de lo que, desde entonces, conocemos como la *opinión pública*, una de las grandes conquistas ilustradas.

¿Nos permiten estos datos sostener que con anterioridad a la Ilustración no existe la estética? De ninguna manera. La estética, en efecto, referida a los saberes difusos o estelares sobre la belleza, el arte o las manifestaciones del mismo, admite una historia milenaria, esparcida en la reflexión filosófica y teológica desde la Antigüedad. No obstante, el siglo de la Ilustración representa un hito decisivo no sólo a causa de que elabora y pone en juego categorías nuevas, sino, ante todo, debido a la manera inédita de articular las nuevas y las viejas hasta conferirles un estatuto teórico y disciplinar nunca logrado. En esta época asistimos a la germinación y floración de unos saberes cuya red inextricable de raíces dispersas no solamente pugna por despuntar, sino por engrosar una nueva rama del tronco filosófico. Será en este sentido en el que la Estética conquista su autonomía como disciplina ilustrada por antonomasia, como una práctica naciente del dominio del hombre

autónomo ilustrado sobre la realidad. Desde otro ángulo, no es fortuito el hecho de que su despertar y su consolidación, de 1700 a 1830, venga a coincidir con la primera fase de la construcción de lo moderno.

La Ilustración o sus sinónimos *Lumières*, *Aufklärung* y *Enlightenment* designan en los diversos países europeos un fenómeno similar que afecta a las mutaciones profundas, acaecidas en los ámbitos más variados de la historia humana, entre la Revolución inglesa de 1688 y la francesa de 1789. En síntesis, lo podemos entender en dos sentidos: tiene que ver, en primer lugar, con la educación, la formación y el desarrollo plural de cada persona y del género humano en su conjunto; en su acepción más estricta, la Ilustración es identificada con los poderes reconocidos a la razón humana. Justamente, expresiones como *siècle des lumières*, metáfora luminosa de la razón, traslucen las tareas y efectos de esta facultad humana: esclarecer e iluminar en todas las direcciones. Si autores como J. P. de Crouzac se referían ya en 1715 a las *Lumières de nôtre Raison* y el artículo de la Enciclopedia la define como «*cette lumière naturelle elle même*», los alemanes subsumen estos rasgos bajo la denominación *Iluminismo* —*Aufklärung*—. Ahora bien, la Ilustración no promueve solamente este esclarecimiento, sino todo un proceso de emancipación global del hombre, paralelo a la conciencia que éste obtiene de ser un sujeto autónomo, autosuficiente. La Estética, en su nacimiento y consolidación disciplinar, se ve plenamente comprometida con estos procesos.

Si deseamos acceder a la autonomía de la Estética, es preciso evocar cómo cada dominio y disciplina se ven sacudidos y son arrastrados por una corriente arrolladora que los disuelve y funda al mismo tiempo. La vivencia de la aceleración impregna a los más diversos ámbitos del saber. Semejante aceleramiento, inherente al nuevo vértigo ilustrado del progreso, desplaza los «cuadros», los esquemas espaciales clásicos que ordenaban la realidad, por la sucesión temporal, lo estático por lo dinámico. El entusiasmo contagia a todas las actividades y transparenta cambios profundos. Algo que, ciertamente, vislumbran los propios ilustrados y que, en 1758, definiera lapidariamente D'Alembert como «*efervescencia general de los espíritus*»¹. Todo se discute y cuestiona, desde los principios de la ciencia hasta los del *gusto*, desde las cuestiones teológicas hasta las de la economía o el comercio, desde la política hasta el derecho civil, etc.

Precisamente, en el ámbito del gusto se aprecia una repulsa del rococó, no sólo por las notas licenciosas y hedonistas de sus *fêtes galantes*, sino por sus cualidades voluptuosas como: el *esprit*, la *charme* o, simplemente en otros países, como reacción al gusto francés. Lo cierto es que, hacia 1750, el gusto griego, como después el etrusco, se convierte en una manía. El mundo parisino se esfuerza por estar *à la grecque* en los muebles, peinados, disfraces, en los exteriores o en los interiores de los edificios. Efervecencia del gusto que, a no tardar, cristaliza en la purificación y simplificación, es decir, en el Neoclasicismo, como puede apreciarse en los escritos arquitectónicos de Laugier (1753), en los de Winckelmann sobre el arte griego (1755, 1764) o en los de R. Mengs (1762) sobre pintura, por no hablar de obras

¹ Cfr. D'Alembert, *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, citado por E. Cassier: *Filosofía de la Ilustración*, página 18 s. Los títulos en los que no figure referencia de edición remiten a la bibliografía final.

coetáneas como el Panteón de J. G. Soufflot en París (1757), el Petit Trianon en Versalles (1761-1768) o el *Parnaso* (1760-1761) de Mengs, auténtico manifiesto de la pintura neoclásica. Eferescencia del gusto, que se trasluce también en sus preferencias por lo antiguo, por Grecia, Roma, Egipto u otras culturas primitivas y que vincula a todas las disciplinas en la búsqueda de sus orígenes.

En este clima de conmociones asistimos a toda clase de *fundaciones disciplinares*. La eferescencia remueve lo más afianzado, promociona los «nuevos principios», erigidos en la nueva autoridad tras la crítica a los modelos e instancias trascendentes, divinas. Pero, ante todo, la Ilustración proclama para la naturaleza, incluida la humana, la autosuficiencia, la inmanencia, esto es, lo que es inherente a sí misma. Desde estas premisas se posibilitan los trasvases fundacionales a las esferas de la actividad humana y a las disciplinas resultantes. En este terreno abonado fructifica la floración de la *Estética* —Baumgarten—, la *Historia del arte* —Winckelmann—, la *Crítica de arte* —Diderot y otros— o las *Poéticas de las artes* —Du Bos, Batteaux, Lessing—, como nuevos dominios del saber y del discurso ilustrados.

Sin duda, la fundación de la Estética, en cuanto disciplina autónoma, se perfila como uno de los vectores más peculiares de la aportación filosófica. Su vertebración desborda la reflexión abstracta sobre una capacidad del hombre: la conducta estética, para legitimar, a su vez, la autonomía que están alcanzando las diversas artes. La autonomía de la estética y la del arte son intercambiables en nuestra modernidad. Desde una sospecha semejante, el nacimiento de la primera no se desentiende del afianzamiento de una práctica artística a la que se le atribuye un estatuto cada vez más autónomo y cuya dilucidación corre a cargo de la Historia del arte². El arte, en efecto, comienza a liberarse de sus ligazones, de sus funciones tradicionales, es redescubierto como *arte estético y absoluto* que busca su propio espacio público, ya sean en el campo literario las revistas y ediciones, el espacio escénico en el teatro o en las artes plásticas el museo —en 1769 se funda el primer museo, el Fridericianum de Cassel, en 1792 el Louvre, en 1819 El Prado—. No es anecdótico que los historiadores fijen por las mismas fechas la emergencia de la arquitectura autónoma, la aparición del hecho literario en su sentido actual, la del drama burgués y la novela, la sedimentación de la poesía en lírica. Tampoco lo es que la propia Estética se trasmute, no tardando, en una teoría universal o filosofía del arte con el rango de la disciplina filosófica suprema. No sería exagerado aventurar que el pensamiento ilustrado culmina en la Estética. Y lo que es indudable es que la alianza con el arte autónomo depara a la Estética un destino inseparable de la propia historia de la modernidad.

La Estética en el proceso de emancipación del hombre

Históricamente, la autonomía de la Estética se impone de una manera pausada, desde el interior de las corrientes *clasicistas e intelectualistas*, imperantes en Francia, o a partir de las apuestas más arriesgadas de la estética inglesa del siglo XVIII. De

² Cfr. E. Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier: Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma* (1933), G. Gili, Barcelona, 1982; H. Sedlmayr, *La revolución del arte moderno* (1955), Rialp, Madrid, 1957; Müller y otros, *Autonomie der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1972.

hecho, el nacimiento de la estética gira en torno a las dos guías que reconoce el hombre ilustrado: la *Razón* y la *experiencia*, que se bastan a sí mismas y no necesitan mendigar justificaciones externas o extrañas. Precisamente, el *racionalismo* —apoyado en la primera— en Francia, Suiza, Alemania, España e Italia y el *empirismo* inglés —basado, como se sabe, en la experiencia— se vertebran como los dos grandes movimientos estéticos del siglo.

El compromiso de la Estética con la emancipación humana se lleva a cabo gracias al *nuevo sujeto burgués* y al *filósofo*. El primero actúa como *condición*, el segundo como *promotor* entusiasta de la emancipación. Desde una perspectiva histórica inabordable en esta ocasión, los diversos autores coinciden en que el *burgués*, en cuanto producto social de la Ilustración, es ese *nuevo sujeto autónomo*³. La emancipación, en consecuencia, no se concibe sin el protagonismo y el accidentado ascenso de la burguesía. La *sibisufficiencia*, esto es, la autosuficiencia, la independencia del poder económico respecto a otros individuos, el ser «dueño de sí mismo», como dirá Kant, devienen paradigmas y ejemplos para los miembros de la sociedad burguesa. En la *Enciclopedia*, por ejemplo, la propiedad privada otorga las credenciales de ciudadano, mientras la libertad política de éste emana de esa tranquilidad interior que le inspira el vivir arropado por su propiedad. Si esto es así entre los franceses, no digamos en el liberalismo inglés. La acumulación primitiva del capital es la oferta del momento. La autonomía y la libertad de los individuos se determinan en concreto a partir de una negación, en plena vigencia de los Estados absolutistas, de las ligazones feudales así como, por vía afirmativa, desde la vivencia de la autosuficiencia indicada. Lo relevante es que la autonomía nomina tanto la independencia económica y la lucha por la libertad política, que culminaría en la Revolución Francesa de 1789, como la independencia moral e intelectual del nuevo sujeto burgués. Y si bien estas aspiraciones permanecen a menudo un postulado que se ve contrariado por los conflictos históricos del momento, la nueva existencia se legitima en virtud de un objetivo irrenunciable: la utopía de la emancipación humana, de la que la Estética y el arte son algunas de sus manifestaciones.

Como veremos, las huellas de estos sueños dejan sentirse en la fundación de la Estética por vía negativa y afirmativa. Sin embargo, nos intriga aún más ver cómo este nuevo sujeto autónomo exige un derecho originario a todo, y este percatarse de sus derechos plurales impregna a sus actividades y conductas. El culto al *hombre autónomo*, al propio yo, se detecta por doquier. Recordemos cómo la imagen del hombre sustenta el drama desde *Le Fils naturel* (1757), de Diderot, o cómo la admiración y el entusiasmo, que despertaban la épica y la tragedia, son desplazados por una identificación con los personajes del drama burgués o por una proyección de sentimientos en los héroes de las nuevas novelas. Tampoco es casual que, desde los alemanes F. G. Klopstock (1724-1803) o Goethe (1741-1832), florezca una lírica fundida con el yo del poeta. Este culto se plasma asimismo en los géneros literarios surgidos durante el período, como las *Cartas*, improntas del alma y lenguaje del corazón, las *novelas epistolares*, las *autobiografías*, los *diarios* o la literatura de los *viajes*, los cuales no han de interpretarse solamente desde el retorno a la naturaleza lejana o salvaje, sino como una búsqueda del hombre, como utopía. En

³ Cfr. M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, p. 104.

novelas como *La nueva Eloísa* (1761), de Rousseau, o las *Penas del joven Werther* (1774), de Goethe, culmina este enaltecimiento del yo. Basten estas evocaciones para comprobar cómo el desvelamiento paralelo del sujeto por la Estética, sobre todo en teorías como las de la imaginación creadora, sintoniza con lo que acontece en la literatura y el pensamiento coetáneos. Sin el concurso del nuevo hombre autónomo nos está vedado, en verdad, traspasar los umbrales de la propia autonomía de la conducta estética y, por ende, de la propia estética.

Decía que el filósofo es el promotor de la emancipación. Si todavía no se vive una época ilustrada, sí asistimos, como proceso, a la Ilustración, sinónimo de mayoría de edad que se expande en diferentes direcciones, no siempre uniformes, en el tiempo y el espacio. En una opinión difundida, ya se dan las condiciones, los requisitos históricos, para una conquista de la Razón cuyo objetivo es progresar hacia lo mejor, hacia la felicidad perfecta del hombre. Frente a los «centros de las tinieblas» de los enemigos de la razón, brillará la «aurora de la razón»; frente al dogmatismo, la intolerancia y el fanatismo, triunfarán la tolerancia —*Natán el Sabio* (1778), de Lessing, se convierte en un manifiesto de la tolerancia— y el escepticismo. Urge ampliar las zonas iluminadas, multiplicar los centros de la luz. La buena nueva de que la luz ha venido del *Discurso preliminar* (1751) de D'Alembert a la *Enciclopedia*, concluye con el afán de que no queden en el globo terráqueo «espacios inaccesibles a la luz», como apunta en 1793 Condorcet, el teórico del progreso. Desde *El filósofo* (1743), de Du Marsais, pasando por numerosos elogios a él dedicados, hasta *El conflicto de las Facultades* (1798), de Kant, el filósofo es la figura portadora de esta antorcha luminosa. No en vano, Kant reclama y sanciona, a nivel universitario, una independencia de la Facultad de Filosofía, en cuanto instancia crítica, respecto a las de Derecho, Medicina y, sobre todo, Teología.

El siglo culmina con una interpretación de la razón ilustrada como instrumento de liberación a esgrimir con decisión y valor. En 1784 Kant nos brinda una definición, tardía pero esclarecedora, de la Ilustración al entenderla como «la salida del hombre de su culpable minoría de edad», aleccionando con la siguiente consigna: «*Sapere aude!* ¡Ten el valor de servirte de tu propio entendimiento!»⁴. La Razón, que ilumina el proceso, se rige por el juicio maduro de la época, por la crítica de lo que se conoce desde entonces como la «razón pura» que se basta a sí misma y que no necesita de auxilios trascendentes. La Razón, pues, es asumida como una capacidad autóctona que goza de libertad para fijar su propio destino, para pensar, sentir y actuar con la mirada puesta en unos objetivos válidos para todos los hombres. Es en ella donde mejor se refleja la utopía del mundo ilustrado, un mundo que debe ser organizado en consonancia con la razón, incluso allí, como sucede en lo estético y el arte, donde prima el placer. La sensibilidad, la excitación de los sentimientos, el tocar el corazón, atribuidos a lo estético, tienen que armonizarse, aunque no siempre ocurra así, con la razón. En cualquier caso, queda claro que la vivencia estética pertenece al hombre, constituye un comportamiento inconfundible de su humanidad, y a ella se le confía la honrosa, aunque onerosa, tarea de reinstaurar el equilibrio, la totalidad de su naturaleza, ya sea en la estética inglesa, en Kant, Schiller o el Absolutismo estético a primeros del siglo XIX.

⁴ Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, en *Werke*, vol. VI, p. 53.

La Estética participa también de la utopía ilustrada de una praxis, en la cual la Razón, centrada en sus objetivos prácticos, procura alcanzar la perfecta felicidad humana y el bien común indestructible, eliminar los conflictos en aras de la armonía. En este marco se encomienda a la estética, las artes, la literatura, etc., el cometido de conjurar las amenazas psíquicas crecientes provocadas por la misma realidad histórica. Tal vez, esta implicación con la utopía clarifique el apogeo de la estética y sus preocupaciones por la formación y el perfeccionamiento del gusto, cuya cumbre se alcanzará en la *educación estética* del hombre, propugnada por Schiller a finales de siglo. En todo caso, la estética y el arte asumen la función educadora peculiar a la Ilustración. Este ideal formativo se aprecia tanto en la instalación de los primeros museos de ciencias naturales o de arte, en la proliferación de monumentos a hombres ilustres —desde el erigido a Galileo en S. Croce de Florencia (1737), a Shakespeare en la Abadía de Westminster (1740), hasta el conocido proyecto de Monumento a Newton (1780 ss.) de E. L. Boullée— como en el reconocimiento temprano de la sensibilidad estética, interpretada y propuesta como modelo para quien debe aprender a unificar armónicamente las fuerzas de su naturaleza, del instinto, con las leyes de la razón. La estética ambiciona también la utopía de un estado de felicidad en el cual la «cabeza» y el corazón se reconcilian en una paz sublime e inalterable. Un placer razonable tan envidiable es propiciado por igual en la estética inglesa de primeros de siglo, en el *felix aestheticus*, el hombre estético feliz, de las «filosofías populares» de mediados en Alemania o en la conocida teoría de la tragedia de Lessing, en las canciones anacreónticas y en las utopías novelescas, como *La historia de Agathon* (1767), de Ch. M. Wieland (1733-1813). Esta filtración utópica inicial no abandonará sin más a la estética en nuestra modernidad.

En realidad, la nueva disciplina se inserta en la dinámica de una razón ilustrada que, desde un prisma utópico, aspira a hacer partícipes de sus promesas a todos los hombres, a obviar los contratiempos y los conflictos reales que se derivan de los antagonismos de intereses, ya destacados por Kant, de la fragmentación personal y social captada por Schiller, de la división del trabajo denunciada por Marx, etc. ¿No será, acaso, todo esto, una fuente inagotable de tensiones? Así lo parece, sobre todo cuando nos percatamos de las ambivalencias que delata desde sus albores. Ya en 1797 el propio Goethe se lamenta de que su siglo hubiera esclarecido muchas cosas en lo intelectual, pero de que fuera poco hábil para unificar la pura sensibilidad con la capacidad intelectual⁵, precisamente el papel mediador que Kant, Schiller y otros asignaban coetáneamente a la estética.

La estética, sugería, se alía desde sus albores con la utopía de la *realización de lo estético y lo artístico*, y ello parece ser uno de sus rasgos recurrentes en la historia de la modernidad. Por eso mismo, aspira a una universalidad de lo estético —de lo bello, del gusto o del arte— y confía esperanzada que será posible vencer los obstáculos con los que tropezará en el camino pedregoso de una historia muy supeditada a la razón teórica, cientifista, pragmática o instrumental, económica, productivista, etcétera. Este es el espíritu que impregna a muchas de las concepciones estéticas de un Schiller, el joven Marx, ciertas vanguardias históricas, H. Marcuse o E. Bloch,

⁵ Cfr. Goethe, *Kunst und Handwerk*, en *Schriften zur Kunst*, I, p. 68.

por evocar algunos peldaños básicos. Estas figuras personifican en estética lo que podríamos llamar el *anverso de una modernidad* cimentada sobre una *historia de la razón*, la de los dos últimos siglos, que ha primado los esquemas lineales del progreso —en la acepción científica de un Condorcet a finales del XVIII o de la escuela decimonónica del Positivismo—, la progresión ilimitada del primer Romanticismo o los componentes utópicos de la Antropología desde Schiller y la Dialéctica del joven Marx y otras escuelas marxistas. La crítica a la Razón, desde Schelling en los albores del XIX a Freud, será el telón de fondo de lo que podría denominarse el *reverso de la modernidad*, es decir, de las actitudes que emergen de la convicción de que no es posible contener el lado oscuro de la historia; de la impotencia para contrarrestar los poderes de la naturaleza; en una palabra, de las dudas en la Razón y en la racionalidad dominantes, ya sea en el Capitalismo o en el Socialismo real.

Los «primeros principios» y la añoranza del Orden perdido

*La belle antiquité fut toujours vénérable;
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je vois les anciens, sans plier les genoux;
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;
Et l'on peut comparer, sans crainte d'être injuste,
le Siècle de Louis au beau siècle d'Auguste...*⁶

Así comienza el *Poema sobre el Siglo de Luis el Grande*, declamado por Charles Perrault en una solemne sesión de la Academia Francesa en 1687. Con él se abría un debate cuya sombra planea sobre la «construcción de lo moderno» y sobre la estética naciente. Boileau, representante insigne de la *doctrine classique*, se levantaría indignado al final de una sesión, gritando la vergüenza que suponía para la Institución oír semejantes insultos. Esto nos da una idea del eco de un debate, conocido desde entonces como la *querelle*, que marca la transición a la Ilustración. Desarrollada por el propio Ch. Perrault en el *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697) y por otros, es reconocida por la *Encyclopédie* como su precursora⁷, y sus estribaciones se prolongarán hasta muy avanzado el siglo XIX. La disputa entre el partido de los antiguos, las «gentes de Versalles», de la Corte —literatos como Boileau, Racine, La Fontaine, La Bruyère o filósofos como Bossuet— y el partido de los modernos, de los «bellos espíritus de París» —Ch. y Cl. Perrault, Fontenelle, H. de la Motte, etcétera—, no sólo acaba socavando el clasicismo imperante, sino que suscita la problemática del *progreso*, síntoma indisociable de lo moderno. Dejando a un lado lo que ello supone para la «construcción de lo moderno», retengo sus implicaciones para la cuestión del gusto y para la arqueología de la estética en la modernidad.

La estética ilustrada se afirma a medida que se desvelan las flaquezas de la *doctrine classique* del XVII. No obstante, ésta mantiene su vigencia hasta fechas

⁶ Ch. Perrault, en *Parallèle des Anciens et des Modernes*, p. 253.

⁷ Cfr. Diderot, *Encyclopédie*, en *Encyclopédie*, t. XII, p. 367.

avanzadas del siglo siguiente y se filtrará en nuestra modernidad como nostalgia de una unidad, de un equilibrio u orden perdidos. La autonomía de la estética, antes de su bautizo filosófico, se atisba en la *querelle* y, a decir verdad, en Francia no progresa tanto arropada por la inquietud filosófica cuanto estimulada por la teoría de las artes, sobre todo la arquitectura, y por el declive de la Retórica, que se inicia hacia 1730. La *querelle* incide sobre la teoría estética al separar con nitidez las artes del «genio y del gusto» de las ciencias naturales, las «cosas de la imaginación» de los métodos del raciocinar. La persistencia de la belleza como fenómeno objetivo, dependiente únicamente de los objetos, que identifica lo bello con lo verdadero y la perfección, y la subordinación del arte a las matemáticas tiñen la época y a su pensamiento estético. Por ello mismo, no debe sorprender el impacto que producen las digresiones de Charles Perrault (1628-1703) cuando, desde posiciones aún clasicistas, se atreve a distinguir, hablando de arquitectura, entre las bellezas *naturales o positivas* y las *arbitrarias*. Mientras las primeras agradan siempre, con independencia del uso, las segundas placen debido a que nuestros ojos se han acostumbrado a ellas o a que, en la «súbita revolución de las modas», se sustraen a las normas de lo bello intemporal y dependen del gusto particular de cada pueblo y época⁸. Dialogando sobre la elocuencia, recurre a los sinónimos de bellezas *universales o absolutas* contrapuestas a las *particulares y relativas*.

Estas distinciones abren una brecha enorme en la estética clasicista y marcan un hito en la historia de la estética sobre el cual apenas se repara ni, hoy en día, podemos hacernos fácilmente una idea. Desde Francia irradian a los demás países europeos y definen la transición de una estética basada en las normas a una relativista, imponiendo una medida doble: si lo bello absoluto se identifica con los antiguos, la belleza relativa, arbitraria, es asociada con lo moderno. Tal distinción no sólo es asumida por el P. André (1675-1764), cuyo *Tratado de lo bello* (1741) se convierte en modelo de los sucesivos compendios, o por F. Hutcheson, H. Home o A. Smith en Inglaterra, sino que penetra a través de Diderot y Voltaire en la *Enciclopedia*. Apoyándose en ella, su hermano Claude Perrault, el arquitecto de la columnata del Louvre (1667), no sólo traslada la *querelle* a la arquitectura, sino que, secundado por otro gran arquitecto, el inglés Chr. Wren, proclama la primacía de la belleza relativa o arbitraria como la base de una nueva estética de la arquitectura. Esta sacude la estabilidad del código clásico, invita a la desintegración del sistema de los órdenes arquitectónicos e inicia el debate sobre el carácter *artificial* del lenguaje arquitectónico⁹.

Cuando D. Diderot (1713-1784), promotor de la *Enciclopedia*, revise las opiniones más autorizadas, toma partido decidido por la belleza relativa, como también lo hará Voltaire. Y anticipándose al carácter transitorio y contingente de la modernidad en Baudelaire, ya nos habla de las analogías o los «emblemas *fugitivos*» de la expresión, la poesía, la pintura, la música, el balanceo de las bellezas en los diferentes artistas o de la variedad de los factores imponderables que condicionan el gusto:

⁸ Cfr. Ch. Perrault, *Parallèle des...*, 1. c., vol. I, pp. 138-142; II, pp. 46-48.

⁹ Cfr. M. Tafuri, *Retórica y Experimentalismo*, Universidad de Sevilla, 1978, pp. 243-267; R. Jauss, *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976, p. 10 ss.

¹⁰ Cfr. D. Diderot, *Oeuvres complètes*, I, p. 385.

costumbres, hábitos adquiridos, clima, religión, gobiernos, etc.¹⁰. No obstante, lo que más nos sorprende es esa reducción de la belleza a la *percepción de las relaciones*. Si bien es cierto que J. P. de Crouzac (1663-1748) ya había sostenido una opinión semejante a primeros de siglo¹¹, tal hipótesis no alcanza plena vigencia hasta mediados y tendrá unas consecuencias insospechadas. En sus diferentes ensayos¹², Diderot condensa en este denominador común, en la *relación*, la infinidad de nombres asignados a las especies más variadas de la belleza, rompe de un modo resuelto el corsé de la belleza absoluta y normativa del Clasicismo y se sitúa del lado de los modernos.

Desde luego, Diderot celebra aún las ideas clasicistas de unidad, orden, proporción, simetría, etc., de ascendencia arquitectónica, como las «relaciones» privilegiadas. En cualquier caso, estas u otras categorías formales similares del período ya no se subordinan a apriorismos objetivos y fijados de antemano, como sucedía en la mentalidad clasicista, sino que se deben, más bien, a los datos extraídos de la experiencia perceptiva. En deuda como están con nuestros sentidos, las podemos calificar de fácticas y positivas en la acepción coetánea de las Escuelas del Empirismo, que concede gran valor a la experiencia, y del Sensualismo, que reivindica el papel de los sentidos; no obstante, en su conformación participa también el entendimiento. En realidad, el principio estético de la «relación» se erige sobre las dos guías que reconoce el hombre ilustrado: la *experiencia* y la *razón*; mantiene compromisos con nuestras facultades perceptivas y con las nuevas instancias de la Razón, la *musa iluminista*. Incluso, presintiendo pérdida la apuesta clasicista, Diderot recurre a la siguiente acrobacia: si bien estas nociones formales pueden llamarse, si así se desea, eternas, originales, «*reglas esenciales de lo bello*», «pasaron por nuestros sentidos para poder llegar a nuestro entendimiento»¹³, es decir, son tamizadas por los sentidos antes de alcanzar, gracias a las operaciones de la razón, ese carácter abstracto e intemporal con que se nos presentan.

Las recién señaladas «reglas esenciales» de lo bello remiten, por otro lado, a figuras tan socorridas durante el período en todas las disciplinas, como son los *orígenes* y los *primeros principios*. Si el francés J. Frain de Tremblay publica a primeros del siglo el *Discurso sobre el origen de la poesía*, el italiano G. B. Vico, en *Los principios de una nueva ciencia* (1725), inicia esa preocupación por los orígenes que preside a las más diversas tentativas fundacionales. Mientras Batteaux en Francia patrocina en 1746 una reducción de las bellas artes a un *même principe*, que no sería otro más que el de la imitación, un pintor inglés, D. Allan, popularizó en *El origen de la pintura* (1775) la invención de este arte por una hija de un alfarero corintio que dibuja el perfil de su amante trazando su sombra sobre una pared. La cabaña rústica, tan ingenua y deliciosamente descrita por A. M. Laugier en su *Essai sur l'architecture* (1753) como origen de este arte que busca sus verdaderos principios en la simple naturaleza, se convierte en el modelo más atractivo para el retorno a los orígenes y la fijación de unos primeros principios en cada disciplina. Estos son, asimismo, obsesi-

¹¹ Cfr. J. P. de Crouzac, *Trité du beau*, Amsterdam, 1715, pp. 4-7.

¹² Cfr. D. Diderot, *Oeuvres complètes*, IX, p. 104; *Oeuvres esthétiques*, p. 387; *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, pp. 58, 66, 67, 72.

¹³ Cfr. Diderot, *Investigaciones filosóficas sobre el...*, pp. 55, 56.

vos en la estética, como se aprecia en los propios títulos de las obras que se interrogan acerca de lo *original* y los *orígenes* de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime —los ingleses F. Hutcheson y E. Burke, Diderot—, por los *principios del gusto* —los también ingleses Alison y R. P. Knight— o por los de las bellas artes —el alemán G. F. Meier, el italiano F. Milizia, etc.

La condensación de los principios estéticos en la «relación», la imitación o en cualquier otro no reaviva las añoranzas del pensamiento metafísico tradicional, aunque tampoco las disipe del todo, sino que confirma, más bien, esa preferencia ilustrada por unificar y encuadrar la variedad de los objetos bellos en ciertas reglas de aplicación universal. La nueva autoridad de unos principios que poseen a la vez rasgos cosechados en la experiencia de los sentidos y en la razón, aun corriendo el riesgo de propiciar subrepticamente un cierto carácter normativo, echa por tierra los modelos prefijados de antemano, los cánones estéticos: la autoridad, la imitación clasicista, los órdenes clásicos en arquitectura, y suelen ser simples y poco numerosos: la «relación», la simplicidad en arquitectura, la naturaleza o la Antigüedad en el Neoclasicismo, etc.

La «relación», al igual que los demás principios, se levanta sobre la creencia en el carácter universal, invariable de la Razón y sobre la hipótesis de la «identidad de los orígenes», es decir, sobre la presunción de que todos los pueblos del globo poseen, según Diderot, «más o menos experiencia» de lo bello en virtud de su pertinencia a la naturaleza humana como sustrato común. La nueva universalidad deberá fundar sus nuevas reglas de juego a partir de las determinaciones de esa misma Razón, que para el filósofo representa lo que la Gracia para el cristiano. Precisamente, en el Neoclasicismo posterior la universalidad es uno de los primeros rasgos de su gusto, como se aprecia en la homogeneidad que alcanza su estilo o cristaliza en una de sus nociones privilegiadas: el *Ideal*. Los desnudos neoclásicos o la preferencia por las formas primarias más puras y abstractas de la geometría elemental en el caso de la arquitectura traslucen algunas de estas intenciones o ese intercambio permanente entre la experiencia y la razón.

La hipótesis mencionada filtra un nuevo referente: la propia *naturaleza humana*, que será invocado tanto por la estética francesa y alemana como por el relativismo más exacerbado del empirismo inglés. La «identidad de los orígenes», derivada de la constatación de que la naturaleza humana es común a los hombres de todas las épocas, se revela como un capítulo más de esa búsqueda afanosa que impulsa el vuelco a la naturaleza en general y que, por esos mismos años, tiene sus versiones teóricas o artísticas más conocidas en el *retorno a lo primitivo* y a lo *antiguo*: el descubrimiento del lenguaje en los pueblos primitivos, la recuperación de su poesía, la revaluación del Homero, de las arquitecturas romanas y egipcias, del arte griego, la fascinación por la arqueología y por las ruinas, etc.

No obstante, esta presencia de la naturaleza humana como nuevo referente no es interpretada tanto desde el hombre primitivo a lo Rousseau como de acuerdo con la tradición del empirismo y del sensismo, es decir, desde la relevancia otorgada a la experiencia y a la percepción, que acompañan al autodescubrimiento del hombre. En efecto, la base de nuestra experiencia ha de escudriñarse, en primer lugar, en «nuestra organización» fisiológica y psicológica. No en vano, la Ilustración proclama a la fisiología humana el punto de partida para el conocimiento de la naturaleza

exterior, ya que con el ser humano se desvela el ser y la verdad de aquélla. La fisiología, denominada por entonces la «*historia natural del alma*», es considerada, pues, una referencia para la fundación de las diferentes disciplinas. La estética, como se deduce de su trato con la percepción y la sensibilidad, se asienta también sobre este fundamento. A este respecto, la *Histoire naturelle* (1749), de G. L. Buffon, y la *Biologie* (1800), de J. B. Lamarck, se me antojan los dos extremos de cómo evoluciona la metáfora recurrente de la *analogía con nuestro organismo*, de cómo se forja la transición de la «historia natural» sin más, es decir, de ese retorno a la naturaleza en general a la «historia natural del alma», esto es, a la naturaleza humana. Si la estética puede ser calificada de «natural», lo será en cuanto se confía a la experiencia y desde que en ella el número y la proporción —la *mathesis* que presidía el pensamiento clásico— pierden terreno ante la sensación, la percepción, el sentimiento, términos todos para definir la nueva disciplina.

Sin embargo, la autonomía de la estética no se consume en Francia hasta su inclusión en la *Encyclopédie* (1778), lo que supone una consagración institucional como nuevo saber, «término nuevo» o «ciencia nueva» entre las filosóficas. Si, por un lado, designa la filosofía de las bellas artes o «ciencia de deducir de la naturaleza del gusto la teoría general y las reglas fundamentales de las bellas artes», por otro, es entendida «como ciencia del sentimiento»¹⁴. Semejante desdoblamiento derivará, no tardando, hacia una *teoría de la sensibilidad*, ese ámbito difuso entre la sensación y el sentimiento, y hacia la *filosofía del arte*, que culminará en los primeros años del siglo XIX.

El avance que en el siglo XVIII supone el percatarse de que los principios metafísicos y absolutos de la «doctrina clasicista» son un mero capítulo de un *ordre positif*, es decir, relativo a cada época histórica, se ve oscurecido por la proclividad ilustrada a convertir los nuevos «primeros principios», estéticos y artísticos, en un nuevo *ordre naturel*, ahistórico, que continúa levantando sospechas sobre una connivencia con la doctrina clásica criticada. Tales sospechas no se denuncian solamente durante el largo proceso de disolución del orden clásico del discurso y de la representación artística o arquitectónica, en realidad desde primeros del siglo XVIII hasta finales del siguiente, sino que afloran también de un modo subrepticio o sin disfraces en nuestra modernidad. A nadie se le oculta hoy en día la atracción que ha ejercido y continúa ejerciendo el Clasicismo, por no mencionar las ilusiones en el campo arquitectónico por articular un nuevo proyecto clásico. Todo ello parece evocar, como una de las constantes de la modernidad, una *nostalgia de un Orden perdido* que, sin embargo, se sabe irrecuperable. Da la impresión que lo Clásico despunta siempre que un orden positivo, histórico, es reconducido a una supuesta «naturalidad» neutral cimentada en aquella universalidad ilustrada y parece, asimismo, que toda ambición por erigir unos primeros principios desemboca en esa *ahistoricidad* característica —o ausencia de la historia— que ha dejado cual estela lejana la Razón en la modernidad. No es fortuito que esta añoranza rebrote en el declive de algunas de sus versiones y en una coyuntura donde la dispersión de alternativas artísticas amenaza con sumirnos en el desconcierto. Los síntomas de todo nuevo Orden se atisban en la búsqueda de nuevos principios, en la articulación

¹⁴ Cfr. Sulzer, *Esthétique*, Diderot, *Encyclopédie*, t. III, p. 90.

de un sistema que procura un espacio permanente, aunque perfectible y adaptable, de relaciones de orden y composición, en el carácter ahistórico, atemporal y transmisible de los conocimientos —función permanente de las Academias—, en la urgencia por vertebrar un lenguaje universal, tentativas todas que, una y otra vez, tropiezan con aquella paradoja, desvelada precisamente por la *querelle*, de la libertad de invención, de la arbitrariedad de los lenguajes artísticos una vez desmoronado el orden del Discurso clásico. Y, no obstante, éste emerge cual Guadiana en nuestra modernidad, en ocasiones extremas con violencia, como en los *sucedáneos* de las normas estéticas impuestas por los regímenes totalitarios, sobre todo el Nazismo.

Los «placeres» de la imaginación y los poderes del genio

El Clasicismo del Seiscientos quedaba atrapado en la paradoja de una estética de la imitación que ve satisfechas sus ambiciones de perfección en la Antigüedad o, mejor dicho, en una supuesta Antigüedad, ya que, si por un lado, eleva el arte antiguo a un ideal incomparable e inalcanzable, por otro, lo propone todavía como un modelo a imitar. La imitación de la naturaleza era subsumida, pues, en la imitación del arte antiguo. En la *querelle* el partido de los «modernos» trata de salir de este círculo cerrado, no tanto porque ya disponga de una noción alternativa de perfección como debido a que contempla el arte antiguo manteniendo distancias respecto a la perfección del ideal y en virtud de que no valora las creaciones del arte teniendo solamente presente el baremo imitativo, sino también el principio del *savoir inventer*, de la *Inventio*¹⁵.

La estética del siglo ilustrado gira en torno a esta inversión. La imitación, en cuanto categoría central del orden clásico, deviene paradigma de una transición accidentada que va desde su vigencia como ley soberana en el clasicismo a la proclama tardía del final de su reinado. Si bien es cierto que el principio imitativo logra imponerse hasta muy avanzado el siglo —todavía en el artículo de la *Enciclopedia* (1765) a ella dedicado se desdobra en imitación de la naturaleza e imitación de los antiguos—, no lo es menos que sus infortunios lo socavan a medida que el orden clásico de la representación artística se desintegra.

La *querelle* cuestiona el carácter modélico y las versiones dominantes de lo Antiguo, relativiza sus obras y su concepto de naturaleza pierde los rasgos inmutables que se le atribuían; promueve una ampliación de las realidades dignas de ser imitadas, circunstancia que, sin duda, influye en la consolidación de géneros como el llamado drama burgués, la novela o la narrativa. No obstante, más incisivo que lo anterior será el cambio de rumbo de la imitación cuando la teoría artística se desplace a la relación que se establece entre las obras y el espectador. Según esta visión, el arte no tiene solamente la función de proporcionar placer, sino también la de desencadenar toda una gama de emociones psíquicas. Aunque aún imite, ya no persigue la perfección de la imitación de los antiguos o de la realidad, sino que busca la perfección del *efecto*, es decir, el suscitar el afecto, las pasiones artificiales. No

¹⁵ Cfr. Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens...*, I, pp. 3, 16, 73-79, 86-87, 127-128; II, pp. 90, 129; III, pp. 3, 17, 38, 149, 229-230.

importa la naturaleza bella, sino, sobre todo, aquella que nos impresiona y despierta nuestro interés. Esta filtración del sentimiento y de las pasiones provoca las tensiones primerizas entre la *imitación* y la *expresión*. La inflexión, propiciada por J. B. Du Bos (1670-1742) y la estética francesa, es asumida por los teóricos de la «sensibilidad» y del grupo *Sturm und Drang* en Alemania —a los que me referiré más adelante— e incluso, desde posiciones neoclasicistas, por J. N. de Azara, intérprete de las ideas del pintor R. Mengs, o E. de Arteaga (1747-1799) en España¹⁶. La valoración del sentimiento, un tópico en la segunda mitad de siglo, no relaja solamente una concepción determinada de la imitación, sino que posibilita también una intrusión de categorías anticlásicas, vinculadas a una tímida estética de lo feo o lo patológico, y, aun más, una teoría incipiente de la expresión. Así se siembran las primeras semillas de lo que en nuestro siglo fructificaría como proyección sentimental —*Einführung*— en estética o expresionismo en las artes.

En este contexto del afecto merece una atención especial la teoría de la *sensibilidad* —sensitivity—, que florece en Inglaterra a primeros de siglo en el clima de la filosofía moral e impregna en seguida a los dramas, las revistas estéticas y morales, a las novelas, sobre todo a las del influyente S. Richardson (1689-1761). En Francia la *sensibilité* sintoniza con una tradición religiosa muy arraigada, el Pietismo, y contribuye poderosamente a reevaluar el sentimiento. Por doquier, se enarbola como una tendencia inconfundible del período que satisface ciertas exigencias igualitarias de la emancipación y deja sentirse en los dominios de la estética y las artes. Los *best sellers* literarios, como *Pamela* o *Clarissa* (1740-1748) de Richardson, *El viaje sentimental* (1768) de L. Sterne, *Las penas del joven Werther* (1774) de Goethe o *Paul et Virginie* (1787) de B. de Saint Pierre, pagan tributo a esta moda. La alusión a estas cualidades afectivas se encuentra tanto en la descripción de las estatuas antiguas que nos ofrece Winckelmann como en los comentarios de Diderot a los cuadros de uno de los pintores más conocidos del período, J. B. Greuze, o en la invitación de J. L. David a que el alma del espectador vibre con la contemplación de la pintura.

Sin duda, desde esta teoría de la «sensibilidad» se entiende también la aparición de una categoría central a la estética inglesa como es lo *sublime*, que se aplica a los fenómenos grandiosos de la naturaleza y, por analogía, a ciertas obras artísticas. La interpretación neoclásica de la muerte es una de sus plasmaciones, presente en casi todas las artes, ya sea la literatura desde las muertes de *Clarissa*, *Werther* o *Virginia* de las novelas homónimas, la pintura en obras tan conocidas como la muerte del General Wolfe, del Capitán Cook hasta la de Sócrates o Marat de J. L. David, la obra escultórica el *Genio de la muerte* (1787-1792), de A. Canova o los Cenotafios de la Arquitectura Revolucionaria. No menos implicada con estas temáticas está la *poética de las ruinas*, que, al poner en segundo término el carácter funcional de la arquitectura, desencadena una gama de sentimientos y asociaciones, cuyo objetivo prioritario estriba en producir un impacto o efecto, a veces sublime, sobre los espectadores. A su vez, la ruina se muestra un género ideal para experimentar una simbiosis entre la naturaleza y la arquitectura, premisa del «jardín paisajístico» y de

¹⁶ Cfr. J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), París, 1755⁶, vol. I, pp. 47. ss.; J. N. de Azara, *Comentario al Tratado de la Belleza de Mengs*, pp. 80, 83; E. de Arteaga, *La belleza ideal*, pp. 11, 12, 17.

la «arquitectura de los jardines» inglesa o alemana. Tanto cuando Diderot evoca la poesía de las ruinas como cuando Chr. C. Hirschfeld las analiza en su reconocida obra, *Teoría del arte de los jardines* (1777-1782), u otros autores nos hablan de la «arquitectura parlante», el efecto y los sentimientos son su principal intención estética. Las diversas teorías expresivas o sublimes de la estética culminan en una intensificación del *efecto*. Y dado que el lenguaje del corazón es el mismo en todos los países, la apelación a la sensibilidad participa de la universalidad ilustrada. No en vano, el gusto, localizado por diversos autores como un sexto sentido en el corazón, es universal desde el momento en que todos los hombres se asemejan por este órgano.

El destino del principio imitativo es cuestionado desde otros frentes. Así, por ejemplo, las diferencias de las impresiones de nuestros sentidos, que subyacen a las artes, exigen técnicas artísticas distintas. La estética ilustrada descubre que el hombre se afirma en el mundo por medio de los sentidos. De ahí que la actividad propia de cada uno de ellos haya dado lugar a uno de los criterios más socorridos para determinar la naturaleza de las artes. La pintura y la poesía no representan de igual manera el mismo objeto; la elección de un asunto a imitar no puede descuidar los medios expresivos o «jeroglíficos particulares de cada arte»¹⁷. En efecto, si, por citar un ejemplo aducido, la pintura trabaja con «signos naturales», motivados, reconocibles en la representación, la poesía o la arquitectura cultivan los «signos arbitrarios», artificiales, instituidos. Las tensiones entre las series motivadas e inmotivadas estimulan la concepción ilustrada de las artes e impulsan una *semiótica naciente* de las mismas, es decir, su entendimiento desde una teoría de los signos muy rudimentaria que ha desembocado, a través de múltiples avatares, en las estéticas del Estructuralismo o de la Semiótica de nuestros días.

La *arbitrariedad* o *artificialidad* de ciertas artes se venía fraguando desde la citada *querelle*; más en concreto, a partir de la primacía que se concedía a la belleza arbitraria en arquitectura, aunque sea el P. André quien consagre esta categoría en la estética francesa cuando, al lado de lo bello esencial y natural, considere lo bello *artificial* o *arbitrario*. A su vez, subdivide a éste en lo *bello del genio*, que se funda en un conocimiento de lo bello esencial; del *gusto*, basado en la belleza natural y de *puro capricho*, es decir, no apoyado en nada a no ser en la imaginación del artista¹⁸. La exquisitez con que se procuran salvaguardar las reglas clasicistas no impide la irrupción de ciertas categorías desintegradoras, a saber, la *artificialidad* en ciertos lenguajes artísticos y el *capricho*, adscrito a la imaginación. La reinterpretación de la mimesis, en que se ve envuelta la estética de la arquitectura, es la avanzadilla de un acontecimiento que se sucede en las restantes artes. La negación de la arquitectura como imitación y la defensa de su naturaleza artificial, arbitraria, iniciadas por Cl. Perrault y Chr. Wren a finales del XVII, emergen como un puntual desintegrador de una teoría proyectual inspirada en las proporciones y los órdenes del sistema clásico. Las restantes artes activan una dinámica semejante desde sus propios condicionamientos expresivos. No obstante, al siglo le sacude un extraño vértigo al sentir las secuelas de esta arbitrariedad, de esta invasión de lo artificial, que parece presagiar

¹⁷ Cfr. Diderot, *Oeuvres complètes*, I, p. 385; Du Bos, 1. c., I, pp. 84, 114.

¹⁸ Cfr. P. André, *Essai sur le beau* (1741), Amsterdam, 1759, p. 35 ss.

realidades desgarradoras una vez consumada la crisis del Orden clásico en las diferentes artes.

La censura y el debilitamiento del principio imitativo discurren en paralelo al desgaste de un pensamiento, el clásico, que, filtrándose en los diversos saberes, se articulaba sobre las coordenadas de la *semejanza* y la similitud. Ahora, en cambio, las jerarquías imitativas se ven sacudidas por las exigencias de una observación comprometida con el sentimiento, con los medios expresivos peculiares a cada arte, o por los requerimientos de una observación más puntillosa y esmerada a través de nuestros órganos, y en sincronía analógica con nuestra constitución biológica, con «nuestro organismo». La permuta de alianzas se ve confirmada desde la «percepción de las relaciones» de Diderot, en el canto a los poderes sublimes de la imaginación que caracteriza al sentido interno de la belleza entre los ingleses o en la estética como gnoseología, es decir, conocimiento sensible inferior, del Iluminismo germánico. No obstante, las ambigüedades fundacionales de la estética, por esta vía de remover los obstáculos, no se despejan hasta que no se lleva a cabo la ruptura definitiva con el proceder clásico, con aquella ligazón, regulada por la razón, entre las cosas y su representación artística, en una palabra, con aquella transparencia que personifica a la vez su gran poder y las flaquezas de ese mismo discurso. En esta dirección, bajo la impronta de Port Royal —hoy día conocemos la relación personal de los hermanos Perrault y de los «modernos» con esta Escuela filosófica del Seiscientos, en concreto con P. Nicole y A. Arnauld, así como su deuda intelectual para con éstos y B. Pascal—, la semejanza clásica venía siendo desplazada a favor del signo arbitrario y del lenguaje artificial. Si hasta ahora primaba lo verdadero sobre lo bello, la naturaleza exterior sobre el arte, el signo natural sobre el artificial, etc., los papeles se invierten. El *signo artificial*, de convención, gana terreno, invade las manifestaciones artísticas, fomenta una cierta autorreflexión, controla, en suma, la arbitrariedad apenas descubierta.

A pesar de estas remociones e inflexiones, la estética ilustrada no logra disipar, y menos rebasar, las ambigüedades adheridas a las confrontaciones irresueltas entre la imitación y la invención o creación, entre la naturaleza y el arte, la naturaleza y la razón, la naturaleza y la naturaleza humana, lo natural y lo artificial, los seres y el espacio artístico de su representación, etc., situadas a niveles epistemológicos y estéticos diversos. Tanto en cuanto se privilegian los primeros términos de la cadena, sigue hipotecada a los residuos del discurso o de la doctrina clásica; en la medida en que el interés se desvía con arrojo hacia los segundos, hacia el interior de la misma representación, brotan promesas de fortuna todavía incierta.

La lectura de *Las Meninas*, sugerida por Foucault¹⁹, presenta al lienzo como una imagen premonitora del alumbramiento ambiguo del hombre como sujeto, ya que la representación parece prefigurar un estatuto ambivalente del hombre como objeto de un saber y sujeto que conoce. Sin violentar el sentir velazqueño, podría ser leída también como una metáfora estética de la presencia del hombre. Tal vez, ninguna obra como ésta sintetiza el sujeto estético —artista o espectador— y la autonomía artística ni ofrece más índices para su identificación. En realidad, parece

¹⁹ Cfr. M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 300.