

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

De la razón al sentimiento: la *querelle* musical en la Ilustración

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA EN FILOSOFIA

P R E S E N T A :

Carlos David García Mancilla

ASESORA: SILVIA DURÁN PAYÁN

MÉXICO, D.F. MAYO DE 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres,
“porque el viajero que huye tarde
o temprano detiene su andar”.
Y, por supuesto, a Mónica.

Les oiseaux siffent, l'homme seul chant,
Et l'on ne puet entendre ni chant
Ni simphonie sans se dire a l'instant:
Un autre être sensible est ici.
Rousseau

J'ai toujours pensé, parce que je l'ai cent fois éprouvé,
que l'art du musicien était de tous es beaux-arts le plus
violent [...] l'imitation par les sons est par cela seul bien
plus voisine de a natura que l'imitation par les couleurs,
par les paroles, ou par tout autre moyen plus ou moins
énergique.
Naigeon

Le peuple l'ignore, mais c'est avec
Gaîte qu'il chant tristement.
Chabanon

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I. La belleza	10
1- Consideraciones sobre el método de los filósofos	10
2- La mirada humana. La belleza es algo relativo	17
3- Razón y sentimiento	40
Capítulo II. Arte e imitación	56
1- El principio de imitación	56
2- La paradoja del arte	75
3- La paradoja de la imitación	91
Capítulo III. Sentimiento y lenguaje	104
1- El poder de la razón	104
2- El poder del sentimiento	127
3- El lenguaje	141
Capítulo IV. La música	151
1- Acerca de la relación entre filosofía y música	151
2- La síntesis de Rameau	162
3- Sentimiento, razón y música	179
Conclusión. El poder de la música	194
Apéndice	206
<i>Las bellas artes reducidas a un mismo principio</i> , L'abbé C. Batteux	206
<i>Tratado de lo bello</i> , J-P Crouzas	251
<i>Reflexiones críticas sobre la poesía, la pintura y la música</i> , L'abbé Dubos	273
Bibliografía	308

Introducción

Polibio narra que la música era necesaria para apaciguar las costumbres de los arcadios, que habitaban un país de perpetua tristeza invernal; que los cineteos, que descuidaron ese arte, eran el pueblo más cruel de toda la Grecia y el que mayores crímenes padecía en sus territorios. Ateneo asegura que en la más alta antigüedad, las leyes divinas y humanas, y las exhortaciones a la virtud se cantaban públicamente al son de instrumentos, usanza compartida con los israelitas. Timoteo inflamaba de furor al gran Alejandro al tocar con su lira en modo frigio, y le calmaba al hacerlo en lidio. Con la música Eric, rey de Dinamarca, llenó su alma con tal furor que asesinó a todo un grupo de sus convidados. D'Aubigny relata que bajo el reinado de Enrique III el músico Claudin animó el alma de un pobre cortesano haciéndolo creer pasar de rey a mendigo según el andar de sus notas. Inclusive Boyle cuenta acerca de un caballero que, al sonido de la gaita, le era imposible retener su orina. Rousseau fue testigo de una dama quien, al sonar de cierta música, era avasallada por una risa involuntaria y convulsiva. En la *Historia de la academis de Ciencias* se puede leer cómo un músico condenado a muerte por una terrible fiebre, sanó gradualmente al compás de un concierto ejecutado a los pies de su lecho. En fin, Chabanon fue testigo de la interpretación al aire libre del *Pigmalión* de Rameau cuando, justo en el clímax de *l'Amour Triomphe* un potente rayo iluminó el cielo dejando a la comitiva en un éxtasis continuado por horas.

Ficción o realidad histórica, éstos o centenares de otros relatos; desde los ritos Dionisiacos hasta la enajenación que sufrían las cantantes de los *lieder* románticos, o la inefable ejecución de Charly Parker que Cortazar nos muestra en *El Perseguidor*, la historia de la humanidad está transida por pequeñas *curiosidades arqueológicas* y relatos que

exaltan el poder de la música sobre el alma; una *política sospechosa* aquella de la música, como dice Thomas Mann, y la consideramos siempre como magia y encanto, e incluso como enorme y salvaje, desbordante e inasible. ¿Cómo pensar a la música desde la filosofía? Su relación es insospechablemente estrecha a la vez que oscura. No puede dejar de verse la enorme fuente de nuevos problemas y consideraciones que la filosofía ha ganado a partir de la música. Sin embargo, el ímpetu primero de la pregunta con que la música ha encaminado tantas veces a la filosofía, no retribuye en una investigación filosófica acerca de su ser. Pitágoras encuentra la armonía sonora y salta a aquella universal; la modernidad nace de la pregunta por el fenómeno sonoro y propone leyes generales de la naturaleza o un método de certeza apodíctica para la filosofía. En fin, la música - el lenguaje de las pasiones-, lleva al ilustrado a la filosofía del sentimiento.

Preguntarse sin más *qué es la música*, sólo nos perdería en la mar de ideas y consideraciones aisladas o mezcladas sin rumbo ni dirección. Para proponer una filosofía de la música se debe tomar en cuenta la historia de la filosofía a partir de la música, y aquella de la música a partir de la filosofía. En este breve trabajo intentaremos dar un primer paso en el análisis filosófico de la música considerándola desde la filosofía. La pregunta, pues, de la que partimos es, más bien, *qué dice la filosofía acerca del ser de la música*. Ciertamente una pregunta como tal no nos aclara demasiado respecto de aquella que tajantemente pregunta por el ser de la música. Dos criterios o, más bien, dos preguntas nos guiaron en la elección de la filosofía que habríamos de estudiar para dar nuestro primer paso: ¿Qué filosofía responde por el ser de la música?, y ¿qué filosofía hace de la música un problema? Así, encontramos en la filosofía de la Ilustración un campo fértil para iniciar nuestras investigaciones. Siempre se ha visto a la música como íntimamente ligada a los sentimientos y las pasiones; pero sólo en la Ilustración se la define como una imitación del

sentimiento. Éste mismo, el sentimiento, fue apartado de las consideraciones filosóficas por largos siglos. La más radical relatividad y equivocidad se aprecian en el sentimiento, razón por la que la filosofía gusta en apartarlo en busca de fundamentos más altos y universales. La Ilustración vuelve del sentimiento un problema y ocupa gran cantidad de sus reflexiones en *dar razón* de aquel. Es el sentimiento, nos parece, el gran problema del siglo de las Luces. Es por esta misma causa que la música es un punto de constante aparición entre sus reflexiones.

Procedemos en este estudio intentando aclarar qué se quiere decir con imitación del sentimiento; es decir, investigamos qué es la imitación – en el capítulo segundo-, y que es el sentimiento – en el capítulo tercero. Hay una concepción novedosa del problema de la belleza y el arte – capítulo primero. El sujeto que contempla y sus sentimientos más que sus ideas, toman un papel de primer orden. Para comprender el problema de la música en la filosofía ilustrada hay que ocuparse de la relación entre sentimiento y razón, que se encuentra a lo largo de todo este escrito. Partimos de la idea del poder como diferencia entre el uno y el otro; la razón nos da poder sobre las cosas y sobre nosotros mismos; el sentimiento es el poder que nos domina desde nosotros mismos. Así, aclararemos por qué se dice tan frecuentemente que la música tiene enorme poder sobre nosotros así como, de ser posible, aclararemos aquella oscura definición de la música como imitación del sentimiento.

La Ilustración francesa – que es la que estudiamos aquí¹- fue hogar de numerosos debates y posturas acerca de la música, tan acaloradas de vez en vez que eran comparables

¹ El mismo criterio que nos llevó a considerar a la Ilustración como punto de partida debido a su enorme preocupación por la música, nos llevó a considerar específicamente a la Ilustración francesa. En pocos lugares de toda Europa la ocupación de la filosofía en la belleza, el arte y la música fue tan prolija. Italia y las regiones germanas dieron al mundo gran cantidad de tratados de composición y técnicas de ejecución en

con aquellas disputas en torno a la política o a la religión. Inundado de querellas musicales, la patria de la *Encyclopedie* fue un campo de inmensa fertilidad y desarrollo del pensamiento musical. En este estudio tomaremos en cuenta a autores que difícilmente se estudian en la actualidad y que, para nuestros fines, son de inmensa importancia. Tales filósofos² ejemplifican las posturas, dentro de la estética y la música, que se entretajan y dialogan. L'abbe Dubos, L'abbe Batteux, Jean-Pierre Crouzas, Denis Diderot, J.J. Rousseau y Jean-Philippe Rameau son los filósofos de los que nos ocuparemos. En la vitalidad de su pensamiento encontraremos puntos de unión acerca del arte y la música que son los que habremos de aclarar. Así, hay dos posturas que, entre estos pensadores, podemos conjugar respecto del sentimiento: descubrir y dejar ser. Nuestra tarea es encontrar dichas sendas y encaminarlas en la música. ¿Por qué justamente estos filósofos? A pesar de que son, los más de ellos, bastante desconocidos para nosotros, no lo fueron ni para su tiempo ni para aquel que les siguió. Igualmente, como ya lo mencionamos, sus pensamientos son la semilla de debates y querellas y son la semilla de la definición de la música como imitación del sentimiento.

Por último, conviene realizar algunas anotaciones sobre la bibliografía empleada. Las obras de Dubos, Crouzas y Batteux no tienen una traducción al español y, en el caso de la obra *Les beaux-arts réduites à un même principe* de Batteux, no ha sido reeditada en francés desde hace un par siglos. Igualmente, muchas de las obras de Diderot y de Rousseau no conocen edición en lengua española y, en aquellas en lengua francesa, son excluidas de las compilaciones. De esta manera, la mayor parte de nuestros textos base los

instrumentos; los protestantes, igualmente, hicieron gran uso tanto teórica como prácticamente de la música. Sin embargo, la filosofía francesa del siglo XVIII regresa incesantemente a la música, aunque sea para manifestar la propia confusión en presencia de un enigma como lo hizo Montesquieu.

² Consideramos a Rameau, uno de los pensadores que habremos de tratar, como un filósofo. A pesar de que las más de sus creaciones son musicales, el título de filósofo lo tiene merecido. No debido a la verdad o incongruencia de sus postulados, sino debido a su vocación por la verdad.

hemos encontrado en una excelente y ampliamente recomendable página electrónica perteneciente a la Biblioteca Nacional de Francia: *gallica.bnf.fr*. A lo largo del escrito hemos preferido emplear los textos en su lengua de origen aún existiendo una traducción. A pesar de ello, las más de las citas provenientes de obras que cuentan con edición en lengua española hacen referencia a esta misma edición para facilitar su búsqueda al lector. De aquellas que no poseen traducción, referimos, en el caso de Rousseau y Diderot, a sus obras completas que se encuentran en la página electrónica de la que hemos hecho mención. Además, de los otros tres autores ofrecemos una traducción de sus obras más importantes en el apéndice. A pesar de que las traducciones no son completas – sus libros nos son de pocas páginas y no queremos ampliar demasiado el volumen de esta tesis-, son útiles para introducir al pensamiento de sus autores, confirmar las citas de este trabajo y, sobre todo, recuperar sus filosofías.

Capítulo I. La belleza

*La belleza, una mezcla de sacro y profano,
una mezcla rara de libertinaje y devoción.*

Denis Diderot

1- Consideraciones sobre el método de los filósofos

§ 1. Posición de las estéticas del siglo de las luces

La filosofía de la Ilustración es inmensamente rica en influencias y tendencias en su quehacer. La Francia del siglo XVIII es el lugar de encuentro del empirismo inglés y el nuevo método de las ciencias inaugurado por Galileo y Newton, y el racionalismo cartesiano, cuya influencia es, por lo demás, obvia, dado el lugar de desarrollo de ambas filosofías y, de modo importante, la recuperación de la filosofía y el arte clásicos. Las teorías estéticas gozan igualmente de este amplio repertorio tendencias. De ahí que algunos teóricos convengan en que es inútil cualquier generalización acerca del pensamiento francés acerca del arte en la Ilustración.³ A esto ha de sumarse el que varios de nuestros pensadores retoman ideas de más de una de estas fuentes y las revisten con un toque propio, dándoles nuevos matices que no estaban presentes en la idea original. Sin embargo, no convenimos en aceptar una radical diferencia entre las posturas estéticas del siglo de la Luces. La mayoría de los autores tienen presentes problemas compartidos por el espíritu de la época y su respuesta varía según la influencia propia de cada pensador. La participación

³ Francis Coleman. *The aesthetic thought in the French enlightenment*. p. 43.

común del mismo problema entre los filósofos hace posible demarcar tendencias más o menos claras a partir de las cuales se puede proponer una generalización del pensamiento estético. Sin embargo, no se trata de una generalización de resultados y, ni siquiera, de métodos – aunque existen felices coincidencias en este aspecto-, sino de las partes que se encuentran en juego, las ideas sobre las que se discute. Existe una constante preocupación por la exactitud y veracidad de las teorías estéticas así como en el arte. El rigor metodológico de las ciencias positivas y la exigencia de claridad y distinción de la filosofía cartesiana siembran en el pensamiento estético la necesidad de la objetividad, tan complicada en menesteres de belleza como en la teoría social. El pensamiento se cruza con cosas de las que no puede dar razón; la manera en la que cada filósofo demarca y entiende los límites de la reflexión y el pensamiento frente a estos fenómenos es lo que hace que las teorías de nuestros filósofos tengan un fundamento único y una enorme riqueza de senderos y respuestas. De esta manera es que el dilema entre razón y sentimiento aparece con nuevos frutos. Ya no se trata de la radical división entre ambos, propia de Boileau y Descartes – aunque este último realizó un importante esfuerzo por solventar los problemas del dualismo en su *Traité des Passions*-, sino de una vocación de unidad. Los filósofos del siglo de las luces, sobre todo los estetas, ya no ven en la relación razón- sentimiento un dualismo, sino dos maneras que el espíritu tiene de “interpretar” el mundo. El pensamiento estético que tratamos es, reiterando lo que ya hemos dicho, muy diverso por el talante e interpretación que cada filósofo da a las ideas que, como sistemas, tienen presencia en el escenario del pensamiento francés y europeo. Existen sesgos del método cartesiano, sobre todo en lo que respecta al análisis; sin embargo, el método de las *ciencias positivas* y, sobre todo, su idea de verdad y objetividad, puede encontrarse en cada uno de nuestros filósofos.

§ 2. Asistematicidad y crítica

La historia de la filosofía guarda ciertas reservas ante el pensamiento que no se cierra en sí mismo y responde a todas las preguntas que a la filosofía son propias con la perfección del círculo. La filosofía de la ilustración en Francia y, muy señaladamente, sus estéticas son ciertamente asistemáticas. No gozan de esta tendencia del pensamiento por explicar las partes en el todo y donde cada parte señala y, de alguna manera, incluye a las otras. Esta perspectiva empata, más bien, con lo que nuestros estetas consideraban acerca de la naturaleza, no del pensamiento. La herramienta fundamental de este modo de filosofar no es el axioma, sino la crítica. Si bien su razonamiento no carece de principios y métodos, a riesgo de no decir nada, su fin no es lograr un pensamiento acabado, sino abierto. La crítica radica en admitir y demarcar los límites de la razón y el conocimiento; pero también en intentar unir lo que las filosofías anteriores habían separado. La época clásica heredó una larga lista de contrarios y dualismos que tienen un importante punto de reunión y manifestación en los menesteres de la estética. Baste mencionar aquello que Coleman⁴ considera: razón y sentimiento, reglas y espontaneidad, imitación y creación, arte y naturaleza, en lo que respecta a los problemas de la estética; naturaleza y cultura, sociedad e individuo, experiencia y razón, entre otros. En este sentido, este espíritu crítico es un claro prelude de las grandes Críticas de Kant. Su modo de proceder, aunque no de la magnitud y complejidad del filósofo de Königsberg, es similar. Considérese, por ejemplo, la manera en la que Kant resuelve las antinomias de la razón; entre una y la otra de las partes en que la razón se detiene sin salida, Kant busca no el punto medio, sino la vía que incluye y excluye a ambas al mismo tiempo: el universo no es ni finito ni infinito, tiene

⁴ *Ibid* p. 32.

ambos atributos. Los estetas de los que nos ocupamos operan en una senda similar. Ninguna de las partes de los dualismos es cierta en sí misma: la vía del pensar ilustrado es la unidad. Mas esta unidad, dada la riqueza de las posturas que su pensamiento envuelve, resulta en un constante altercado de ideas, una *querelle* similar a la que existió, justamente, entre la música italiana y la francesa. Disputa por la manera en que la unidad se lograra, por cuál de las partes domina y si les corresponde de suyo dominar a una sobre la otra. Damos aquí el nombre de *querelle* a la postura crítica de la filosofía en analogía con el famoso altercado de la música francesa e italiana no sin razón pues, como veremos, ambas gozan de la misma fuente.

Quede, pues, sentado por ahora que la razón de la falta de sistemas en la filosofía del siglo de las Luces no es de ninguna manera debido a un fallo en el pensamiento, pues en éste el sistema es sólo una vía, y no es aquella de los ilustrados.

§ 3. Preludio sobre el conflicto

La herencia de la filosofía y el método de las ciencias, como ya se ha dicho, marcó las pautas y los problemas que la estética había de abordar. Muy marcadamente en este plano, en el de la belleza, el pensamiento debía tratar necesariamente con los conceptos que suponen contrariarse el uno al otro de los que ya hemos hablado. La filosofía no podía dar la espalda al sentimiento y la apreciación tan subjetiva que el problema de lo bello supone, estos fenómenos no se niegan o expulsan del ámbito de la investigación filosófica y son considerados abiertamente como problemas. De la misma manera, no renuncia en la solución de estos fenómenos, a los criterios de claridad y distinción que tanto la influencia

cartesiana como el método newtoniano de las ciencias exigen. Así, se ven la filosofía y la teoría del arte embebidas en dualismos.

Cuando el pensamiento filosófico se enfrenta a dualismos, se ve en la necesidad de salvar la distancia entre las partes y conjugarlas disponiendo de un mediador, o niega una de las partes en cuestión desterrándola de las posibilidades de la ciencia y el pensamiento filosófico, confinándolas al plano de la mera descripción, del subjetivismo o del relativismo. El pensamiento sobre la belleza ha encontrado desde antaño solución en el postulado del orden, la simetría y la armonía. Son éstas las condiciones que hacen que las cosas sean objetivamente bellas. La mayoría de los estetas del siglo XVII tomaron este postulado como paradigma para la apreciación de la belleza y para las artes. El poeta y teórico del arte Boileau-Despreaux lleva estas ideas a un punto muy elevado en su *Poética*. Con ello parece llevar a la estética “al rango de una ciencia rigurosa”, como lo explica Cassirer.⁵ Es evidente que la exactitud de las ciencias física y matemática no es comparable con aquella de la teoría del arte; sin embargo, sus objetos y fines no son los mismos. Mas la posibilidad de ser objetiva y claramente verdaderas les atañe igualmente o, por lo menos, es ése el objetivo del pensamiento de la belleza y de la filosofía de las artes. Es así que la imitación de la naturaleza ocupa un papel preponderante en la teoría de las artes – cabe señalar que la teoría de las artes y aquella de lo bello no están del todo diferenciadas o conjugadas en el pensamiento de la época, no hay teoría de lo bello que no trate la belleza de las artes como no hay teoría de las artes que no parta de postulados de belleza⁶, como tampoco es posible decir con certeza que sean separables; una estética propiamente dicha es de todos conocido que aparece hasta las filosofías de Baumgarten y Shaftesbury-. El

⁵ Ernst Cassirer. *La filosofía de la ilustración*. p. 307.

⁶ La apreciación precedente debe acotarse, por supuesto, a las teorías filosóficas de la belleza y el arte existentes hasta el siglo XVIII. En los siglos siguientes – sobre todo en el siglo XX- esta idea entra en crisis.

problema de la verdad en el arte se juega en la adecuación de la obra con la naturaleza. La imitación no es sólo la manera en la que ha de conducirse, es sobre todo su fundamento de objetividad y certeza.

Los filósofos del siglo XVIII hacen suyo el mismo paradigma de objetividad pero amplían el horizonte de la belleza y el arte. El rigor y la verdad no la exigen en el objeto bello o artístico de manera preponderante, sino del pensamiento acerca de él. Con el mismo espíritu del método de las ciencias, preguntan al objeto lo que éste puede decirles y no le imponen ideas y presupuestos. Es así que fenómenos tan esquivos, desterrados y fluctuantes en pensamiento desde antaño, como el sentimiento y las pasiones, tienen una participación crucial en la filosofía de lo bello y del arte. Lo importante no es, en este momento, que algunos filósofos - como Crouzas - hagan lo posible por separar a la belleza del sentimiento, u otros - como Dubos - la coloquen eminentemente en las pasiones. Aquello que resulta interesante es que la relación entre ambas, razón y sentimiento, es un problema y, por ello, está presente continuamente en el pensamiento y en los discursos.

§ 4. La necesidad filosófica de la definición

Las filosofías de las que ahora hablamos tienen muy presente que a la belleza no se le puede investigar con las armas de las matemáticas ni del mero razonamiento. También toman en cuenta que el arte no es la naturaleza, y el método de las ciencias que, si bien, es uno de sus modelos, no le corresponde al fenómeno artístico con la misma fuerza que al movimiento de los cuerpos. La belleza no es un absoluto, una cosa no es bella en sí misma, sino que lo es para un sujeto. En este sentido, la belleza es algo relativo; el papel del hombre que contempla es crucial para la ciencia de lo bello y la naturaleza del hombre es

compleja. Por ello es que un camino como el de la investigación científica de la naturaleza no les es del todo propio, así como la razón de que el pensamiento estético haya de debatir tanto en lo que se refiere a los conceptos. La herramienta primordial que emplea el pensar de lo bello y del arte es la definición precisa, la delimitación de sus conceptos con el fin de que éstos, no ya el sentimiento o la misma obra de arte, resulten claros y distintos. Uno de los temores y la justificación primordial de la manera rigurosa de ser del pensamiento filosófico es el engaño y la confusión. El lenguaje riguroso ha sido siempre requerido por la filosofía, pero en el caso de los estetas de los que hablamos, es su instrumento máspreciado. Apenas se leen las primeras páginas de un tratado de la belleza o de arte y uno se encuentra, de manera casi idéntica, con la consigna: “Hay pocos términos de los que los hombres se sirven tan frecuentemente como lo *bello*, sin embargo, nada está menos determinado que su significado, nada es más vago que su idea”.⁷ La tarea inmediata y de mayor relevancia es bordear y medir las fronteras del término, encerrarlo y demarcarlo para conocer sus límites. Pues, sólo así, con la claridad de la idea, es que el engaño y la confusión son más visibles para la mirada humana. Basta considerar el hecho de que el nacimiento del primer compendio de las ciencias y las artes, la *Encyclopedie*, tiene una estructura cuyo principio es la definición.

Es importante señalar que el filosofar aquí no busca comprender aquellos fenómenos que ella misma admite como incomprensibles o irracionales; no se buscan reglas para el sentimiento y las pasiones, sino que se intenta marcar distintamente sus límites con aquello que sí se encuentra en el poder comprensivo del hombre. La diferencia fundamental, veremos con más detalle más adelante, entre razón y sentimiento – que si bien no contraponen tajantemente nuestros pensadores, sino, como hemos dicho, buscan su armonía

⁷ Jean-Pierre Crouzas. *Traité du beau*. p.19.

sin dejar por ello de aceptar que no son lo mismo- es el poder que tenemos sobre cada uno de ellos; somos suficientemente dueños de nuestras ideas, pero los sentimientos nos dominan y se apoderan de nosotros.⁸ Así, la definición, el lenguaje científico, otorga este señorío sobre las cosas y los límites de la razón y el poder del hombre sobre sí mismo y sobre aquello que no es él mismo. Esta propiedad del lenguaje estrictamente científico nos será importante más adelante, al tratar la relación entre música y palabra. Mas quede, por ahora, sentado que los límites de la razón coinciden con aquellos del lenguaje filosófico.

2.- La mirada humana: la belleza es algo relativo

La relación del hombre con lo que no es él mismo posee, en los filósofos que tratamos, una interpretación muy similar a la clásica. Puede ser ésta tanto de las cosas en sí mismas como de aquellas cuando son consideradas en relación con nosotros. No es, pues, la radical distinción entre sustancias extensa y pensante que Descartes habría de inaugurar. La relación del hombre con la naturaleza la enfocan desde el punto de vista estético; las ciencias como la física “considera lo que los objetos son en ellos mismos, su esencia, sin relacionarlos con nosotros, [en tanto que] el gusto se ocupa de esos mismos objetos con relación a nosotros”.⁹ Es decir, encaran la relación de la que hablamos cuando efectivamente el hombre tiene parte en ella. Crouzas, el más cartesiano de los autores que tratamos, tiene una apreciación similar:

Cuando preguntamos qué es lo bello no nos referimos a un objeto que esté fuera de nosotros y separado de los demás como al preguntar qué es un caballo o un árbol. Éstos son ellos absolutamente y en ellos mismos sin que se les necesite comparar con cualquier otra cosa del universo. La belleza no es un término absoluto

⁸ *Ibid.* p. 25.

⁹ L'abbé Batteux. *Les beaux arts réduits a un même principe.* p. 57.

sino que explica la relación de objetos con nuestras ideas o nuestros sentimientos, con nuestras luces o nuestro corazón o, en fin, con otros objetos que no somos nosotros mismos.¹⁰

La naturaleza y el mundo son algo en sí mismos y los conocemos en su mismidad; la belleza no está simplemente en las cosas, radica también en el sujeto. Las cosas ordenadas y simétricas del acaecer natural no son bellas por sí solas sino que lo son para alguien. Mas la relación que la belleza supone ser, no es un simple estar con lo otro o percibir lo externo; es una relación donde lo otro se reconoce como ordenado y simétrico. Piénsese, por ejemplo, en la reminiscencia platónica; el hombre ve en una cosa algo que le recuerda la relación de ésta con el resto del cosmos, que le hace reconocer en la cosa su pertenencia a un todo ordenado y a una idea. La belleza es necesariamente una relación entre un sujeto con los objetos, porque es éste, el que contempla, aquel que reconoce el todo ordenado. Veremos en el siguiente apartado a qué se refiere este reconocer para nuestros filósofos.

§ 5. Cercanía y búsqueda en uno mismo

De aquello que hemos mencionado más arriba, se puede deducir que, dada la especial relación que lo bello tiene con el hombre, debe ser algo de alguna manera cercano o con una contigüidad de carácter especial con el hombre. Nos es ya ahora un tanto familiar la querella entre razón y sentimiento dada la breve introducción que hemos elaborado. La cercanía del hombre con el objeto que hace llamar bello, es el primer paso para hacer a esta fluctuante relación un poco más clara. Asimismo, la búsqueda en uno mismo de la definición de la belleza, dada la cercanía de ésta, es un punto común en nuestros filósofos.

¹⁰ Crouzas. *Traité du beau*. p.22.

El ala “radical” está representada por Dubos, filósofo que escribió un par de décadas antes de la aparición del primer tomo de la *Encyclopedie*. Para él la belleza es el placer. Dubos no separa el alma del cuerpo, de hecho realiza una interesante fusión basándose en el placer. Varios de los otros filósofos admiten que la reflexión y la especulación conllevan una suerte de placer, mas lo hacen casi tácitamente. Dubos lo expone con toda claridad. El placer es aquello que nace de la satisfacción de la necesidad. Esto es muy claro en lo que a las necesidades del cuerpo se refiere; el alma, dice, necesita tanto como el cuerpo; así como éste busca satisfacer y alcanzar lo que lo mantenga siendo lo que es, el alma requiere aquello para lo que está hecha, digámoslo así, su fin. El “hacia donde” del alma es la ocupación, sea sintiendo o reflexionando, el alma debe mantenerse en un continuo intercambio de ideas consigo misma o de sensaciones con lo otro. La belleza es cercana o es una manifestación de la cercanía de lo otro porque se muestra cuando un objeto da al alma y al cuerpo un medio de alcanzar su finalidad. El alma se ocupa con las pasiones y con la reflexión. Mas esta última, dice Dubos, es sólo asequible a “espíritus sin humor maligno predestinados a una vida dulce y de soledad”.¹¹ No cualquiera puede ocuparse en ordenar ideas y negarse al llamado de la pasión. Los más de los hombres se dejan llevar por estas pasiones que “nos inquietan de noche y son de día dolorosas”. El placer que nos dan las pasiones es igualmente bello como despreciable ya que puede ser doloroso. Es ahí donde Dubos resalta la importante tarea del arte; a éste le es requerido ocupar el alma con pasiones que, artificialmente, separen y despojen a este tipo de placer de su inmediato dolor natural. Así, podemos ver que la belleza para Dubos acompaña lo que al hombre resulta más suyo, ser aquello para lo que está hecho, y a partir de ella puede diferenciar aquello que impide su finalidad y le hace padecer la violencia de las pasiones y es, de esta manera,

¹¹ L'abbe Dubos. *Reflexions Critiques sur la poesie et la peinture*. T.I Sec.I p. 3.

cercana. Es por esta razón que Dubos exhorta a los artistas a obrar verosímilmente – no, de manera preponderante, por ser fiel a la naturaleza según el paradigma más clásico de la imitación-, pues “rechazamos los espejos como fieles cuando no nos reconocemos en ellos”; el arte tiene que dar la pasión reducida y controlada como un vacuna que introduce el organismo nocivo cuando es éste más débil. Mas debe poderse reconocer la pasión, debe ser real pero no violenta, verosímil pero no verdadera; de otra manera no sería nada para nosotros, no atraería ni resultaría *touchante*. La belleza del arte, como veremos más adelante, es más compleja dada, en parte, la labor *racional* del artista. Éste debe poder separar y diferenciar en su obra el placer del dolor en las pasiones, y dar al espectador una pasión artificial que ya no tiene que darse a la tarea de diferenciar; gozando de ella con inmediatez.

La propuesta de Batteux es bastante similar a la que acabamos de exponer de Dubos con un par de importantes diferencias: el *telos* del hombre no radica simplemente en el sobrevivir del cuerpo y el ocuparse del alma, y la belleza sólo parece ser posible a través de los ojos del arte. Como no es posible en este autor separar arte y belleza, adelantaremos muy sucintamente lo que en el siguiente capítulo habremos de detallar. La belleza para Batteux es la perfección. Las artes llamadas mecánicas y que Batteux considera ser las que dieron origen a las sociedades, llevan a cabo la tarea considerada por Dubos como los fines del cuerpo, las meras necesidades. La naturaleza, dice, abandonó solo al hombre desde que nació, quiso que los remedios y prevenciones que les son necesarios fueran el precio de su industria y trabajo, de ahí salen las artes mecánicas.¹² La naturaleza no le da al hombre lo suficiente para sus menesteres más básicos como la supervivencia ni le otorga, por sí misma, la manera de satisfacer la tendencia del hombre hacia su propia perfección. Las

¹² Batteux, C. *Les beaux arts réduits à un même principe*. p.7.

bellas artes dan al hombre esta posibilidad. Batteux realiza una especie de versión de la ética y la metafísica aristotélica en la estética; a lo largo de su tratado pueden rastrearse las analogías que hace del arte con la filosofía y la tarea del arte en mostrar el fin del hombre. Más estrictamente dicho, Batteux lleva hasta sus últimas consecuencias el principio de imitación en las artes que Aristóteles propone en su *Poética*: la imitación no muestra las cosas en su ser sino en lo que deben ser.¹³ “No es lo verdadero lo que es, dice Batteux, sino lo verdadero lo que puede ser, lo verdadero bello que es representado como si existiera realmente y con todas las perfecciones que puede recibir”.¹⁴ La creación del arte – que no es en sentido absoluto-, es el reconocimiento del ser de las cosas. ¿Qué quiere decir esto? Si se me permite interpretarlo desde la línea que hemos estado empleando, la paridad del arte y la filosofía para Batteux, crear es descubrir y encontrar. Crear es ver aquello que no se había visto de las cosas, que sorprende, y reconocerlas. El reconocimiento del arte es el descubrimiento de la filosofía, así, la verosimilitud del arte al ser reconocido, es análoga a la verdad de la filosofía al descubrir. Este reconocimiento es la belleza. Algo es bello cuando se encuentra transido por la perfección de la que es susceptible, estado que sólo el ojo y la mano del genio pueden otorgarle extrayéndolo de la naturaleza que no lo muestra sino de manera innumerable. Así, la belleza no está en la naturaleza, pero no es independiente de ella; “el genio es como la tierra que produce sólo lo que ha recibido de simiente”.¹⁵ Recrear a la naturaleza es lo que hace el artista, como el escultor que hace un hombre en un bloque de mármol, pone lo natural donde no está esto mismo, hace las veces de lo real, es por ello verosímil. No habla aquí, como lo hace Dubos, de una presentación de lo real sin que nos sea nociva, es decir, el arte como una manera de separar los

¹³ Aristóteles, *Poética*. p. 27.

¹⁴ Batteux. *Op. Cit.* p.29.

¹⁵ *Ibid.* p.12.

sentimientos de aquello que es peligroso para la vida o *in placentero*. El arte no nos cobija aquí de la enormidad de la naturaleza dando la posibilidad, aún así, de sentirla, sino que representa a la naturaleza, la reordena y la pone donde antaño ésta no se encontraba. Cabe mencionar que no es el mismo sentimiento que aquel que la naturaleza sola nos dona, sino uno que, a través del artificio e innaturalidad de la imagen, está hecho a la medida del hombre, de su corazón y gusto. Las artes presentan con mayor vida los sentimientos, ésa es su tarea, y a ello está consagrada la imitación y todo lo que ella implica. El sentimiento visto de manera más directa en el arte es el reconocimiento de la naturaleza, es la belleza que, en última instancia, es el reconocimiento del hombre mismo en la obra: *vivimus ad exempla*¹⁶. Es de notarse que hace falta el artificio de las artes para que el corazón encuentre satisfacción; por mera naturaleza éste jamás se satisface pues ésta raramente muestra sus bellezas en la disposición en la que el genio lo haría. La belleza sólo se logra a través de la industria propia del hombre en la naturaleza, sólo hasta que éste se reconoce en ella y hasta que la siembra.

En esto consiste la mencionada cercanía de la belleza para el hombre en la filosofía de Batteux. Es inmensamente cercana al ser el medio que muestra a las cosas y al hombre mismo en su perfección. De esto surge, igualmente, la tácita analogía que hace Batteux entre arte y filosofía. La poesía es más cercana a la filosofía que la historia, dice citando de nuevo a Aristóteles – además de lo que ya se ha dicho-, porque la historia está ya determinada y no tenemos poder sobre ella para modificarla; sin embargo, el arte puede mostrarla con plena libertad y rehacerla, sin dejar de ser verosímil, haciendo de ella belleza y no verdad. El arte es una vocación libre, aunque no busque la verdad como la filosofía, sino el placer. Ambos, arte y filosofía, tienen en su más alto fin el ser de las cosas y del

¹⁶ Batteux. *Op. Cit.* .p.22.

hombre; la una preguntando explícitamente qué son, el otro mostrándolos en la cabalidad de su ser.

Jean Pierre Crouzas es el filósofo que, podríamos decir, representa el lado contrario al de Dubos y en parte de Batteux. Sin embargo, como ya hemos mencionado, no tienen diferencias radicales, todos ellos parten del mismo principio y la variedad de sus respuestas tiene, entre otras características, esto en común. Crouzas es el filósofo que más claramente distingue las partes que juegan en esta discusión. Hace una diferencia muy puntual entre razón y sentimiento sin, empero, proponer una brecha insalvable entre ambas. Lo que se propone hacer en su *Traité du beau* es demostrar que existe una belleza que no depende del sentimiento y las pasiones, y que no es necesariamente causa de placer. Los sentimientos y las pasiones no permiten apreciar lo que es la belleza pues siempre la acompañan y la oscurecen. A pesar de esta constancia en la aparición de las pasiones al par con la belleza, Crouzas las juzga accidentales a ésta. Para encontrar claramente qué es la belleza realiza una operación muy similar a la que efectuó Descartes. Despoja su espíritu del prejuicio que las pasiones le ocasionan y de los objetos que en menesteres de belleza se encuentran siempre tan ligados al placer y al displacer. Es decir, pregunta sólo al pensamiento acerca de lo bello. No pregunta al objeto por su belleza sino que indaga lo que sucede en el sujeto cuando se dice que algo es bello:

Descender en ellos mismos y atender aquello que pasa, lo que sienten y la manera en que piensan al decir *eso es bello*. Se dan cuenta que experimentan con ese término una cierta relación de un objeto con sentimientos agradables, o con ideas de aprobación y estarán de acuerdo en decir, *eso es bello*, es decir,

percibo algo que apruebo o que me da placer. Vemos con ello que la idea que juntamos a la palabra bello es doble, y es ello lo que la hace equívoca.¹⁷

Crouzas lleva a la búsqueda en uno mismo de la belleza y de la clara distinción entre las ideas y los placeres. Hay dos tipos de belleza para él, aquella que es ocasión de placer y aquella que es ocasión de aprobación. Si bien hay objetos a los que ambas bellezas atañen, no por ello se refieren una sola forma de belleza. Es, de hecho, esta confusión de las formas que tienen los objetos de ser bellos lo que causa error al igualar a la belleza con el placer. Para Crouzas la cercanía que lo bello tiene con el hombre versa sobre la relación de lo humano con aquello que se encuentra en su poder o aquello que lo sobrepasa, sean objetos que no son él mismo o “ciertas disposiciones internas”. El señorío sobre nuestras ideas hace posible que encontremos en ellas a la belleza en lo que, para Crouzas, efectivamente es: unidad en la multiplicidad, orden en un palabra; lo incontrolable del sentimiento confunde a la pasión con la belleza, al placer con el orden y, en fin, al sentimiento con la razón. El reino del sentimiento es la plena indiferenciación que imposibilita la claridad y la elección. El hombre que sigue a sus pasiones sin atender a la razón y a la reflexión, está perdido en las tinieblas. Todos nuestros autores coinciden en esta máxima; no intentan, ya lo hemos dicho, negar al sentimiento y enarbolar la consigna de la razón plena, buscan la manera de ganar terreno y control en las pasiones mediante la filosofía y la claridad que exige en los conceptos. Van, así, a donde el sentimiento y la pasión se expresan, en la belleza, en el arte y en las acciones de los hombres y proponen límites marcados por la razón.

En esta misma perspectiva vacila la estética de Diderot. La *Paradoxe* presente en el pensamiento de Diderot es el peso que le otorga a la razón y al sentimiento. Las reglas de

¹⁷ Crouzas. *Traité du beau*. p.24.

las artes, que supondrían ser su medida y racionalización, son una degradación del arte y la naturaleza. Una estatua es bella, dice, pero según nuestras pobres reglas, ¿y las de la naturaleza?¹⁸ El sentimiento para Diderot no es tanto una fuerza oculta como una operación inconsciente, es decir, no mediada ni articulada por la reflexión y el pensamiento. Lo bello se percibe inmediatamente debido a la larga experiencia que el hombre tiene al tratar con cosas ordenadas y simétricas que, desde la infancia, ha percibido. El sentimiento de lo bello es un cúmulo de experiencias; así, para indagar en su esencia y significado, Diderot se pregunta por la manera en que lo bello se relaciona con nosotros y concluye que la belleza es esta misma relación con la especificidad de la reminiscencia: los *rapports*. La palabra francesa *rapports* se traduce normalmente por relación. Pero la llana relación es demasiado universal como para ser aquello que limite la noción de belleza. *Appeler*, que comparte la misma raíz, es un llamado, así como *rappeler* es la repetición del llamado, la vuelta a lo que fue evocado, es el recuerdo. El *rapport* es la relación que cada cosa tiene con el todo, la imposibilidad del aislamiento y la belleza que se presenta cuando las relaciones propias de las cosas son claras. Lo bello es la estela de relaciones que los objetos llevan tras de sí en íntima relación con lo humano. La belleza no está simplemente en los objetos ni en el entendimiento, sino en la relación entre ambos, en el despertar de relaciones que causan los objetos en nuestro entendimiento. A pesar de que Diderot no considera la concordancia de los términos como lo acabamos de hacer, aclara lo que la traducción de la palabra *rapport* como relación deja en la oscuridad. El centro del concepto de belleza de Diderot es que en las cosas pueda apreciarse el orden y la perfección de la naturaleza. La racionalidad y orden de la naturaleza no tiene por qué ser cuestionada. No es, digámoslo así, un problema. En la naturaleza está inscrita la forma más alta de la necesidad. Todo efecto sigue a su causa sin

¹⁸ Denis Diderot. *Essai sur la peinture*. X. p.462.

importar que estas causas sean claras y conocidas por el hombre. Tampoco hay valores estéticos intrínsecos en la naturaleza, sea como sea que nosotros las consideremos, las cosas tienen un orden perfecto y lo que escapa al orden según las reglas que el hombre “descubre” de la naturaleza, no es sino por desconocimiento de sus causas. De este desconocimiento Diderot deduce las faltas y la imperfección de las creaciones humanas. Si nos fueran tan claros como lo son, de alguna manera, para el acaecer natural, crearíamos como ella lo hace. “La facilidad de asir y el placer que acompaña a la percepción de lo bello”¹⁹ y que hace pensar que es fruto de un juicio del sentimiento, es debido a la necesidad de contemplar cuantiosamente a la naturaleza para tener la posibilidad de decir que algo es bello. Es el conocimiento de casos individuales y su inconsciente inducción la que permite reconocer las cosas que hacen nacer la idea de relación en mayor medida y calificarlas de bellas. Por ello, en *La poesie dramatique*, exhorta a los poetas a ir a las calles y observar a los hombres y, más importante tal vez que esta observación detenida, exhorta al poeta a ser filósofo “que haya descendido en sí mismo, que haya visto la naturaleza humana, que esté profundamente instruido en menesteres (*etats*) sociales”.²⁰ El conocimiento del hombre, cuya importancia es mayúscula en el arte, pide preguntar a los hombres y a sí mismo como hombre, y ver sus acciones, palabras y pensamientos en la complejidad y riqueza de sus relaciones (*rappports*) y su belleza. Diderot plantea una postura diferente a ésta que, dicho sea de paso, reafirma lo dicho al principio acerca de la *paradoxe* presente en su obra. No se trata ya del empirismo presente en lo arriba comentado, sino una especie de intuicionismo, una consonancia tácita entre la naturaleza humana y aquello que le produce el sentimiento de belleza. La honestidad, dice, la virtud nos afectan (*touchent*)

¹⁹ Diderot. *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*. p. 419.

²⁰ Diderot, D. *La poesie dramatique*. VII. p. 309.

como cuando una cuerda suena en consonancia con otra. No es ninguna especie de empirismo pues el hombre, dice Diderot, es bueno por naturaleza, el origen de su mal son, muy roussonianamente, las instituciones y aquello que se impone a la naturaleza. La consonancia es bella no porque percibamos mil veces el bien y lo probemos, sino porque somos bien.

§ 6. El placer y las pasiones

A pesar de las diferencias que se aprecian en el papel de las pasiones y el placer en nuestros autores, no son nunca faltos de belleza. Lo que se intenta demarcar es la manera en que éstos deben ser para no caer en el capricho, el vicio y la fealdad. Es decir, la relación entre el placer y la belleza es una condicional; lo bello causa placer, pero no todo placer es bello. Existe una relación muy estrecha entre la belleza y el placer en la filosofía ilustrada. La visión del placer es diferente a la cristiana que antaño dominaba. No es ya el placer una forma de apego a la materia y toda la pesantez que a ésta se atribuía. Los placeres son menesteres del espíritu, tengan o no una relación íntima con el cuerpo, son disposiciones del alma, tendencias y conveniencia. ¿Qué hace que las pasiones estén tan necesariamente ligadas al placer? Las pasiones son las fuerzas del alma que impulsan la tendencia, sus principios “están en la sangre y en el espíritu animal”²¹; son el instinto si así se les quiere llamar. Los placeres naturales, como dice Dubos, están necesariamente ligados a la necesidad, la industria del hombre y la pasión que mueve no tienen otro fin que las necesidades. En este sentido las pasiones emergen para mantener al hombre y preservarlo en el ser. Pero también son las pasiones las que llevan al hombre a hacer todo lo que lo

²¹ Crouzas, *Op. Cit.* p.94.

encumbra: “Creemos hacer injusticia contra la razón si hablamos a favor de su rival. Sin embargo, no hay sino las pasiones para elevar al alma a las grandes cosas”.²² A este respecto Crouzas dice que

Los objetos tienen su naturaleza fija, y en consecuencia, las relaciones de las pasiones con los objetos que las hacen nacer también están fijas y determinadas. (...) Si nuestros sentidos y corazón estuvieran en su integridad, habría un acuerdo perfecto de nuestras sensaciones y pasiones con las luces de nuestra razón, pero ha mucho tiempo que esta armonía se enturbió.²³

La causa del enturbiamiento coincide en todos nuestros autores – a excepción de Dubos que no trata este tema- en ponerla en las instituciones, la ignorancia y el prejuicio. Las pasiones nos dominan y, sin embargo, no son buenas o malas en sí mismas – afirmación con la que Descartes coincide- y son por ello tomadas como un peligro mayúsculo. Las pasiones “deciden nuestra suerte y nos hacen felices o infelices según sean dulces o lamentables, agradables o desagradables”²⁴, y los hombres persiguen “con tanto ímpetu lo que llaman su placer, las pasiones que les dan el goce más vivo y causan también penas largas y dolorosas”.²⁵ El conflicto que la pasión tiene con la razón no es por naturaleza,²⁶ ya hemos explicado que no niegan la pasión, sino que intentan conciliarla con la razón. Sin embargo, la pasión tiene de suyo características que escapan a la luz de la razón. Atraen sin justificación alguna, devienen desmesuradamente, cambian sin medida ni orden: “los

²² Diderot. *Pensées philosophiques*. I. p. 127.

²³ Crouzas. *Op. Cit* p.71.

²⁴ *Ibid.* p.25.

²⁵ Dubos, *Op. Cit.* p.23.

²⁶ Hay que considerar que el concepto de sustancia como se entendía desde Aristóteles no es en absoluto el mismo que el siglo XVIII considera. Cassier dice que la idea de sustancia se sustituye por el número, dado el método de las ciencias. Sin embargo, nacen de la destrucción de la sustancia varias ideas que no son necesariamente la de número aunque tienen una estrecha relación con el citado método. Una de ellas es la causa, la otra es la de ser por naturaleza. Más adelante explicaremos ambas.

momentos felices en que hacen gozar son seguidos de movimientos tristes”.²⁷ La pasión es un cuerpo opaco a través del cual el hombre irreflexivo intenta ver al mundo y yerra a cada instante. Enceguece y confunde porque no discierne ni diferencia en aras de la más pronta conveniencia despojada de su finalidad natural por la ignorancia. Así como no hay una racionalidad pura, separada de la voluptuosidad, para el ilustrado tampoco hay pasiones puras. No es una simple vuelta a la naturaleza ni la aniquilación de la pasión lo que nuestros pensadores buscan, pues admiten, y muy marcadamente cuando tratan a la belleza, que el hombre es naturaleza y artificio, pasión y razón. Así, hay que volver a la unidad que se supone originaria. En este punto la intervención del arte no podría ser más importante. El objeto del arte para todos estos estetas es, justamente, la pasión; el arte debe evocar los sentimientos con medida y orden, con unidad y armonía. La forma en la que el arte expresa es la manera en la que el hombre debería conducirse y actuar; así, la máxima tan antigua del arte como forma de educación es renovada y presente. Es de esa manera que la pasión puede ser considerada como bella. Así como Batteux propone que lo bello es sólo después del arte, las pasiones sólo son bellas, igualmente, después de éste. Ya sea que el objeto bello lo sea para el sentimiento y para la razón, en cuyo caso sería bello en el sentido más alto para Crouzas; sea la manera “dócil” en la que el arte hace emerger las pasiones para Dubos y Diderot; o sean las pasiones bellas el impulso a la perfectibilidad como lo son para Batteux; las pasiones son en todo caso una especie de lenguaje universal²⁸ con el que es posible llevar a los hombres en una cierta dirección más mesurada, es decir, de acuerdo entre razón y sentimiento; siempre se han usado, dice Dubos, las pinturas para inspirar

²⁷ Dubos, *Op. Cit.* p.4.

²⁸ Cf. Diderot, *Essai sur la peinture*. X. p.485.

mejor los sentimientos que los gobernantes quieren dar al pueblo.²⁹ Con el arte parece posible dar dirección al sentimiento más que con cualquier otra cosa. Es el poder sobre el sentimiento artificial que, para los fines del alma, es lo mismo que el sentimiento real. Unen a los hombres en comunidad donde la necesidad y la felicidad se ganan en conjunto:

La naturaleza ha hecho que la agitación de todo aquello que nos rodea sea un imperio sobre nosotros a fin de que aquellos que necesitan de nuestra indulgencia y favor puedan conmovernos. Su sola emoción nos ataca súbitamente y obtiene de nosotros aquello que jamás habría obtenido por la voz del razonamiento y la convicción.³⁰

Es el lenguaje más universal, aquel que todo hombre conoce porque ha padecido y disfrutado igualmente de las pasiones como dice Diderot, que emplea el arte para hablar al corazón desde la razón. Es curioso que un lenguaje o esta comunidad de experiencias se puedan expresar en todo lenguaje, sea en la pintura a través de la disposición precisa de las figuras, en la poesía a través de la palabra, en la música con la imitación del llanto y la alegría,³¹ etc.; por sí mismas, a las pasiones no les es propio ninguno de estos lenguajes. ¿Cómo es posible entender algo que además supone ser tan universal, y hemos acordado que es tan esquivo y ensombrecedor? El sentimiento, y en esto también están de acuerdo todos nuestros autores, lleva el mismo sendero de la razón, concluye lo mismo, acepta con inmediatez lo que la razón tacha y justifica con tanto cuidado - acerca de todo esto hablaremos con detalle más adelante-. “Un gusto delicado descubre por la vía del

²⁹ Dubos. *Op. Cit.* .p.70.

³⁰ *Ibid.*.p.35.

³¹ Por ahora sólo consideraremos de paso esta apreciación de la música que, sin embargo, no es de manera alguna tan simple como en este párrafo se expone. La imitación del sonido de las pasiones, incluso del carácter específico del sonido de una las palabras con contenido sentimental es sólo una estela de la teoría general de la ilustración de la música como imitación del sentimiento pues, como hemos visto, todas las artes tiene como objeto y referencia al sentimiento.

sentimiento aquello de lo que un espíritu fino percibe (*apperçu*) por la vía del examen”.³² La razón puede errar en su minuciosa búsqueda y ver las cosas de manera distinta a lo que realmente son. El sentimiento no requiere de la visión de las cosas, las señala e impulsa hacia ellas, pero puede confundirse. El *bon goût* y la razón más cautelosa se proponen desterrar el error, la confusión y la ignorancia; el uno con una suerte de intuición inmediata de lo cierto y lo bello en el genio, la otra con un método riguroso y que parte sin prejuicios en la ciencia y la filosofía.

§ 7. Unidad en la multiplicidad: orden

Es de todos conocido que los paradigmas de la belleza en la época clásica versan sobre atributos de orden de índole matemática como orden, simetría, proporción, variedad, y unidad. Por ahora debe ser un poco evidente que no se postulan estos requerimientos para la belleza en sí mismos; es decir, rinden cuentas a fenómenos más importantes y de ellos surge su razón de ser. Iniciemos pues este pequeño apartado con las ideas de lo bello *puramente racional* que los pensadores, desde Boileau, consideraban. Nuestro amigo Crouzas las describe muy claramente y de él tomaremos estas consideraciones. Sin embargo, todos nuestros autores tienen en cuenta estas reglas de lo bello de manera bastante similar aunque no las expresen sino tácitamente y resulten ser sólo la parte más superficial y conocida de sus filosofías de la belleza.

Variedad. La naturaleza es innumerable en sus objetos, formas y todo aquello que el espíritu puede conocer. El amor a lo múltiple, de donde resulta su belleza, es dado igualmente por el amor que el espíritu tiene por el conocimiento. Cada cosa que le presente

³² Crouzas, *Op. Cit.* p.111.

novedad y sorpresa hace que el espíritu se regocije dado el avance de su conocimiento, dada la mayor cercanía y progreso que efectúa en torno a su creador, pues

Si proponemos, como si fuera verdad, que está sobre todo formado para conocer a su creador que es un solo Dios y un solo objeto, también hay que ajustar que se eleve a este conocimiento por aquel de las criaturas innumerables, hay que acordar que este creador, ente único, no deja de encerrar una infinidad de perfecciones, y presenta en nuestro espíritu un objeto que no poseerá jamás por sus búsquedas y descubrimientos eternos.³³

No hay que considerar con plena igualdad esta apreciación de la divinidad para todos nuestros autores. Los enciclopedistas y, sobre todo, Diderot, fueron deistas y críticos rotundos del dogma religioso. Sin embargo, no por ello dejan de considerar las perfecciones que las criaturas muestran no por ministro de Dios, sino de la naturaleza. “Es a la física experimental a la que debemos el honor. Gracias al trabajo de estos hombres el mundo ya no es un dios; es una máquina que tiene sus reglas, cuerdas, resortes y pies”.³⁴ Las perfecciones de la naturaleza son múltiples y el hombre, dada su tendencia y amor natural al conocimiento, ama igualmente a la variedad.³⁵

Unidad. El espíritu humano pareciera estar hecho para analizar. El alma tiene que estar ocupada, como lo dice Dubos, el aburrimiento es un mal doloroso. La completa monotonía no llama su atención, y la atención engendra conocimiento. La inmensa variedad que presenta la naturaleza es ya un análisis – dado que se toma a la variedad como partes de un todo a pesar de sernos desconocido ese todo- del alma del hombre que, por su propia tendencia a este mismo análisis, busca conjugar en unidad. Por el ímpetu de conocer el

³³ *Ibid.* p.29.

³⁴ Diderot. *Pensées philosophiques*. I. p.133.

³⁵ Es difícil justificar con suficiencia el amor natural que muchas de las filosofías de este tiempo, dicen, tiene el hombre por el conocimiento y las luces. Tal vez pueda decirse que el fin del hombre es el progreso y el conocimiento es su vía de perfeccionamiento.

hombre investiga la variedad y encuentra en ella semejanzas, referencias de cada una de las partes a la totalidad.

En esa multitud de objetos que se presentan ante él, busca y encuentra, no obstante su diversidad, trazos semejantes que lo ponen en estado de relacionar más cosas a un solo punto (*chef*), y de reducir un gran número a una sola clase. De manera que la diversidad multiplica y extiende su conocimiento, la unidad los afirma y los fija en su memoria.³⁶

El hombre separa y une a la naturaleza, la analiza, y lo ganado es conocimiento y principios con indudable referencia a lo natural y que, por decirlo así, reducen la naturaleza entera a unas cuantas causas. La conducción del espíritu va de la multiplicidad a la unidad, de la variedad de los fenómenos a unos cuantos principios universales que explican y cobijan el acaecer natural en su totalidad. Vemos así que la unidad es la referencia de cada una de las partes al todo, donde cada una señala hacia un solo punto y es el ojo del científico y del genio, y el fin del alma humana en general, el que consigue vislumbrar el principio. El científico y el filósofo con un método, remontándose a las causas; el genio – llamémoslo así ahora- con una especie intuición divina.

Orden. El orden es la expresión de la manera de obrar y ser de lo natural. Las cosas tienen semejanzas entre ellas sean más o menos cercanas; semejanzas que, entre más claramente se perciban, más muestran el origen común, la causa que es de varias cosas y las agrupa. El orden entre las cosas naturales, más que una pertenencia genérica a la manera de la sustancia, es la hermandad en las causas, en aquello que las hace ser y a lo que hay que remitirse para conocer lo que la cosa es. La referencia del conocimiento es la naturaleza;

³⁶ Crouzas, *Op. Cit.* p.30.

aquella se guía por este orden de causas y semejanzas, por la cercanía de unas cosas con otras hasta el punto donde todo se asemeja. Es de esperarse que el conocimiento humano siga un camino natural, y por tanto, ordenado. El conocimiento es de la naturaleza e, igualmente, sigue el sendero de aquella para su progreso, pues, de otra manera, no se conocerían sino partes desligadas entre sí, meras cosas sin naturalidad ni ciencia que las cobije; el orden hace posible que el conocimiento sea científico y las cosas sean naturales. El orden es, pues, la naturaleza misma.

Proporción. No es más que la semejanza como regla de la naturaleza. La relación entre las cosas no basta con que sea a través de esta semejanza, ésta no les da la perfección que la naturaleza tiene de suyo. La proporción es la medida de la semejanza, que no de la cosa misma que, ya hemos dicho, se ordenan según parentesco sin ser iguales entre ellas. La proporción es, pues, la igualdad de la semejanza.

No hace falta hacer un análisis minucioso de estas “reglas de lo bello” para darse cuenta de que la belleza que suponen prodigar es en referencia a la certeza y progreso del conocimiento, que es posible gracias a la perfección natural y a la perfectibilidad humana. El espíritu de las luces no aboga por un conocimiento cabal de lo natural, “conocemos la distancia infinita que hay entre la tierra y el cielo y no dejamos de elevar la torre”³⁷, han renunciado, por decirlo con las palabras de Cassirer, a arrebatarse a las cosas su último secreto³⁸, hay una pérdida de la “sustancia”. Sin embargo, el progreso de la cultura y el conocimiento sí se encuentra en boga entre los ilustrados, sea para ensalzarlo como máxima o para desdeñarlo. El progreso del conocimiento, dice Diderot como profeta del siglo XX -

³⁷ Diderot, *De l' interpretation de la nature*. II. p. 12.

³⁸ Cassirer, E. *Op. Cit.* p. 56.

inmediatamente después de la cita que hemos hecho- , tendrá en algunos siglos a lo útil como su límite.

Sin entrar en mayores minucias sobre el conocimiento y el progreso diremos que el paradigma de la belleza está en muy estrecha relación con aquel del conocimiento por la manera de ser que las observaciones revelan de la naturaleza. El punto de encuentro es lo natural, y la certeza del pensamiento acerca de lo natural es el conocimiento, por lo que el pensamiento mismo y la razón han querido que la belleza comparta sus raíces con las del conocimiento. La naturaleza es un todo ordenado; como habíamos planteado en la primera parte de este capítulo, la idea de la naturaleza por lo menos para la estética de la ilustración es bastante clásica – lo que no lo es, es el método con que este mundo natural es conocido ni, por supuesto, la idea del conocimiento mismo. Una cosa guarda hermandad con todas las demás y, decíamos, de alguna manera las señala a todas y señala, asimismo, un origen. La unidad en la multiplicidad sigue siendo la máxima del orden en la naturaleza: a una multiplicidad de efectos, las causas se acotan a unas cuantas, y de estas, a un mismo principio, sea ley o definición. Sin embargo, este punto de origen, la sustancia de las cosas, no es en referencia a una idea suprasensible o a las causas aristotélicas – aunque existe una fuerte reminiscencia de la idea de causa final aristotélica sobre todo en la estética del siglo de las Luces que explicaremos más adelante-, es una nueva idea de causa que inauguran las ciencias positivas. “La naturaleza no hace nada incorrecto. Toda forma, bella o fea, tiene su causa; de todos los seres que existen no hay ninguno que no sea como debe ser”.³⁹ En la naturaleza está inscrita la forma más alta de la necesidad. Todo efecto sigue a su causa sin importar que estas causas sean claras y conocidas por el hombre. Tampoco hay, y esto es importante, valores estéticos intrínsecos en la naturaleza, sea como sea que nosotros le

³⁹ Diderot, *Essai sur la peinture*. X. p. 461.

consideremos, las cosas tienen un orden perfecto y lo que escapa al orden según las reglas que el hombre “descubre” de la naturaleza, no es sino por desconocimiento de sus causas. Es complicada la diferencia entre la idea de causa de Aristóteles y de las ciencias de este tiempo, y no nos compete explicarlo. La distinción radica, una vez más, en la idea de sustancia que es, tal vez, el cambio más radical junto con la idea de verdad, que se manifiesta en esta época con respecto a la tradición de la filosofía. No es, pues, la sustancia de la tradición, sino el conteo de todo aquello que hubo de suceder para que algo llegara a ser.

Pues bien, esta somera explicación trata de aclarar lo que el orden y la idea de naturaleza es para la filosofía de la ilustración. No hay, dijimos, una radical distinción entre entendimiento y cosas tal que lo natural haya de ser buscado no en las cosas mismas sino en el intelecto, mi entendimiento no pone ni quita nada a las cosas, dice Diderot.⁴⁰ En el conocimiento esto es claro; las cualidades de lo bello que parecen tener su punto de origen e incluso tendencia hacia el conocimiento no bastan en sí mismas para lo bello. Lo bello es a través de un sujeto respecto de un objeto. No se intenta demostrar que los estetas tendían a decir que el orden y las leyes naturales las pone el entendimiento en las cosas, es decir, que es él el que hace a la naturaleza. Un punto de vista tan radical y kantiano es aún muy lejano a sus perspectivas. Lo que sí dicen es que el espíritu pone algo a las cosas que estas antes no tenían: la belleza. Después de Rafael la naturaleza no era la misma, dice Dubos; en la postura de Batteux es, como veremos enseguida, más que evidente; Diderot acepta que la belleza sólo la percibe un espíritu como el humano pues de no ser éste, lo bello sería indiferente para cualquier otro espectador. Las reglas de lo bello sí son descriptoras y

⁴⁰ Diderot, *Recherches...* p. 418.

necesarias para la belleza en todo pensador, pero a ellas les falta algo del todo crucial: la mirada humana.

§ 8. *Rapports*: la naturaleza bella

Hemos empleado la frase “la mirada humana” para referirnos a lo que nuestros autores consideran como la relatividad de la belleza. El conocimiento, a pesar de ser igualmente una relación entre el sujeto y el objeto que se conoce trata, como lo dice la frase de Crouzas que citamos más arriba, de las cosas en su mismidad; descubre el orden y sus leyes, lo que la naturaleza ya tiene de suyo. Si no hubiera hombres, por decirlo así, lo natural seguiría siendo lo que es. Sin embargo, con la belleza no sucede lo mismo. Cada uno de nuestros autores acepta, de maneras diversas, la relatividad, no la belleza. Hemos dicho ya que no se trata de un relativismo o subjetivismo con relación a lo bello. Éste es otro problema que cada uno de los autores intenta salvar considerando a la belleza y al arte desde la filosofía que, por su propia vocación, busca asideros firmes y confiables. Decíamos que para Batteux la belleza surge y es sólo posible gracias al advenimiento del arte. Esta idea no es del todo aplicable a las otras posturas que hemos estado explicando. Tanto para Diderot como para Crouzas la belleza es un atributo que la naturaleza obtiene de un espectador atento y reflexivo o que gana por el carácter menesteroso del hombre a través de la complacencia de las necesidades. Esta última propuesta es la que entiende lo bello como aquello que place – en la que se podría suscribir al inglés Hutcheson⁴¹. Ambos, igualmente, tratan de separar lo

⁴¹ Cf. Francis Hutcheson. *An Inquiry into the origin of our ideas of beauty and virtue. Passim.*

bello sea del placer y de lo útil o conveniente,⁴² como lo hace Crouzas, o de lo útil, como lo hace Diderot. Lo importante es que en ambas apreciaciones el alma humana es parte crucial en la manera de definir a lo bello. La belleza es un juicio, se *dice* siempre de algo. No se trata de una distinción entre ideas y realidad, aunque Diderot, en sus *Recherches*, considera a las ideas de orden y similares como adquiridas por experiencia, no como innatas o presentes por sí en la naturaleza. Específicamente la belleza, sin introducirnos en teorías del conocimiento, es para todos nuestros autores un reconocimiento del orden de la naturaleza que produce placer. Y decimos muy específicamente la belleza porque el fundamento de este reconocimiento es lo que hemos llamado cercanía. La belleza tiene una relación con el hombre que no es sólo aquella de un sujeto con un objeto. El hombre pone a las cosas su belleza como la tierra engendra vida sólo después de que se ara y siembra, porque hay algo del hombre que la naturaleza no tiene. El corazón del hombre y sus sentimientos, su placer y sufrimiento tienen un lugar muy especial en la belleza; y se vuelve así, inmensamente íntima y poderosa. De ahí que todos los estetas concuerden en pedir a la belleza y al arte que sean *touchantes*.⁴³ Las cosas bellas no son simplemente objetos que no son nosotros mismos, tocan, de alguna manera, nuestra alma y le conmueven con su novedoso movimiento – pues, decíamos, la belleza es algo que antes no tenían. De aquí surgen inmediatamente dos preguntas: ¿Cuál es la relación entre naturaleza y sentimiento de manera que la belleza incumba a ambas? y ¿cuál es la manera en la que los objetos bellos *tocan* nuestra alma? Ambas preguntas tienen como centro la complicada relación entre razón y sentimiento de la que nos ocuparemos a lo largo del escrito. Bástenos sólo por

⁴² Crouzas, ya lo hemos explicado, no rechaza el placer tajantemente; con lo que no está de acuerdo es con reducir a la belleza únicamente a aquello que place.

⁴³ El verbo francés *toucher* se puede traducir simplemente por tocar. Sin embargo, hacer esto en uno de los textos que hemos empleado hace risibles las frases vertidas a la lengua española. Es más propio traducirlo en éstos como conmover, aunque tampoco cumple enteramente con lo que los autores quieren decir.

ahora el decir que la diferencia entre razón y sentimiento no es abismal, que de hecho son complementarias y buscan y hacen lo mismo de manera diferente; que la razón pregunta, indaga y afirma acerca de lo que el sentimiento sencillamente afirma; sobre la una tenemos control pues conocemos su manera de obrar y el sentimiento sólo sucede.

Pues bien, la naturaleza bella es una forma de ver e interpretar lo que el mundo natural propiamente es. En sí misma es monótona y uniforme⁴⁴, no dice nada. El alma requiere del placer y no únicamente aquel que le proporciona la satisfacción de sus necesidades corporales, que habíamos dicho rechazan Crouzas y Diderot. Al emplear lo natural se produce placer, igualmente al contemplarlo. Para Batteux el arte y la mirada del genio creador acomodan aquello que está ya presente en la naturaleza de una manera en la que ésta misma no lo hace.⁴⁵ La naturaleza se ve embellecida cuando el hombre la transforma siguiendo las pautas que ella misma proclama. Es decir, en su conjunto, el mundo es orden perfecto, sin embargo, no muestra con facilidad la cabalidad de su orden; es necesario que ella misma repita infinitas veces un ser o un proceso para que aparezca en su cabalidad de orden. El genio elige y acomoda, dispone de la mejor manera posible tal que hace lo que en el acaecer natural no aparece. La manera del nuevo acomodo, de la *reinterpretación* de lo natural, le da la naturalidad misma de lo no natural. Nada de lo que el artista puede hacer sale de lo que ya es; la simiente del hombre es ponerlo de diferente manera tal que pueda ser, sin serlo efectivamente en la naturaleza. Toma de la naturaleza sus reglas, orden y simetría y hace una nueva naturaleza que no es verdadera sino verosímil.

⁴⁴ Batteux. *Op. Cit* p.7.

⁴⁵ La tesis del perfeccionamiento de la naturaleza a partir del arte, decíamos, no es aplicable a todas las teorías que estamos analizando. Diderot considera que belleza y perfección no son lo mismo. Igualmente, el perfeccionamiento de los seres lleva consigo implicaciones metafísicas muy problemáticas. Así, tomaremos de Batteux el que la belleza sea aquello que el gusto y el genio descubren, y no necesariamente la perfección.

Si radicalizamos esta propuesta de Batteux y de Dubos no en la dirección del perfeccionamiento- que es lo que ellos de hecho hacen-, sino más allá del arte y hacia la belleza en general, podemos apreciar esta propuesta en todos nuestros autores. Los *rappports* que propone Diderot y las leyes de lo bello de Crouzas son descubiertas en la naturaleza, y el orden que en ella se ve, donde no falta ni sobra nada, se percibe *como* bello. No hace falta apelar a las pasiones y los sentimientos para justificar ese mirar humano; en el punto en el que Diderot habla de esto – pues hemos dicho que su postura es ambigua entre la razón y el sentimiento- no les otorga gran importancia, y el intento de Crouzas por separar el placer de los sentimientos del placer de la razón, son prueba de ello. Para él esa belleza puramente intelectual es una aceptación, con sangre fría, de la razón hacia el objeto donde encuentra presente el orden; para Diderot es lo que un objeto despierta en mí la idea de relación, donde esta relación – *rapport*- es orden. La *belle nature* es, pues, el prodigio que engendra el hombre al sembrar algo suyo en la naturaleza.

3- Razón y sentimiento

La cuestión de la relación y diferencia entre la razón y el sentimiento es el problema que atraviesa al pensamiento ilustrado. El individuo y la sociedad, la institución y la naturaleza, la belleza, son problemas que tratan con seriedad e importancia esta relación. Intentar delimitarla, definirla y explicarla a cabalidad resulta una empresa del todo inmensa y que sobrepasaría este breve estudio. Por ello nos limitamos a considerar la intrincada relación entre sentimiento y razón desde la perspectiva única de la belleza. A partir de esta trinchera nuestra vía se acota y define la dirección con que habremos de leer las teorías del sentimiento y la música en los capítulos que dedicaremos a éstos. Ni la música ni, mucho

menos el sentimiento, limitan su gama en el pensamiento al ámbito de la belleza; sin embargo, creo que a partir de este sendero pueden dilucidarse con suficiencia lo que el pensamiento hace girar en torno a la música – que es, por supuesto, nuestro tema principal-, su relación con el lenguaje – que resulta del todo importante- y con la *querelle* entre sentimiento y razón, de la que hablaremos ahora y en el capítulo referente al sentimiento. En este momento se trata de analizar lo que nuestros autores – que, dicho sea de paso, cuya influencia fue mayor y de los que se puede decir engloban las directrices más importantes acerca de la belleza- dicen acerca de esta relación y lo que de ello deriva en su concepto de la belleza.

El sentimiento y la razón, decíamos, no son dos contrarios ni extremos de un dualismo. La distinción principal entre ambos – que iremos probando a lo largo del escrito- es aquello que está en nuestro poder y aquello que no lo está. Si analizamos con cierto cuidado las teorías, ambas, razón y sentimiento, tienen una tendencia común, sea la felicidad, el placer, la vida, o algo que habrá que acotar muy bien, el conocimiento. El sentimiento llega al mismo resultado que la razón, sólo que lo hace con inmediatez y sin método. La razón analiza, elige, y vuelve a unir de manera que conoce las partes, sus causas y el todo. Forjamos un indicio de lo que más arriba preguntábamos acerca de la relación entre las pasiones y la naturaleza. Las pasiones son naturales y hacia la naturaleza tienden sin el conocimiento y la razón de su tendencia: son ciegas. La razón es precisa y cuidadosa, es la luz que debe conducir a las pasiones, pues si bien su morada en la naturaleza les cobija de la falta, “la naturaleza no hace nada incorrecto”.⁴⁶ Sin embargo, la razón y el sentimiento se enfrentan a lo no natural, a la imposición de las instituciones. El origen del yerro de ambas no es su propia naturaleza, sino aquello no natural que enfrentan, “el entendimiento tiene

⁴⁶ Diderot. *L'interpretation de la nature*.II. p. 15.

sus prejuicios, el sentido su incertidumbre”.⁴⁷ Es una tendencia bastante generalizada, y que no tiene su primera expresión en Rousseau, considerar a aquello que el hombre impone y que no tiene su origen en el seno de lo natural como el origen del prejuicio. Éste no sólo ensombrece las luces de la razón, sino que desvía de su natural andar a los sentimientos. Sobre la razón es posible operar conduciéndola según el orden de lo natural; sobre el sentimiento no tenemos poder. La querrela entre razón y sentimiento radica en esto mismo. La razón intenta conducir al sentimiento no por la vía del conocimiento, pues las pasiones no pueden ser comprendidas con suficiencia científica por la razón, pero pueden ser encaminadas con aquello que tiene, de alguna manera, cercanía o poder sobre ellas: la belleza y el arte. De ahí el gran impulso filosófico por encontrar exactitud racional sobre sus conceptos.

§ 9. La inmediatez

¿Qué es lo que logra el sentimiento cuando se dice que actúa con inmediatez? No es una comprensión o conocimientos claros y distintos; aquellos están reservados a la industria de la razón y de la ciencia. El sentimiento no parte de una regla o principio para juzgar de la manera en la que lo hace, como no emplea silogismos ni procedimientos para juzgar porque no es pensamiento. ¿Qué es, pues, lo que hace la inmediatez? Una afirmación o negación llanamente sin justificaciones ni razones. El sentimiento emite juicios que no son una prueba de la verdad o falsedad, sino una tendencia. Con esto ya decimos que el sentimiento no es visto como mero subjetivismo y capricho. Es cierto que la perspectiva que se tiene del sentimiento lo engloba en la más profunda arbitrariedad, pero no es esta la perspectiva del

⁴⁷ Diderot. *Pensées philosophiques*. I. p. 150.

filósofo. No comprendemos las más de las veces la manera de acaecer del sentimiento como no comprendemos a la naturaleza enteramente. El sentimiento es naturaleza, y en ella todo está donde debe estar. Así, la tendencia de los sentimientos y las pasiones es la naturaleza misma. Los sentimientos se complacen con objetos o les repugnan, muestran agrado o desazón y tristeza. La manera en la que debe conducirse la razón es a través del conocimiento de las causas – que resulta, decíamos, ser su esencia – que justifica si el objeto es digno de ser tomado como bello o no. El sentimiento, por supuesto, no lleva a cabo el análisis detallado de las cosas frente a las cuales se muestra en disposición de aceptarlas o rechazarlas. Nos hace estimar “aquello que la razón hubiese aprobado después que ella se hubiese dado el tiempo de examinar suficiente para juzgar sobre las ideas justas, como habría de rechazar con displacer lo que la razón con examen”.⁴⁸ Esta idea de inmediatez, que plantea que el sentimiento llega al mismo resultado que la razón con la prontitud del mero juicio del gusto es común a todos nuestros autores y es uno de los emblemas de la teoría del sentimiento. Puede pensarse que el pensamiento del siglo de las luces entra en una marcada contradicción en su manera de enfrentarse a este problema; el sentimiento parece, en primera instancia, ser visto siempre como el reino de la arbitrariedad donde no hay cabida a reglas ni leyes de ningún tipo; ahora plantean que ambas, razón y sentimiento, hacen lo mismo y llegan a un fin común. Ciertamente en el sentimiento y las pasiones no hay reglas precisas; no hay manera de regular y racionalizar lo que son o su manera de actuar -acerca de esto hemos discutido en el apartado correspondiente y lo volveremos a citar con cierta frecuencia-, “querer sujetar los sentimientos a principios, querer arreglarlos en un cierto orden es desear que un frenético tuviese visiones

⁴⁸ Crouzas. *Op. Cit* p.109.

continuadas en sus delirios”.⁴⁹ ¿Por qué no los puede apresar la razón? Acerca de esto hablaremos detalladamente más adelante. Por ahora diremos que el sentimiento es un límite; se define a partir de las fronteras de la claridad y la distinción de la razón. Resultaría incorrecto mentarlo como irracional por estas causas, pues no es un contrario de la razón; como resultaría incorrecto decir que tiene causas que nosotros no conocemos pero que, a fin de cuentas, es ordenado y racional, pues conduciría a juzgar propio del progreso del conocimiento llegar a la acabada comprensión de su naturaleza. Lo que *dice* el sentimiento no tiene que ser construido, sino que se da directamente⁵⁰, no ha menester deletrearlo y contar sus cadenas causales para que llegue a ser lo que es: una afirmación sin miramientos. De ahí que algunos le consideren como muy cercano o igual al instinto, pero no lo es pues, igualmente, consideran que es plena y únicamente humano. El sentimiento es un gran problema, intentar definirlo de manera clara es ir en contra de su propia naturaleza, que escapa a los requerimientos del concepto y la definición filosófica. Dentro de él caben todas las posibilidades que acabamos de negarle por algunas razones, pero no se le puede definir por ninguna de ellas ni todas en conjunto.

Los estetas están inclinados a considerar al sentimiento como un orden fuera de nuestra comprensión que a la vez no ha menester de ser comprendido. Esto es debido a que es naturaleza y, como tal, tiene la tendencia hacia lo natural, tiene un destino que le es propio y que, a pesar de que sean oscuros los caminos que sigue – o que no haya, de hecho, un camino-, y de que sea ciego el caminante, conduce hacia lo natural: el orden. El sentimiento señala ahí donde reconoce a la naturaleza. Ése es el sentido de la belleza como algo *touchant* que proclaman los ilustrados. La imitación en las artes que hace que

⁴⁹ Dubos. *Op. Cit* p.30.

⁵⁰ *Cf. Ibid.* p.25.

reconozcamos en ellas a la naturaleza es agradable y placentera para el sentimiento, la verdad es *touchante*; la honestidad y la justicia son aceptadas de igual modo. Al sentimiento le es trivial, además de oculto, el conocimiento de las causas, pues lo que busca es simplemente el sendero vitalmente correcto, lo que place conduce a la naturaleza o la muestra con verdad. La belleza que la razón busca a través del análisis del orden, es la misma que el sentimiento acepta con inmediatez, pues ambas, razón y sentimiento, tienen un sólo fundamento que es la naturaleza. Sea esta una primera respuesta a la cuestión acerca de la relación entre la naturaleza y las pasiones; las pasiones son ciegas respecto de la manera de conducirse de la razón, no a aquella de la naturaleza.

Sin embargo, no por efectos de la inmediatez del sentimiento tenemos puesto el camino regio hacia la naturaleza sin yerro posible – por lo que la palabra inmediatez que hemos empleado, que indica la carencia de mediación, comienza a parecer equívoca-; el hombre no la reconoce siempre. Recuérdese la conclusión a la que llegamos en el apartado anterior acerca de la belleza como fruto predilecto de la industria del hombre sobre lo natural. La belleza no se da simplemente en lo natural, tiene que ser mostrado de tal manera que se reconozca su belleza por la vía del sentimiento. El sentimiento, podemos decir, no se aplica a la sola naturaleza como lo haría la razón en las ciencias, señala hacia la naturaleza sólo cuando ésta está en relación con lo humano. Es decir, el sentimiento advierte cuando la relación entre naturaleza y hombre es tal cual debería ser o no lo es. De otra manera seríamos prontamente estremecidos por todo. La razón desteje a lo natural en su orden y al hombre como morador de este orden. Encuentra la vía natural como bella para el sino humano. La tendencia no es una vuelta hacia la naturaleza; no se trata de abolir la totalidad de los artificios y darse a la vida animalzca. Razón y sentimiento buscan la perfección del hombre y advierten que el sendero lo marca la manera de ser de lo natural, que no el fin.

Por ello para la razón la belleza es orden y proporción, y el sentimiento los indica con el placer que encuentra en la belleza. Por ello Diderot vacila entre atribuir el pronto juicio del sentimiento a la reiterada acumulación de experiencias de la vida más que a una facultad misteriosa, o este mismo misterio en la obra del genio. El gusto en las artes se gana, para Diderot, con la experiencia vital, pues es a través de ella que llegan a vivirse las pasiones y se entienden como el único lenguaje universal. Pero el genio voltea a la naturaleza y al interior de sí mismo y extrae la más enorme belleza. El arte dona al espectador la belleza de lo humano y lo natural; se lo debe mostrar con completa claridad para el sentimiento tal que no haya de servirse de la claridad de la razón para encontrar esta misma belleza. Pero la industria del genio, los caminos que sigue para mostrar la belleza con tal claridad – que la razón requeriría de un largo análisis para justificar- es el misterio del gusto y de sentimiento. Al arte es al que más propiamente le concierne hablar acerca de la relación entre el hombre y la naturaleza, todos lo entendemos – o de debemos entender y tanto Diderot como los otros autores que tratamos coinciden en exhortar al artista a que obre de tal manera que no haya que desenterrar el sentido de su arte- porque todos hemos vivido las pasiones. La inmediatez del sentimiento al juzgar a la belleza nos es tanto inmediata como cercana. La naturaleza se hace *touchante* y bella cuando se muestra cercana al hombre y a sus pasiones; en esto radica el pronto juicio del sentimiento y el enorme poder de la belleza y del arte sobre la vida del hombre. Hay una constancia entre la naturaleza y el hombre que media el sentimiento, a pesar de la enorme variabilidad del ánimo de cada hombre; el error no es de la naturaleza ni del sentimiento ni de la razón propiamente, sino de su actuar aislado que es causa de prejuicios e ignominias.

La razón rectifica el juicio rápido de la sensibilidad. De ahí que tantas producciones sean así aplaudidas como olvidadas; tantas otras desapercibidas o desdeñadas que reciben del tiempo, del progreso del espíritu y del arte, una atención más asentada y el tributo que merecen. De ahí la incertidumbre del éxito de la obra de un genio. Él está solo, no lo apreciamos sino relacionándolo inmediatamente con la naturaleza. ¿Y quién es el que sabe llegar hasta allá? Otro hombre de genio”.⁵¹

§ 10. El camino largo de la razón

Ver la belleza de la naturaleza no es, decíamos, algo que se dé con gratuidad para el espíritu humano. Ha menester de un genio contemplador que aprecie la perfecta armonía de lo natural y de sí mismo; de ahí que nuestros autores pidan al mensajero de la belleza una suerte de labor socrática en el conocimiento de sí mismos. Es difícil ver la belleza de la naturaleza pues ésta no la muestra tal cual, no señala ni apunta hacia nada, es monótona en el sentido en que Batteux lo dice. Las más de las veces no la percibimos porque no es nada para nosotros, porque no hemos descendido en nosotros mismos y apreciado esta perfecta armonía. La propuesta de Crouzas tiene este fundamento; una belleza puramente intelectual es un camino seguro para el juicio, acepta lo bello con rigor. Sin embargo, por lo que hemos dicho, ésta no sería una belleza propiamente, tanto así que Crouzas no supo separar el placer de la apreciación intelectual de la belleza, “mal de aquel que la considere un solo momento con sangre fría”.⁵² Es cierto que el sentimiento juzga sin miramientos ni justificaciones, pero su juicio, a pesar de lo que decíamos, no es siempre ni la mayoría de las veces correcto; el sentimiento solo es absolutamente perdedizo y el buen gusto – el juicio por sentimiento que coincide con aquel de la razón y el método- es raro. La razón, a

⁵¹ Diderot. *Essai sur la peinture*. X. p.518.

⁵² Diderot. *Les Salons*. X. p. 210.

pesar de sus linderos, tiene una vocación por lo verdadero e indudable que el sentimiento no tiene. Sin embargo, la mayoría de los hombres hace caso omiso a lo que la razón y la reflexión pudiesen decir y guían sus vidas ciegamente sólo a partir del impulso de sus pasiones. El rodeo racional, el largo camino de la razón es necesario para que el sentimiento se vierta hacia su destino, su tendencia natural. ¿Porqué el sentimiento yerra si es natural? Por la innaturalidad, los prejuicios y la ignorancia. No se le puede exigir al pueblo volver la vista hacia su razón y conducir sus pasiones según su designio de orden, “de los talentos que dominan hombres, el más pudiente no es la superioridad del espíritu y de las luces: es el talento de conmover a voluntad”.⁵³ El imperativo de racionalidad no es para el hombre del pueblo, sino para el artista, que tiene en sus manos la belleza y su cercanía con lo humano así como al espectador. El sentimiento moderado, el amor por la virtud y odio por el vicio que el arte debe implantar en el espectador y hacerlo con la prontitud que el juicio del sentimiento requiere, tiene como fundamento un amplio conocimiento del objeto que se muestra como bello y que el espectador acepta como tal y le estremece y *toca* sin que tenga él mismo que indagar en las razones de este efecto. La razón lleva a un mismo fin que el sentimiento pero ha menester del trabajo racional para que el simple sentimiento no se pierda de su destino. Para apreciar la belleza de la naturaleza hay que ganársela con conocimiento de sí y de la naturaleza misma; el artista debe ser un poco filósofo: “lo bello es conocer aquello a lo que estamos verosímilmente llamados y saber responder a esa vocación”.⁵⁴ El portavoz de la belleza – pues, decíamos, que no se muestra con gratuidad a los más de los hombres- debe conocer la esencia - las causas- de aquello que muestra como bello, de las pasiones mismas que, a pesar de no poder ser atrapadas a

⁵³ Dubos. *Op. Cit.* p. 27.

⁵⁴ Crouzas. *Op. Cit.* p.51.

cabalidad en teorías ni palabras, pueden ser conducidas hacia su destino, que es la concordancia con la naturaleza. Aparece el arte, así, como la manera más eficaz e importante de enseñanza e instrucción; a pesar de que no leamos ni vayamos al teatro para instruirnos, como dice Dubos⁵⁵, el arte enseña, pone luz en la manera en que se deben conducir las pasiones.

La razón, para la belleza, es conocimiento, elección y diferenciación. Descubrir a la *belle nature* es, como dicen Batteux y Diderot, elegir las partes de la naturaleza y acomodarlas con el orden que les es propio pero con una mayor perfección, con una disposición novedosa que muestra lo bello – que es aquí la cercana relación entre la naturaleza y el hombre según su propio destino-, de manera que el sentimiento lo acepte dada su natural sensibilidad hacia la verdad sin que todo hombre haya de ser artista o filósofo. Así, ese placer que es tan atrayente en el arte y en la belleza se da gracias al reconocimiento de lo natural y de sí mismo en el espectador. El arte, digámoslo así, nos da un poco de nosotros mismos con gratuidad. Pues el arte como nuestros autores lo piden, sí es atrayente en sí mismo, no como la naturaleza, no se requiere de un espíritu atento porque nos habla en el lenguaje del corazón, aquel que es el más universal de todos, y nos dice todo lo que el bagaje racional que hubo que construir para que lo bello llegara a ser tal en el solo suspiro del sentimiento.

No hay que desdeñar la labor del arte al pensarlo como un facilitador de bellezas y bondades. No se salva él mismo de los prejuicios y la ignorancia; de las modas, modelos y reglas que le enturbian en su deber. Encontrar la belleza de la naturaleza y mostrarla con claridad en una obra que estremezca es una labor que sólo el genio puede llevar a cabo,

⁵⁵ Cf. Dubos. *Op. Cit.* Sec. XXXIV p. 215.

como la unión entre lo real y lo maravilloso⁵⁶ que es la única manera en que la naturaleza puede ser bella. Sin embargo, para distinguir entre el genio y el charlatán, entre una obra que muestre la belleza de la naturaleza y no una mera construcción que tenga ocupada al alma por un rato, sólo otro genio podría llevar a cabo esta distinción. A fin de cuentas, siempre hay que descender en uno mismo y conocerse para que la naturaleza bella y el arte nos digan todo lo que repiten incansablemente a los sordos.

§ 11. Prejuicios e ignorancia

Es una postura generalizada entre los estetas lo que Rousseau expondría con tanta energía acerca de la perversión del hombre al alejarse de su sino natural e instituir artificios. Nuestros autores enumeran una gran cantidad de fuentes del error para con la belleza, el arte y la vida del hombre en general. También dicen que si el hombre se hubiese mantenido en el lugar en que Dios o la naturaleza misma le confinó, no habría desacuerdo entre sus pasiones y su razón.⁵⁷ El error y el conflicto no son causados, pues, por una u otra de éstas sino por algo que les es ajeno y las oscurece: la innaturalidad. Habíamos planteado en los dos apartados anteriores que ambas facultades convienen con la naturaleza, cada una con la manera de obrar que le es propia. El origen, entonces, de sus faltas se encuentra en lo que escapa a lo natural, lo artificial e instituido por capricho, es decir, sin referencia a lo natural. La belleza se acaba cuando se quiere sobrepasar el límite de lo natural⁵⁸, esto pervierte al hombre y a la naturaleza misma. El origen del error y la ocultación de la armonía es querer

⁵⁶ Lo maravilloso no es falsedad, jamás sale de lo posible en la naturaleza, pero como decíamos, la muestra como ella misma no lo hace y agranda lo real; el artista la elige, la conduce y la siembra, es ése el sentido de la maravilla.

⁵⁷ Cf. Crouzas. *Op. Cit.* p.105.

⁵⁸ Cf. Batteux. *Op. Cit.* pp. 61-69.

sobrepasar los límites de lo natural, es el desconocimiento de sí mismo, el saber dogmático – prejuicio-, las costumbres y la mala educación, las mismas reglas del arte al tomarlas con ligereza. Nada, en suma, que tenga que ver con la razón y el sentimiento tal como los hemos planteado. Sin embargo, la apreciación del artificio como la fuente del prejuicio es demasiado radical y contradictoria con lo ya planteado. La belleza y el arte no son naturales sino producto de la mirada y la industria del hombre. No se trata, ya hemos dicho, de una vuelta inescrupulosa a la naturalidad y animalidad. El artificio que se rechaza es aquel que hace perder el camino y la referencia con lo natural: el capricho, el sofisma. La mera racionalidad olvida la cercanía de la naturaleza y del hombre pues aparta las pasiones. La mera sensibilidad se vuelve pura indiferencia que toma el camino más pronto para satisfacer a las pasiones. La guerra intestina entre razón y sentimiento es producto de la ceguera y la ignorancia de la copertenencia mutua. El sentimiento en soledad que camina errante en la oscuridad. La razón sola no se mueve. Los más de los hombres son llevados por sus pasiones a parajes inciertos y pierden el camino de la naturaleza siguiendo placeres caprichosos y demasiado mezclados con dolor. Una vez más es el conocimiento de sí – de esa doble naturaleza del hombre que armoniza lo natural con lo artificial- lo que desborda las pasiones. El origen de todos los males del hombre es desconocer su destino, como dice Crouzas⁵⁹, conocerlo es la belleza. No hay nada más común a los hombres que no reflexionan y viven a la deriva que confundir las cosas que se parecen un poco⁶⁰; su pequeña luz toma la semejanza por igualdad y hacen una mala copia de lo bello y lo bueno. Es la misma diferencia que plantea Platón en el *Sofista*. Entre el sofista y el filósofo hay una diferencia abismal, pero son fáciles de confundir tal como el perro y el lobo; uno

⁵⁹ Crouzas. *Op. Cit.* p.50.

⁶⁰ *Cf. Ibid.* p.79.

protege el hogar, el otro es salvaje y peligroso. Hay que prevenirse del engaño de las pasiones y del dogma de la razón. Las pasiones son como niños que se mueven sin dirección y no juzgan acerca de lo malo o bueno, feo o bello, que se les presenta. Igualmente, la razón puede tenderse límites donde la naturaleza le invita a seguir pensando y cae en la inmovilidad del dogma; he ahí las reglas del arte, que entorpecen y aburren al genio en su labor y enturbian a la belleza con prejuicios. Los estetas entendieron muy bien la necesidad de conjugar las fuerzas del hombre, saben que las pasiones nos dominan mucho antes de que la razón pueda guiarnos⁶¹, que la “atracción de las emociones es más fuerte que la reflexión y la experiencia”⁶² pues “el aburrimiento nos es más caro que la ignorancia”, que no hay cosa más difícil al educar que “reformular los hábitos que se vuelven como una segunda naturaleza”.⁶³ Hay, pues, que distinguir los prejuicios de las verdades y la ignorancia del camino natural.

Así, la labor del arte se vuelve aún más importante; éste vive del desconocimiento de sí – por lo que podríamos decir que el arte existirá siempre-, es un impulso para que el espíritu humano vuelva a ser unidad.

§ 12. La vía ilustrada: la armonía

El mismo espíritu crítico que hemos propuesto como centro del pensamiento ilustrado tiene una profunda relación con su tendencia a armonizar los sentimientos con la razón. Si hay algo que marcan con una importancia filosófica, y aún vital, es que

⁶¹ Cf. Batteux. *Op. Cit.* p.80.

⁶² Dubos. *Ibid.* Sec. XXV p.115.

⁶³ Crouzas. *Op. Cit.* p.75.

No puede haber felicidad para el hombre hasta que sus gustos son conformes a su razón. Un corazón que se revele contra las luces del espíritu, un espíritu que condene los movimientos del corazón, no pueden producir sino una suerte de guerra intestina que envenena todos los momentos de la vida.⁶⁴

Hemos visto que la diferencia fundamental entre razón y sentimiento es el poder que nos da una y el poder que la otra tiene sobre nosotros. Sus diferencias, huelga decirlo, son muy variadas y hemos tratado de explicarlas a lo largo de este capítulo. Sin embargo, para un siglo que tiende tan poderosamente al progreso del espíritu y a la educación como su herramienta, las grandes complicaciones de las pasiones, al estar fuera de nuestro poder, son de radical importancia. La armonía entre el sentimiento y la razón es la consigna principal para estos fines, y el que niegue esa relación es el sofista que no sabe ver los designios de la naturaleza.⁶⁵ “Habría acuerdo entre la luz de la razón y el corazón si éste estuviera en la integridad en la que el Creador lo dejó”⁶⁶, es lo que hemos dicho en la sección dedicada a los prejuicios y la ignorancia lo que ha turbado la armonía entre ellos. En el sentido en el que lo plantea Crouzas, el pensamiento filosófico acerca de la belleza, que requiere de todo el intrincado trabajo de la reflexión y el método, es una tendencia hacia la belleza misma, “aquello que hace de una cosa más propia a cumplir su destino es la belleza”.⁶⁷ Batteux y Dubos, ya lo hemos visto, guardan esta misma convicción. La investigación filosófica acerca de la belleza busca salvar el abismo que se ha creado en el

⁶⁴ Batteux. *Op. Cit.* p.124.

⁶⁵ Debemos mencionar que las tesis que se sostienen a lo largo de este capítulo que son un intento de concordar el pensamiento acerca de la belleza en la Ilustración francesa, no deben convenir radicalmente con la Ilustración en general. Hay muchos pensadores que no atienden al sentimiento y al arte. No buscamos un *espíritu de la época*, sino la discusión y acuerdos que nos lleven al problema que tratamos primordialmente.

⁶⁶ Crouzas. *Op. Cit.* p.89.

⁶⁷ *Ibid.* p.102.

alma del hombre⁶⁸; su estado originario es de armonía y concordancia entre su razón y sus sentimientos; el hombre es feliz por naturaleza, diría Batteux, pero las más de las veces no se conduce según su naturaleza.

Si toma a veces lo falso por lo verdadero es por ignorancia o por prejuicio. Es la razón la que lo aclara y prepara los caminos. Si los hombres fuesen atentos para reconocer lo bueno por su propio gusto natural e intentaran entenderlo, desarrollarlo y agudizarlo por las observaciones, comparaciones y reflexiones tendrían una regla invariable e infalible para juzgar las artes. Pero la mayoría tienen muchos prejuicios y no pueden oír la voz de la naturaleza en tan grande confusión.⁶⁹

Igualmente, Crouzas propone que lo que amerita la aprobación de la razón debe excitar sentimientos agradables, según lo dicta la propia naturaleza.

Las causas de un efecto tan pronto no saltan a los ojos, y es más fácil *sentirlas* que *conocerlas*. Sin embargo, los que tienen el justo gusto y el espíritu claro, después de reflexionar, no dejan de convencerse del perfecto acuerdo de sus ideas con sus sentimientos y asegurar que aquello que les complació es efectivamente digno de ello.⁷⁰

Sea a través de un ocasionalismo como el de Crouzas, o una teleología como la de Batteux, Dubos e, incluso, Diderot, la armonía es el estado originario del alma del hombre y hacia la que hay que moverse en el sentimiento y en la filosofía. Lo bello tañe la cuerda de la naturaleza humana y hace vibrar tanto a la razón como al sentimiento por su afinidad y cercanía. Ella y el arte son los mediadores entre dos reinos que, gracias a su cercanía con el hombre y de su industria sobre él, se tornan inseparables. El arte sólo puede ser *touchante y frappante* si tiene su fundamento en la racionalidad y el orden pues el

⁶⁸ Es importante mencionar que no se trata de la división cartesiana entre *res* extensa y *res* cogitans aunque, de alguna manera, la tiene en el fondo. Las implicaciones metafísicas que esta división evoca las hacen a un lado por una preocupación que les asalta como vitalmente más importante. Sentimiento y razón no son lo mismo que pensamiento y extensión.

⁶⁹ Batteux. *Op. Cit.* p.66.

⁷⁰ Crouzas. *Op. Cit.* p.121.

sentimiento los exige de suyo igualmente. El gusto se satisface cuando la razón elige y ordena bien a la naturaleza tal que sea bella; entre más conocimiento de la esencia de las cosas y sus causas muestre el arte, más bello habrá de ser y más nos estremecerá: “el placer de la razón y del sentimiento acompañan a lo que es conforme a lo natural”.⁷¹ Son las pasiones sonando al unísono por la dirección de la razón y el conocimiento para llevar al hombre a las más altas cimas. La unidad del alma es progreso, grandeza, poder y conocimiento sobre sí y sobre lo natural. Si el problema de la relación entre razón y sentimiento es el poder, como lo hemos estado reiterando, no hay sino el arte y la belleza para resolver esta diferencia. “Sea que el sentimiento parece partir bruscamente y como un ciego, siempre está precedido de un claro de luz por el que descubrimos las cualidades del objeto. Es necesario que se taña la cuerda antes de producir el sonido”.⁷²

⁷¹ Batteux. *Op. Cit.* p.98.

⁷² *Ibid.* p.60.

Capítulo II. Arte e imitación

1- El principio de imitación

En el capítulo anterior discutimos acerca de la belleza y de la manera en la que los filósofos ilustrados la consideran. Las consideraciones de la belleza, los tratados dedicados específicamente a este problema en el siglo XVIII francés, a pesar de ser varios como lo hemos visto, no son insondables. Sin embargo, acerca del arte, los pensadores de este siglo escribieron bibliotecas enteras. Basta mirar la bibliografía de un estudioso del arte de esta época para quedar abrumado por la inmensa cantidad de tratados de pintura, de teatro, incluso de música. No es nuestra intención analizar cada una de estas obras que, además de ser numerosísimas, son de muy difícil acceso. Repitiendo aquello que mentábamos en el capítulo anterior, no intentamos describir y englobar el espíritu de una época; nos preocupa un solo problema que es el pensamiento acerca de la música, y éste nos ha llevado a considerar y explorar aquello que guarda afinidad con nuestro punto específico de investigación. Los autores que hemos tratado en lo anterior no sólo hablan de la belleza, sino de todas las artes a partir de la construcción que hacen del concepto de belleza. Ésta es una de las razones de haber elegido tratar este problema en el primer capítulo, que ha de demarcar el examen postrero con el fin de que no se nos salga de las manos. Así, hemos de permanecer con los mismos autores a lo largo del escrito salvo por dos excepciones que, por su importancia para nuestro problema principal, no podemos dejar a un lado: Rousseau y Rameau. El no haberlos incluido en lo que precede obedece a una razón muy simple, que no llevan a cabo una investigación específica sobre la belleza. Así mismo, Rameau se avoca a considerar solamente a la música, por lo que lo mencionaremos y consideraremos al final

de este escrito una vez que hayamos aclarado las demás posturas con las que dialoga y debate. En lo que explicaremos acerca del arte, encontraremos dos posturas que convienen con la línea de nuestra investigación, la relación entre sentimiento y razón, y la postura de Rousseau, que cruza su sendero con esta relación, pero con ideas que gozan de fuentes y fines diversos. Igualmente, Rousseau es, tal vez, el filósofo que más piensa acerca de la música haciéndolo sin detenerse en el arte y la belleza, sino en el punto en que convienen todos nuestros filósofos: la naturaleza. Es un caso particular que habremos de explicar lo mejor posible en el último capítulo, dado que considera la relación entre sentimiento y música sin mediarla con el principio de imitación. Tenemos, así, una gama de tendencias diferentes que se encuentran y rechazan en puntos desiguales. Por ello no hemos de aspirar a lograr una definición total de la música para la Ilustración. Un intento parecido no dejaría de caer en el eclecticismo contribuyendo a oscurecer, más que a aclarar, el complejo problema de la música. Para nuestros pensadores no hay otra fuente de vida, tierra y germen para sus ideas que la naturaleza. Más allá de ésta no existe una coincidencia que podamos decir que a todos pertenece. Los problemas que tratan, ya lo decíamos, son los mismos, no así lo son sus repuestas. Son como árboles vecinos que entretrejen sus follajes, que emergen de la misma tierra, y el mismo sol, aire y agua los alimenta y reverdece.

Ya hemos hablado, aunque sea un poco, de la importancia del arte en el pensamiento ilustrado y de algunas de las prescripciones que le hace para considerarlo como tal. Inclusive hemos hablado ya de la imitación. Mas ¿qué es la imitación? Éste es un concepto clave para toda nuestra investigación. Se dice que las artes son imitativas y esto se vuelve casi la definición que las unifica. La imitación no es una mera copia, tiene algo más que su insalvable referencia a la naturaleza.

§ 13. Arte y naturaleza

En la época clásica y a partir del Renacimiento, es una constante en el pensamiento la oposición entre el arte y la naturaleza. El arte se define en primera instancia y bajo esta perspectiva, como artificio. Aquello que el hombre crea no es naturaleza y en este sentido, todas las creaciones humanas son arte. En la *Encyclopedie*, el autor de la voz *arte* busca reivindicar las creaciones de las artes que se hacen llamar mecánicas, cuyo fin es la satisfacción de las necesidades del hombre. Puede apreciarse la enorme amplitud que el reino del arte posee. Por ello no hay que pensar que la distinción entre las artes mecánicas y las artes libres es tajante. La reivindicación que se lleva a cabo en la *Encyclopedie* es debida al aprecio teórico que las distingue. Definitivamente las artes liberales gozaban de mayor atención por parte de los pensadores. Sin embargo, jamás dejaban de considerarlas dada su mutua referencia y finalidad en la utilidad. Si bien el arte no es completamente reducido a lo útil, es éste un precepto del que no puede escapar. Una sentencia tal como *el arte por el arte* no puede ser más ajena al pensamiento de la época y en especial a los autores que estamos tratando. Sin embargo, la diferencia entre arte y naturaleza es un problema vivo, y tal como el dualismo que hemos tratado, aquel entre sentimiento y razón, la apuesta de las estéticas ilustradas es la unión y mutua dependencia de ambas partes.

¿Cuál es la diferencia entre la naturaleza y el arte? El arte es la acción del hombre sobre la naturaleza, la creación de objetos que antaño no se encontraban en el mundo natural. Es un “nuevo orden de elementos donde la naturaleza deja la creación a nuestra industria”⁷³, el hombre, podemos decir, no es un ser plenamente natural, sino que tiene que intervenir en la naturaleza para obtener lo que es bueno para sí. Este bien, que propiamente habría que

⁷³ Batteux, A. *Les beaux arts réduits a un même principe*. p.7.

llamar utilidad, es aquello que permite que el individuo y la especie sigan proporcionándole los medios para la vida. Habíamos dicho que la belleza es posible sólo hasta que el hombre la pone en la naturaleza, que es el fruto de la contemplación del hombre de aquello que no es él mismo. El arte tiene igualmente este fundamento; sin embargo, en el arte no sólo se engendra la belleza, sino también el bien, el arte crea para actuar. En la manera general en la que lo hemos tomado, el arte es aquello que media entre la naturaleza y el hombre. Ya sea a través del poder sobre ésta en la técnica, o ya sea imitándola. Como veremos, ambas pueden, igualmente reducirse a la imitación. Este principio que Batteux proclama como el único y fundamental en las artes, es igualmente aquel de la estética de todos nuestros autores. La imitación es aquello que da la diferencia entre arte y naturaleza, entre la acción del hombre y lo natural solo y uniforme. Las creaciones del hombre no son, por supuesto, a partir de la nada; todas las artes tienen en lo natural a su modelo. Las artes mecánicas imitan la manera en que la naturaleza satisface las necesidades; las artes liberales imitan a la naturaleza en su belleza. Un solo principio es aquel que rige todo hacer y éste es la imitación. Batteux propone la imitación del arte como una forma de perfeccionar lo natural; los útiles son una manera más perfecta de satisfacer los menesteres básicos, las bellas artes muestran, para él, a la naturaleza en la perfección de los seres: la *belle nature*. Aunque la máxima de la perfección no es posible atribuirla a todos los estetas, sí lo es aquella de la imitación siempre a partir de la naturaleza. El arte debe tener como referente único lo natural, pero no es sólo naturaleza. Para Diderot la imitación de las artes da una dirección a la naturaleza; ésta no tiene por sí misma nada señalado⁷⁴, el sentido que el arte posee lo da el artista, mismo que se ordena a un fin – una vez más se muestra que el arte tiene finalidad-. El principio de imitación que rige las estéticas clásicas es, justamente, el sentido

⁷⁴ Diderot, D. *Les Salons*. X. p.172.

que se da a la naturaleza; más arriba le llamábamos relatividad cuando tratábamos el problema de la belleza. A partir de la idea de imitación en el arte, se aclara más lo que con ello queríamos decir; el hacer del hombre da un sentido a aquello que antaño carecía de él, “es con este designio que Dios nos ha dado la inclinación y facilidad para imitar”.⁷⁵ La naturaleza es perfecta en sí misma porque la rige la ley de la necesidad, pero “es como un espíritu que no tiene conciencia de sí, es ciega”.⁷⁶ Igualmente, todo lo que el hombre pueda hacer, que es imitar a la naturaleza, está ya inscrito en ella; nada sale de lo natural, siempre hablamos de lo que es. Al poner dirección a lo natural, se le descubre en su belleza y en su bondad. El principio del hacer humano, el imitar, “está ya inscrito en las cosas, pero hay que descubrirlo”.⁷⁷ Digamos, con Ivon Belaval, que la naturaleza no está dada, está siempre por descubrirse y esa es la imitación.⁷⁸ Sin embargo no hay que pensar que se trata de los indicios de una filosofía trascendental e igualar imitación con representación. De lo que ya hemos dicho en lo referente a esta acotación, hay que añadir que aquello que se añade a la naturaleza no son sus leyes y su orden perfecto – al contrario, es de ella de donde estos principios se extraen-, sino los valores de belleza y bien.

Todas las artes, decíamos, imitan a la naturaleza porque todas buscan, en última instancia, la naturalidad del hombre. Así mismo, todo aquello que le acerque a su sino natural será placentero. Hemos visto que Crouzas y Diderot intentan separar la definición de la belleza del placer. Y encontramos que más allá del mero placer le definían como aquello que es cercano a la naturaleza del hombre, es decir, aquello que le pone en camino a su morada dentro de lo natural. Así, todas las artes complacen, ya sea satisfaciendo

⁷⁵ Crouzas. *Op. Cit.* p.74.

⁷⁶ Belaval, Ivon. *L'Esthetique sans paradoxe en Diderot*. Ed. Gallimard. p. 83.

⁷⁷ Batteux. *Op. Cit.* p.70.

⁷⁸ Belaval. *Op. Cit.* p.110.

necesidades o mostrando a la naturaleza como bella y buena. Sin embargo, hay una marcada diferencia entre las artes mecánicas y las liberales que justifica también la mayor atención que la filosofía tuvo con estas últimas. Las bellas artes tienen como fin lo bello y bueno, pero sus medios para alcanzarlo son menos claros y distintos y, podríamos decirlo así y hacer honor a su nombre, más libres que aquellos de las artes mecánicas. Éstas logran su fin saciando necesidades eminentemente prácticas; su derrotero no es confuso, satisfacen o no. Las necesidades del alma son más difíciles de discernir que aquellas del cuerpo. Para aclarar y tener certeza de su esquivada acción hay que delimitarlas y definir las por medio de conceptos y reglas. La proliferación de reglas y modelos en la época clásica no es gratuita. Tampoco ha de ser tomada como una máxima de fría racionalidad; las bellas artes se dirigen de manera preponderante al sentimiento, todas ellas buscan avivar las pasiones. Por ello mismo es que la razón rige el quehacer de las artes, porque no son los sentimientos solos y naturales los que presentan, sino imitaciones. La imitación de las bellas artes muestra objetos con vida prestada, fantasmas y simulacros. Es ahí donde el concepto de lo verosímil se introduce dentro de esta aclaración.

La imitación no es la verdad y tampoco es una copia de la verdad. Es un enorme prejuicio aquel que mienta a la imitación como una adecuación con la realidad. Si la adecuación del intelecto con la realidad es el prototipo de la verdad – problema en el que no nos queremos meter-, no es aquel de la imitación; no es verdadera, sino verosímil. La idea platónica de imitación es análoga con aquello que los ilustrados consideraban como la mera copia. Una degradación de lo real – que en el caso de Platón lo real es la idea- dada por el devenir que tiene ser sólo por su referencia a la idea. Nada de lo que la copia sea escapa a su idea, pero ésta misma no es la idea. Una analogía parecida puede verse con Aristóteles y la diferencia que establece entre descripción y ciencia. “La descripción es mera copia, el

arte hace mucho más que sólo copiar”.⁷⁹ Los conceptos de imitación y verosimilitud son bastante complicados. Hace unas líneas decíamos que muestran fantasmas, y ahora la elevamos, junto con el arte, al rango de ciencia. En lo venidero explicaremos esta apreciación; antes de ello, hay que distinguir entre lo real y lo verosímil. Primeramente, la imitación no puede ser cabal, “que me muestren sobre la faz de la tierra una sola figura entera, o la parte más pequeña de la figura, una uña, que el artista pueda imitar rigurosamente”.⁸⁰ No podemos copiar todo, el detalle va al infinito igual que el conocimiento de las causas y efectos que se requiere para una empresa tal. La idea de esencia que antes planteamos, la totalidad de las causas y efectos que un objeto hubo de requerir para ser lo que es, obliga al arte a un conocimiento que no está dentro del imperio de lo que el hombre puede hacer. Sin embargo, no es esta cabalidad lo que buscan la imitación y el arte. Quieren parecerse a la realidad sin confundirse con esta misma, hacer el papel de lo real desde su intrínseca falsedad: es una “mentira perpetua con todos los caracteres de la verdad”.⁸¹ La naturaleza, ya lo dijimos, no se muestra en su perfección; si todas sus causas y efectos nos fueran claros, no habría más que imitarla tal cual es y seguirla. La industria del hombre sobre ella descubre sus leyes y su perfección, ordena nuestra razón para obtener de ella lo necesario para continuar la vida y, más allá, valores para dirigirla y volver hacia la naturaleza. La imitación del arte tiene este sino: mostrar el sendero del bien y la belleza, hacer amar a la virtud y odiar al vicio. La verosimilitud es la elección de partes de la naturaleza dirigidas a este fin. Por ello se dice que es falsedad, lo que ella muestra no está en la realidad tal cual lo muestra.

⁷⁹ Diderot. *De la poésie dramatique*. VII. p. 332.

⁸⁰ Diderot. *Essai sur la peinture*. X. p. 514.

⁸¹ Batteux. *Op. Cit.* p.22.

La imitación nos atrae naturalmente, ésta es una de las máximas que se plantean al arte. Y ésta es la manera en que el arte, que tiene dirección, puede hacer que el hombre tome esta dirección. Pero ¿en qué radica esta atracción natural? Nada que no tenga relación con nosotros puede afectarnos. El arte tiene poder sobre nosotros porque nos es sumamente cercano. La tesis que sostuvimos en el capítulo anterior sobre la cercanía de la belleza es igualmente aplicable al arte. Éste nos muestra la naturaleza, a nosotros mismos; pero, más importante para sus fines, nos muestra nuestras pasiones y es, por ello, enormemente atractivo. Las pasiones son naturales y, como la naturaleza misma, no tienen dirección, son ciegas. La diferencia es que la pasión tiene un poder igualmente ciego sobre nosotros. Si bien los objetos de la naturaleza pueden también determinarnos e imponerse sobre nuestra vida y voluntad, las pasiones, que son igualmente naturaleza, nos dominan desde el fondo de nosotros mismos. Si ante la ciega naturaleza tenemos ojos y huimos de ella cuando nos pone en peligro, para las pasiones somos igualmente ciegos, el hombre “corre con tanto ímpetu tras lo que llama su placer, las pasiones que le dan el goce más vivo y causan también las penas más duraderas y dolorosas”.⁸² La imitación muestra las pasiones con un sentido, dominadas con razón y medida. Imita objetos que despiertan pasiones pero sin sus secuelas dolorosas, presenta pasiones puras, desenraizadas de su pertenencia al peligro y destrucción de la naturaleza. Las pasiones nunca se encuentran solas, dice Crouzas⁸³, al amor siempre lo acompañan los celos y el amor propio. Entre más analice la razón a la naturaleza, entre más la elija y le ponga en un camino, más puede dominarla para que le muestre el camino propio del hombre de vuelta hacia ella. Sobre todo esto hablaremos más ampliamente en el capítulo dedicado al sentimiento. Quede por ahora sentado que la

⁸² Dubos. *Op. Cit.* Sec. II. p.6.

⁸³ Crouzas. *Op. Cit.* p.93.

diferencia entre realidad y verosimilitud es el dominio que la imitación logra sobre lo real. Lo atenúa, lo disminuye y simplifica tal que pueda enseñar. El artista no puede ser un hombre cualquiera dominado por sus pasiones; para enseñar tiene que conocerlas y saber controlarlas él mismo. Tiene que hacer una ciencia de su quehacer y obrar siguiendo a la razón.

§ 14. Elección

El sentido que el arte da a la naturaleza, la dirección a un fin del que más arriba hablamos, es consumado en la estética ilustrada a través de la elección y reordenamiento de lo natural. “Imitar es elegir” dice Diderot. Es por la elección que el arte sobrepasa a la naturaleza. La estética ilustrada llega, así, a definir al arte y a la imitación como elección. Ciertamente lo expresan de manera diferente, pero su apreciación final es la misma. El artista tiene que conocer la naturaleza por medio de la experiencia y tomar de ella las partes más bellas, como lo propone Batteux; proponer un sujeto que resulte el más propio para los fines del arte, como lo es para Dubos; encontrar, a través de lo natural y la experiencia, un modelo ideal, como lo es para Diderot; lograr la unidad en la variedad, como lo es para Crouzas. Todas estas perspectivas las retoman implícita o explícitamente cada uno de nuestros autores. La elección es la labor racional del artista; para elegir hay que separar, analizar, conocer y volver a unir según una tendencia, idea y sentido – ésta será, por ahora, la definición que habremos de considerar de la razón tomando como fuente las ideas estéticas de la Ilustración-. El arte dispone objetos naturales de una manera en que éstos no se encuentran en la naturaleza; por ello, decíamos más arriba, que el arte y la imitación son una falsedad, pero que emerge de la verdad y la racionalidad de lo real. Nada de lo que

imita sale de lo real, salvo el sentido y la dirección que la razón imprime a lo creado. Lo que el arte tiene de suyo es inscribir novedosos acomodados a partir del orden y de la armonía naturales. El arte es una pequeña naturaleza depurada y asible, simplificada y medida. La belleza del arte radica en su ordenamiento necesario, en las relaciones (*rappports*) que expresa, acerca lo separado y separa lo unido por la naturaleza sin dejar de ser natural. Nos es atractivo y cercano, decíamos, porque muestra a la naturaleza y a nosotros mismos como naturaleza. Por ello debe “tener a la vista el punto de donde partimos y el fin a donde queremos llegar, ésta es la ley de la elección y el arreglo”.⁸⁴

Es importante señalar que los preceptos para hacer arte que nuestros autores prescriben no son meras reglas y modelos a la manera en que lo son las poéticas más dogmáticas. Nuestros autores parten de una definición de belleza y arte, y con ello se proponen mentar lo que les es más propio. Su labor es profundamente crítica. Aquello a lo que se enfrentan con más fervor e insistencia es al quehacer artístico regido por ideas dogmáticas y prejuicios. De hecho, reiteran con insistencia la necesidad del conocimiento para hacer arte, que el artista sea filósofo, dice Diderot.⁸⁵ Que el arte sea a partir de la naturaleza y no del arte. Al tomar por modelo las grandes obras de arte no se admira y respeta su grandeza, sino que se obra sin el conocimiento que su genio creador hubo de tener. Al decir que el arte toma a la naturaleza como modelo, se dice que éste está edificado sobre el firme suelo de lo real y de la verdad. Diderot expresa muy bien la manera en que el conocimiento debe ser tenido en el arte en uno de sus elogios a Chardin: “He aquí un pintor, es la naturaleza misma. Sus objetos son de una verdad que impacta a los ojos. Es la sustancia misma de las

⁸⁴ Batteux. *Op. Cit.* p.88.

⁸⁵ Diderot. *De la poésie dramatique.* VII. p. 309.

cosas”.⁸⁶ La imitación es tan perfecta que parecería haber sido creada nuevamente; al apelar a la sustancia está haciendo énfasis y refiriéndose al conocimiento de las causas. Hay que conocer la cosa y este conocer nos da la posibilidad de obrar sobre ellas y disponerlas creativamente. Es decir, conocer es analizar las partes de las cosas tal cual la naturaleza nos las presenta, sus relaciones entre sí y con el todo: “hay que consultar el orden y encadenamiento de las cosas”.⁸⁷ Sin embargo, Chardin es un artista que pinta objetos, su pintura “es para la verdad la más fácil, pero nadie es en tan perfecto en su género como él”.⁸⁸ La importancia del conocimiento en el arte no es tanto aquel de cosas, aunque para el hecho de la verosimilitud es imprescindible, sino el del hombre y sus sentimientos. El arte está dirigido al sentimiento desde la razón; es por ello que Diderot como los demás estetas piden del artista que sea un poco filósofo, que haya descendido en sí mismo y visto la naturaleza humana. El artista debe ser fiel al hombre y a sus pasiones solamente, no puede mentir acerca de los caracteres. Dubos, igualmente, considera que se puede hacer a un lado la verosimilitud cuando el carácter del sujeto lo requiere para el efecto de la obra; aquello que se debe elegir con más cuidado y conocimiento es el sujeto, y es en torno a él que lo demás se acomoda y relaciona según el orden de la naturaleza.⁸⁹ La mala imitación no atrae y displace⁹⁰, y aquello que el arte señala por sobre todo lo natural son los sentimientos y las pasiones. En fin, el artista debe conocerse profundamente a sí mismo y, con ello, a la humanidad. Ese conocimiento de sí que explicábamos en el capítulo anterior como una especie de autoconciencia socrática, es una postura crítica donde lo único que se debe escuchar es la vocación de la naturaleza.

⁸⁶ Diderot. *Les Salons*. X. p. 195.

⁸⁷ Diderot. *De la poésie dramatique*. VII. p. 320.

⁸⁸ Diderot. *Les Salons*. X. p. 303.

⁸⁹ Dubos. *Op. Cit.* Sec.VI. p. 40.

⁹⁰ Cf. Crouzas. *Op. Cit.* p. 80.

Hemos sostenido, como todos nuestros autores, que la belleza y el arte deben ser atractivos y deben complacer. La consonancia del espíritu del hombre con el orden de lo natural que llamamos cercanía, es el mismo fundamento del placer que nos causa el arte. El arte exige una elección que sea expresiva, que conduzca a la necesidad de embellecer para hacer la sensación más fuerte en la imitación de lo que era en la naturaleza. Esta fortaleza la adquiere por la pureza de la imitación de las pasiones dada por la elección. No es una pasión más fuerte que nos deshaga por su enormidad; su fortaleza radica en su atracción despojada de sus estelas dolorosas y su incorrecta dirección – el mal. Hay que elegir “lo más fuerte”, lo que vale la pena conocer, recitar e imitar. El placer que nos dona el arte indica la consonancia con la naturaleza que hace vibrar con sus armónicos nuestro espíritu.⁹¹ La manera en que se debe elegir es procurando hacer visible o padecible la pasión. Pero esta disposición es, como ya se dijo, ordenada, con finalidad y sentido. Las pasiones se encuentran siempre mezcladas y confusas y así es como se padecen, sin fijar la atención ni elegir nada. Ordenarlas requiere “un cierto temperamento”⁹² y, sobre todo, conocimiento vital y de experiencia de las pasiones. La realidad es demasiado violenta o simplemente no nos atrae. Una tormenta puede poner en peligro la vida, pero su imitación en una pintura o en acordes musicales permite ver lo natural a través de los ojos de la medida y la razón. Igualmente el llanto puede conmovernos en una obra de teatro y parecemos ridículo o indiferente en la realidad⁹³. La máxima del artista es despertar las

⁹¹ Los sonidos puros, los tonos exactos se acompañan siempre de una gama enorme de otros sonidos más tenues que guardan una relación natural con aquel que los generó. Estos sonidos, los armónicos, pueden hacer vibrar cuerdas que coincidan en su afinación con el tono específico del armónico, a pesar de que la afinación de ambas cuerdas, aquella que genera el sonido y la que es afectada por consonancia, no resulte la misma.

⁹² Dubos. *Op. Cit.* Sec.I.p. 7.

⁹³ Nuestros autores disienten en este punto – y veremos por qué. Dubos considera que la susceptibilidad del hombre ante la pasión tiene como uno de sus objetos acudir al auxilio del prójimo tan pronto como su llanto nos llama. Para Diderot, en la *Paradoja del comediante*, este mismo llanto puede no ser nada para nosotros porque no conocemos sus causas. En este punto, habrá que decirlo, Diderot disiente consigo mismo.

pasiones que, bajo el espacio del arte, no nos sean nocivas ni nos lleven por derroteros desconocidos o maltrechos. Incluso el arte más sencillo para la verdad, como dice Diderot es el de Chardin, despierta con sus frutos y sus vinos el hambre y la sed⁹⁴. Es su principal objetivo y todo puede sacrificar ante ello, incluso la verosimilitud: “la filosofía debe conformar su discurso a la naturaleza de las cosas, el poeta a la naturaleza de los caracteres. No hay nada sacro para el poeta”.⁹⁵ Los objetos que el arte imita son mentiras e incluso maravillas, en tanto que las pasiones son verdaderas mas encaminadas por las luces.

§ 15. Creación

Pude considerarse, a partir de lo que ya hemos dicho en este capítulo, que la distinción entre imitación, elección y creación no es del todo clara o, más correctamente, no es el caso que se distingan radicalmente ni en la práctica del arte ni en la filosofía acerca de él. Las distinciones las hemos hecho en función de la claridad de la definición de arte que queremos alcanzar y a la tendencia de la investigación misma. La relación entre elección y creación puede verse como análoga con aquella que hay entre razón y sentimiento. Una facultad muy singular cuyos senderos son inefables es la que permite al genio creador unir lo falso con lo verdadero de tal manera que resulte un todo de la misma naturaleza. La paradoja del arte radica en la manera de hacerlo, si el artista debe seguir a su razón con sangre fría o al fuego de la pasión. Hemos intentado mostrar que razón y sentimiento son una unidad que se distingue sólo por el poder, por la visión o la ceguera. Las posturas de

⁹⁴ Diderot. *Les Salons*. X. p. 194.

⁹⁵ Diderot. *De la poésie dramatique*. VII. p. 363.

nuestros autores difieren sobre todo en este punto – y en el caso de Diderot se presentan ambas posturas. El arte es creación no menos que elección y verosimilitud.

El alma de la historia es la verdad, aquella de la poesía es lo verosímil, la posibilidad. Los límites del arte son mucho más amplios que los de la realidad. La mirada del arte ve en cada objeto de la naturaleza una infinidad de posibilidades, nunca puede agotar lo que cada cosa pudiera ser. Así, los hechos de la vida de Enrique IV están demarcados por el discurso de la historia, mas el carácter de este sujeto, que es el manantial primario del arte, pudo llevarlo por caminos igualmente posibles pero que, de hecho, no sucedieron.⁹⁶ Las disposiciones, actitudes y expresión del sentimiento están reservadas a la creación del arte. Igualmente, en el arte se introducen eventos que incluso salen de la posibilidad y son maravillosos, como la aparición de dioses y demonios. El mundo del arte es infinito y sólo un creador genial puede hacer convenir lo maravilloso, lo posible y lo real en una obra que cumpla con su fin. Si cualquiera de las tres domina sobre las otras, la obra deja de ser atractiva. La maravilla es de las licencias que el arte se toma porque debe despertar y dirigir las pasiones. La verdad del arte no radica en ceñirse a la realidad, sino en el efecto que se cumple al aliar certeramente a la obra en su unidad. No hay reglas para hacer esa síntesis; no hay una vía regia para hacer arte.

Sin embargo el pensamiento filosófico no acepta una tan radical indeterminación en la manera de proceder del artista y le marca, por lo menos, límites. Es una lucha perpetua de la filosofía del arte por hacer de éste una ciencia. Debe inventar, exponer y estremecer no por azar sino por ciencia. La manera de ser científico del arte es de diferente género que aquel de las ciencias exactas; sin embargo, todas ellas, junto con el arte, buscan la universalidad. Batteux y Dubos interpretan esta universalidad como fruto de la perfección

⁹⁶ Cf. Diderot. *De la poésie dramatique*. VII. p.334.

de los seres que el arte muestra. Crouzas lo hace como un conocimiento profundo del orden de la naturaleza que se muestra en las obras. Diderot como un modelo ideal. Lejos de la diferencia más marcada entre los primeros dos autores, Batteux y Dubos, con Diderot y Crouzas, que radica en sus ideas de la perfección como fin del arte en los primeros, y la perfectibilidad para los segundos, su idea de universalidad es bastante similar. La *kátharsis* aristotélica expresa muy cercanamente lo que se considera aquí. El individuo toma un valor universal. Aquello que se presenta en la obra es un individuo que no es ninguno de los existentes, pero toma el papel de todos. El arte debe mostrar al vicio, por ejemplo, y no a un vicioso. Con la universalidad se cumple, primeramente, el imperativo de cercanía del arte; todo hombre se reconoce en la obra y se apasiona. Es lo mismo que hace de la tragedia sublime y de la comedia risible, “los hombres de todo siglo se parecen más en los grandes vicios y virtudes que en los pequeños”.⁹⁷ El modelo y las reglas no son universalidad, sino dogma y prejuicio; “es a la virtud y al virtuoso a los que hay que considerar”.⁹⁸ Es menester ir a la naturaleza, pero no tomarla tal cual se presenta; no podemos conocer todas las causas de las cosas y, al revés, si todas ellas nos fueran evidentes, no tendríamos más que copiarlas.

No hay que pensar en la universalidad de la expresión, o el modelo ideal, como una idea trascendente, pero tampoco como un entrelazado de varias partes de la naturaleza como una quimera. El modelo ideal es una maquinación racional que busca igualar todo lo que al sentimiento se refiere sin entrar en sus intrincados caminos. Puede pensarse que la racionalidad magna del artista conoce las causas y los efectos y la precisión con que los sentimientos aparecen en el actuar cotidiano del hombre. Mas como su experiencia,

⁹⁷ Dubos. *Op. Cit.* Sec. XX. p.120.

⁹⁸ Diderot. *De la poésie dramatique.* VII. p. 310.

observación y método les lleva más allá de un solo hombre vicioso, el modelo ideal es de todos los viciosos en general y ninguno en particular. Como Batteux, se refiere al mejoramiento de la naturaleza a través del arte que, al seleccionar e imaginar, lleva a cabo lo que a la naturaleza le faltaba aún por relacionar y mejorar. En este mismo sentido es en el que Diderot asume que el arte embellece a la naturaleza. Pero no sólo es dar el paso que la naturaleza no dio, sino algo que hable por todos los casos que sí aparecen en la realidad. En este sentido no es un mejoramiento de la naturaleza, sino su reducción y su unidad estructurada por la razón. Si el modelo es ese ser por excelencia y es por ello perfecto dentro de lo que le corresponde ser, el arte mejora a la naturaleza, pero si no es un aglomerado de las mejores partes de cada ser sino algo que represente a todos, es una construcción racional. Dada la experiencia que Diderot plantea como herramienta del artista, no puede ser una abstracción universal únicamente racional, pero sí es universal en el sentido de que es representativo de cada ente en particular.⁹⁹ Es complicado el modelo ideal de Diderot; a veces pareciera una inducción de experiencias reales que sustituyen por analogía la infinidad de experiencias posibles, y a veces pareciera una especie de intuición que no deja de ser oscura.

Esta misma dificultad se puede pensar de otra manera; a través de lo que el modelo ideal es y no de la manera en la que se llega a él. Es universal porque refleja lo que es en todo aquello que le es semejante. El vicio, por ejemplo, debe ser elegido y dispuesto de tal modo que todo hombre con pequeños o grandes vicios sienta que puede ser él a quien la obra ha llenado de enredos¹⁰⁰. Así, el artista debe presentar la pasión en su *tipo*, disponerla, una vez

⁹⁹ Cf. Diderot. *Paradox sur le comédien*. *Passim*.

¹⁰⁰ El espectador sabe que lo que se representa no es verdadero. El arte, como ya se dijo, tiene el reino de la posibilidad. La cercanía es poder ser como aquel que se presenta en la obra y sentirse reflejado y apasionado igualmente, no el enajenarse por completo en el personaje. Acerca de esto hablaremos más adelante.

más, con tal pureza, que toda pasión más confusa y mezclada que tenga semejanza con la que el arte muestra, haga resonar el espíritu por dicha semejanza y cercanía. El modelo es acción impulsada por la pasión y no objetos o individuos. El medio para purificar la pasión y expresarla en su *tipo*, queda aún sin determinarse si el artista puede conocer cabalmente algo tan esquivo como las pasiones, o las descubre por otros medios aún más confusos. La figura del genio, como en muchos otros caminos intrincados y borrosos, aparece para solventar esta dificultad para la filosofía; sin embargo el genio no deja de caer en dilemas similares.

§ 16. La figura del genio y el gusto

El gusto y el genio son dos ideas casi inseparables. Como dice Batteux, no se pueden unir sin parecer que se confunden, ni separarlas sin perderlas. El gusto es el portavoz del sentimiento, de aquel juicio que, decíamos más arriba, labora con inmediatez en lo que a la belleza y al arte se refiere. Si el gusto fuese del todo natural, planteamos, nos guiaría infaliblemente hacia el placer y el bien. Pero el hombre no puede dejar de intervenir en la naturaleza en la búsqueda del bien. Así el gusto del genio, el buen gusto, señala con una impresión distinta lo que la razón señalaría gracias a un concepto claro y distinto; “siente lo bueno y lo malo, lo excelente y lo mediocre sin confundir jamás”.¹⁰¹ El juicio del sentimiento, que es aquel del gusto, es el símbolo de lo natural y lo señala cuando lo encuentra. A pesar de que el modelo ideal a cuya luz se crean las grandes obras sea un conjunto de experiencias, el gusto, que lo rige igualmente, distingue la idea, que no es la suma de las experiencias. Sigue siendo un paso indeterminado, un *je ne sais quoi* que opera

¹⁰¹ Batteux. *Op. Cit.* p.65.

con inmediatez. Sin embargo, no hay que olvidar que el hacer del arte y el pensamiento acerca de él se rigen por medio de facultades inasibles que funcionan de manera oscura. El artista es una figura transida de responsabilidad; es él el educador por excelencia y el develador de la naturaleza humana. Es imposible considerar su hacer embebido en la plena arbitrariedad y falta de responsabilidad que la sola atención al sentimiento le confiere. El genio conoce, ya lo hemos dicho, hace ciencia de su arte; pero el último paso no lo da la razón, sino el sentimiento. El gusto y la genialidad, como la virtud para Platón, no son enseñables porque no hay manera de llegar a ellas por reglas ni senderos establecidos; y, como el filósofo, el artista tiene que salir a pastar, a vivir la humanidad y las pasiones, y ver si en su andar se cruza con el ideal. Pero hace falta, igualmente, una disposición especial del espíritu – cuya naturaleza es igualmente indeterminada-, que hace posible al hombre de genio quien “con el alma más extendida golpeado por la sensación de todos los seres se interesa en toda la naturaleza. No recibe una idea que no despierte un sentimiento, todo le anima, pues a esas ideas mil otras se ligan más propias para hacer nacer el sentimiento. Así, anima la materia y colorea el pensar”.¹⁰² El arte tañe las cuerdas de la naturaleza y al vibrar hacen resonar a los espíritus con armónicos consonantes y nos estremece. El genio muestra armónicos que el sonido natural genera pero que son difícilmente escuchados, que son una naturaleza que no había sido vista y nos estremece con novedad; “hay que saber leer sobre el libro de la naturaleza, y si no saben leerlo por sí mismos les diría: retírense, el lugar es sagrado”.¹⁰³ Eso es la creación y es lo que hace el genio y el arte, descubrir a la naturaleza infinita y que sólo es infinita porque se descubre, porque hay ciencia y hay arte.

¹⁰² Diderot. *Artículo Genie* en *Encyclopedie*.

¹⁰³ Batteux. *Op. Cit.* p.102.

Después de Rafael el arte y la naturaleza se perfeccionaron. La naturaleza fue embellecida. Podemos decir que la naturaleza, considerada en el portafolio de los pintores y escultores se irá siempre perfeccionando. Hay que conocer el mundo casi tan bien como la inteligencia que lo creó para alcanzar la perfección que la naturaleza puede imaginar por combinaciones azarasas.¹⁰⁴

La imaginación es la herramienta por excelencia del gusto y lleva siempre consigo al sentimiento; elige, y por ello requiere de la experiencia y el conocimiento, y une en la mirada del genio – acerca de la imaginación y el juicio hablaremos en el capítulo tercero. ¿En qué radica la imaginación del genio intentando aclarar el misterio en que está embebido? La respuesta de Diderot está en el cálculo inconsciente, una mirada especial que ve sin observar y se instruye sin estudiar. Una mirada que agranda a la naturaleza y es el fundamento del progreso del espíritu y de ésta. La naturaleza progresa en el hombre y éste progresa según sus reglas y orden. El sentido de la historia es la vuelta a la naturaleza pero desde la razón y el sentido. Sólo el genio puede dar a la historia su sentido porque nada media entre él y la naturaleza, así como nada media entre él y el arte o la ciencia. No está inmerso en la innaturalidad del prejuicio, sino que rompe con él, así como no es pura naturaleza y le da sentido.

El genio hace converger el arduo camino del análisis y el conocimiento de la naturaleza con la inmediatez del juicio del gusto. La paradoja del genio es, una vez más, si alguno de estos procedimientos es ensalzado y las razones de hacerlo por parte de la filosofía. Crouzas en este sentido es muy claro, el sentimiento descubre igualmente, pero el espíritu bello debe conocer las causas. Dubos y Batteux podemos decir que guardan equilibrio entre ambos, pues recalcan la necesidad del conocimiento en la espontaneidad del genio. Sin

¹⁰⁴ Dubos. *Op. Cit.* Sec. XXXIX. p.310.

embargo, Diderot, el más crítico y filósofo de todos, varía su pensamiento en función de la responsabilidad que el arte lleva consigo. El genio debe estar siempre insuflado con el fuego de la pasión, pues sólo así encuentra lo que la naturaleza guarda con tanto celo a través del ensombrecido y oculto camino de lo natural. Recorre este sendero en soledad pero no está solo; si el arte ha de ser llamado tal, es porque su lenguaje está dirigido al otro. El arte por el arte puede ser la consigna de un genio en soledad; pero el arte del que aquí hablamos tiene una finalidad, es para contemplar lo bello, para ser bueno, para encontrarse a sí mismo, es, en fin, para los otros hombres. Si la necesidad de científicidad que los filósofos exigen en el quehacer artístico tiene su fundamento en la exactitud de las ciencias y la claridad de los conceptos, la voluntad de hacerlo y la razón primera, es el poder que el arte tiene sobre los espíritus; el poder jamás debe estar, o eso se intenta, fuera del regazo de lo racional; el poder sobre los hombres, como las pasiones, puede llevarlos a las más altas cosas, pero también a la barbarie. En el artista y en el genio cae, una vez más, la responsabilidad del sentido y la dirección de este poder.

2- La paradoja del arte

La manera de ser exacta y científica de la filosofía del arte y la belleza es la claridad y distinción de sus conceptos. Mas en el quehacer artístico propiamente dicho no radica en la distinción de sus conceptos e ideas sino en la manera de imitar; aquel que presenta la obra al espectador debe hacerlo con una exactitud y conocimiento inmensos del hombre y de sus pasiones. Nosotros somos los que sentimos, nosotros¹⁰⁵, dice Diderot; el artista, para ser preciso y dotar de la científicidad propia de su hacer a la obra debe ser frío. ¿Es

¹⁰⁵ Diderot. *La Paradoxe sur le comedien*. VIII. p. 370.

contradictorio consigo mismo? Podemos decir que la contradicción del pensamiento obedece más a la vida propia de éste, a las necesidades que se le presentan y la autocrítica. No despoja al artista del sentimiento ni de la labor racional. El pensamiento de Diderot es el ejemplo más claro y rotundo de la postura crítica de la que hemos venido hablando; no tiene un compromiso con su propio sistema que – del cual podríamos decir que no hay tal-, sino con el hombre, y por ello sus últimas obras prefieren sacrificar la sensibilidad del artista ante el bien y la educación del otro.¹⁰⁶

§ 17. La ciencia del arte

Esta sección estará avocada a evidenciar el contraste de las posturas con base en la relación entre sentimiento y razón. Ya hemos mostrado lo que se piensa acerca de la imitación en el arte, ahora corresponde mostrar la manera de este hacer y las implicaciones que tiene. La vocación del arte es servir al hombre; mas no lo hace con realizaciones técnicas de conocimiento teórico como lo hacen las ciencias, es suyo el reino de la moral y del corazón. Igualmente, no trata la moral como lo hace la filosofía que aclara a través de razones, debe dirigir y conmover a través de la acción. La *Paradoja del comediante* de Diderot es la obra fundamental de la Ilustración francesa a este respecto, además de resultar idónea para llevar a cabo el contraste crítico del que hemos hablado. Igualmente, podemos decir, es la postura de Crouzas llevada al ámbito del quehacer artístico con enormes creces. Por ello, será ésta la que emplearemos principalmente.

¹⁰⁶ Si bien es la obra de Diderot la que muestra más radicalmente la tendencia crítica y las posturas encontradas en lo que se refiere a la razón y al sentimiento, y todo lo que hemos derivado de ello, nuestros demás autores se encuadran en una u otra perspectiva, o las unifican a su manera. Lo cierto es que dicha síntesis jamás fue clara y acabada para el pensamiento ilustrado; la herencia del problema de la ilustración se legó sin solución a la posteridad.

Diderot pide como cualidades primeras en un artista, y más específicamente en un actor, “mucho juicio, hace falta en este hombre un espectador frío y tranquilo, exijo penetración y ninguna sensibilidad”.¹⁰⁷ De hacer depender su imitación de sus sentimientos, no encontraría la manera de dirigirlos pues no es dueño de ellos. Le sería imposible, para empezar, repetir numerosas veces una obra y la expresión de los sentimientos que ésta le pide; “muy caluroso a la primera, será frío a la tercera”.¹⁰⁸ El imitador atento y reflexivo, lejos de errar en sus imitaciones habrá de aprender cada vez más la manera correcta de hacerlo y se irá perfeccionando: “todo ha sido medido, combinado, aprendido y ordenado en la cabeza, no hay en su declamación ni monotonía ni disonancia”.¹⁰⁹ La pura sensibilidad es desorden, no discierne nada. El punto central de la *Paradoja* es diferenciar la emotividad sin orden y aquella que ha recibido dirección. Con el fin de progresar en el conocimiento del hombre y educarle, progresar en el poder sobre lo natural y de las pasiones, se debe hacer arte con el intelecto y no con el corazón, “es la falta absoluta de sensibilidad la que prepara a un actor sublime.” La misma distinción que hacen Dubos y Crouzas de la manera en que las pasiones se controlan es patente en este escrito de Diderot; no se trata de una distinción entre dos géneros de hombres el uno sensible y el otro no – que, huelga decirlo, no sólo haría el problema de la sensibilidad hartamente más complicado, sino que diferenciaría entre géneros de hombres con una división que no es natural acarreando consecuencias indeseables. La manera en que las pasiones se controlan para hacer ciencia de la sensibilidad no es a través del conocimiento cabal de éstas que, ya hemos dicho, escapa a la razón y es su límite, sino distrayéndola. Las pasiones meramente naturales se satisfacen y dejan de llamarnos; aquellas que acrecientan su fuerza y su ceguera a partir de

¹⁰⁷ Diderot. *La Paradoxe sur le comedien*. VIII. p. 372.

¹⁰⁸ *Ibid.* VIII. p. 369.

¹⁰⁹ *Ibid.* VIII. p. 371.

los prejuicios y la ignorancia, de la mala educación y la cultura mal encaminada, son las que perseveran en el espíritu del hombre sin derrotero firme ni satisfacción cabal. Ésas son las pasiones que la filosofía y la ciencia del arte buscan conducir, la sensibilidad sin el orden natural y sin aquel de la razón, “la naturaleza no nos ha hecho malos, es la mala educación, el mal ejemplo y la mala legislación lo que nos corrompen”. El artista no debería experimentar la potencia de las pasiones en sí mismo a riesgo de perderse con ellas. Ha de realizar una especie de *epogé* de éstas, hacerlas a un lado y dedicarse enteramente a su labor. La manera en la que debe hacerlo no es nada clara; será una vez más el genio el que llegue a desentrañar el camino, igualmente, sin saber cómo con suficiencia. En escena es evidente el lugar y tiempo donde los sentimientos son necesarios para la obra, pero ¿cuándo son necesarios para el hombre en general? Recuérdese la frase de Diderot donde expresa que son las pasiones las que llevan a los hombres a las más altas cosas. Sí, son necesarias, y digamos, no separables de la esencia humana, pero son esquivas y requieren pastoreo. Ése es el centro de la idea de imitación de Diderot en esta obra; el imitador y, sobre todo, aquel que media entre la obra y el espectador, el actor, no pueden servirse de aquello que le falta, el orden y poder sobre las pasiones. El actor debe ser siempre dueño de sí mismo, y dejarse llevar por las pasiones que no domina es dejar de pertenecerse. No es gratuito que Diderot exponga su idea de pertenencia del hombre a sí mismo en una figura tan determinada y aparentemente tan trivial como el actor. Éste jugaba un papel de primer orden en la sociedad francesa del siglo XVIII. En el teatro y la sala de conciertos todo se detiene para atender al fenómeno artístico; se hace el silencio y todas las miradas fluyen hacia un solo punto. En este espacio todo lo que se dice y la manera en que se hace, todos lo escuchan; son, como dice Diderot, laicos predicadores. La belleza, el arte, el artista y el

actor tienen un gran poder sobre los hombres; todo confluye para que lo que aquel dice o hace en escena sea respetado y aceptado como la más alta enseñanza.

Lo importante, pues, es que no haga uso en su labor de imitador y maestro de aquello que no conoce y, por tanto, no puede expresar acabadamente, que no manipula ni conduce; este ser escrupuloso y racional no escapa al dominio de las pasiones, pero las sabe controlar. No atendiendo a lo que ellas son, que es lo que el actor y poeta sensibles harían al arrojarse a ellas, sino distrayéndolas. Estos hombres ocupan su alma con la razón y la ciencia sin permitir dar salida a la bestia. ¿Cómo pueden limitar aquello cuyos linderos no son conocidos? Pues si la razón les conociera no habría necesidad de apelar al llano distraer, al no ocuparse de ello, como medio eficaz de control y poder. ¿La observación, medición, orden y combinación exacta son los medios del conocimiento del sentimiento y sus límites con la razón? Probablemente la demarcación no se hace con conocimiento de lo que supone estar fuera del conocimiento mismo, sino que versa en un limitarse a disponer de aquello que es claro y distinto. En este sentido los límites del arte con la imitación y los de la razón son los mismos, y la técnica, la manera de ser científico que tiene el arte, hace uso de aquello que está bajo el imperio de la medida y del orden que, por la propia racionalidad de la naturaleza – quizá-, se corresponden con aquello que escapa al límite del conocimiento, la claridad y la imitación, cuando el espectador reconoce con sentimiento aquello que el artista destejó con la razón. El hacer en el arte, y, tal vez, en todo hacer humano en general, la escrupulosa y racional tendencia a analizar es la vocación por lo verdadero, que no es más que aquello que está en nuestro poder.

El dejarse llevar por el sentimiento no concede conocimiento con su experiencia, es pérdida de la medida y del señorío sobre sí mismo. Para imitar al sentimiento y hacer que éste emerja en los espíritus de los otros no ha menester de experimentarlo, sino conocerlo

en lo que puede ser científicamente conocido del mismo; es decir, no se trata de un conocimiento de lo que éste mismo es, sino de la manera en que se expresa. El actor no imita un sentimiento porque lo posea, sino porque ha observado y reflexionado la manera en que este sentimiento se muestra, “porque están medidos, forman parte de un sistema, que un poco más arriba o debajo de la veintava parte de un cuarto de tono son ya falsos, que están subsumidos a una ley de unidad”.¹¹⁰ La exactitud de la imitación es “maquinar escrupulosamente los signos del sentimiento”, es encontrar el modelo ideal del que hemos hablado. El artista que se entregue a su sensibilidad no sólo deja de tener control sobre su hacer, sino que muestra pasiones individuales, las suyas propias. La impassibilidad y sangre fría son requisitos para la universalidad en la imitación. El camino desconocido a que sus pasiones le llevan lejos de sí mismo. El hombre violento no observa la violencia, no nos poseemos sino poseyendo; esto es, conociendo y dirigiendo. Por ello debe ser imparcial, de inicio, para imitar la pasión con universalidad y debe ser racional para conducirla correctamente.

Frente a todo lo que hemos dicho hasta aquí, donde la sangre fría del actor parecería rebatir las más de nuestras tesis, sin embargo, sólo las ha acotado en función a la importancia y poder que el arte tiene sobre los hombres. El arte quiere seguir dirigiéndose a las pasiones desde la razón. Mas para dotar del sentido del que hemos hablado a las pasiones, y no pudiendo adueñarse de ellas con el conocimiento exacto, el artista debe limitarlas y ganar terreno a la sensibilidad cuando imita; nosotros somos los que sentimos, los que nos sentimos tocados (*toucher*) y golpeados (*frapper*), “el actor está ahí y tú estás triste, lo que él desenredó sin sentir tú lo sientes sin desenredar”. Es el actor, es decir, aquel que presenta la obra y que desde la perspectiva del arte como educación posee una

¹¹⁰ *Ibid.* VIII. p. 376.

importancia radical, el científico de las almas, aquel que debe buscar apartarse del reino del sentimiento. Sin embargo, esta nueva perspectiva de la filosofía de Diderot no logra remover el enorme peso que el sentimiento tiene en el arte y en el artista. La oscilación entre una y otra tendencias de la relación entre sentimiento y razón es patente, pero no es posible simplemente negar una de las ellas ni para el artista, ni para el hombre en general. Recuérdese que no hay sino las pasiones para mover a los hombres hacia cualquier dirección. El impulso del pensamiento de Diderot no se vierte hacia la coherencia de su discurso ni, podríamos decir, sus propias jóvenes creencias en el poder del sentimiento, sino hacia la moral y la acción. Si no es filosóficamente certero es, por lo menos, fácticamente deseable. Ciertamente no hay otro medio para enseñar que teniendo aquello que se muestra bajo la luz de la comprensión, la razón y el poder. El arte, pues, no el artista, sigue queriendo algo grande y bestial que atraiga, impacte, pero que también enseñe; por ello también es el arte como un contrato social donde se desgaja a las pasiones de su derecho primitivo como gobernantes de la vida del hombre. La paradoja de Diderot es la paradoja del arte y del hombre mismo: enormidad y orden, bestialidad y civilidad.

§ 18. El control de las pasiones

La manera de proceder del arte no es como aquella de la filosofía. Esta última tiene su asidero en la claridad y perfección de sus conceptos y argumentos. Las trincheras del arte no son aquellas de la teoría sino la acción. El ímpetu científico y educativo de la Ilustración tiene su cúspide en la *Enciclopedia* que es, justamente, un compendio de conceptos que pretenden tener la científicidad que le es propia a la ciencia teórica. El arte, en este sentido, secunda la empresa científica y educativa de la *Enciclopedia*. ¿Qué tiene el arte en sus

manos para ello? Como bien dice Batteux, el sentimiento empieza a hacerse patente en el espíritu humano mucho antes de que los conocimientos y la razón alcancen a educarlo. Antes de la edad de la razón, el sentimiento ha avanzado enormemente en la manera de conducirse del hombre. Para entender el discurso de la ciencia y de la filosofía, cientos de enseñanzas previas son necesarias. Para enseñar la manera en que el espíritu se ha de conducir en la vida para que ésta sea buena no es la teoría ni el discurso filosófico y moral el que tiene las posibilidades de hacerlo. En el capítulo anterior hemos dicho que la razón es estática y que requiere del ímpetu de los sentimientos que es lo que propiamente mueve al hombre, para hacer aquello para lo que está hecha: el poder. Para dirigir al espíritu hay que hablarle en el lenguaje del movimiento y de la acción, hay que mostrarle sentimientos y pasiones. De ese mostrar de las pasiones, esa imagen, el sentimiento la destete inmediatamente o inconscientemente como lo hace con las relaciones matemáticas en la música. No debe mostrar métodos, modelos, justificaciones ni razones, sino a la naturaleza misma y, de ser fiel a este principio, se aceptará, tácitamente, como bueno y bello. Con el arte parece posible, más que con cualquier otra cosa, dar una dirección al sentimiento.

Hemos mencionado en reiteradas ocasiones que el sentimiento y las pasiones no tienen una dirección moral, que son como la naturaleza y se les inscribe un sello de valoración a partir de la industria de la razón. El progreso de la razón es el acrecentamiento de su poder sobre lo natural y sobre lo humano, donar dirección al andar del ciego. Con las pasiones llanamente tomadas, desde su centro natural, toda dirección es posible, sea hacia lo bueno y bello, o las valoraciones contrarias; “multipliquen la sensibilidad en las almas y multiplicarán al mismo tiempo las buenas y malas acciones”.¹¹¹ La indeterminación de su dirección y su enorme fuerza sobre la misma es lo que las hace merecer toda la atención del

¹¹¹ Diderot. *De la poésie dramatique*. VII. p. 345.

educador y de la filosofía. La naturaleza se considera en la Ilustración como buena, mas se hace sólo con relación a la ignorancia patente en el mundo humano. Ciertamente el mal es ignorancia, como lo dijera Sócrates. Los prejuicios, dogmas, y todo aquello que no es racional y fruto del conocimiento, pero que tampoco es natural y con tendencia propia y necesaria, son el origen del mal en las acciones. El impulso de las pasiones hacia el desorden no es causado por las pasiones mismas, sino por malos copistas de la razón o del sentimiento. Hay, digámoslo así, una sola manera de ser hombre, y es ser dueño de sí, armonizar el sentimiento con la razón. No podemos ser plenamente naturaleza ni razón. El hombre sin pasiones es una quimera al igual que aquel que no intente actuar y dominar lo natural, es decir, ser racional. Todo aquel que esté fuera de la unidad y armonía del espíritu no es dueño de sí, puede caer en los simulacros de la racionalidad y la naturalidad sin ser ninguno. No es ciego, pero su mirada tampoco es clara, ve a través de la mentira y confusamente. La esperanza en la razón es certera desde este mismo punto de vista pues es, como explicaremos después, el instinto más propio del hombre y la herramienta primera de su apropiación. La razón debe conducir la vida del hombre pero no es una cosa sola que piensa; el navegante más sobrio y experto es aquel que hace uso preciso de los vientos y las mareas para llegar a su destino, no aquel que iza las velas con el ancla tendida en la arena de un puerto. Si hay algo que domina el pensamiento de la Ilustración francesa, sumándolo a aquello que decíamos de la naturaleza, es la acción encaminada hacia ella. Diderot observa la inseguridad del corazón y la sustituye más y más por el poder de la razón, a las pasiones impone más y más cálculos y previsiones que son efecto del conocimiento y la experiencia. Va tan lejos en este proceder que resulta en una paradoja. Pero también observa que el motor de la acción son las pasiones y prefiere sacrificar aquella del genio y del artista por el control de las pasiones de los otros.

No hay, retomando el tema de la ignorancia, nada más combatido que una razón que ve mal. Fija un destino pero no sabe lograrlo y se pierde. El desorden de los sentimientos, que es lo que los hace tan peligrosos, no está presente en la naturalidad de éstos, sino en los que acompañan a la razón perdida. Si la razón es dirección y sentido, como hemos dicho, la ignorancia y el prejuicio son caminos incorrectos y confundidos. El amor propio, por ejemplo –no aquel amor natural por la vida que nos conserva, sino aquel que se enajena hacia cualquier otra cosa-, hace que “no queramos ver bondad en aquello que odiamos para no limitar nuestra pasión, ni maldad en aquello que amamos para no disminuir el placer”.¹¹² Por ello el papel del artista es el de despertar al hombre al revelar su naturaleza. Se trata de sustituir esa semi-razón engañada con una moral natural. El bien y la belleza tienen el mismo fundamento natural, resuena la una cuando la otra se tañe, así como resuena el espíritu cuando algo bueno y bello se le muestra. El sentimiento acepta con inmediatez una obra que su gusto juzga como bella porque muestra a la par el bien, “toda obra debe expresar una máxima para el espectador sin la cual es muda”.¹¹³ De la misma manera, el juicio del gusto por lo bello puede resolverse en un juicio, igualmente del sentimiento, pero que exprese un ímpetu moral: “amo a la virtud o amo al vicio”.¹¹⁴ Las pasiones, que son el principio de la acción, al disciplinarse y conducirse, se vuelven el impulso de las acciones bondadosas.

Decíamos que es el desconocimiento lo que trae consigo la maldad y la confusión. Para la moral y para el arte el principio de la racionalidad es la del señorío sobre sí mismo, es decir, la dirección de las pasiones a través de la luz de la razón. La poesía y el drama muestran las posibilidades que tiene el espíritu del hombre cuando se desconoce a sí

¹¹² Crouzas. *Op. Cit.* p.93.

¹¹³ Diderot. *Pensées détachées sur la peinture.* XII. p.83.

¹¹⁴ Diderot. *Lettres a Mademoiselle Volland.* XIX. p.120.

mismo, y un camino entre una infinidad en que detiene la lucha de sus pasiones y el bien y la belleza para llegar a una armonía. Bajo esta perspectiva es que decíamos más arriba que el arte nos regala un poco de nosotros mismos. Hay una sola manera de ser hombre, y es la armonía, pero hay una infinidad de caminos para hacerlo. Es la diferencia principal entre el proceder de la ciencia y el del arte. En la primera el medio y el fin son uno y el mismo en todos los casos. En la moral y el arte sólo la finalidad es permanente, que es la armonía y la naturalidad, pero los medios son infinitos. En la vida del hombre como en el proceder del genio creador, son innumerables las sendas para llegar al modelo ideal o a sí mismo. La razón y el conocimiento hacen su parte dirigiéndose hacia su fin, pero el último paso es un salto que la razón prepara pero no da ella misma, sino que lo da el sentimiento.

§ 19. Artista y espectador

Hemos señalado varias maneras en que se relaciona aquel que crea y muestra con aquel que contempla, se estremece y aprende. Sea que el creador se vea inmerso en el devenir de las pasiones y los sentimientos o tenga que prescindir de ellos y limitarlos para hacer su labor, es necesario que conozca, que reflexione y disponga de la naturaleza y le de un orden bello y bueno. La elección y la creación de las que hemos hablado son las maneras en que el artista dispone de lo natural para darle el sentido de la belleza y del bien. Todo el bagaje racional y metódico, el largo y arduo camino de reflexión sobre lo natural y lo humano y las intuiciones geniales deben lograr hacerse patentes en la obra sin que el espectador tenga que realizar el mismo proceso. Los estetas no dejan de repetir que todo debe quedar claro para el espectador. Pero esta claridad no es aquella que la razón exige para lo que se encuentra en sus dominios. De ser así, el espectador deberá ser igualmente artista y

filósofo. Es una claridad que le corresponde al sentimiento; es la inmediatez o el cálculo inconsciente – cuya diferencia o semejanza veremos en el capítulo tercero- aquello que efectúa el sentimiento. No puede hacer lo mismo con la naturaleza llanamente tomada, porque no tiene un sentido; admirar la belleza de la naturaleza es ya darle un sentido, y el contemplador se vuelve creador. De lo meramente natural al arte y la belleza hay un abismo que sólo el genio puede salvar. La creación que tiene por modelo otras creaciones y no a la naturaleza misma es de origen impropio, es ya un prejuicio y un dogma y, por ello, una razón desencaminada. Igualmente los modelos y reglas innumerables que el arte se impone para no errar, tienen ya en su centro el principio de su error. Nuestros filósofos, críticos rotundos de las modas, modelos y reglas dogmáticas, proponen antes que medios, finalidades. El fin del arte es avivar las pasiones del espectador a la par que dirigirlas. La manera de imitar para cumplir con este cometido es indescifrable, el camino de una obra genial a este respecto es tan oscuro como el camino de las pasiones. Comprender una obra genial como lo hizo el creador que le dio luz requiere de la visión racional y certera hacia la naturaleza, y “¿quién sabrá llegar hasta allá? Otro hombre de genio”.¹¹⁵

La claridad para el espectador la da la naturalidad de la expresión. Lo natural nos es sumamente cercano, porque somos naturaleza, somos cuerpo que necesita y pasiones que mueven; mas sólo puede ser cercano si no somos efectivamente aquello que nos es cercano. Si fuésemos sencillamente naturaleza no habría cercanía ni lejanía, no reconoceríamos lo natural de estar enteramente inmersos en ello. La cercanía y el reconocimiento, las pasiones que se avivan cuando algo nos refiere a la cuna y al regazo de la naturaleza son ya una dirección. La cercanía es un sentido hacia lo cercano; el reconocimiento un sentido hacia aquello que reconocemos; las pasiones – bellamente reflejadas- tienen el sentido del

¹¹⁵ Diderot. *Essai sur la peinture*. X. p. 518.

regreso hacia la antigua morada de nuestra madre. Si el artista sabe imitar a la naturaleza, el espectador la acepta y se estremece. Son los sentimientos y las pasiones como una conciencia moral que, viendo con la claridad qué les corresponde y no a través de cristales opacos, aceptan lo bueno y rechazan lo malo. “Nada cautiva más fuertemente que el ejemplo de la virtud”.¹¹⁶

Decíamos que todo confluye en escena para aceptar lo que ahí sucede. El espacio del arte es muy diferente a aquel donde se pregona el amor a Dios o a la patria y a las leyes. En el arte ni la culpa ni el amor, odio o cualquier pasión tienen consecuencias fácticas. El sentimiento es universal, pues es a todos común fuera de las convenciones, y universaliza al individuo que lo imita; ninguno de ellos me corresponde a mí o a cualquier otro espectador efectivamente, pero hacen resonar nuestros espíritus. Son pasiones gratuitas, puras y bondadosas, nada de lo que ahí sucede traerá penas verdaderas ni peligro real para la vida, pero puede, como le es debido, señalar y dirigir hacia la belleza y el bien. ¿Cuántas cosas piden tan poco de los hombres y les regalan tanto? Por ello no podía quedar sin sospecha, como veremos enseguida, la labor humanista del arte y la imitación en la crítica de Rousseau.

Además, el espacio del arte concentra la atención; el espíritu no deja de ocuparse en infinidad de cosas sin prestar verdadera atención a ningún objeto o pasión; vive en el desorden y la confusión. Nada lo dirige sino el azar de lo otro sobre sí mismo y no es dueño de sí. El silencio y la atención casi sagrada que prestamos a las artes es la convergencia del espíritu entero en aquello que se nos muestra y se atiene como tal porque nos muestra la naturaleza; el artista está hablando de nosotros y actúa señalando a cada uno. El arte es poderoso y cercano porque habla a la naturaleza y a las pasiones que nos mueven, y lo hace

¹¹⁶ Diderot. *Entretiens sur le Fils naturel*. VII. p.127.

desde la razón para que la pasión tenga no un camino seguro y claro pero, por lo menos, finalidad y sentido. Ésa es la claridad que piden nuestros filósofos y el sentimiento mismo respecto del arte. Que la increíble dificultad que supone crear una obra de arte sea fácil de sentir, porque ha imitado bien a la naturaleza y al hombre y creado la disposición en que éstos se muestran claros para el sentimiento. Así, todo lo que el artista razonó y reflexionó para recrear la naturaleza y al hombre y hacerlos reconocibles, el sentimiento los desteje pronta e inconcientemente y la obra le estremece (*toucher y frapper*). Lo que el artista “desenredó sin sentir, tú lo sientes sin desenredar”.¹¹⁷

§ 20. La expresión del sentimiento

¿Cuál es la paradoja del arte? La misma, decíamos, que la del hombre mismo. Reiteremos la tesis de la armonía entre razón y sentimiento como la vía de la Ilustración. No son dos facultades opuestas ni innatas en el hombre, sino que se complementan la una a la otra. La razón no se mueve sin el sentimiento, y aquel no se dirige a nada sin la visión de la razón. El arte es, de entre muchos otros quehaceres, el que más responsabilidad tiene, como vocación humana, en la mediación de la compleja naturaleza del espíritu del hombre. No intenta conciliarlos ni igualarlos sino alcanzar su unidad originaria. De la naturaleza se parte y hacia ella es a donde se tiende; pero con la querella del hombre en búsqueda de sí mismo, también la naturaleza cambia y progresa. El progreso del espíritu y de la cultura no es más el aumento del conocimiento y de la razón como la crítica de los mismos. El sentido de la acción y la razón es, lo hemos dicho, la naturaleza. Mas no ha de ser tomado como un fin de la historia, ni como una Providencia que señala y se encuentra al final del camino. La

¹¹⁷ Diderot. *Paradoxe sur le comedien*. p. 373.

naturaleza misma no es estática, progresa con el hombre porque siempre éste le dará sentido con su razón al emplearla o contemplarla en su belleza, siempre obra sobre ella. No está escrito ni podrá serlo el libro último de la naturaleza y de la humanidad. Si la razón avanza, la naturaleza lo hace con ella y siempre irá perfeccionándose como dice Dubos. Mas ¿qué es ese sentido que tiende hacia aquello que la tendencia misma pone en movimiento? Resultaría como la bestia que avanza tras una presa que algún insensato amarró con un palo a su cabeza y fuera del alcance de sus fauces. No, lo natural se encuentra cuando el hombre pervive de su conflicto y encuentra la quietud y la calma de la armonía. Todo momento en que guerreemos con nosotros mismos y la pasión es un lastre para la razón, así como ésta un límite al ímpetu de la pasión, no somos dueños de nosotros mismos; hay que poseer, es decir, tener poder sobre nosotros, para poseernos. La consigna de Diderot “¡a la naturaleza!”, no indica menos ¡a la razón, a las pasiones, a la armonía, a nosotros mismos! Podríamos decir, tal vez, que cada vez que se reconoce algo como bello y bueno y con esto se manifiesta la cercanía de lo natural y la naturaleza misma, acaba la historia. No es, por supuesto, una apreciación de la historia como “historia universal” o “suma de las acciones de los hombres”, tengan o no una dirección – el uso de esta palabra se debe a la analogía de la idea de progreso como aquel de la humanidad en su conjunto-. Aquí la idea de progreso es universal, es para todos y para cada uno, y si el genio puede tener armonía y paz, debe igualmente con-vidarla a los otros.

El sentimiento, decíamos, es un límite para la razón. Ésta lo pone donde no encuentra claridad, dirección y medida. El paso abismal y oscuro que da el genio al crear y mostrar la naturaleza, al descubrir el modelo ideal, es sentimiento porque no está clara su manera de proceder. Igualmente la inmediatez con que se acepta lo bello y lo bueno sin más miramientos es un paso indeterminado, es sentimiento. ¿Cómo conciliar nuestra tesis del

sentimiento y la razón como copartícipes en la vida del hombre y la presente tesis del sentimiento como límite de la razón? A ello dedicaremos principalmente el capítulo venidero. Baste decir, por ahora, que el sentimiento y pasión son lo mismo nombrado de diferente manera a partir de diferentes intereses e interpretaciones. El sentimiento es el límite del conocimiento para la razón, y las pasiones son el límite del poder en la moral y la acción.

La naturaleza, como dice Dubos, ha querido que el sentimiento, o más precisamente las pasiones, pongan en movimiento al hombre sin una razón y justificación clara para hacerlo cuando el grito de dolor y pena de otro nos llama en su ayuda. Igualmente ha querido que el sentimiento reconozca lo bello y lo bueno sin necesitar desentrañar los medios que le vieron nacer. Igualmente, en el quehacer del arte, la obra se acaba, completa su ciclo de lo natural hacia lo natural por el entusiasmo del gusto del genio que, por naturaleza, está hecho para dirigir la vida y que, en el arte, no tiene otro camino. Diderot quiso ver en este proceso un cálculo inconsciente y no una facultad misteriosa pues todo, dice como empirista, nos viene de la experiencia. Por ahora no nos interesa tanto el que cambie la valoración del misterio a un proceso inconsciente, sino el hecho de que ninguno de los dos es claro y distinto. Nuestra interpretación de la razón como poder es lo que nos ha guiado en la investigación y la falta de claridad en ambas es a lo que hacemos caso, no al fundamento empírico o metafísico de la una o la otra. Pues son éstos, la claridad y el sentido, los que nutren y sostienen el poder de la razón.

La armonía de la que hablamos en el espíritu del hombre no es una conclusión a la que haya llegado el pensamiento ilustrado. Lo pide y lo anuncia en muchas ocasiones pero no la enuncia tal cual. Sólo, tal vez, desde fuera es que se puede apreciar dicha conclusión, sin embargo, no carente de dificultades. Proponer un punto máximo y casi metafísico al

espíritu del hombre despoja de la movilidad y vitalidad del pensamiento ilustrado; un límite para el espíritu impuesto por la teoría acaba siendo un dogma y un prejuicio. El espíritu crítico no puede detenerse en una sentencia; hay una unidad, digamos, en el incesante progreso, la vuelta a la naturaleza con razón y sentido. Pero una idea como tal, a pesar de ser coherente con las filosofías que hemos explorado, no puede ser la conclusión de un pensamiento al que le es tan suyo el movimiento y la acción; simplemente le es ajeno. Sin embargo, para estudiar una filosofía hay que apresarla en un punto y éste es el nuestro. Así, si la música es vista como un arte, como bella, como creación del genio e imitación de la naturaleza, es porque tiene este sentido y dirección. Si no los tiene ¿porqué es así? ¿O lo tiene de una manera que le es propio sólo a ella? Y ¿cuál habrá de ser ésta?

3- La paradoja de la imitación

Lo que hemos llamado la paradoja del arte se ha visto que radica en la relación entre sentimiento y razón como mucho de lo que aquí exploramos. Asimismo, todo lo que hemos dicho se centra dentro del ámbito del arte y a partir de lo que los estetas dicen. Sin embargo, como bien respondería Rousseau al “inspirado” en el *Emilio*¹¹⁸, para refutar a la razón no se puede hacer uso de ella. Rousseau piensa en el arte a partir de sus ideas acerca de las instituciones y la lejanía con lo natural. Así, sus pensamientos enmarcan al arte dentro de aquello que juzga ajeno e impropio a la razón y al sentimiento desde su referente natural. Ésta es la razón principal de haber incluido a este importante pensador – tanto en sí mismo como para nuestro tema- casi a la mitad de nuestra investigación. El punto cardinal de la filosofía de Rousseau que ahora exploraremos se centra en su apreciación negativa del

¹¹⁸ Rousseau, J.J. *Emilio*. p. 346.

arte. La máxima de los estetas que hemos analizado ha sido siempre la del arte como educador para el bien y la virtud; de arriar aquello que nos mueve hacia donde la luz del espíritu sabe debe moverse. Aparece el arte como un mediador entre las pasiones y la razón y, además, mediador entre la naturaleza y el hombre. Rousseau busca, justamente, deshacerse de la mediación y pregona la farsa de la imitación. Si nuestros otros autores pregonan al mal como un desconocimiento del bien, como lo hizo Sócrates – tesis a la cual Rousseau se adscribiría-, Rousseau añade la necesidad de aprender por sí mismo el camino del bien. Cualquier otra manera es falsa; para Rousseau, el que no descubre por sí mismo el camino de la virtud y el bien es un simple copista e imitador – él sí iguala la copia con la imitación- y, por tanto, no es ni bueno ni virtuoso. El hombre tiene que parir por sí mismo su felicidad a riesgo de que ésta se vuelva un simulacro y un fantasma; la sabiduría y experiencia de otro hombre no puede facilitarme el camino hacia la recta naturaleza y, mucho menos, una institución como el arte.

Otro importante problema que analizaremos en el último capítulo tiene que ver, igualmente, con la imitación y que, a fin de cuentas, se une con aquél inaugurado por Rousseau. Algunos filósofos e historiadores de la música han considerado, un tanto dogmáticamente, que el error básico de la filosofía del arte en lo que a la música se refiere radica en la aplicación de una categoría como la imitación que funda, según ellos y veremos qué tan cierto resulta, sus raíces teniendo presente el modelo de las artes figurativas y literarias que la música no ha contribuido a formular.¹¹⁹ Sostenemos que la imitación, como aquí la hemos formulado e investigado, corresponde a la música y habremos de ver las razones en el último capítulo. Así, nuestra paradoja de la imitación es doble y unitaria.

¹¹⁹ Cf. Fubini, E. *Los enciclopedistas y la música*. Colección estética y crítica. p. 19.

§ 21. El arte y la institución

Se ha tratado con insistencia el problema del prejuicio, el dogma y, en fin, la ignorancia como el origen del error en las artes y la maldad en las acciones. Se ha dicho que lo natural es bueno – pues en sí mismo no tiene valoración propia- sólo es con relación al desorden y maldad que la civilización sufre al apartarse de su sino natural debido a éstos mismos. “Todo es perfecto al salir de las manos del hacedor de todas las cosas; todo degenera entre las manos del hombre”.¹²⁰ La postura de Rousseau coincide en este punto con nuestros otros autores, es el prejuicio el que hace del hombre perdedizo. Sin embargo, dicho prejuicio lo observa desde una cumbre diferente. No es una razón desencaminada ni la ignorancia del bien lo que confunde, sino el mismo conocimiento y progreso lo que han llevado al caos de la civilización humana. “Nuestras almas se han corrompido a medida que nuestras ciencias y artes han avanzado hacia la perfección”.¹²¹ La creación del arte y de las ciencias nos han hecho esclavos y mientras más avancen éstas más estaremos bajo su yugo y dominio y menos bajo el nuestro. Es la continuación del argumento de nuestros otros autores que, a la vez, niega los antecedentes. Las artes tienen en la mira educar y mostrar al hombre la virtud con tal fuerza que sienta placer al ser virtuoso. Las artes se vuelven, así, necesarias en el hombre civilizado para alcanzar el bien. Estamos atados al quehacer de algo que no somos nosotros mismos para ser buenos y que, las más de las veces, no es dirigido ni creado por alguien que sea él mismo virtuoso y bueno. La sospecha ante las artes, que más arriba mencionamos, propugna Rousseau, tiene este principio.

¹²⁰ Rousseau. *Emilio*. p.35.

¹²¹ Rousseau. *Discurso sobre las artes y las ciencias*. Ed. p. 35.

Los clásicos griegos influyeron de muchas maneras a los pensadores de la Ilustración. El caso señalado de la fuente socrática es muy claro en nuestros filósofos. Sin embargo, le toman desde diferentes ángulos así que los resultados son bastante disímiles. Además, se le añade, entre otras muchas cosas, la importante idea de la naturaleza que permea a todo el siglo. Por un lado, aquel de los estetas, la ignorancia del bien es el origen de las malas acciones. Por el otro, para Rousseau, es esta misma ignorancia lo único cierto que tenemos ante la bastedad de simulacros de verdades y virtudes. Igualmente, el arte está siempre dirigido al otro, no viviría, digamos con Séneca, si tuviera que vivir sin los otros. Pero para Rousseau el virtuoso es autarca, descubre desde sí mismo todo aquello que requiere para ser bueno, no de los otros y, menos, de una institución como el arte. Las luces del espíritu opacan aquella de la naturaleza; la distancia que el poder del hombre sobre lo natural ha creado entre ambos no ha sino poblado con “esclavos y perversos”.¹²²

La razón como poder sobre las cosas, que es una de nuestras tesis principales, es fácilmente aplicable al pensamiento de Rousseau y es, de hecho, a partir de él que se ha vislumbrado esta posibilidad. De la misma manera, toda institución tiene poder sobre los hombres o sobre las cosas y, como tales, oprimen al hombre en su original naturalidad y sustituyen con estructuras convencionales y artificiales. Las leyes tienden cadenas a los hombres y las artes y las ciencias, dice, más potentes acaso, “tienden guirnalda de flores sobre las cadenas de hierro de que están cargados, sofocan en ellos el sentimiento de esa libertad original para la que parecían haber nacido, les hacen amar la esclavitud y forman con ello lo que se llama ‘pueblos civilizados’”.¹²³ La libertad es el lugar de la humanidad verdadera y originaria, es liberarse de las necesidades porque, mientras éstas se

¹²² Rousseau. *Discurso sobre las artes y las ciencias*. p. 37.

¹²³ *Ibid.* p. 31.

incrementen y el poder del hombre continúe siendo el mismo, éste se hace más débil; necesita más y puede menos. Desde esta perspectiva, la razón es un poder errado, pierde más de lo que gana al imponer su dominio sobre lo natural pues nos hace débiles, esto es, menos capaces para ser felices: “la necesidad alzó los tronos, las ciencias y las artes los han consolidado”.¹²⁴ Aquellas renuevan el dominio de nuestras propias imposiciones sobre nosotros. El vicio surge de la pérdida de la naturalidad; el hombre segado por el poder de su razón no acierta en el camino de la naturaleza y se pierde y confunde. Todas sus creaciones artificiosas e industria sobre lo natural nacen de su confusión primera; las artes y las ciencias emergen del vicio y la esclavitud y los robustecen¹²⁵. Rousseau no busca verdades ni esencias ni utilidades, en suma, todo lo que las artes y las ciencias suponen otorgar; lo que busca es la virtud y la felicidad. Las desdeña también porque no se gana nada con ellas. Son inútiles desde su perspectiva de la acción. Al contrario, hacen gran mal al no hacer el bien y todo lo inútil para ello puede ser considerado como pernicioso¹²⁶. Causan ocio y amor por el lujo, y con ello, provocan necesidades y nos hacen menos libres.

El gusto es para Rousseau, como para los otros filósofos, la facultad que afirma a la naturaleza cuando se le presenta y puede distinguirla de entre infinidad de quimeras. Sin embargo, la superposición de las construcciones de la razón sobre lo natural son la causa de la corrupción del gusto que, al igual que el poder de la razón, se encuentra perdido y no distingue más. Toda aquella estructura que supone para nuestros otros filósofos forjarse

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Pareciera que -sin que esto se considere como parte de la investigación pues requeriría de mayores explicaciones que por ahora no se pueden llevar a cabo- Rousseau comparte con Vico la idea de la soberbia como origen del mal, innaturalidad e infelicidad en la humanidad. La razón y sus acciones sobre la naturaleza quieren arrebatarse a la naturaleza su secreto y, así, postrarse como sus gobernantes. Soberbia tal no puede sino envilecer al hombre, engañarle y condenarle a la esclavitud ante su propio poder descarriado.

¹²⁶ *Cf.* Rousseau. *Discurso*.... p. 45.

desde la naturaleza y mostrarla humanamente, para Rousseau no es sino un edificio de espuma que, sin embargo, no deja de esconder la luz del sol.

Ésta es la perspectiva de Rousseau en el *Discurso* acerca de las artes, las ciencias y la razón; dicha desconfianza ante el poder de las luces, cambia de manera importante en sus obras venideras. Sus ideas acerca de las instituciones, el arte y las ciencias permanecen a lo largo de su obra, no así su sospecha ante la razón. Las estéticas que hemos tratado se debaten también con las reglas y las convenciones; únicamente Rousseau, que no hace una estética – y no le interesa hacerla- vuelca su mirada al arte desde fuera de éste mismo y radicaliza la disputa enmarcándolo dentro de su crítica a la institución. Sospecha fuertemente de las dádivas del arte, no así de aquellas de la razón. El hombre está inexpugnablemente inmerso en la innaturalidad y la corrupción que eso conlleva. Para salir de ello y volver a la vida según la naturaleza no podemos seguir los pasos del buen salvaje,

Aquel que en el orden civil quiere conservar la primacía de los sentimientos de la naturaleza [está] siempre en contradicción consigo mismo, siempre oscilando entre sus inclinaciones y sus deberes, no será ni hombre ni ciudadano; no será bueno ni para él ni para los demás. Será uno de esos hombres de nuestros días, un francés, un inglés, un burgués; no será nada.¹²⁷

Las imposiciones simplemente nos devorarían aún intentando alejarnos de ellas. La razón es el poder del hombre para franquear la corrupción de la cultura y encontrar la felicidad. Es el razonador el que “ha reflexionado más, habiendo comparado más ideas, contemplado más de cerca nuestros errores, se mantiene más en guardia contra sí mismo y

¹²⁷ Rousseau. *Emilio*. p. 39.

sólo juzga aquello que conoce”.¹²⁸ La confusión es tan vieja como el mundo¹²⁹, y dos son las causas que adscribe Rousseau para que el hombre siga inmerso en ella. El poder de la razón, a diferencia de lo que dice en el *Discurso*, es enemigo de sí mismo al imponer leyes que contradicen los derechos naturales tan constantemente que “para conciliarlas es necesario falsear y tergiversar sin cesar: se requiere de mucho arte para impedir al hombre social el ser artificial del todo¹³⁰”. Es decir, el hombre tiene que comparar y reflexionar sin cesar hasta conciliar su estado de civilidad e innaturalidad consigo mismo sin negar su libertad y felicidad; es su tarea hallar la virtud embebido en la cultura, y ese poder lo tiene la razón. De ahí que diga: “el poder desencaminado nos hace a todos esclavos¹³¹”. Mas ¿en qué consiste ese poder que nos libera? “¿Qué ser, fuera del hombre puede aquí abajo observar a todos los demás, medir, calcular, prever sus movimientos y juntar, por decirlo así, el sentimiento de su existencia común al de la existencia individual? [...] el hombre es el rey del mundo en que habita, pues no solamente domina a todos los animales, no sólo dispone de los elementos por su industria, sino que es el único en la tierra que sabe ordenar¹³²”. A través de esta facultad puede conocer el orden, la belleza y la virtud, amarlos y seguirlos. También, como es de esperarse, condena al hombre a ser un rey esclavo y vivir en el caos rodeado de bellezas y orden. Hay algo en el espíritu para Rousseau, una cercanía como la hemos visto en otros autores, que nos provoca amor y placer por aquello que es bueno y natural y aversión por aquello que se aleja del origen; “tu benévolo corazón desmiente su doctrina, y el mismo abuso de tus facultades prueba su excelencia a pesar

¹²⁸ *Ibid.* p. 280.

¹²⁹ Cf. Rousseau. *Discurso...* p. 35.

¹³⁰ Rousseau. *Emilio*. p. 366.

¹³¹ *Ibid.* p. 94.

¹³² *Ibid.* p. 319.

tuyo”¹³³. Para Rousseau no es la querrela entre razón y sentimiento la causa de los males del hombre; ésta es producto de las imposiciones innaturales de la civilización ante la latencia de la naturaleza en nuestros espíritus, que es la razón primera de la infelicidad. El conocimiento que logra la razón sí nos lleva a la virtud y a nosotros mismos; su poder no es aquel esclavizador que se deja ver en el *Discurso*. Si con frecuencia dice Rousseau que es mil veces preferible la ignorancia al conocimiento, es porque tiene en mente el conocimiento de las ciencias y la filosofía que pierden y confunden más que conducir rectamente. Sócrates aparece una vez más en el pensamiento crítico ilustrado. Las ciencias y su técnica pretenden mejorar la vida y hacerla buena, las artes pretenden hacer del hombre virtuoso. Pero para Rousseau, como para Sócrates, la virtud no se enseña, tenemos que descubrirla en cada caso, cada uno de nosotros en soledad. Dado que no hay maestros para la virtud, aquellos que pregonan esta enseñanza, los artistas y los filósofos, son como sofistas de la modernidad y, lejos de hacer el bien o simplemente no hacer nada, la larga experiencia de la cultura nos muestra que no hacen sino corromper. “¡Qué espectáculo! El cuadro de la naturaleza no me ofrece sino armonía y proporción, el del género humano sólo me ofrece confusión y desorden. ¡El concierto reina entre los elementos y los hombres permanecen en el caos! ¡Los animales son dichosos, su rey es el único miserable!”¹³⁴

La razón libera lo mismo que encadena y sólo un conocimiento *socrático* escapa de las ataduras. Ésta es la segunda razón de la perpetua infelicidad del género humano. La esperanza en la razón que tienen los ilustrados y, sobre todo, los enciclopedistas, recae en la idea de progreso. Y ¿qué es éste sino una *Encyclopedia* que se va agrandando indefinidamente, que acapara conocimientos y domina la naturaleza cada vez más certera y

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Ibid.* p. 320.

ampliamente? El progreso es posible porque el hombre puede aprender y conocer con “inmediatez” aquello que tomó siglos al espíritu dominar. Pero, para Rousseau, este progreso es espurio y maligno y sólo agranda nuestra debilidad. Si el conocimiento de las cosas se puede aprender, aquello que importa para Rousseau, la virtud y el bien, no pueden ser aprendidos ni imitados; “ninguna buena acción es moralmente buena sino cuando se le practica como tal y no porque otros la hacen [...] deben realizarse por discernimiento y por amor al bien”.¹³⁵ La imitación entorpece nuestras facultades naturales para obrar según el bien como las máquinas estropean nuestros órganos al facilitarles el trabajo. Diferente es, dice Rousseau, cuando nosotros fabricamos las máquinas pues, con ello, ganamos habilidad y hacemos arte. En suma, las artes son superfluas porque cada hombre debería ser artista, creador y filósofo para ser virtuoso. Arte y filosofía suponen investigar al hombre y mostrarle un camino razonado y cierto. Pero todo copista de virtudes - el artista y el espectador, el lector y el pensador- es un charlatán. Por ello Rousseau no pide, como Diderot, que el artista sea filósofo y, menos aún, que pretenda imitar y enseñar la virtud. Todas las artes y las ciencias tienen el sesgo de la confusión y la institución. Al decir que cada hombre debe ser artista y filósofo, no lo hacemos en referencia a estas ciencias corrompidas, sino a lo que nuestros otros autores consideran como el arte y la filosofía, es decir, una búsqueda por sí mismo, sin presupuestos ni prejuicios, del hombre y de sí mismo.

Acera del arte, nuestros otros autores veían la necesidad de una reforma y una racional conducción dada su importancia y poder sobre nosotros; Rousseau pide su abolición pues llevan entretejida firmemente a la corrupción con su esencia. Pero como hemos visto, la idea de progreso de nuestros autores no es la que Rousseau critica. Asimismo, la

¹³⁵ *Ibid.* p. 114.

naturalidad del hombre no es, para Rousseau, el regreso a la vida del buen salvaje. No hay, pues, una distancia radical entre todos nuestros filósofos; sucede que el pensador de Ginebra radicaliza la idea central que hemos planteado tan profundamente que llega a negar a la imitación como mediación entre la naturaleza y el hombre de la cultura. Y ¿qué pone en su lugar? Al virtuoso.

§ 22. La educación

La diferencia entre los otros autores y Rousseau en lo que se refiere a la educación – el ímpetu ilustrado siempre busca formar hombres- es lo que nos ha hecho poner un título diferente a la presente sección en comparación con aquella que se refiere al control de las pasiones que es, para los estetas que tratamos, el medio de la instrucción. Para Rousseau no se trata tanto de dominar las pasiones como de controlar y liberarse de los prejuicios. Las pasiones tienen un origen natural, pero mil cauces las han agrandado y desviado. No es, por ello, en primera instancia respecto a las pasiones en lo que hay que instruir, sino en los cauces que las desvían. “No se trata de hacer un salvaje y de relegarlo al fondo de los bosques; sino procurar que al encerrarle en el torbellino social no se deje arrastrar ni por las pasiones ni por las opiniones de los hombres; que él vea con sus ojos, que sienta con su corazón; que ninguna autoridad le gobierne fuera de su propia razón”.¹³⁶

Quedó expuesto más arriba que la virtud no se enseña y no lo negamos en este momento al hablar de la educación. No es la virtud lo que Rousseau aboga por enseñar, sino el uso de la razón, “se trata menos de instruir que de conducir; no deben enseñarse

¹³⁶ *Ibid.* p.293.

preceptos, sino hacer que se descubran”.¹³⁷ Cuando Rousseau dice que “no existe la educación racional”¹³⁸ se refiere al método impuesto, al plan artificial para mostrar lo bueno. La única manera de educar es conducir según la naturaleza y con ello, la razón descubre el resto. Así, el educador no tiene la tarea de mostrar la virtud, sino cuidar que la razón se forme con naturalidad y no a través oscuras nociones o ejemplos arbitrarios que, además, creen saber el camino regio al bien cuando lo han copiado de otros que a su vez son copistas expertos. La imitación se vuelve de esta manera el fundamento de las instituciones y de la infelicidad del hombre. Con la imitación “no se enseña a razonar sino a servirse de la razón de los demás; es enseñar a creer mucho y a no saber nunca nada”.¹³⁹ Más vale ser ignorante que conocer dogmáticamente pues, “la ignorancia no ha hecho mal jamás, lo único funesto es el error, y no se extravía porque no se sepa, sino porque se cree saber”.¹⁴⁰ La conclusión de Rousseau es muy socrática, el hombre debe trazarse una ruta hacia la felicidad que no se basa en las huellas de nadie.

A partir, por supuesto, de la idea de naturalidad es que Rousseau extrae la bastedad de sus indicaciones para educar que, como ya se dijo, no son preceptos que señalen a la verdad, sino maneras de distinguir el error. De esta manera, toda la teoría de la educación de Rousseau se basa en buscar la armonía entre lo que está en nuestro poder y nuestros deseos. “Aquel cuya fuerza supera a las necesidades aunque sea un insecto, un gusano, es un ser fuerte; aquel cuyas necesidades superan a la fuerza, incluso si fuera un elefante, un león, un conquistador, un héroe, un dios, es un ser débil”.¹⁴¹ La maldad procede de la debilidad; un ser fuerte no necesita de las malas acciones porque todo aquello que necesita

¹³⁷ *Ibid.* p.53.

¹³⁸ *Ibid.* p.113.

¹³⁹ *Ibid.* p. 140.

¹⁴⁰ *Ibid.* p.189.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 86.

está en su poder. La razón, que es la facultad del hombre que le hace ser amo de las demás cosas y esclavo de sus propias creaciones, tiene que dirigir su poder de tal manera que no debilite al hombre, es decir, que no acreciente sus pasiones, que son naturaleza, con fuerzas que les son a éstas ajenas; así como dirigirle para que no exceda el poder que le permite satisfacer sus necesidades. La imaginación, de la que trataremos en el capítulo tercero, de la que goza la razón extrapola siempre más allá de la naturaleza las posibilidades del hombre y le hace querer dominar lo natural acrecentando su poder. Así, el hombre busca romper los linderos de la naturaleza hasta el infinito con su poder finito y descarriado. Busca franquear el dolor y la muerte, y nos hace vivir siempre temiendo su llegada. Aplicamos toda nuestra industria para alejar lo más posible su llegada, nos esclavizamos y olvidamos vivir pensando en la muerte. Por eso el poder mal encaminado nos hace a todos esclavos; la razón puede imaginar lo posible aunque no sea real y agranda las pasiones que le hacen desear su quimera. Así, el mismo excedente de poder que la razón pudiera dar al hombre se vuelve debilidad. Su quimera se le sale de las manos y sufre; sus pasiones estallan incontrolables y esclavizan. La humanidad no debe tener más poder del que la naturaleza ha querido que tenga porque deviene malo, débil e infeliz. “Un ser sensible en el que las facultades igualasen los deseos sería completamente feliz”.¹⁴²

Vemos, pues, que el arte no sólo es desdeñable dada la falsa apariencia de la naturaleza y la virtud que muestra - y que aunque la descubra como nuestros otros autores lo pregonan, esa labor debe ser hecha por cada hombre y no a través de un mensajero o predicador-, sino porque invita a la razón a incrementar sus expectativas y deseos que naturalmente no posee; vuelca al infinito la imaginación y sale de los límites de la naturaleza. Avivan igualmente las pasiones sin dar armas para controlarlas; el espectáculo

¹⁴² *Ibid.* p. 85.

de las artes que supone, como lo dicen los estetas, hacer nacer pasiones controladas por la razón, es nocivo mostrarlo a alguien que no se ha dado el tiempo, la reflexión y la experiencia de ese control, y hacerlo a quien ha llevado a cabo esta empresa las vuelve inútiles.

¿Qué es lo que diferencia a nuestros autores – a excepción de Crouzas- de la postura de Rousseau? La idea de progreso del espíritu. Ya hemos visto que en otros sentidos son bastante similares, pero es a partir del disentimiento en esta idea que sus posturas pueden llegar a una valoración tan distante del arte y la loa o descrédito ante la imitación. Para Rousseau la naturaleza es inmutable y estática; de igual manera es la moral, la virtud y el bien que manan de la naturaleza. Para Diderot, Dubos y Batteux, la naturaleza progresa – no en sí misma, es decir, no cambia sus leyes, ni la necesidad de su acaecer- porque el hombre actúa sobre ella. El progreso es la claridad ante lo natural que el espíritu gana al ir descubriéndolo. La naturaleza del hombre no está dada como no lo está su moral y su bien. El regreso a la naturaleza y a la armonía del espíritu es el progreso; para ellos, la razón conoce, elige y crea descubriendo a la naturaleza. Para Rousseau, la razón distingue y separa de entre las sombras y los simulacros a lo verdaderamente natural y le sigue; no es, pues, un progreso. Queda, así, la imitación, que es la obra maestra de la razón para nuestros otros autores y mediadora entre el hombre y la naturaleza, desterrada en la filosofía de Rousseau. La imitación es el progreso y es también artificio. Es la obra de la razón que da sentido y dirección, pero es igualmente una institución. El ilustrado busca la armonía del espíritu, del sentimiento y la razón, del hombre y la naturaleza, pero sus medios son desiguales. Pero hemos visto que, por lo menos, el fin es el mismo.

Capítulo III. Sentimiento y lenguaje

En los anteriores capítulos hemos dado cabida al análisis de los conceptos que ahora nos competen, el sentimiento y la razón. Hemos dado una definición de la razón a partir de las estéticas ilustradas que ha menester de mayor aclaración. Nuestra vía interpretativa de ambos conceptos ha sido, como debe ser ya ahora manifiesto, en la dirección del poder que, de suyo, les pertenece. Lo que a cada uno se le confiera en la filosofía creemos que tiene a la base una concepción referente al poder. Desde ahí debe pensarse a la razón como dirección y sentido, como ya lo hemos planteado; y al sentimiento como límite de la razón. De esta manera, lo que se dice del sentimiento no puede ser una definición, no le corresponde la frontera del concepto claro y distinto. El sentimiento escapa como el agua por los orificios entre los dedos de las manos; definirlo es perderlo. Así, lo que se dice del sentimiento surge de la razón misma; es la descripción de sus linderos, la línea hasta donde llega su poder. La Ilustración tenía la ardiente convicción de considerar al hombre en su totalidad, a pesar de que la empresa les llevara siempre a pensar y a vivir rodeados de fantasmas, y sin otra alternativa que aprender a pensar y a vivir con ellos. La manera de hacerlo es a través de la imitación y del lenguaje.

1- El poder de la razón

§ 23. El sentido

La razón es la luz que permite ver el mundo. El siglo de las Luces se consagró con tal nombre porque su pensamiento estaba convencido de que tenía que construir y tallar un camino; hacerse de una dirección que de suyo no le estaba dada. Si este sendero toma el

nombre de progreso para algunos, o de la sencilla búsqueda de la virtud como lo es para Rousseau, no es una enorme diferencia en cuanto a su fundamento. Es la misma la herramienta con que el leñador se abre paso entre las espesuras del bosque o la del agricultor que ara la tierra y hace de ella casa y alimento; aquello que distingue la dirección y, más allá, aquello que pone el sentido mismo sobre el mundo de ciega naturaleza es la razón. Hemos explicado que la razón es el medio para la claridad y distinción que la ciencia requiere; que el conocimiento de las causas y la medida son su más preciado utensilio y la única manera de conferir al conocimiento científico objetividad y claridad. Sin embargo, ésa es la manera de proceder de la ciencia; la idea de razón es más universal, posibilita el progreso y exactitud del conocimiento pero, más allá, es un sentido que el espíritu pone a las cosas. Repitamos lo que ya hemos dicho, la naturaleza en sí misma no tiene dirección ni nada señalado; es ciega. La razón es la luz que edifica e ilumina caminos. Nuestros autores nos han hecho notar que el hombre debe lograr armonizar su ser entero para progresar, ser virtuoso y feliz. La razón es la que dirige el todo del ser del hombre; las pasiones se ordenan a un fin cuando han sido depuradas. Amor y odio son pasiones cuyo fundamento es un poder que ha sido ya dirigido por la elección y el orden de la razón. Lo que pueda estar antes de ellas, un poder indeterminado y sin nombre, primitivo tal vez y sin dirección está ya fuera de los límites de lo racional, es una fuerza inefable; el sentimiento en la acepción en que lo empleamos. En este sentido, con el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* podemos afirmar que los límites de la razón coinciden con aquellos del lenguaje. La palabra, al igual que la razón, es una dirección dada a las cosas.

No nos hemos contradicho con lo que venimos diciendo acerca de la razón, sólo hemos ampliado su reino. No es suficiente con decir que el sentimiento mismo es del reino de lo racional; hay cientos de cosas que hacen el camino equívoco y el poder de la razón misma

ajeno a ésta. No hay como ella misma, la razón, para conocer el bien y seguirlo. Pero tampoco hay como ella para errar en los senderos. Se tomará una dirección, es cierto, y esta tendrá un sentido, pero será errado. Así, antes de tomar a aquello que escapa los límites de la razón como una fuerza inefable; idea que podría acercarnos mucho más de lo deseado a la tesis de la Voluntad en Schopenhauer, habría que plantear los límites más que como una indeterminación, una mezcla confusa de direcciones. No es la Voluntad, sino la *hybris*. Recuérdese a Crouzas cuando reniega de las pasiones porque la más encumbrada de ellas, el amor, no puede evitar mezclarse con celos, envidia y demás impulsos nocivos para la naturaleza propia del amor. Sin duda, digamos con Rousseau, la razón da dirección y nombre a la pasión y se hace amor u odio – acerca de todo esto ampliaremos más adelante-, pero tampoco es entera pureza. Poco hay de lo que la pasión sea en el poder de la razón; siempre hay mezcla e impureza, siempre hay un sesgo de indeterminación y de impotencia con respecto a la naturaleza y al espíritu mismo del hombre. Allí también está el sentimiento. Y es de esta manera que nuestras tesis anteriores pueden seguir sosteniéndose.

Hay una diferencia enorme entre Rousseau y Diderot que deriva en la paradoja de la imitación de la que acabamos de tratar. Ésta se cifra dentro de sus ideas acerca de la libertad. Si bien también decíamos que el pensamiento de Diderot es de enorme vitalidad y no duda en contrariarse a sí mismo si las cosas así lo requieren, en lo que se refiere al problema de la libertad sólo se pronuncia en contra de su existencia. El monismo materialista de Diderot en su *Psicología* y en el *Sueño de d'Alembert* concluyen en la negación de la libertad del hombre. La experiencia no sólo constituye el fundamento del conocimiento sino también de la acción. La fuente del mal no está en la elección libre sino, como ya lo hemos dicho, está en la ignorancia. De esta manera es que la imitación artística puede mostrar a los espíritus, basándose en el conocimiento, el bien y la virtud. Para

Rousseau, igualmente, la razón es la que conoce el bien, el sentimiento es aquel que lo ama e impulsa a ello, pero la voluntad es la que elige hacerlo. Diderot, como analizaremos brevemente más adelante, intenta reducir al hombre y a la naturaleza a un mismo principio, la materia sensible. De esta manera, y teniendo muy en cuenta el dualismo cartesiano, pretende acabar con el postulado de las dos sustancias con una filosofía materialista y empirista bastante radical. Como dice Belaval, esta teoría propuesta en *El sueño de d'Alembert*, es la base epistemológica de *La paradoja del comediante*, que ya hemos analizado. No debemos tratar de conciliar a Rousseau con Diderot ya que, como puede verse, abogan por teorías diferentes. Rousseau no puede aceptar las tesis empiristas porque su sistema se basa en una idea metafísica de la naturaleza. Trataremos de alejarnos lo más posible de sus diferencias para no alargar indebidamente este escrito así como para evitar introducirnos en nuevos problemas. Una vez más, los medios que proponen nuestros filósofos al enfrentarse a un problema son diferentes. Sin embargo, el problema mismo, el papel de la razón y el sentimiento en la vida práctica, y sus fines, el bien y la virtud, son los mismos. En ambos, el conocimiento de la razón y el ímpetu del sentimiento tienen como derrotero el progreso – y ya hemos analizado las diferencias y semejanzas que en este aspecto existen entre nuestros filósofos- y la perfectibilidad o, con nuestros propios términos, el poder del hombre sobre sí mismo.

El conocimiento es para nuestros autores de enorme importancia pues, como bien dijo Rousseau, “todo es instrucción para los seres sensibles”.¹⁴³ Para ninguno de ellos es legítimo propiciar una guerra del espíritu consigo mismo sino armonizarlo y conducirlo. Sea con libertad o determinismo, la razón ilumina y el sentimiento mueve, la razón analiza

¹⁴³ Rousseau. *Emilio*. p. 66.

y conoce y el sentimiento se estremece y acepta. Volveremos sobre estos tópicos a lo largo del presente capítulo.

§ 24. Memoria y conocimiento

Ninguno de nuestros autores, salvo Diderot, formularon una epistemología. Batteux y Dubos se inscriben tácitamente al empirismo, mientras Crouzas al racionalismo. Los problemas que nos atañen no hacen sino entrar en una guerra intestina a la luz de las consideraciones racionalistas y empiristas. Igualmente, los intereses de nuestros autores se detienen demasiado poco en estas consideraciones como para hacerlas imprescindibles en nuestra investigación. Por ello, analizaremos los conceptos que arriba se enuncian, la memoria, el juicio y el conocimiento, en la dirección de lo que nuestros análisis requieren, como herramientas de la razón y de su poder.

Ya desde la definición de la voz *razón* de la *Enciclopedia*, se enumeran las tendencias presentes en el siglo de la Ilustración:

Puede ser sólo la facultad natural que Dios nos da para conocer la verdad; o que se conduce con ciertas nociones que traemos de nacimiento y comunes a todos; o la luz natural de los objetos que golpean nuestro espíritu; el encadenamiento de verdades que el espíritu humano puede ver sin ayuda de las luces de la fe.¹⁴⁴

Inmediatamente, en la voz *razonamiento*, se da una definición del quehacer de la razón tan general que abarca cada una de las tendencias que acabamos de mencionar y adscribirse a nuestros filósofos: “encadenamiento de juicios que dependen unos de otros; [...]”

¹⁴⁴ Diderot. Artículo *Raisnable*. En *Encyclopedie*.

reconocer la conveniencia que el espíritu percibe presente en sus ideas.” La razón juzga y compara ideas de tal manera que, de ser un razonamiento justo y científico, cada uno de los juicios es dependiente del otro, de una manera similar a como Diderot considera las *rappports* de las que resulta la belleza. Igualmente, cualquier juicio y el orden bajo el cual se presentan no son una creación de la razón misma; todo lo que se piensa, se juzga y reflexiona tiene a la sensación y a las cosas que la afectan como sus fuentes; “todo es experimental en nosotros”.¹⁴⁵ Diciéndolo en las palabras de Belaval, la naturaleza ordena a nuestra razón.¹⁴⁶

Antes de continuar sobre este aspecto de la teoría de Diderot, es importante considerar su fundamento biológico. Para el *philosophe*, la sensibilidad no es una propiedad únicamente presente en los seres animados sino en partículas de materia que, en el cuerpo de éstos, realizan conexiones en fibras nerviosas. La sensibilidad no es otra cosa que la vibración de las fibras en consonancia con el objeto que se percibe. Las concepciones del alma como una sustancia separada y simple son “galimatías metafísico teológicas [y es mejor admitir] una suposición simple que explica todo, la sensibilidad, una propiedad general de la materia”.¹⁴⁷ La persistencia de la oscilación de nuestras fibras sensibles, después de una impresión, explica la memoria; la memoria de una impresión frente a la percepción de una impresión presente hace posible la comparación y, así, el juicio; las resonancias armónicas que, de una fibra movida se comunican a otras, asocian las ideas y forman los razonamientos. Nuestras ideas más altas e intelectuales, las ideas de la metafísica no son sino producto de una abstracción de las ideas simples de la sensación. Sin embargo, así como en la naturaleza no se presentan los objetos despojados de relaciones, la

¹⁴⁵ Diderot. XI. p.25.

¹⁴⁶ Yvon Belaval. *Op. Cit.* p.97.

¹⁴⁷ Diderot. *Le rêve de d'Alembert*. II. p.116.

sensación, junto con la imaginación y la memoria- que son también de experiencia-, no producen ideas aisladas; siempre se piensa dentro de un contexto, en un cúmulo de sensaciones e imágenes que se relacionan entre sí. “El razonamiento no se explica del todo con la ayuda de un alma o un espíritu; este espíritu no puede estar en dos objetos a la vez, le hace falta el recurso de la memoria”.¹⁴⁸ La abstracción de las ideas no es, por tanto, lo más verdadero, sino que es una operación dependiente de procesos biológicos más fundamentales y puede, por ello, llevarse a cabo erróneamente; “la abstracción es separar por el pensamiento las cualidades sensibles de los cuerpos, o los unos de los otros, o del cuerpo mismo que les sirve de base; y el error nace de aquella separación mal hecha”.¹⁴⁹ Las ideas morales mismas, “pretendo que no sean en nosotros sino una infinidad de pequeñas experiencias que comenzaron en el primer momento en que abrimos los ojos a la luz hasta que decimos que tal cosa es buena o mala, bella o fea”.¹⁵⁰ La propuesta del conteo inconsciente de Diderot adquiere mayor sentido a la luz de su materialismo. Para él ninguna percepción se olvida, y todas ellas están presentes, inconscientemente, al momento de juzgar y decir que algo es bello o bueno. No se hace por una idea innata de belleza o bondad, sino porque la experiencia presente hace vibrar innumerables fibras nerviosas que tienen como punto de relación central dicha experiencia.¹⁵¹ Resta mencionar que la memoria, que engendra al razonamiento y el juicio, y la imaginación, resultan en lo que Diderot entiende por razón.

Las tesis que hemos sostenido sobre el sentido y la cercanía Diderot las reduce aquí a una explicación biológica. Razón y sentimiento son, desde esta perspectiva, fibras

¹⁴⁸ Diderot. *Elements de Psychologie*. IX. p. 374.

¹⁴⁹ Diderot. *Lettre sur les aveugles*. I. p. 293.

¹⁵⁰ Diderot. *Lettres a Mademoiselle Volland*. XIX. p.116.

¹⁵¹ La búsqueda de un origen de nuestras facultades y su interpretación como un proceso de desarrollo donde unas engendran a otras es una idea que Condillac trata en su *Tratado de los sistemas*. Su influencia sobre Diderot y Rousseau en este aspecto – y en la teoría del lenguaje- es evidente.

vibrantes. Sin embargo, esta explicación no se completa sin aquella que ya hemos analizado en su estética. El hombre, por la posibilidad de unir juicios en razonamientos gracias a la memoria, y de combinarlos por imaginación, puede aprender y progresar. Por el fundamento empírico y material de las combinaciones de ideas, la razón es un instinto, como lo planteamos en el capítulo anterior. Mas es un instinto perfectible y perfeccionado, es decir, una ideas y razonamientos de tal manera que rebasa a la naturaleza sin dejar de ser natural. Es, de esta manera, muy similar respecto a la concepción que en capítulo anterior dimos de imitación, y que justifica igualmente decir que es ésta la obra maestra de la razón. El progreso es un sentido y una dirección; desde esta perspectiva psicológica de Diderot, es el percatarse de las vibraciones armónicas que lo natural ejerce sobre la naturaleza humana y emprender esa dirección. No es ya lo placentero o lo nocivo del animal que “no siente su existencia sino en el momento de la impresión”, sino que se vuelve bueno o malo, bello o feo. Pero ¿no habíamos dado justo este papel de armónica ante lo natural al sentimiento, y no a la razón, en los capítulos anteriores?

La naturaleza es amoral o, dicho más conjuntamente con Diderot, posee una moral que se ignora; no es sino la necesidad del orden ciego. La posibilidad de perfectibilidad del hombre con el conocimiento de la razón ilumina el orden necesario de la naturaleza. El conocer imperfecto del orden será la causa del error en la dirección que la razón tome. Así, es el conocimiento o la ignorancia la causa del bien o del mal. Lo mismo que en la naturaleza sucede en el alma del hombre – que como ya lo explicó Diderot, es sólo una palabra que designa un acomodo específico de materia y fibras nerviosas-, el conocimiento es el análisis de las causas para que algún fenómeno de la naturaleza llegara a suceder. En el conocimiento del hombre sobre sí mismo, es el análisis de las ideas y las experiencias en la memoria para explicar cada acto – que no es libre en ningún caso para Diderot-; sin

embargo, “la certeza que tenemos de que un hombre violento se irritará de una injuria, no es la misma que tenemos de que un cuerpo en movimiento ponga en el mismo estado a otro cuerpo más pequeño”.¹⁵² Las más de las veces actuamos y juzgamos el bien y la belleza por obra de un conteo inconsciente de esas mismas experiencias en la memoria. No las desgajamos ni analizamos como lo hacemos con una ecuación matemática, sino, más bien, como esta misma ecuación matemática se resuelve sin contar en la música. No es una tendencia ciega o moral ignorada como en la mera naturaleza. Se trata, más bien, de un desconocimiento cabal de aquello que inconscientemente la razón cuenta. Mas al ignorar las causas que llevan una acción a un juicio al no tener dominio sobre ellas dado su desconocimiento ¿deja por ello de ser razón como la hemos entendido aquí? El conocimiento de las causas de las acciones y las pasiones es justamente lo que Diderot exige al artista en la *Paradoja*, es la razón de la ciencia. Sin embargo, aquello que enumera inconscientemente y da sentido a las acciones de los hombres y a las cosas en función de éstas, es un instinto perfectible y perfeccionado, es la razón igualmente en su forma más fundamental. La posibilidad de su progreso radica en el conocimiento de esas causas; en hacerse científica aunque inicialmente no lo sea. Vemos, así, la manera en la que la razón como sentido y el sentimiento como la percepción inmediata del sentido co-funden sus linderos para Diderot – unifica de hecho al gusto, juicio, imaginación e instinto en una facultad única.¹⁵³ El sentimiento como límite es un radical sin-sentido; el sentimiento de la inmediatez y del cálculo inconsciente es esa misma línea limítrofe del lado de la razón. Sin embargo, es en ese sentimiento donde se detiene el lenguaje. Las pasiones tienen sentido – no tenemos poder sobre ellas, como lo hemos dicho, pero nos mueven en cierta dirección- y

¹⁵² Diderot. *Le rêve de d'Alembert*. II. p.109.

¹⁵³ Cf. Diderot. *Lettre sur les sourds et muets*. I. p.402.

son, por ello, racionales, pero el lenguaje que las cifra es impreciso; no abarca todas las experiencias de agrado y desdicha de la vida para nominar al amor o al odio. No tenemos poder sobre lo que sucede, aunque con un sentido, sin el conocimiento de sus causas. El movimiento natural de la razón es este mismo conocimiento que vuelca a nuestro favor las imprecisiones de lo inconsciente. El amor puede ser nombrado porque tiene sentido, pero que resulta tan impreciso, que puede llevarnos en cualquier dirección. La razón debe depurar a la pasión, seguir al amor solo y no a sus secuelas extrañas y mezclas. La razón progresa, conoce gradualmente, de la completa *hybris* de las pasiones – un cabal sin-sentido – a la depuración de las mismas: el arte y la virtud.

Es evidente el importante papel del conocimiento; sin embargo, para que la explicación quede más completa así como la idea de sentido y dirección en lo que a la razón se refiere, habrá que analizar lo que Diderot dice acerca de la imaginación. Por ahora, veremos lo que Rousseau nos explica respecto a lo tratado en este apartado.

Para Rousseau, como ya se ha demostrado y a sus lectores les será familiar, no le interesan la teoría y la investigación acerca del hombre por sí mismas sino por su utilidad para la acción, la vida y la felicidad. El motivo del planteamiento hipotético y teórico de un hombre primitivo lo lleva a cabo con el fin de entender al hombre presente. Mas es a partir de este mismo planteamiento que puede apreciar la distancia del mundo civilizado con la naturaleza, así como el origen de su extravío. Para Rousseau, el hombre primitivo no es mera naturaleza, a pesar de que no sale de ella como los animales. Tiene éstas facultades en potencia que tan sólo se desarrollan en ciertas condiciones; aunque el hombre primitivo es poco más que instinto en sus acciones, que no tiene moral ni reflexión, posee facultades “virtuales” desconocidas para el reino animal. La diferencia radical de Rousseau con Diderot y otros empiristas es la aceptación de una espontaneidad del sujeto respecto a su

acción: la libertad. “La naturaleza domina a todos los animales y las bestias obedecen. [...] El hombre siente esa misma exigencia pero se da cuenta de que es libre para someterse o resistir”.¹⁵⁴ Su libertad puede romper la sujeción a la necesidad mecánica. Sin embargo, la virtualidad o potencialidad de la libertad, así como de la razón y las demás facultades, incluyendo aquella del lenguaje, sólo se manifiesta en condiciones adecuadas. Al considerar estas condiciones hay que cuidar no confundirlas con el mero acaecer de la naturaleza, es decir, como pautas marcadas por la necesidad primigenia de supervivencia. Ésta la poseen todos los seres sensibles, y todos ellos – a diferencia de lo que dice Diderot – tienen que aprender y experimentar para lograr mantenerse en el ser: “todo es instrucción para los seres sensibles”¹⁵⁵, y si las plantas tuvieran que moverse, igualmente deberían aprender. El sentimiento primigenio, el instinto de proteger la propia vida es el *amour de soi*; pero éste no compete a ninguno de los otros seres sino al hombre. Este centro originario e instintivo es la potencialidad de todas las otras facultades, de donde todas surgen y hacia donde tienden. Este sentimiento primario sólo expande sus posibilidades cuando el hombre se vuelve hacia los otros y forja una sociedad. Igualmente, aunque esta potencialidad del hombre se desarrolla naturalmente, no es mera naturaleza. Cuando esta fuerza actúa es “la simple naturaleza que amplía y fortifica los sentimientos de nuestro ser”¹⁵⁶ y es la fuente de las pasiones con sentido. Con el surgimiento de esta sensibilidad expansiva el individuo siente emociones que le inducen a transportarse fuera de sí mismo. El hombre primitivo es un ser aislado y solitario y en este estado vive de la misma manera en que lo hacen los animales. Sin embargo, aún sin lenguaje – pues veremos que para Rousseau el lenguaje no nace para comunicar necesidades, sino pasiones, por lo que surge

¹⁵⁴ Rousseau. *Du contrat social ou principes d droit politique*. III. p. 141.

¹⁵⁵ Rousseau. *Emilio*. p.66.

¹⁵⁶ Rousseau. *Les confessions*. I. p. 805.

sólo en sociedad y, a la vez, es el fundamento de ésta-, el hombre es un ser que escucha a la naturaleza y no sólo la obedece, sino que la contempla y la imita. Construye su morada, por así decirlo, a la manera en la que lo hacen ciegamente otros seres. En el mundo del instinto es ya racional y elige, dirige y da sentido. Sin embargo, es sólo hasta que se da cuenta – por su imaginación y memoria- de que los otros hombres son semejantes y encuentra hermandad con sus sufrimientos y deleites, que esta racionalidad pedestre e instintiva se hace libertad. El amor de sí, esa conciencia con voz baja pero guía incuestionable hacia la felicidad, reverdece y se hace razón, lenguaje y sentimiento.

El hombre primitivo es como un niño; y como aquel, el hombre primitivo llega naturalmente a la madurez y a la edad de la razón. No se trata de un tajante salto de lo instintivo a lo racional; pero tampoco es un proceso continuo como una sombra que se va aclarando hasta un centro luminoso. Emilio se da cuenta en un instante de que es un ser moral y de que puede hacer el mal; el hombre primitivo se da cuenta en un instante de su hermandad con el otro y le dice *aimez-moi*. En la más tierna infancia y en la primitividad, la razón no habla, sino que escucha; está demasiado confundida con la conciencia y el sentimiento en un cúmulo que Rousseau llama amor de sí. En esta frase se aprecia la forma distintiva que separa al hombre de los demás seres y aquello que hemos propuesto como razón en este trabajo. Existe ya un centro de impresiones y experiencias, un sí mismo, que colecciona imágenes y sensaciones simples sin relación recíproca, a la manera de las ideas.¹⁵⁷ Mas tiene una memoria, que aunque no sea de ideas, lo es de impresiones; la identidad del *yo* sólo se prolonga por la memoria¹⁵⁸. De esta manera pueden conocer y recordar lo que les daña o agrada y odiarlo o amarlo. Las pasiones no son una prolongación

¹⁵⁷ Cf. Rousseau. *Emilio*. p.65.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 326.

de las necesidades que se satisfacen o no como sucede en los demás seres. Hay en el hombre algo innato que le hace radicalmente diferente; es ésta la conciencia; un sentimiento que ama lo natural y, con ello, a sí mismo. La conciencia es un ímpetu con dirección y finalidad. Y de su florecimiento y progreso, de su posibilidad de hacernos libres y, con ello, morales, abre paso a la razón y a su querrela con las pasiones, así como a la inmensa complejidad del mundo humano que cupo en letargo y adormecido en esa pequeña semilla. Así, como decíamos que el postulado del hombre primitivo era en función del hombre tal como es, la conciencia sólo ama al bien cuando lo reconoce, es decir, no es una idea innata del bien, pero lo distingue y lo ama cuando la razón y el conocimiento se lo muestran. La conciencia es la voz que el hombre solitario y primitivo escucha casi ciegameamente y que, sin embargo, la contempla e imita. La razón es la luz del hombre social. Por ella está “expuesto a volverse un imbécil”¹⁵⁹, pero es su única herramienta para acallar, distinguir y elegir de entre la multiplicidad de ruidos y estruendos la voz del bien que amaré la conciencia, “la razón por sí nos enseña a conocer el bien o el mal. La conciencia que nos hace amar a uno y odiar al otro, aunque independiente de la razón, no puede desarrollarse sin ella. Antes de la edad de la razón hacemos el bien y el mal sin conocerlos y no hay moralidad en nuestras acciones”.¹⁶⁰

Diremos, como lo hicimos con la teoría del inconsciente de Diderot, que la conciencia¹⁶¹ tiene un camino preestablecido – por la providencia si así se quiere-, y que la tarea de la razón no es, como en Diderot, desentrañarlo de su propia confusión, sino purificarlo de lo que no es su voz misma. El conocimiento y la experiencia vital son de

¹⁵⁹ Rousseau. *Sur l'origin de la innégalité*. p. 142.

¹⁶⁰ Rousseau. *Emilio*. p.72.

¹⁶¹ No deben confundirse los términos empleados por estos dos autores por la curiosa coincidencia entre sus sentidos y la antonimia de los términos mismos. Igualmente, no son, como ya se habrá notado, enteramente iguales; se acercan sólo en un punto, y éste es el que destacamos.

igual importancia, aunque, diría Rousseau, más valdría no haber conocido nada, que conocer tantas cosas que nos desvían de la certeza innata de la conciencia. Para Diderot, la *depuración* se consigue a través del conocimiento de las causas; para Rousseau, es a través del conocimiento del bien en el silencio de las pasiones o, más precisamente, en la libertad de su unísono.

§ 25. Dominios y límites de la razón

Por lo dicho hasta ahora, resultaría falso y contradictorio el intentar hablar del sentimiento entendido éste fuera de los límites de la razón. Dos posturas acerca del progreso de la razón son patentes, se enfrentan y esporádicamente se unen en lo que se refiere a los dominios de la razón. Para Diderot como para Batteux, el movimiento natural de la razón es ampliar sus límites e ir ganando terreno al espacio indeterminable. Para Rousseau, el progreso de la razón no tiene un límite o, mejor dicho, no busca alcanzar lo ilimitado, sino determinar y conocer con justeza lo que se encuentra en su poder. Muchas verdades, como dice Ronald Grimsley,¹⁶² están fuera del alcance de la razón, pero ninguna verdad conocida puede oponerse a ella.

¿Qué marca los límites de la razón? La razón misma; esto es cierto en varios sentidos. No sólo sus descubrimientos y apropiaciones, digamos, la humanización de la naturaleza, encuadra al progreso en los linderos; no sólo el estudio del hombre mismo y la experiencia de la humanidad para apropiarse de sí mismo; también sus yerros y confusiones son un límite; también aquello con lo que convive sin comprenderlo, y sin lo cual simplemente no sería lo que es o debería ser. Hay innumerables abismos dentro del reino de la razón y de su

¹⁶² Ronald Grimsley. *La filosofía de Rousseau*. p. 23.

manera de proceder, que ella misma puede señalar, pero no puede dar razón de la manera en que los salva. Así, la razón no se inscribe en un círculo fuera del cual se encuentra el sentimiento; no habría por qué hablar de lo que simplemente no se puede hablar. Su reino está poblado por multitud de parajes misteriosos y el hombre los explora o construye templos a sus alrededores.

Hemos enumerado dos posturas a este respecto que los dos autores que han sido principalmente contrastados en este capítulo sostienen. Primeramente, la idea de progreso de Diderot y, en general, de los *philosophes*¹⁶³, propugna por un conocimiento cada vez más perfecto a través del cual pueda dominar y controlar todo a lo que la razón se enfrente: el conocimiento es el poder de la razón. Ya hemos mencionado que el cálculo inconsciente de las experiencias, que son la explicación de Diderot para con lo bello y lo bueno, así como para la acción y el pensamiento en general, son una razón primitiva o básica que dotan ya de sentido a las cosas, como bellas o buenas, una acción hacia algo o un pensamiento de algo. Pero no le basta al natural movimiento progresivo de la razón, son impermisibles las brechas y los saltos ininteligibles que, aunque tengan causa y justificación, permanecen ocultas para nosotros. El inconsciente efectúa, por definición, estos saltos. Tanto el conocimiento del artista como el del hombre que busca conocerse a sí mismo radica en desentrañar la *hibrida* naturaleza del inconsciente. Ya lo decíamos en el capítulo pasado: sólo nos poseemos poseyendo. Esta posesión de uno mismo y control sobre lo que en el alma – o en las fibras nerviosas si se quiere – acaece es el progreso de la razón. Mas desenredar y deletrear la inmensa complejidad del inconsciente, cada

¹⁶³ A pesar de que no hemos considerado a los demás enciclopedistas más importantes – que no por ello dejan de ser bastante numerosos-, no puede negarse que hay ciertas coincidencias en los ideales de ilustrados que todos los filósofos aceptarían. Rousseau es una importante excepción – considérese también que no puede incluirse del todo en el grupo enciclopedista pues, aunque tuvo una importante participación en discusiones y artículos, no dejaron de existir conflictos entre ellos.

experiencia grabada en la memoria y cada vibración y combinación de vibraciones y armónicos que las innumerables relaciones han efectuado vuelven la empresa inconmensurable e infinita: sólo el genio sabría cómo hacerlo. Por eso dice Diderot en la *Paradoja* que el genio es sí mismo siempre y es sí mismo en el más alto grado. Sin embargo, el genio mismo efectúa la revelación de su propio ser con un salto armónico incomprensible; es decir, no da cabal razón y justificación de lo que logró, no conoce las causas enteramente. El modelo ideal del artista genial es logrado, como lo dice Belaval, por revelación – no a través de una divinidad sino con ese salto armónico incomprensible que repentinamente el espíritu del genio logra señalar de entre tantas relaciones ya conocidas. Para un filósofo con tan enorme confianza en la razón y el conocimiento, es de destacarse, también, la enorme importancia que da a los pasos inconmensurables del espíritu del hombre que amplían el dominio y el conocimiento de la razón, pero teniendo a la base indefectiblemente un oscuro e impenetrable cimiento como lo es el sentimiento. Pues, a pesar de la ciencia del arte, éste sigue queriendo algo enorme y bárbaro. Quede así, pues, dicho, que la razón se alimenta y vive de fantasmas y, sólo así, puede erguir sus ramas y su poder como un árbol que crece en dirección al sol.

El movimiento natural y progresivo de la razón para Rousseau no representa una empresa científica. Las divisiones del conocimiento y el acrecentamiento de su dominio sobre lo natural han tenido como efecto una pérdida del paradero y hogar natural del hombre. Lo que dice a este respecto en su primer discurso – el *Discurso sobre las artes y las ciencias*- es igualmente válido en su pensamiento postrero. La razón no debe tener otro objetivo que el conocimiento del bien y, con ello, de la naturaleza y del hombre mismo. Por ello exhorta a educar al niño con naturalidad, con el bien que “Dios ha inscrito en todos

los corazones”¹⁶⁴ que, huelga decirlo, no es una idea, sino un sentimiento. Estamos hechos para amar el bien y hacerlo, y este sino es una insignia grabada en lo más profundo de nuestra alma; sin embargo, el bien rebosa de rostros y formas; no hay una idea absoluta de lo bueno que no sea la naturaleza y, como sucede en aquella, no hay simplicidad sino movimiento y multiplicidad. El bien sólo puede ser reconocido por el sentimiento y no por el conocimiento de la razón justamente por eso. Bastaría con conocerlo una vez para amarlo y hacerlo siempre;¹⁶⁵ sin embargo, para Rousseau, el hombre virtuoso no se gana a sí mismo conociendo una sola vez el bien, tiene que hacerlo perpetuamente, estar en constante guerra con sus pasiones y conocerse a sí y a lo otro. El conocimiento de la razón no es, para Rousseau, aquel de la ciencia, sino de la vida y a través de la experiencia. Tiene un objeto muy específico; todo otro conocimiento es vano además de poder volverse nocivo y engañoso. El conocer importante y que justifica el poder de la razón es aquel que nos hace libres. Razón y libertad son inseparables en la vida del hombre; la razón tasa sus propias posibilidades y dominios, aquello dentro de lo que puede actuar y dirigir. Sin el ojo previsor de la razón, sus fronteras se hacen difusas y la espontaneidad del hombre, su querer libre, pierde el rumbo. Si nuestros deseos superan a nuestras posibilidades nos hacemos débiles y esclavos. Dicho de otra manera, el objeto del conocimiento de la razón es quitar al hombre de ataduras, de pasiones que le agobian y le hacen débil; la libertad es liberarse de lo efímero y ganar, con ello, la naturalidad de la voz de la conciencia. “mi

¹⁶⁴ Rousseau. *Emilio*. p.104.

¹⁶⁵ Hay que subrayar que ese conocimiento “único” para la mayoría de la tradición no es, en absoluto, una cosa sencilla. Basta con considerar la idea del Bien en la filosofía platónica o aquella infinita investigación que se requiere para lograrla en la filosofía de Diderot. Lo que queremos resaltar es que para Rousseau el ideal del bien no es un absoluto atemporal, ni es el producto de la investigación racional y metódica de la filosofía u otra ciencia que, por un método, pretendan haber develado la esencia del bien.

libertad consiste en que no puedo querer sino lo que me es conveniente , o que estimo como tal, sin que nada extraño a mí me determine”.¹⁶⁶

Entonces ¿qué es lo que puede conocer la razón? Pues dice Rousseau que “no puedo razonar sobre ideas que no poseo”.¹⁶⁷ Parecería esta frase un tanto trivial e inclusive obvia, mas a la luz de lo que nos ha dicho Rousseau tiene enorme alcance. El poder de la libertad es aquel de la razón, y un poder autoconciente que conoce sus límites y permanece dentro de ellos como un insecto dentro de su tela es un poder real y, con ello, libre. La razón debe conocer sus límites más que aquello que se encuentra inscrito dentro de ellos – de otra manera no sabría o creería conocer aquello que la supera-. Es decir, debe conocer su finitud y la del hombre mismo como un ser con una razón finita, condenado a la muerte y a vivir con los otros. “Un ser verdaderamente dichoso es un ser solitario; sólo Dios goza de una felicidad absoluta; pero ¿quién de nosotros la ha ideado? Si algún ser imperfecto pudiese bastarse a sí mismo, ¿de qué gozaría él respecto de nosotros? Estaría solo, sería miserable. Yo no concibo que aquel que no tiene necesidad de nada pueda amar cosa alguna: no concibo que aquel que nada ama pueda ser feliz¹⁶⁸”. El hombre es naturalmente bueno; en su época de niñez o primitividad sólo sigue el andar de sus impulsos y hace el bien sin saberlo. Aquel de la cultura, el hombre plenamente racional, hace el bien o el mal porque quiere. La soledad del hombre primitivo es un signo de suficiencia y felicidad gratuitas; él no necesita del otro para conservar su vida ni para seguir su rumbo natural; contempla pero no crea ni hace; escucha, pero no habla ni se trasciende. La libertad, la razón, las pasiones propiamente dichas y el lenguaje son hijos de la misma revolución en el alma. Lo que antaño eran frutos pasivos y firmes bajo el brazo de la naturaleza, comienzan a hacer vida y

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 323.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 326.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 253.

movimiento por cuenta propia. La semilla de la libertad es la que engendra el sentimiento de la finitud; y ésta, la finitud, es aquello a lo que la razón está llamada a conocer. Igualmente, es el otro quién despierta la moralidad y el lenguaje al saberle hermanado y semejante, que padece de la misma muerte y que necesita del otro no para vivir, para lo que ya antes se bastaba, sino para aprender a morir. La imaginación no sólo puede hacernos trascender nuestros propios límites y aquellos de nuestra razón para volvernos débiles y esclavos; también nos hace trascender nuestro propio espíritu hacia el otro. Sin ella seguiríamos siendo seres solitarios e inocentemente felices. Es la voluntad trágica de poder mirar más allá de las fronteras y elegir ceñirse a ellas lo que da sentido a nuestra felicidad: ser feliz no es nada; devenir feliz es todo.¹⁶⁹ Acerca de esto, ahondaremos más en la segunda parte del presente capítulo.

Acerca, finalmente, de la ignorancia, el prejuicio y el dogmatismo, que hemos considerado igualmente como límite de la razón, ya hemos hablado bastante en los dos capítulos anteriores y en la sección anterior.

§ 26. La imaginación

La facultad de la imaginación merece una sección aparte debido no solamente a su importancia para el arte y la vida del hombre en general – en cuyo caso no habría facultad alguna de las que hemos mencionado sin la cual pueda decirse que el hombre sigue siendo tal-, sino por el confuso y hasta paradójico papel que juega en ambas. La imaginación excede los límites de la razón; es decir, tiende sus miradas más allá del mundo real hasta el infinito. Lo que Batteux consideraba como la labor del arte, se encuentra aquí asociado al

¹⁶⁹ Cf. Rousseau. *La Nouvelle Heloïse*. p. 693.

quehacer imaginativo. En el capítulo anterior planteamos que es gracias a la imaginación y su aplicación en la imitación de las artes que éstas se volvían superfluas y hasta nocivas, justo por la particularidad de transgredir y mostrar lo que no es, así como encumbrar la falsedad haciendo al hombre infeliz y esclavo de lo que su imaginación le hace desear y a sus posibilidades escapa. Es su carácter trasgresor lo que Rousseau ataca y, a la vez, celebra. Tomemos como base para el análisis de la imaginación en Rousseau el siguiente fragmento de *La Nouvelle Heloise*: “¡Desgraciado aquel que ya no desea nada! Ha perdido, en cierto modo, lo que ya poseía. Se goza en menor medida de lo que ya se posee que de lo que se espera poseer, y sólo se es feliz antes de alcanzar la felicidad. La ilusión cesa en el momento en que comienza el disfrute. El país de las quimeras es el único digno de ser habitado en este mundo, y la insignificancia de las cosas humanas es tal que, aparte del Ser que existe por sí solo, no hay nada bello salvo lo que no es”.¹⁷⁰

La imaginación trasciende, es sólo trascendiendo que el hombre puede ser tal. No hay sentimientos ni razón si el individuo no va más allá de sí mismo y hacia los otros. La imaginación me lleva a los otros, hace padecer del mismo sentimiento que el otro sufre: “cuando el primer desenvolvimiento de los sentidos enciende el fuego de la imaginación comienza a sentirse en sus semejantes, a conmoverse a sus quejas y a sufrir en sus dolores; es así que el triste cuadro de la humanidad sufriente debe llevar a su corazón el primer estremecimiento que haya experimentado jamás”.¹⁷¹ La comunidad del sentimiento lleva a la vida moral y social. El sentimiento en soledad es la voz ciega de la naturaleza, es dolor o placer. La comunidad les torna en amor y odio, en felicidad o desventura. Si el hombre es un ser no natural, es a la imaginación a la que principalmente se lo debe. Pues no sólo por

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 693.

¹⁷¹ Rousseau. *Emilio*. p. 254.

ella y a través de ella es que busca mirar mas allá de la realidad y de los límites de su propia razón y finitud, es también a través de ella que se da cuenta de su finitud al trascenderse hacia el otro. La mirada de la imaginación no tiene límites y, como la razón -que le debe de cierta manera su existencia-, puede servirse de fantasmas para desbordar su límite y hacernos a todos esclavos, o ceñirse con fuerza a ellos. Sin embargo, la propia finitud del hombre deja en claro que este tan mentado límite no se conoce de una vez por todas. De ser así bastaría con demarcarlos para acabar con el deseo. El amor y el bien definen, para Rousseau, a la naturaleza del hombre, “suprimid el ansia de perfección y el amor no será nada”.¹⁷² La virtud se define igualmente como ansia de perfección y, con ello, amor a los otros y a sí mismo. Sin embargo, la virtud, como el contrato social, relega el bien propio y meramente natural por uno común que desborda al individuo. Ésa es la felicidad que, para Rousseau, hay que ganar y que *se alcanza antes de alcanzarse*. Nacemos felices pero no virtuosos, y la virtud es una felicidad más alta que, como el amor y la finitud, está siempre por hacerse. Es resistir a la naturaleza a favor de un bien más elevado, que es natural en la medida en que es parte integrante de las posibilidades en tanto que ser moral completo, pero es antinatural en la medida en que presupone la capacidad de resistir y vencer un sentimiento espontáneo. Sin duda el hombre puede ser “feliz y libre en la profundidad del bosque” pero lo sería sin mérito y sin virtud. Dice en la carta a Franquières de 1769 : “la palabra virtud significa fortaleza. No existe virtud sin combate, no existe virtud sin victoria. La virtud no consiste simplemente en ser justo, sino en serlo triunfando sobre nuestras pasiones, dominando nuestro corazón”.¹⁷³ En toda circunstancia el hombre tiene que ser fiel a lo más elevado de sí mismo aunque éste ya no sea el estado de felicidad natural. Es muy

¹⁷² Rousseau. *La Nouvelle Héloïse*. P. 86.

¹⁷³ Rousseau. *Oeuvres*. IV. p. 1143.

poderosa la comparación que Rousseau hace en el *Emilio* al considerar la felicidad y el bien de los ángeles como más elevado al de cualquier ser sensible y natural, pero el bien y la felicidad que el hombre libre y virtuoso busca perpetuamente ganarse es, dice, seguramente mayor a aquélla.

Parecería ahora contradictorio lo que se expuso en el apartado anterior y lo que ahora escribimos tomando en cuenta a la imaginación. Decíamos que la libertad y felicidad del hombre radican en la voluntad de ceñirse a sus propios límites y posibilidades, no así en atreverse a ampliarlos. Ahora, por la intervención de la imaginación, aparece la naturaleza del hombre como trasgresora. Estas dos vertientes coinciden justamente con las posibilidades que Rousseau considera acerca de la imaginación y que, de hecho, ya hemos considerado en este escrito. La imaginación es el fusil que dispara los deseos más allá de la posibilidad de satisfacerlos; también agranda inmensamente la realidad sin que el conocimiento y la razón alcancen sus miras. Es por ello que vivimos embebidos en prejuicios y en mansedumbre ante las opiniones, las pasiones y los errores de la cultura. Sin embargo, es ella también el fuego que aviva el bien y la virtud. La naturaleza humana es, sin duda, trasgresora; pero no toda trasgresión le conviene y le hace feliz. Aquélla es en sentido inverso, no hacia lo que nos supera y está fuera de las posibilidades de nuestra razón y acción, sino en el conocimiento y control de lo que sí se encuentra en nuestro poder. Que, en la mayoría de los casos, permanece oculto. La pasión nos domina al considerarla desde la *hybris*, al igual que el sentimiento. Mas tenemos poder sobre ellas al liberarlas con la razón al unísono con aquellas: “al corazón se le encadena dejándolo libre”¹⁷⁴ - en la perspectiva de la libertad que aquí consideramos.

¹⁷⁴ Rousseau. *Emilio*. p. 242.

En el caso de Diderot y de los demás filósofos que hemos analizado, la postura ante la imaginación no es tan distinta como pareciera serlo, sino que resulta muy similar en sus fundamentos. En el caso de Diderot, el concepto es multívoco, aunque no por ello ha de considerarse que sus acepciones no se corresponden y complementan las unas a las otras de cierta manera. Imaginar es, para él, tanto la capacidad de representar una imagen, la facultad de asociación de ideas, como el poder creativo. Todas ellas tiene como base la idea de las fibras sensibles que ya hemos subrayado. Puede apreciarse, igualmente, que coincide en ciertos aspectos con lo que hemos denominado como razonamiento en la filosofía de Diderot. Sin embargo, decíamos más arriba, para asentar la tesis de la razón como sentido y dirección, era necesario añadir a ésta la imaginación. La memoria al separar las ideas simplificadas por el lenguaje, analiza. Es como un fiel copista que “hace eruditos mientras que la imaginación hace poetas”.¹⁷⁵ Es decir, la imaginación está ligada, en la acepción que nos interesa ensalzar, a la síntesis creativa. “La imaginación pone todo lo que puede ser, pero que no se encuentra sino raras veces”.¹⁷⁶ Es, en fin, una consideración muy cercana a lo que en el capítulo anterior llamamos creación y, más ampliamente, imitación. El mero conocimiento de la cadena causal que va develándose en el progreso de la razón carece de dirección. Como la Providencia en la historia, el conocimiento requiere de una luz que guíe sus pasos, un ideal más elevado hacia el que tienda. Para Diderot, ésta no es una mera palabra o una abstracción, sino la experiencia que logra que todas las fibras vibren al unísono indicando la completa consonancia con la naturaleza; es el bien, la belleza y la verdad. La imitación, como creación e imaginación, tiende su mirada más allá del conocimiento de la razón con un salto genial hacia el modelo Ideal, o aquello que muestra

¹⁷⁵ Diderot. *De la Poesie Dramatique*. VII. p. 338.

¹⁷⁶ Diderot. *Elements de Psychologie*. IX. p. 365.

la belleza y el bien. Las mismas ideas que hemos señalado acerca de la imitación en nuestros autores, como un reacomodo novedoso y *natural* de lo que hay en la naturaleza, como un enriquecimiento de la misma a través de la industria del hombre, son el fuego encendido por la imaginación. Así, aparece ésta, como en Rousseau, igualmente trasgresora en el sentido de apropiación y cercanía. Por ello dice Diderot que sin imaginación, “no se puede ser poeta, ni filósofo, ni hombre de espíritu, ni ser racional, ni hombre”.¹⁷⁷ Concluamos diciendo que la imaginación trasciende un límite con el propósito de apropiarlo y conocerlo. Es, digamos, como la imitación, la autoconciencia de la razón y, como trasgresora, la portavoz del sentimiento.

2- El poder del sentimiento

Hemos intentado asimilar, guiados por la filosofía ilustrada y los autores considerados, la razón al sentimiento, y el sentimiento a la razón como se venía haciendo desde el primer capítulo, pero haciéndolo desde diferentes perspectivas y descubriendo poco a poco su mutua pertenencia sin dejar que se confundan. En la sección anterior hablamos de la razón dando prioridad y poniendo como protagonista al sentimiento. Con una suerte de definición negativa hemos aclarado más lo que se quiere decir con sentimiento y encontramos que lejos de ser a través de la negación, el concepto de razón exige la intervención del sentimiento. Toca ahora hablar del sentimiento dando ese mismo papel a la razón, viendo que del sentimiento nada se puede decir sino a través de la razón y el lenguaje y, más allá, que el sentimiento propiamente dicho es *racional*. El instinto, inicialmente, se muestra como una posibilidad en la que ambos, sentimiento y razón, convergen.

¹⁷⁷ Diderot. *De la Poésie Dramatique*. VII. p. 338.

§ 28. El Instinto

La filosofía de Diderot impide considerar al instinto de la manera en que este concepto suele entenderse. Por lo general se le comprende como una tendencia natural y el mismo Rousseau parte de una idea similar de aquél. Sin embargo, ningún movimiento o acción puede partir de la nada para Diderot y, menos aún, de “caracteres grabados en el corazón” como dice Rousseau. Más allá de la experiencia toda explicación cae en “galimatías metafísicas”, diría nuestro filósofo enciclopedista. Es de esta manera que lo que Diderot dice del instinto se le puede igualmente atribuir al hábito y, con ello, a la experiencia y su trasfondo inconsciente. No es lo mismo, dicho sea de paso, una tendencia natural, que la tendencia hacia la naturaleza que nos hemos esforzado por explicar en la filosofía de Diderot y, en general, en aquella de todos nuestros autores. El instinto se entiende como una reiteración de experiencias que tienden hacia lo mismo y a través de una misma acción. Así, la justificación y el origen del hábito y del instinto quedan enterrados en el torrente del inconsciente. Sea por el comportamiento heredado desde la cuna o por la casualidad de una experiencia acertada en algún punto de nuestra vida, eso Diderot no lo explica; y queda más aún en la duda al preguntarnos por este mismo instinto en el comportamiento de los animales. Diderot se limita a decir que es debido a la necesidad, y que es por el entendimiento y el progreso de la razón que los hábitos se perfeccionan y se vuelven más eficaces en las acciones humanas.¹⁷⁸ Todos los seres animados no son más que una suma de tendencias,¹⁷⁹ y aquellas que resultan en la satisfacción de las necesidades y el logro de la supervivencia son las más acertadas y, por ello, las que más se acercan a la naturaleza. Una

¹⁷⁸ Cf. Diderot. *Éléments de Psychologie*. p. 377.

¹⁷⁹ Diderot. *Pensées philosophiques*. II. p.139.

tendencia por hábito y estática, como aquellas del grueso de los seres, no gana más allá de la plenitud de la necesidad, único fin para el cual se forjan y para el que, igualmente, están ciegos. No sucede así con el instinto que progresa; al tañirse las cuerdas justas de la naturaleza se enardece al corazón y la razón, aquel instinto perfectible, reconoce su propio progreso gracias a la cercanía descubierta que el sentimiento le indica tan inmediata y ciegamente. Es decir, en la filosofía de Diderot, el sentimiento - vibración de las fibras estremecidas por el sonido justo- y la razón – el descubrimiento progresivo del inconsciente y el conocimiento progresivo de las causas- confabulan para el perfeccionamiento. No puede entenderse el funcionamiento del progreso en Diderot sin considerarlos a ambos. Por ello hemos escrito el apartado dedicado al instinto en esta sección, aunque razón y sentimiento no sean reductibles a lo que se ha dicho del instinto. La razón señala, dirige y da sentido, pero el sentimiento estremece y muestra la finalidad que la razón busca. Las palabras son vacías si no se les suman experiencias que las ratifiquen y fijen en la mente; el bien y la belleza son experiencias y conocimiento, pero también son ideas o, más exactamente, modelos ideales. Estos modelos, que no son exclusivos del arte – aunque sí del genio-, son revelados, saltos incomprensibles, y por ello sentimientos. La razón es su movimiento progresivo en conocimiento, relaciones y causas, busca comprender con sus propias herramientas aquel salto que le ha indicado el fin de su movimiento. Sin embargo, el sentimiento tampoco muestra desde la pura *hybris* de sus relaciones. Este movimiento en el que la razón y el sentimiento descubren y dan sentido el uno al otro es el instinto creativo.

De esta misma manera es que la diferencia entre la concepción del instinto de Rousseau y de Diderot se manifiesta. La mirada del genio, el instinto creativo ve el universal y resignifica a los individuos conduciéndolos hacia un ideal más alto que ellos

mismos; es la razón perfeccionada por el sentimiento. Hemos visto la misma idea de trascendencia en Rousseau. Sin embargo, él cifra este progreso justamente a pesar del instinto. El instinto es la voz del cuerpo como la conciencia lo es del alma. Es cierto que para Rousseau la salud y fortaleza del cuerpo son necesarios para lograr la fortaleza, prudencia y racionalidad del ser moral; como Dostoyevsky al hablar de moral y pobreza: “dádles pan para comer y entonces pueden exigirles que sean buenos”; sin embargo, estas necesidades se inscriben dentro del hombre individual, el que escucha pero no habla y que tiende pero no se trasciende. El instinto es también para Rousseau, y ésta es la acepción o complementación que más nos interesa, el mismo torrente y movimiento natural inscrito en los corazones con caracteres indelebles, pero enriquecido o, más exactamente, acallado y escondido por voces que no son naturales. El instinto son las pasiones que nos dominan y que no existirían si fuésemos sólo naturaleza. Son los impulsos naturales de supervivencia que agigantan su corriente por los yerros de la razón y que desmoronan como edificios de papel las débiles construcciones que forja la razón misma. En Rousseau el instinto sí es innato, mas no se trata de una idea, sino de un sentimiento como lo es la conciencia. A diferencia de ésta, el instinto no mantiene su voz calma y suave, sino que la amplía como el sonido de una tormenta. El límite de la razón lo hemos llamado sentimiento y le hemos descrito como *hybris*. Las pasiones y sentimientos que la razón y la libertad promueven y crean caen, con los yerros de éstas mismas, igualmente en la *hybris*, en la confusión de las voces y los llamados de manera que su sentido se confunde en el tumulto.

El instinto, así, es el nombre que dan nuestros autores tanto al movimiento y tendencias naturales como a aquellos adquiridos por la cultura y la educación que opacan de cierta manera a los anteriores y se vuelven, como el hábito, una segunda naturaleza. Lo importante es que nombra aquello de las pasiones y los sentimientos que no está en nuestro

poder y que significa tanto un riesgo como una determinación de la razón. El progreso ve al instinto, pues, como el campo sin cultivar del que, sin embargo, ya es propietario.

§ 29. Pasiones y sentimiento

Hemos ganado con esto un complemento más para nuestra concepción de la razón. No es ésta simplemente dirección y sentido, es igualmente trascendencia.¹⁸⁰ Esta posibilidad ya la hemos analizado partiendo de Batteux, y concluimos que el ilustrado desvía la perfectibilidad de la esencia rechazando un trascendente metafísico, y prefiriendo un progreso abierto a un fin ya determinado y estático. La naturaleza, reiteremos, no está acabada ni toma el papel de soporte metafísico – ni aún para Rousseau que busca inmensamente más la naturalidad del hombre que la esencialidad de la naturaleza-. De este impulso de perfeccionamiento de la razón es de lo que se trata al hablar de las pasiones y los sentimientos. Si bien hemos insistido desde diversas trincheras que ni la razón ni el sentimiento se niegan mutuamente, ni es labor de uno anular al otro, también hemos insistido en la necesidad del dominio y la dirección de la razón sobre el sentimiento para el progreso de ambos, así como en el fundamento que da el sentimiento a los movimientos de la razón. Compete en esta sección explicar, después de lo considerado en el presente capítulo, la afirmación que hicimos acerca del sentimiento como límite de la razón y las pasiones como límite de la acción. La consideración de la razón como el poder que tenemos sobre las cosas y nosotros mismos, y los sentimientos y las pasiones como aquello que nos

¹⁸⁰ Puede complicarse el pensar a la trascendencia apartándose de la metafísica especialmente es un filósofo que gusta tanto en negarla como Diderot, o en otro que la incluye en su sistema como un agregado casi accidental como Rousseau. Hay que entender a la trascendencia como la hemos venido explicando desde hace ya varias páginas: como progreso desde la naturaleza y hacia ella.

domina y tiene poder sobre nosotros, debe complementarse a la luz de las ideas presentadas más recientemente.

¿De qué manera es que el sentimiento es el límite de la razón? Hemos dicho que el sentimiento tomado en sí mismo resulta ininteligible, un caos o *hybris* cabal. Ésta es una de las razones de por qué no es posible considerar ni teórica ni prácticamente al sentimiento solo. Igualmente el planteamiento de tal cosa como el sentimiento de manera aislada es, por decirlo de alguna manera, hipotético. Aquel está siempre acompañado por la razón como los colores delimitados por figuras. ¿Qué es, entonces, el sentimiento? La cara opuesta a la razón en el espíritu del hombre, es la razón inconsciente o en potencia. Diderot en la voz *bello* de la enciclopedia – la cual ha sido editada aparte bajo el título *Recherches philosophiques sur la nature et l'origine du beau-* y en su *Psicologie* afirma que lo que suele llamarse sentimiento no es una potencia misteriosa, ni innata, ni un fenómeno que Dios haya inscrito en el alma en concordancia con una experiencia específica. Es, más bien, una experiencia reiterada de lo que nos es beneficioso y útil, y de aquello que nos perjudica y daña que, inconscientemente, despierta las fibras de la memoria de cada una de esas experiencias. Es a través del análisis de la razón, o el conteo consciente de las experiencias y sus relaciones (*rappports*) que la razón misma puede llamar a tal cúmulo de relaciones armónicas belleza o bondad. Para Diderot la razón y el progreso de su conocimiento radica en dar justificación y comprensión, es decir, conocer conscientemente, lo que se esconde tras la idea, la palabra y la acción. Por ello, dice Diderot que “una cosa es el estado de nuestra alma y otra la cuenta que nos damos de ella; otra la sensación total e instantánea de ese estado, y otra la atención sucesiva y detallada que estamos forzados a hacer para analizarla, manifestarla y darnos a entender. [...] El espíritu no va paso a paso como la

expresión”.¹⁸¹ La vocación de la razón es el concepto claro y distinto para “darse a entender” pues tiene en su poder – y es en este poder en el que busca progresar- el conocimiento y la educación de los hombres. Desde este punto de vista, la cúspide de la vocación de la razón es la *Encyclopedie*. La preocupación por la definición clara y distinta que hemos encontrado en nuestros autores goza ahora de mayor justificación. La razón analiza, descubre y precisa progresivamente lo que se quiere decir en el lenguaje para dotar, cada vez con mayor claridad, de sentido y dirección al pensamiento y a la acción. De ahí que Diderot considere que el hombre sería como cualquiera de los animales si no tuviese el lenguaje y la escritura; cada hombre sería una sola historia sin universalidad, y cada uno habría de volver a iniciar el conocimiento desde el mismo punto.

Rousseau considera igualmente la movilidad del espíritu humano, pero en el sentido inverso. El uso de la razón y su vocación se dirige hacia sí misma, a la autoconciencia de sus límites y de su poder: “El empleo más digno de mi razón es aniquilarse ante ti [Dios]: éste es mi éxtasis, éste es el encanto de mi debilidad, sentirme anonadado con tu grandeza”.¹⁸² Es de notarse que la función teórica que Rousseau pregona de Dios puede tener lecturas muy diversas; en este caso le tomamos - según lo mienta en la frase- como lo que escapa a la razón, sus conocimientos y análisis. Resulta incluso más poderosa la analogía al considerar el intento de sobrepasar esos propios límites no sólo como una quimera - pues de Dios nada podemos saber los seres finitos-, sino, incluso, como un sacrilegio. Así, no se trata de una comprensión perfectible de las cosas, los sentimientos y las palabras, sino del propio límite de la razón y su conocimiento; ésa es la virtud del hombre y de su razón. Las palabras expresan por sí mismas lo que deben expresar; no han

¹⁸¹ Diderot. *Lettre sur les sourds et les muets*. I. p.369.

¹⁸² Rousseau. *Emilio*. p.329.

menester de una definición exacta pues llevan en sí el sentimiento que las produjo. Para Rousseau la virtud es saberse límite, comprender la propia finitud, no agrandar los linderos y tender puentes hacia la nada.

La propuesta del sentimiento en sí mismo tiene como importancia su analogía con aquel que padece de la misma *hybris*, mas no debida a su indeterminación y cabal incomprensión, sino a la mala comprensión y conocimiento errado, a la ignorancia y al prejuicio. El propio movimiento del pensamiento de Diderot busca precisar cada vez mejor aquello que es orden de aquello que es desorden en el sentimiento¹⁸³. No tiene otra causa que el yerro de la razón que es, para nuestros filósofos, mucho más importante en la práctica y, por ello mismo en el pensamiento, que el dominio natural que los sentimientos y las pasiones tienen sobre nosotros. El peligro del sentimiento es que siempre se encuentra mezclado, como ya desde un inicio nos lo decía Crouzas; no en su propia naturaleza que no es nada para nosotros, sino en los improperios de la razón. El siglo de las Luces, así, no es menos el siglo de la educación. Sucede, como dice Rousseau, que si los hombres fuesen seres racionales desde el inicio de su vida, no haría falta el educarlos; sin embargo, la razón y lo que está vocada a hacer y conocer, tiene que ser aprendido con la experiencia y la buena instrucción. En este punto se encuentra una de las principales diferencias, para nuestros propósitos, entre la filosofía de Rousseau y la del resto de los autores. El arte y la imitación artística no son, para Rousseau, la cumbre de la enseñanza y lo que supone enfrentar aquello que al hombre le es más caro por su felicidad – el sentimiento y las pasiones-, sino la cumbre de la verdadera comunicación entre los hombres, donde la imitación - hecha, por supuesto, según la naturaleza y no convenciones, modelos o prejuicios- es el lenguaje mismo de la imaginación y la trascendencia del individuo hacia

¹⁸³ Cf. Belaval. *Op cit.* P.303.

los otros. El arte es, para Rousseau, el espacio de la comunidad libre y, con ello, el lenguaje de los virtuosos. Veremos más acerca de esto más adelante.

Por otro lado, las pasiones no son cosas que haya que conocer en la teoría; no son el objeto de las ciencias de la naturaleza porque éstas, decíamos en otro lado, investigan y tratan de cosas sin relación con el hombre. Así como el pensamiento y la reflexión son inseparables de su aplicación a la acción, esta última es inseparable del conocimiento. Como en el caso del sentimiento que arriba tratamos, el poder sobre nosotros mismos, como sobre las cosas, se gana con el conocimiento. Lo que hace fluir en diversos cauces el pensamiento ante esta misma premisa es lo que por conocimiento se entiende. Diderot, junto con Crouzas y Batteux, buscan la delimitación clara del sentido de las pasiones con el conocimiento del corazón del hombre. Si conozco a cabalidad el impulso secreto de mi alma para cada acción, es posible dirigirlo según la luz de la razón hacia aquello que la razón misma ha descubierto como bueno y bello. Conocer el amor con la precisión y claridad con que el matemático cuenta, o con la exactitud con que el actor imita para conducirse a sí mismo hacia el derrotero natural. El actor y el artista muestran sólo lo que conocen a cabalidad en sus obras; por ello, decíamos, no padecen de la pasión que les conduciría al error en la representación y en la enseñanza. Sin embargo, no por ello la razón debe dejar de buscar la comprensión de lo que el inconsciente nos oculta de la pasión. Esa es su tarea y la insignia de su progreso para con la vida del hombre. Rousseau, como puede apreciarse, deja al sentimiento lo que de suyo le pertenece, es decir, no pretende penetrar en su esencia ni propone el progreso de la razón como una paulatina apropiación del sentimiento y las pasiones como lo hemos visto en Diderot. Si algo pretende Rousseau al explorar y reflexionar sobre las pasiones es liberarlas de lo que les es extraño. Las pasiones y sentimientos, ya lo hemos explicado, llevan al hombre a su carácter de hombre, son los

caracteres indelebiles que Dios escribió en todos los corazones y lo que les vuelca de la soledad. Las pasiones son límite como lo es la libertad, el despojarse de lo que no le es propio al hombre, a su conocimiento y a su razón. A las pasiones, ya citamos, se les encadena dejándolas libres, es decir, liberándolas de la enajenación de la innaturalidad. Como sucede con las palabras que las nombran, dominar a las pasiones no requiere del minucioso examen, como la definición de las palabras no añade nada a la impresión y el sentimiento que las hacen nacer, la razón ha de aprender a vivir con las pasiones según su cauce natural; lo que debe conocer es la *hybris* ocasionada por sus propios errores, no las pasiones mismas que, liberándolas, suenan al unísono y en una misma dirección con la guía de la razón. Se buscan, así, “los principios fundamentales aceptados por mi razón, confirmados por mi corazón, y que llevan el sello del asentimiento interior en el silencio de las pasiones”.¹⁸⁴

Podemos concluir que para todos nuestros autores – incluyendo a Rousseau-, el progreso resulta un regreso al hombre y a las cosas, a la naturaleza, pero vista ésta con la luz de la razón. No es la naturaleza misma; ésta está enriquecida por la imitación, la virtud y el lenguaje.

§ 30. La voz del sentimiento

La naturaleza es el referente común de todos nuestros autores; la idea que de ella tienen es, además, bastante similar entre ellos. Lo que diversifica fundamentalmente sus pensamientos, hemos visto, es la manera en la que el hombre, la razón y el conocimiento la enfrentan; es decir, la forma en que las luces han de iluminar. La voz del sentimiento la

¹⁸⁴ Rousseau. *Oeuvres*. I. p. 1018.

hemos identificado como la cercanía. Batteux y Dubos aducen a la propia naturalidad del hombre el sentimiento de agrado que forja a la belleza y al bien: gozamos al contemplar a la naturaleza porque nos vemos a nosotros mismos. Diderot no es en absoluto lejano a esta perspectiva, mas su propuesta es harto más compleja y busca los medios por los cuales la naturaleza se hace hombre y éste naturaleza. Encontramos que llamaba al sentimiento correspondencia inconsciente con ésta. En este sentido es que la filosofía, la ciencia, el arte y la imitación – como obra maestra de la razón-, están avocados a desentrañar los secretos de dicha correspondencia. Sin embargo, el por qué de esta vocación queda así sin respuesta. Nos dicen ellos que el hombre no es sólo naturaleza, sino que también es creador y dispone de lo natural según un sentido. La razón, decíamos, es la posibilidad del sentido y que puede, igualmente, ser errado. La luz al iluminar un objeto crea siempre una sombra; el yerro no es el hecho mismo de la sombra, sino la soberbia del conocimiento que inventa quimeras y simulacros acerca de lo que no ve. Podría parecer que Diderot busca una visión que supere las sombras y que resulte cabal. Sin embargo, vimos que esta visión es posible sólo creando más sombras. Éste es el caso del modelo ideal, que es del mismo género para el artista como para el filósofo, científico u hombre de espíritu. El progreso de la razón no es aquel de la historia. Esta visión –del progreso del dominio sobre lo natural que es propiamente positivista- no se considera tal cual en este periodo. No es gratuita la constante apelación y loa a los antiguos; gozaban ellos de una mayor cercanía con lo natural y sus palabras resultan, por ello, más verdaderas y universales¹⁸⁵. La razón, para nuestros filósofos de la Ilustración, no suplanta y avasalla a lo natural – al hecho de la segunda naturaleza le llaman ellos hábito, y lo valoran negativamente- sino que debe mostrarlo y dirigirse hacia ello. Tampoco resulta gratuito que en el progreso de la razón pongan en

¹⁸⁵ Cf. Dubos. *Op. Cit.* . Sec. XXXV p.280.

escena primeramente la búsqueda de uno mismo, como lo hemos mostrado en todos ellos, y no a la historia propiamente dicha. Cassirer ve en el mundo ilustrado un primer paso para la historiografía y para la conciencia del sentido de la historia – aunque también dice que “aplica el mismo modo de plantear el problema y la misma metódica universal de la razón a la naturaleza y a la historia”.¹⁸⁶ Sin embargo, la Ilustración – y en especial, como hemos visto, Rousseau- gusta de universalizar la individualidad en el progreso de la razón y en el arte – como lo hace Diderot. Es decir, el mismo movimiento que hace la historia la efectúa el individuo en sí mismo; y la búsqueda de la naturalidad en sí mismo gana la universalidad del conocimiento del hombre. Asimismo, si los antiguos resultan más cercanos a lo natural no es debido a que el progreso de la razón vaya en aumento o detrimento, es sólo que en su siglo ven más prejuicios y soberbia que antaño – es también por ello que hemos optado por llamarle, más que siglo de las Luces, el siglo de la crítica.

El modelo ideal – que hemos dicho no se trata de una idea platónica pues es un objeto individual con significación universal- es la “cabalidad” de la visión de un objeto a la que Diderot se refiere. Es un objeto presente dado a luz por la creación del genio y, como tal, producto igualmente de un conteo inconsciente y de armónicos desconocidos para razón.¹⁸⁷ A ésta, entonces, le compete no dejar en supuesto lo que el genio presenta sin miramientos causales, de ahí que la preocupación por aclarar las valoraciones de belleza y bien sean tan prioritarias para la filosofía. El modelo es tal porque es guía para la razón en su progreso y, cerrando así con lo que introdujimos en el principio, la vocación de la razón es deletrear el sentimiento guiada, en última instancia, por lo que éste mismo le presenta.

¹⁸⁶ Cassirer. *Op. cit.* p.224.

¹⁸⁷ La palabra armónico se emplea aquí en analogía, como lo hace Diderot, con los sonidos que origina una nota fundamental la cual resultaría, en este caso, la naturaleza y el armónico el orden encubierto de aquella y que el genio recrea o es sólo por él audible.

Bajo lo que hemos dicho acerca de nuestro concepto de cercanía y voz del sentimiento, se puede asimilar, igualmente, la idea de Rousseau de la conciencia. La postura crítica que veíamos en los demás filósofos, a saber, no dejar por supuestos los movimientos del sentimiento, en Rousseau se muestra como la limitación a lo que la razón tiene de suyo, lo que le corresponde conocer y sobre lo que puede obrar. La labor de la razón es más arqueológica que creativa, desenterrar y limpiar las ruinas que son el fundamento de la naturaleza del hombre: escuchar a la conciencia. El sentimiento y la palabra que lo porta son suficientes en sí mismos; no necesitan de aclaraciones y de conciencia crítica de sus fundamentos como en los otros filósofos. Las definiciones serían útiles, dice Rousseau, si no se emplearan palabras para expresarlas pues se cae, de un momento a otro, en un círculo.¹⁸⁸ La definición emplea palabras para dar razón de otras palabras y, como los eventos y las cosas de la naturaleza, la búsqueda de las causas o del dar razón se enfrenta a una cadena infinita o a un círculo. Para Rousseau hay una causa primera, y esto ratifica su convicción de dejar ser aquello de lo que no podemos seguir dando razón. La palabra es suficiente en sí misma no gracias a su definición, que necesariamente la embebe en múltiples sendas que la alejan de su sentido original, sino a que es portavoz del sentimiento. Y más allá de éste nada podemos decir salvo la palabra misma que le señala. Rousseau nos muestra así las posibilidades de la razón y del ser racional que actúa. Ambas posibilidades de suyo le pertenecen, aunque no sean lo mismo. El conocimiento claro y distinto de las cosas es la definición exacta y es el objeto de la razón desentrañarlo. Sin embargo, aquello que carece de la precisión de la definición distinta y de la claridad, no deja de ser por ello racional. El hombre virtuoso y racional no es el que aclara y define con exactitud matemática todo sobre lo que actúa y lo que sobre él

¹⁸⁸ Cf. Rousseau. *Emilio*. p. 114.

actúa, sino el que aprende a vivir con lo que no tiene claro ni definido; que se limita a actuar sobre lo que entiende y deja ser al sentimiento; así lo domina o, más precisamente, vive con naturalidad. El ser racional vive transido de cosas de las que no puede dar razón y, sin embargo, es racional justamente porque se limita a aquello de lo que sí puede dar razón y sabe actuar y pensar poblado de misterio. De ahí que ponga en boca del Vicario y reitere en el *Emilio* que “mi norma de abandonarme al sentimiento más que a la razón está confirmada por la propia razón”.¹⁸⁹ El sentimiento tiene algo más universal que la definición clara y que es el atributo que hemos dado a la razón en este trabajo: el sentido y la dirección. Todo sentimiento y pasión tienen un sentido, y es su virginal disposición – no estar mezclado con pasiones que acallen su voz pura con estrépitos sin dirección- la guía regia para nuestra razón. De la misma manera en que el sentimiento muestra inmediatamente – y a través del genio- lo que la razón busca y, a la vez, de lo que debe dar razón en nuestros otros filósofos, sucede en el pensamiento de Rousseau, y vale la pena hacer una cita completa de un bello pasaje:

Es la debilidad del hombre la que lo hace sociable; son nuestras miserias comunes las que llevan nuestros corazones a la humanidad: nosotros no le debemos nada si no continuásemos como hombres. Todo apego es un signo de insuficiencia: si cada uno de nosotros no tuviese necesidad de los demás, no pensaría unirse a ellos. De este modo de nuestra misma fragilidad nace nuestra efímera dicha. Un ser verdaderamente dichoso es un ser solitario; sólo Dios goza de una felicidad absoluta; pero ¿quién de nosotros la ha ideado? Si algún ser imperfecto pudiese bastarse a sí mismo ¿de qué gozaría él respecto de nosotros? Estaría solo, sería miserable. Yo no concibo que aquel que no tiene necesidad de nada pueda amar cosa alguna: no concibo que aquel que nada ama pueda ser feliz.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Rousseau. *La Nouvelle Héloïse*. II. p. 573.

¹⁹⁰ Rousseau. *Emilio*. P. 252.

El sentimiento mismo, el amor, es la insignia de nuestra finitud. Su simple existencia marca la regla de nuestra vida y la vocación de nuestra razón; somos amorosos porque tenemos límites, y somos racionales porque hay que seguir amando. Es tal vez un destino trágico de la razón el cegarse a la enorme evidencia que el sentimiento y, con él, la naturaleza y la conciencia ponen ante sus luces. Ofrecen con gratuidad lo que el hombre virtuoso tiene que ganar haciéndose la guerra para aprender a escuchar y sentir a través de la razón: “sé hombre sensible pero sé prudente. Si tú no eres sino uno de los dos, no eres nada.¹⁹¹” Enormes querellas se juegan en el alma del hombre entre sentimientos y razones antes de aprender a morir, y saberse finito. La infelicidad y la esclavitud son las caseras en nuestro espíritu y, sin embargo, está perpetuamente escrito en todos los corazones que basta con seguir amando, que “sólo se es feliz antes de alcanzar la felicidad”.

3- El lenguaje

§ 31. Lenguaje y razón

Hemos convenido en decir que el lenguaje marca los límites de la razón para nuestros autores, aunque desde las diferentes perspectivas que ya se han explicado. Existe, igualmente, una muy estrecha relación entre la imitación y el lenguaje - en la filosofía de Diderot sobre todo- debido a que comparten características muy importantes. Sin embargo, Diderot pone al lenguaje en los dominios de la memoria, mientras que la imitación se encuentra en los de la imaginación. Es la misma diferencia que hay entre un copista y un imitador-creador. Si hemos encontrado en la cercanía y, a partir de ella, en la imaginación

¹⁹¹ Rousseau. *Emilio*. p. 398.

al portavoz del sentimiento, para Diderot, aquel de la razón resultaría ser el lenguaje. La imitación la consideramos como la *obra maestra* de la razón por el estrecho lazo que la une al conocimiento logrado por el análisis de aquella. El lenguaje podría ser considerado de la misma manera; el progreso del conocimiento de la propia inconsciencia y de la naturaleza no tiene otro medio de expresarse a partir de la razón que a través del lenguaje. La definición, como la hemos postulado, toma el papel de ciencia para la razón y de objeto del lenguaje. Surge este postulado, así como la vocación de la razón de la que hablamos más arriba, de la convicción de Diderot en la unidad del alma y de la naturaleza. Ambas son una misma a cada instante y, en sí mismas, no tiene partes. Lo mismo sucede con la intuición del genio quien, más allá de desmontar el todo en un análisis y enumerarlo, lo contempla y muestra como tal, como un todo: el modelo ideal. Diderot trata, como dice Belaval,¹⁹² a la razón y al lenguaje de la misma manera. La razón y la expresión se mueven paso a paso en el análisis y el conocimiento mientras que la naturaleza y el espíritu son un todo siempre. Aristóteles dice que el alma es el ente que cuenta y que, por ello, sin alma tal vez no habría tiempo.¹⁹³ Diderot cambia esta facultad del alma toda y la centra en su puro ser racional vertiendo la posibilidad de enumerar y desentramar las causas, así como la temporalidad¹⁹⁴ en la expresión y el lenguaje. Es así que, más que una estrecha relación con la imitación dada por la imposición de algo innatural sobre la naturalidad – pues el lenguaje es siempre una convención-, así como la imposibilidad de una definición cabal como de una imitación

¹⁹² Belaval. *Op. Cit.* p.135.

¹⁹³ Cf. Aristóteles. *Física*. 223a20.

¹⁹⁴ Veremos en el siguiente capítulo la importancia de la consideración temporal y sus implicaciones en la música. Ciertamente de este postulado se pueden desprender inmensas investigaciones que, por el momento, no se llevarán a cabo.

a la que no falte nada,¹⁹⁵ encuentra el lenguaje mucha mayor relación con la labor de la razón que hemos explicado en Diderot. A pesar de que Diderot no trata demasiado del lenguaje dentro de su obra, goza éste de una enorme importancia para sus ideas y para su concepción de la razón. El lenguaje y la memoria son aquello a través de lo cual la razón realiza el conteo – o conocimiento de las causas y de lo inconsciente. Sobrepasa con ello la inmediatez de la materia y del animal librándose del lenguaje de acción – el grito animal que no es sino signos de una necesidad actual-, elevándose al lenguaje por signos y símbolos convencionales que perfeccionan el pensamiento y, el pensamiento perfeccionado, extiende la experiencia fijando las experiencias pasadas y le conduce, con ello, a la preocupación por el futuro. El preocuparse por el tiempo le lleva más allá del animal y se ocupa, entonces, de la verdad, el bien y la belleza.¹⁹⁶ Hubiese sido contradictorio, como dice Belaval, el don de perfectibilidad¹⁹⁷ dado por la naturaleza al hombre si sus facultades, la memoria – ligada al lenguaje de institución-, imaginación e inteligencia no le diesen cuidado por el tiempo. Como ya mencionamos, Diderot dice que el animal “sólo existe en el momento de la impresión (...) en un solo punto y en un solo instante”.¹⁹⁸ El hombre “vive en el pasado, el presente y el futuro; en el pasado para instruirse, en el presente para gozar y en el futuro para preocuparse (*préparer*) por sí y los suyos. Está en su naturaleza entender su existencia a través de miradas, proyectos y esperas de todo tipo”.¹⁹⁹ Así como sucede con la escritura y la historia, sin la cual la historia universal sería lo mismo que la vida de cada hombre en particular y sus experiencias, el

¹⁹⁵ En este sentido la imitación se toma como el conocimiento racional que explicamos al tratar la *Paradoja del comediante*. Si bien el modelo ideal sería equivalente a la definición cabal, a este se llega por “revelación” o sentimiento y no a través del conteo racional en el que siempre queda algo por considerar.

¹⁹⁶ Belaval, I. *Op. Cit.* p. 89.

¹⁹⁷ Cf. Diderot. *Oeuvres*. XVIII. p.179.

¹⁹⁸ *Ibid.* p.176.

¹⁹⁹ *Ibid.* p.179.

lenguaje en general posibilita la vocación de la razón que, como conteo, es temporal. Digamos que sin la conciencia de la búsqueda de la inconsciencia – razón, lenguaje, memoria e imaginación- no sería posible la temporalidad y viviríamos en la barbarie del instante. Resulta del todo interesante el vuelco que la teoría del sentimiento, vista de esta manera, da a la epistemología tradicional. El medio del conocimiento racional es la temporalidad; la postración que realiza el sentimiento es inmediata. Además de lo que hemos dicho de la inmediatez – la no mediación que equivaldría al conocimiento de la razón-, resulta ésta igualmente atemporal e instantánea. La razón es temporal porque es un progreso y una construcción; en el sentimiento no hay cabida a este proceso porque, aunque muestra, en él todo está por hacerse.

Como en la filosofía de Diderot, para Rousseau la razón y el lenguaje son una unidad indivisible. El lenguaje, como ya se ha resaltado, nace o es resultado de la imaginación activa de un hombre ante los padecimientos del otro. Únicamente saliendo de la individualidad y la soledad nace la posibilidad del lenguaje y de la razón. Sucede, así, que la razón, de ser una facultad potencial o virtual en el hombre, por la necesidad de padecer o hacer padecer los sentimientos propios en el otro se acrecienta y progresa: “la reflexión nace de ideas comparadas y es la pluralidad de ideas lo que lleva (*porte*) a compararlas. Aquel que no ve sino un solo objeto no tiene comparación [ni relación] que hacer”.²⁰⁰ En la plena autosuficiencia del estado de naturaleza no hay nada que pueda incitar a los hombres a vivir juntos ni, por la misma razón, hacerles sentir que su experiencia debe ser compartida por otros. El único lenguaje que se deja oír en aquellos tiempos míticos²⁰¹ o hipotéticos, es la voz de la naturaleza, la voz interior que dicta, en la

²⁰⁰ Rousseau. *Essai sur l'origine des langues*. p.93.

²⁰¹ Cf. Medina, David. *Jean-Jacques Rousseau. Lenguaje, música y soledad*. p. 375.

intimidad de la conciencia, los preceptos de la ley natural. El amor de sí, el sentimiento básico de la del hombre y único sonido en la primitividad, no tiene palabras y no las necesita. Sólo su posterior transformación en “pasiones sociales” pudo exteriorizar la voz silenciosa y poner en marcha el lenguaje, cuyo principio motor estaría en el lado afectivo del ser humano y no en el dominio de las necesidades. Sin embargo, estas mismas necesidades cambian, con la exteriorización del espíritu, y requieren para su satisfacción de un esfuerzo y un cálculo desarrollando, igualmente, a la razón. Rousseau, por ello, considera que de no haber tenido más que necesidades físicas, el género humano jamás habría hablado ni razonado. Es claro ahora que él no tiene sólo necesidades físicas; no está confinado al andar natural y ciego de la demás naturaleza. Incluso en su estado de mayor inocencia era virtualmente todo lo que le lleva a ser el encuentro con los otros, la razón, el lenguaje y las pasiones, y que es una inocencia atenta y que escucha. Naturalmente, dice Rousseau, el hombre empezó a hablar, y naturalmente el lenguaje se aleja de su fuente en las pasiones en complicidad con el conocimiento de la razón. El lenguaje de convención pertenece sólo al hombre y “esta es la razón por la que el hombre progresa, sea hacia el bien o hacia el mal, y por qué los animales no”.²⁰²

En el origen el lenguaje es la expresión del sentimiento; un sustituto legado por la razón y la imaginación del mero *cri animal* que no es una respuesta mediada, racionada y dirigida como lo es la palabra, sino muestra de los movimientos necesarios de la naturaleza. Así, aquello que la palabra racional y con sentido reemplaza no es al sentimiento tal cual el lenguaje lo expresa originalmente, sino a la respuesta pasiva y ciega del solitario hombre en potencia. Rousseau admite un alejamiento natural del sentido original del lenguaje, es decir, de la expresión directa de los sentimientos y las pasiones. La existencia natural del lenguaje

²⁰² Rousseau. *Essai sur l'origine des langues*. p. 39.

por convención²⁰³ trae consigo el advenimiento de la escritura, en donde el acento y la sonoridad de la palabra hablada se pierden y el sentimiento se sustituye por la idea.²⁰⁴ Sin embargo, este movimiento natural no ha de ser considerado como un progreso. Se le extrae demasiado a la palabra al despojarla del sonido y musicalidad que le pertenecen: “un lenguaje que no sean más que articulaciones tiene la mitad de su riqueza; lleva ideas, es cierto, pero para llevar sentimientos le falta ritmo y sonido, es decir, melodía: eso tenía la lengua griega y de lo que carece la nuestra”.²⁰⁵ El movimiento progresivo de la razón y el lenguaje que la expresa, como lo hemos reiterado en este capítulo, no puede perder de vista al sentimiento.

§ 32. Lenguaje y sentimiento

El sentido inverso en la teoría del lenguaje en nuestros dos principales autores²⁰⁶ resulta harto más notorio cuando se explora desde la relación de éste con el sentimiento. Sin embargo, antes de desarrollar ésta perspectiva, hay que apuntar una importante coincidencia entre ellos. El *cri animal*, la repuesta necesaria y casi orgánica a los impulsos ciegos no son un alarido sentimental y pasional. El animal sufre y se regocija, pero no odia

²⁰³ Lo que aquí interesa a Rousseau no es la convencionalidad del lenguaje, que Dubos considera un alejamiento de la naturaleza, sino el hecho de la posibilidad del lenguaje sin importar los medios que se empleen para hacerle efectivo.

²⁰⁴ Cf. Rousseau. *Essai sur l'origine des langues*. p. 67.

²⁰⁵ *Ibid.* p. 143.

²⁰⁶ Hemos hecho notar la convivencia y pugna de perspectivas entre los autores que manejamos e intentado construir una línea de pensamiento que a todos ello cobije. De esta manera es que encontramos las dos perspectivas principales acerca de la razón y el sentimiento que en este capítulo se ha abordado más detalladamente. Rousseau y Diderot son los dos pensadores que llevaron dichas líneas de pensamiento a más amplios parajes y es la razón de su protagonismo en el presente capítulo. Mucho dicen los demás autores acerca de los problemas que aquí se tratan, igualmente, y mucho de ello ya lo hemos analizado en los capítulos anteriores. Dubos, sobre todo, tiene importantes aportaciones al problema del lenguaje que, a pesar de ello, serán tomadas en cuenta, dada su estrecha relación con nuestro principal problema, en el último capítulo.

ni ama. La referencia clara a este fenómeno en Diderot - en relación con las artes y la explosiva emotividad que requieren y de la que se alimentan- propone una suerte de reminiscencia del origen. La inmediatez del movimiento y manifestaciones de lo natural se les relaciona con aquella inmediatez del sentimiento humano. En el hombre un grito no es sólo de dolor o placer, es apasionado; igualmente, el arte no presenta esta respuesta necesaria de la naturaleza, sino que la recrea. Por esta misma reminiscencia es que Diderot dice que la poesía quiere algo enorme, bárbaro y salvaje. El movimiento de la vida y la razón del hombre son a través de descubrimientos; el movimiento natural no requiere de ninguno, así como el sentimiento que eleva al genio a la idea. La genialidad y la barbarie son inmediatas y atemporales; Diderot pide una manifestación de la idea, un mar de sentimiento en la poesía porque *no tiene tempo* que perder al avivar el sentimiento en el otro con la barbarie del instante. El sollozo simple de una mujer, dice Diderot en sus *Recherches*,²⁰⁷ nada nos dice ni nos estremece; al ir conociendo las razones de su tristeza comprendemos su estado; sin embargo, para avivar la pasión y el sentimiento no son suficientes aquellos datos. La frase de Corneille en su obra *Horace*: “qu’il mourût [que muriese]”, es un claro ejemplo de ellos. Diderot dice que la sola frase aislada nada nos dice ni nos estremece. Al relacionarse – recuérdese su teoría de las relaciones- con lo que en la obra se dice gana sentido y se embellece. Sin embargo, sin aquella frase que tanto sorprendió y extasió a esta generación completa,²⁰⁸ la obra de Corneille hubiese dejado de fascinar y avivar el espíritu como lo hizo. Nada es la frase sola, pero sin ella - sin esa explosión ideal y sentimental del genio-, la obra no hubiese trascendido en la memoria y el espíritu de sus lectores tan vivamente. Las relaciones deben ser claras y necesarias en el

²⁰⁷ Cf. Diderot. *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature de beau*. p. 423.

²⁰⁸ No sólo la cita Diderot unas tres ocasiones, sino también Dubos y Batteux con la misma emoción y agrado.

arte; pero, digamos, la suma de las relaciones no resulta en la idea de tristeza y resignación *en sí* que la frase sola mienta. Sería, pues, un agregado inconsciente que hace vibrar todas las fibras del alma. El espíritu es un todo y en un solo momento, como la mencionada frase, mas el hombre y su razón se le acercan contando y deletreando. Juega ahí un doble papel el lenguaje, como emisario de las relaciones que forja la razón y como símbolo de la idea.

Para Rousseau pasión y reflexión, la comparación y el padecimiento forman un círculo de generación con el lenguaje. Si bien, como lo señala David Medina,²⁰⁹ existe una paradoja en la teoría de la generación del lenguaje en la filosofía de Rousseau pues, a pesar de que a partir del lenguaje la razón puede comparar el espíritu del individuo con aquel de los otros, “la reflexión parece muy necesaria para la invención del lenguaje”.²¹⁰ Lo que queda claro es que el individuo solitario se desborda de sí mismo por la pasión y no la necesidad, que es la idea generalizada de aquella época. “El efecto natural de las necesidades fue separar a los hombres y no reunirlos. [...] Sería absurdo que la causa de su alejamiento fuese el medio de su unión. No es el hambre ni la sed, sino el amor y el odio, la piedad y la cólera lo que ha arrancado las primeras voces”.²¹¹ Son las necesidades del alma, como dice la expresión de Dubos, las que reúnen a los hombres y les hacen hablar, son las necesidades morales y, con aquellas, las pasiones. Rousseau insiste en el carácter musical del lenguaje, en el acento y el tono como vehículos necesarios del sentimiento, no así en el significado efectivo de la palabra. El lenguaje originario fue, desde esta perspectiva, figurado. Es decir, el significado de la palabra no coincide con lo que la cosa realmente es;

²⁰⁹ Cf. Medina, David. *Op. Cit.* p. 345. El autor de este libro analiza varias de las obras de Rousseau y propone la solución de dicha paradoja. Sin embargo, nuestra posición ante el problema busca una comunión en el origen de la razón, el sentimiento y el lenguaje. Recuérdese que se trata de una hipótesis o un tiempo mítico, no efectivo e histórico en el que las potencialidades del hombre se manifiestan. Vale más para nosotros considerar que cada una es fundamento de la otra en el hombre real.

²¹⁰ Rousseau. *Essai sur l'origine des langues.* p.56.

²¹¹ *Ibid.* p. 43.

aquello que emerge en el sonido de la palabra no indica a la cosa misma, sino a la pasión que aquella hubo de atizar en el corazón. Un hombre, dice Rousseau, llamaba a otros hombres *gigantes* y no *hombres* por el temor que le ocasionaban su desigual fuerza y tamaño. El juicio ante aquellos es lo que equivoca el significado de la palabra y, al compararlos – con experiencia y conocimiento- consigo mismo descubriendo en ellos semejanza y hermandad, cambia la palabra y les llama *hombres*, dejando el sustantivo *gigantes* para algún objeto que infundiese en él temor. “Nada me puede engañar acerca de lo que siento”,²¹² lo que se equivoca es el juicio ante la cosa, dice Rousseau el *Emilio*. Igualmente, para Rousseau el sonido de la palabra lleva la pasión, y es lo que al otro convida de la pasión mucho más que la visión del objeto mismo. El lenguaje por signos e imágenes nos dice mucho más del objeto del que se habla, es la imitación en el sentido de copia,²¹³ sin embargo, el acento de la palabra habla más de aquel que padece y es el único medio, o por lo menos el más natural y eficaz, de la com-pasión. Dado que sentimos antes de reflexionar y razonar acerca del objeto del que se habla y que causa una pasión, el lenguaje originario, dice Rousseau, fue el canto.

Rousseau llama a la expresión de las pasiones a través del canto una necesidad moral. Hemos visto de qué manera es que el sentimiento juega un papel esencial en lo que a la moralidad y a la acción se refiere. Igualmente, como no hay sentimiento sin razón ni aquello que antaño dormía en el hombre solitario, no hay, para Rousseau, pasiones sin voz y lenguaje. Si el hombre es libre, si se perfecciona o degenera desarrollando sus potencias virtuales, se debe todo ello a que es un animal que habla o que está destinado a hablar. El lenguaje le libera de las ataduras de los sentidos y le deja a merced de sus solas fuerzas y de

²¹² Rousseau. *Emilio*. p. 120.

²¹³ *Ibid.* p.35.

su sola conciencia, en incesante conversación consigo mismo y con los otros. El hablar, aunque sea acto constitutivo de la individualidad, tiene necesariamente una constitución comunitaria y es impensable sin los otros. La temporalidad, igualmente, del habla dimensiona consigo la temporalidad del sujeto. No se es unidad en un instante y es el lenguaje aquel que abre las puertas del instante hacia el tiempo como sucede con Diderot. Detrás de la pasión y el sentimiento no hay nada, lo hemos ya señalado, y éstos existen sólo por el lenguaje y su dimensión temporal. Lo que existe en el alma del hombre es un diálogo perpetuo consigo mismo y con los otros.

Capítulo IV. La música

1- Acerca de la relación entre filosofía y música.

La historia de la música, como Fubini,²¹⁴ adolece de ciertas dificultades para su reconstrucción e interpretación dada la inexistencia de fuentes directas de los fenómenos musicales en muchas de sus manifestaciones. Sin embargo, lo mismo se puede decir acerca de la música escrita, cuya interpretación no es, en absoluto, labor sencilla; asimismo, una grabación o la presencia misma de la música en un concierto no consolida su estancia; mil versiones pueden ejecutarse de la misma obra sin falsearla ni ser idénticas entre ellas. Mucho se ha escrito para tratar de aminorar o justificar aquella naturaleza de este arte que parece negarse a ser fijado y plasmado. Dicho esto, no entraremos en la *fugacidad* de la música desde esta perspectiva, aunque lo que alcancemos en el presente estudio bien puede darnos herramientas para ello. Sirva, por ahora, de ejemplo e introducción a lo que la esquiva naturaleza de la música ha conflictuado e inspirado al pensamiento. Así, no es menos intrincada y bella la relación que guarda con la filosofía y su historia.

La relación entre filosofía y música goza de una historia inmensa y, para los propósitos de este trabajo, insondable. No queremos dejar en entredicho y presupuesto ideas que merecerían un estudio detallado y que revelarían inmensa riqueza para nuestro tema y que, sin embargo, faltos de crítica y adueñándonos de interpretaciones y escritos de otros, jamás se habrán de revelar. Hemos intentado presentar una perspectiva somera y que, además, guarde la esencia del pensamiento de los múltiples y grandes filósofos que han reflexionado acerca de la música y, sin embargo, dichos intentos han demandado una atención específica

²¹⁴ Fubini, Enrico. *Estética de la música. La balsa de la medusa*, p. 57.

y responsable para cada periodo, cada idea y cada filósofo y, dichas demandas, no pueden ser más justificadas. La vocación de descubrir una respuesta filosófica al ser de la música nos exige adentrarnos en cada pensador, obra e idea que la historia nos convida como lo hemos intentado en el presente estudio. Nos limitaremos a dar aviso al lector de excelentes estudios a este respecto en la bibliografía.

Hasta ahora hemos hablado bastante poco de la música y, como lo hemos ya explicado en la introducción, así es como el método que seguimos lo requiere. No debemos hablar del todo sin haber enumerado y analizado las partes a riesgo de prejuzgar nuestros resultados. Imitación y sentimiento se han referido ya a la música; ahora concierne referir la música a *sus partes* y vislumbrar, en fin, un poco más del todo, de la música misma.

§ 33. Descartes y el *Compendium*

Resultaría absolutamente interesante y enriquecedor llevar a cabo un estudio de la teoría de la música de Descartes a lo largo de toda su obra. Van Wymeersch lo lleva a cabo y su escrito no escatima en brindar la mar de ideas reveladoras. Además, es una empresa que, como lo mencionamos más arriba, debemos llevar a cabo – aunque no en este escrito. Por ahora nos limitaremos en enunciar la teoría de la música de Descartes como importante antecedente de Rameau, y la concepción de la belleza y su conocimiento que determinan de manera importante a la filosofía de la belleza que ya hemos analizado en la Ilustración. Van Wymeersch y André Charrak²¹⁵ coinciden en considerar el *Compendium Musicae* como un escrito que marca algunos de los trazos principales en la obra posterior de su joven autor. De la misma manera, la música se ve contagiada por el ímpetu de esta obra y las que le

²¹⁵ Charrak, André. *Musique et philosophie à l'âge classique*.

sucedieron en la filosofía de la Ilustración. En el *Compendium* Descartes retoma teorías largamente desarrolladas en el siglo XVI pero las estructura sobre una base epistemológica novedosa. Los principios del *Discurso del método* están presentes, aunque tácitamente, en sus reflexiones sobre la música. La intuición nos hace percibir evidencias claras y distintas. Son los elementos simples a partir de los cuales se enuncia una serie de proposiciones. La deducción supone que cada una de las proposiciones formuladas sea probada por aquella que la precede. De un principio evidente se siguen una larga cadena de razonamientos que nos asegura la exactitud del conocimiento. La memoria y la enumeración permiten considerar el movimiento continuo y la totalidad del camino que nos lleva de los primeros principios a las conclusiones finales.²¹⁶ La experiencia, por el contrario, no interviene en este razonamiento apodíctico. “Todo el método reside en la puesta en orden y disposición de los objetos. La observaremos si reducimos por grados las proposiciones complejas y oscuras a proposiciones simples y, en seguida, partiendo de la intuición más simple de todas, intentamos elevarnos por los mismos grados hasta el conocimiento de todos los otros”.²¹⁷ Puede verse en esta cita que la epistemología cartesiana es también una delimitación de los dominios del conocimiento científico; Descartes sólo investiga objetos de los que puede tener un conocimiento cierto e indudable, esto es, que puedan analizarse según las reglas. En su escrito de 1618 piensa ya según este método. Comienza buscando un fundamento sobre el cual se pueda analizar el edificio musical y lo descubre en la intuición del sonido fundamental: “De dos términos que suponen consonancia entre sí el más grave contiene de alguna manera al otro”.²¹⁸ Una cuerda que suena de un laúd hace sonar a otras más agudas que ella pero no a las más graves. Una cuerda es a una cuerda,

²¹⁶ Descartes, R. *Reglas para la conducción del espíritu*. Regla III.

²¹⁷ *Ibid.* Regla V.

²¹⁸ Descartes, R. *Compendium Musicae*. p.67.

dice, como un sonido a un sonido. De la división de la cuerda en partes justas, produce sonidos justos o consonantes, y en cada sonido se contienen los sonidos más agudos que éste. A partir de la cuerda dividida en partes iguales establece una clasificación de intervalos sonoros, del más consonante al más disonante en función de la simplicidad de la relación numérica que los define. La octava, la división entre dos, es la más perfecta; siguen a ésta la quinta y la cuarta, que resultan de la división entre tres. De esta manera, entre menos se divida la cuerda, más perfecto es su relación de sonido y proximidad con la unidad. Descartes considera hasta seis divisiones de la cuerda no por la razón con que Zarlino lo hizo,²¹⁹ sino porque una cantidad mayor de divisiones en la cuerda produciría sonidos que el sentido no puede percibir clara y distintamente. Además, los sonidos considerados que se producen de esas divisiones – sobre todo de las primeras dos- son las consonancias; las demás son consonancias secundarias que se derivan de las primeras de la misma manera en que 2 y 3 componen a los números 4 y 6. Estos procedimientos según la regla de la simplicidad se confirman al tañer los sonidos más perfectos que siguen a la octava junto con esta; al hacerlo, el sonido primero del que los otros dos son parte, se ve reforzado y se percibe con más claridad por el sentido. Todos los vuelos de la música, concluye Descartes, son un movimiento de consonancia en consonancia, donde los sonidos intermedios entre ellas son sólo puentes tendidos entre sonidos perfectos sin claridad ni sentido por sí mismos. Los intervalos producidos con cualquiera de estos sonidos intermedios los llama Descartes disonancias; no tiene entre ellos una relación numérica precisa y su uso, aunque indispensable para la música, es del todo artificial.²²⁰ La prueba de ello la da el sentido al esperar en un intervalo disonante su resolución natural: “cuando

²¹⁹ Zarlino llega hasta las seis divisiones pues considera que este número posee un sentido cósmico y divino. Como se explica, Descartes lo hace por razones muy diferentes.

²²⁰ Cf. Descartes. *Compendium Musicae*. p. 91.

oímos una consonancia imperfecta, los oídos esperan una más perfecta en la que pueden reposar, y son llevados a ello por un impulso natural; de ahí que deba ponerse la más próxima pues es ésta la que desean. Por el contrario, cuando se oye una consonancia perfecta no esperamos una más imperfecta”.²²¹ De la misma manera en que las notas consonantes muestran con mayor claridad la nota fundamental, las disonancias y movimiento musicales, dada su diferencia y tendencia hacia ella, la muestran, así, también con mayor claridad. Descartes no sólo introduce las nociones de agrado y desagrado como directrices fundamentales del movimiento propio de la música – de lo que hablaremos más adelante-, sino también enuncia los fundamentos de la música tonal que ya antes se empleaban y seguían de manera tácita y que Rameau consolidará en su teoría armónica.

§ 34. Estética cartesiana en la Ilustración

La influencia cartesiana sobre la filosofía y, sobre todo sobre sus compatriotas inmediatos, los filósofos ilustrados, es innegable y la hemos expresado en lo que resulta más importante para la presente investigación. Su método y, sobre todo, el requerimiento de claridad y distinción para el conocimiento se han hecho patentes para nuestros filósofos. Sin embargo, en lo que a la estética se refiere, difícilmente puede asegurarse que la filosofía cartesiana haya tenido una influencia importante. En la mayoría de nuestros filósofos es mucho más clara la herencia renacentista y clásica en sus teorías estéticas; o la influencia de la estética inglesa de Hutcheson y Shaftesbury y el empirismo de Hume en el caso de Diderot. Crouzas, como ya lo hemos visto, retoma el método cartesiano sobre todo y lo acopla a paradigmas clásicos de la belleza. Igualmente, sería muy osado afirmar la existencia misma

²²¹ *Ibid.* p. 104.

de una estética en la obra de Descartes. Ciertamente jamás escribió un tratado dedicado a estos menesteres. Sin embargo, del *Compendium* y, sobre todo, de la obra *Las pasiones*, adviene una tesis que es del todo importante para nuestra investigación.

La belleza de la música depende de la adaptación de ésta y sus proporciones internas y objetivas al sentido. La belleza se encuentra para Descartes, aún, en el objeto y no el en sujeto que contempla. Sin embargo, el hombre en tanto ser pasional toma un papel que está lejos de ser el tradicional. Todo lo que opera sobre nosotros sin el concurso de nuestra voluntad es una pasión, “pues todo lo que no es acción es pasión”.²²² Desde el *Compendium* dice que el fin de la música “deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas”.²²³ El placer no es solamente intelectual, sino que está ligado a la sensación. Si el hombre puede escuchar música es porque tiene órganos idóneos para ello. Toda trascendencia que intente comunicar el alma del hombre con un orden más elevado, así como la música de las esferas y la belleza de la naturaleza quedan desplazadas. Descartes sólo habla de la música humana cuya finalidad no es reflejar una belleza trascendente, sino provocar placer y a expresar las emociones humanas.

Puede apreciarse que dentro de esta concepción estética no desarrollada de Descartes se encuentran las dos posibilidades de la belleza con las que la filosofía de la Ilustración habría de enfrentarse y que ahora deben ser ya medianamente claras: la confrontación entre razón y sentimiento en el arte y, más allá, en la vida del hombre. La filosofía de Descartes se encuentra en éste ámbito bajo dos posturas irreconciliables, la belleza a través de la cualidad objetiva de las cosas que depende de su justa proporción, y a través de la emoción subjetiva donde el sentido y las pasiones son o no excitadas. Si el objeto requiere de las

²²² Cf. Descartes. *Lettre a la Princesse Elizabeth du 6 octobre 1645*. Tomado de Brigitte Van Wymeersch. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Ed. Mardaga. p. 92.

²²³ Descartes. *Compendium*. p. 55.

cualidades de equidad y equilibrio de los que la inteligencia necesita para satisfacerse, el placer del sujeto proviene de los sentidos y no de la inteligencia. Así, el objeto deberá corresponder al mismo tiempo al órgano del sentido – y así al sentimiento- y a la razón, como hemos visto que lo propone Crouzas.

Descartes, en su correspondencia con Mersenne²²⁴ separa progresivamente la perfección de un sonido, que analizamos en el apartado anterior, de su belleza. Distingue el sonido como fenómeno físico y de su aprehensión por parte del sujeto y abre paso a una nueva división en el fenómeno musical: la estética y la acústica. La apreciación de un intervalo había estado ligada a sus propiedades acústicas en la simplicidad de sus relaciones numéricas; la belleza de un sonido era determinada por su perfección numérica, cualidad objetiva que la razón puede dominar. Sin embargo, un sonido puede ser perfecto sin ser apreciado como bello y placentero por el sujeto. La perfección y la belleza no están ya indisolublemente ligadas y anuncian dos reinos, el de la razón y el de las pasiones.

Las consonancias se distinguen de dos maneras: a partir de su simplicidad y sus relaciones numéricas, y a partir del agrado para el oído. Las consonancias complacen según el lugar que ocupan en la música; muchas veces es más placentera una disonancia y, así, el valor absoluto de perfección de un sonido no tiene que ver con las circunstancias en las que es empleado ni el juicio de gusto con que es apreciado. La música en el tiempo de Descartes está ya – y desde hacía un par de siglos- embebida en movimientos donde a los que poco conviene e importa la teoría de la perfección armónica a través de la cual la razón los juzgaba. La polifonía del siglo XVII se estructura a partir de los duelos entre consonancias, disonancias y movimientos de acordes ante los cuales la teoría poco podía decir. Descartes, como ya lo mencionamos, se aparta de la división de la música práctica y

²²⁴ Cf. Descartes. *Lettre a Mersenne 1633*.

la especulativa considerando sólo aquella creada por los hombres e indagándola, por supuesto, a partir de su forma más simple en el sonido fundamental y las consonancias. Sin embargo, encuentra que dicho principio y sus criterios de belleza tampoco satisfacen a la música que escucha, y abre paso a las consideraciones acerca del sentimiento y las pasiones. Lo bello y lo agradable “no tienen una medida precisa”,²²⁵ el placer es el criterio para juzgar la belleza; lo bello ya no es la imitación o realización de una forma ideal a partir de una estructura perfecta *a priori*, sino aquello que provoca placer y hace vibrar las cuerdas sensibles de la emoción. ¿No hemos visto que es justamente esta perspectiva de la belleza la que los ilustrados intentan subsanar? El propio discurso de la belleza de Descartes justifica la poca atención que le otorga a este problema en sus escritos. Si dentro del ámbito de la belleza no hay una medida precisa, no compete a la razón indagar sus causas. La belleza pertenece al dominio de las pasiones y, con ello, a la unión del alma y del cuerpo por lo que no puede ser racionalizada. Las pasiones las experimentamos en nosotros mismos y no deben ser atribuidas al alma sola ni al cuerpo solo, sino a la unión que hay entre ellos. La emoción musical y, en general, la emoción y placer de la belleza tienen el mismo fundamento, la unión entre alma y cuerpo. En tanto que pasiones, no pueden ser comprendidas por la sola razón, y no ha de intentarse explicar los elementos de un dominio por nociones del otro; las cosas que pertenecen a la unión entre alma y cuerpo no se conocen sino oscuramente con el entendimiento solo. De igual manera, las cosas de este ámbito no entran en el método de las *Reglas* dada su poca claridad. Se justifica, así, la división cartesiana de la música en arte y acústica, pues esta última puede analizarse racionalmente, mientras que la emoción y las pasiones ligadas a la primera no caben dentro de dicho análisis.

²²⁵ *Idem.*

Se puede sorprender al lector y juzgar que no es de Descartes de quien aquí se habla. Sin embargo, su pensamiento acerca de la belleza, el arte y la música concretan su sistema filosófico y son de los principales heraldos cuyo mensaje escucharán los filósofos ilustrados ya sea aceptándolo o negándolo. La subjetividad e indistinción de la belleza y en el juicio acerca de ella es uno de los principales problemas a los que se enfrenta la Ilustración. Asimismo y más importante, Descartes adscribe muy fuertemente los límites de la razón. El sentimiento y las pasiones no son fenómenos que considere faltos de importancia o inferiores; simplemente no es propio a la razón asimilarlos dentro de sus análisis. No se puede tener de ellos un conocimiento claro y distinto. Fue labor de los ilustrados asimilar el sentimiento a la razón de la manera en la que lo hemos explicado a lo largo de este escrito. Y vemos ahora, igualmente, que la respuesta de Descartes ante los límites de la razón no difiere mucho de aquella que encontramos en la Ilustración; la respuesta en muchos sentidos es la misma, aunque las perspectivas con que se logra son múltiples y enriquecedoras.

§ 35. La música en el siglo de la Luces y la *querelle des Bouffons*

La *Querelle des Bouffons* es, a decir verdad, un acontecimiento de relativamente escasa importancia para la filosofía. Puede interpretarse como una reacción nacionalista ante el arte creado fuera de las fronteras de esa nación y más allá de los Alpes. La música francesa se regía bajo el paradigma de la corte del rey Luis XIV y la ópera de Lully y Quinault. Sin embargo, no puede, por supuesto, reducirse una tradición musical tan arraigada que tuvo ocasión de una disputa renombrada como la *querelle des Buffons* al gusto de un solo individuo a pesar de ser éste el monarca. Igualmente, hay que considerar dicha *querelle*

como la manifestación material de intrincados jaleos en el pensamiento acerca del arte y la música. Corresponde ahora decir que la segunda parte del título de este trabajo, “la *querelle* musical en la Ilustración”, no reduce su correspondencia a la querella aquí mencionada. La música y sus consideraciones filosóficas están transidas de querellas que no son precisamente entre el gusto italiano y el francés. Basta enumerar aquella entre la melodía y la armonía, entre música y palabra, entre la racionalidad matemática y la equívocidad de la pasión, en fin, aquella entre razón y sentimiento. Es por ello que hemos considerado esta última relación más ampliamente y dominante en nuestras reflexiones. Ahora bien, si el llamado de la filosofía ilustrada ante el aguerrido pensamiento puede interpretarse como correspondiente a una síntesis dialéctica, no es labor de este escrito justificar la veracidad o falsedad de esta apreciación. Podemos decir, simplemente, que para la Ilustración nada sale de la razón, y que el sentimiento se descubre o se deja ser; sea esto o no un movimiento dialéctico, gustosamente lo exploraremos en otro escrito.

Pasemos ahora a consideraciones concretas sobre la música en la tradición francesa. Desde fines del Renacimiento nace un género de música que intentaba revivir la tragedia griega. La estética de los *philosophes* representa en varios sentidos la cima de esta tradición, la “cultura de la ópera”. La subordinación de la música al discurso poético fue el punto de partida de la *Camerata de los Bardi* en su esfuerzo por simplificar el complejo contrapunto heredado del *Ars Nova* medieval, desarrollándolas hasta formas polifónicas de las que la sólida unidad alcanzada en las misas de Palestrina es el ejemplo paradigmático. En el discurso de los *Bardi* se considera que el ritmo depende de la cantidad de sílabas que forman el texto cantado, y que la armonía es resultado del equilibrio entre las diferentes voces. En el contrapunto de los madrigales en mayor usanza en ese entonces las palabras se repiten y se superponen, dejando a la poesía desgarrada en una confusión en la que

difícilmente se entiende algo del texto. Este enredo polifónico es, para la *Camerata*, incapaz de expresar cualidades morales. Así, buscan respetar en todo momento la marcha poética. Claudio Monteverdi, siguiendo esta propuesta de la *Camerata* lleva este estilo llamado *representativo* a su perfección en la *Favola d'Orfeo* iniciando la interpretación renacentista de la tragedia griega, la ópera. Esta consolidación no sucedió sin la defensa de la autonomía de la música basada en la naturalidad de sus relaciones matemáticas por parte de Giovanni Artusi. A la defensa de la palabra como dote moral del arte musical se enfrenta la defensa de la naturalidad del fundamento matemático de que la música es portavoz por antonomasia en las artes. Inicia, así, el debate entre melodía y armonía, así como entre palabra y música.

La música barroca del siglo XVII hizo suyo el ideal de la música de la *Camerata*. Sin embargo, en las óperas de principios del siglo XVIII la idea de subordinación de la música a la palabra se hizo más difusa con la tendencia a diferenciar a las arias de los recitativos repartiendo las fuerzas de la obra en poesía y música que antaño la *Camerata* intentó reunir. Este ideal original es el que recibe Francia con Lully que, en colaboración con Molière y luego con Quinault, crean los espectáculos en la corte de Luis XIV. Tras la muerte de Lully, la nueva música italiana y el *bel canto* se introducen débilmente en Francia dando lugar a una pequeña disputa entre François Rameau y Cerf de la Viéville, mientras que los pasos del músico de la corte siguen fuertemente latentes en Francia hasta Rameau y la llegada de los *Buffons*.

En 1752 una pequeña compañía de ópera italiana llamada los *Buffons* llegó a Francia presentando obras de Pergolesi. Años antes las obras de este mismo músico habían sido representadas en un teatro francés sin gran tumulto. Sin embargo, a mediados del siglo, en el apogeo de la Ilustración francesa, la aparición de los primeros volúmenes de la

Encyclopedie y el gran revuelo de la obra teórica y musical de Rameau, la llegada de los músicos italianos fue un detonante entre la postura crítica de los ilustrados y la tradición artística y musical de la corte y de Lully. Los enciclopedistas – el lado de la reina, se hacían llamar- consideraban a la música francesa fría y carente de fuerza, que todo lo que el músico lograba se lo debía a su poeta. Al contrario, el canto italiano era de inmensa fuerza a pesar de que las frases y la estructura misma de la ópera desde la perspectiva teatral rebosaban de faltas; en cuyo caso, decían, el poeta debe todo al músico. El debate radicaba en cuál obra hablaba a la razón, cuál al sentimiento y cuál a la mera sensación. Las obras de la tradición operística francesa mostraban recitativos largos y monótonos cuyo interés era mantenido gracias a la acción de la poesía. La música italiana se dirigía directamente al corazón y mostraba pasiones con su solo andar. La música de Rameau, en fin, consideraban partía de causas meramente físicas – la vibración del cuerpo sonoro de la que hablaremos más adelante-, y sus efectos se limitaban a la sensación. A pesar de la imprecisión con que los conceptos se consideran – un debate enriquecido por tantas perspectivas desde las más variadas trincheras no puede sino ampliar conceptos hasta la indeterminación-, puede decirse que la pugna era entre el sentimiento y la razón. Los *philosophes*, por supuesto, no quedándose en la oscuridad de las ideas que hicieron nacer dicha querella, buscaron formas de acercamiento a la música con mayor detenimiento y reflexión. Sin embargo, no puede negarse el ímpetu que los *Buffons* dieron al pensamiento musical.

2- La síntesis de Rameau

Jean-Phillippe Rameau, llamado por algunos Newton de la música y, entre los comentaristas más recientes de su obra, comparado con Wagner por su concepción integral y sistemática de la música, es relativamente hoy poco conocido. Puede decirse que su obra musical estaba demasiado cargada y dominada por sus pensamientos sin dejar correr al sentimiento que este arte, como reafirmaremos más adelante, transmite más allá que cualquier otra creación. Sin embargo, Rameau recorre el camino inverso. Su obra teórica es, digámoslo así, *a posteriori*; su fuente es la música que crea y a la que su genio le conduce. De ahí que cambie tan frecuentemente de tendencia filosófica a lo largo de sus escritos según su arte lo requiera. El único principio que puede considerarse *a-priori* en su pensamiento es aquel del bajo fundamental o *corp sonore* – que a pesar de ello tiene, igualmente, un fundamento empírico- y es a través del cual, de manera equívoca y ecléctica en algunos casos, busca justificar la independencia de la música de la palabra, así como su carácter de arte por antonomasia o, incluso, de ciencia. Logrando, asimismo, en la práctica musical la consolidación de la armonía tonal.

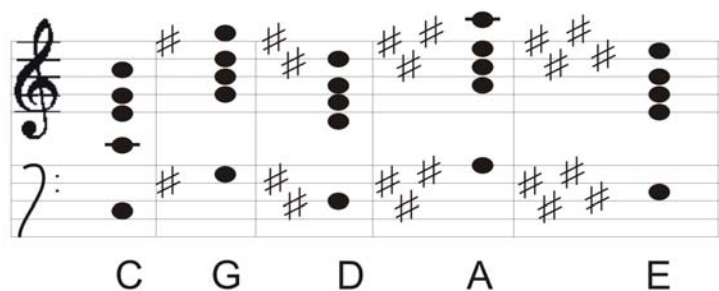
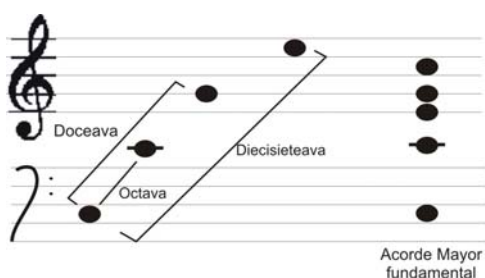
§ 36. Síntesis de la música

Como bien lo señala Thomas Christensen en su excelente libro *Rameau and musical thought in the Enlightenment*, más allá de una teoría sistemática y ordenada del fenómeno musical, Rameau realiza una síntesis de las diferentes concepciones tanto de los músicos como de los filósofos que consideran a la música, así como Newton reduce y reinterpreta las observaciones, hipótesis y leyes de Galileo y Kepler unificándolas bajo su teoría de la

gravitación. Ciertamente, ninguna de las dos partes – músicos y teóricos- quedó satisfecha con la nueva estructura y la respuesta, sobre todo de parte de los filósofos, se manifestó no sin antes galardonar al músico por su hazaña sintética cuyo paradigma en la Ilustración es aquella síntesis de Newton. Rameau propone, a lo largo de toda su obra, que a partir de la armonía todo lo que interviene en la música puede ser explicado y que, a partir de ella, es de donde todo esto surge. Nos referimos tanto a la melodía, el ritmo, la *causa eficiente* –la razón del movimiento de los sonidos y acordes-, la íntima relación con lo natural y su exactitud matemática, tanto como a la belleza y la expresión de las pasiones en la música. Veremos la manera en que realiza esta unificación intentando, asimismo, no inmiscuirnos demasiado en el intrincado vocabulario musical.

La polifonía que reinaba en el Renacimiento y en el barroco hasta Rameau, funcionaba sin reglas establecidas en el movimiento de sus acordes e, igualmente, sin una cohesión regulada dentro del acorde mismo. Las composiciones se efectuaban cumpliendo tácitamente las reglas que Rameau consolida. Él no impone, pues, reglas a la música, sino que extrae de ella y la enorme multiplicidad de posibilidades que le son inherentes unos cuantos paradigmas a partir de los cuales no se limita el arte musical sino que, al contrario, se le justifica desde el pedestal de la razón y la universalidad. Su principal tarea, así como la más complicada y escabrosa, que reinterpretaría varias veces a lo largo de su obra, es la generación de los sonidos de la escala a partir de una sola fuente. En la primera obra donde se dispone a efectuarlo, el *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*, retoma sobre todo a Descartes y la tesis que origina sus ideas: una cuerda, como un sonido, contiene en sí las cuerdas de menor tamaño. A diferencia de Descartes, Rameau propone las divisiones precisas de la cuerda como principio del acorde mayor, que hace las veces de fundamento de la armonía. De aquella cuerda o bajo fundamental aparecen intervalos, que

ya señalaba Cartesio, consonantes: la quinta justa, la tercera mayor y la cuarta justa. Debido a su justificación natural y matemática, Rameau propone este acorde – bajo fundamental, doceava y diecisieteava que reducido son primera, tercera y quinta- como el principio de la armonía y, en general, de la música. Los compositores empleaban desde antaño esta construcción sin otorgarle, a pesar de ello, el peso que va adquiriendo como tonalidad. De la misma fuente – el bajo fundamental-, Rameau intenta extraer los demás sonidos de la escala de manera que de la diversidad de sonidos y de acordes pueda dilucidarse un solo principio.



Acordes Mayores por quintas
ascendentes

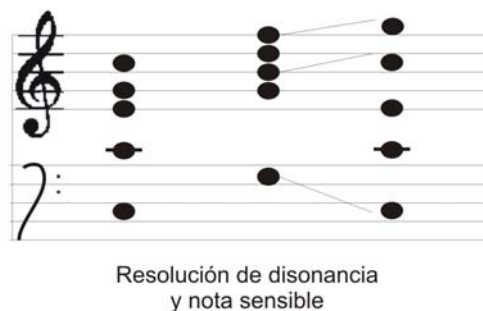
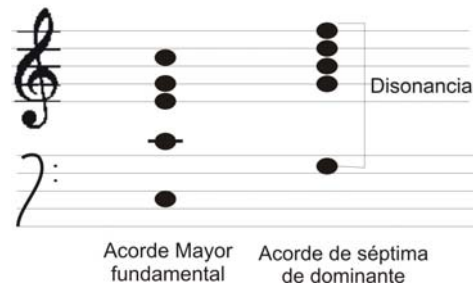
A pesar de las dificultades que tiene para justificar cada sonido y acorde a partir de un solo sonido original – que veremos someramente en el siguiente apartado-, la más importante síntesis de Rameau para nuestros propósitos comienza a ser clara. Hasta entonces las divisiones que se hacían de los sonidos y cuerdas y los resultados teóricos a que llevaban nada tenían que ver con la música que se hacía. Descartes cambió la perspectiva de la música especulativa y la práctica al descender de los cielos y la armonía celeste a la matemática y el conocimiento claro del sonido. Sin embargo, la música práctica seguía siendo un reino separado. Al intentar hacer una ciencia de la música a partir de los acordes y no de los sonidos aislados, su teoría agranda sus fronteras hacia la música humana y la suya propia. Se justifica así la variabilidad en sus perspectivas filosóficas pasando del empirismo al racionalismo de una obra a otra o, incluso, dentro de la misma obra.²²⁶ La experiencia de la consonancia en los sonidos derivados del bajo fundamental le llevaron a la consideración del acorde mayor como de primer rango. La misma convicción de naturalidad le condujo a explorar en todas las construcciones de acordes y sucesiones de éstos un principio tan simple y universal como el del acorde mayor. Realmente no puede suscribirse ni dentro del racionalismo ni del empirismo, o como dice Christensen, ni Newton ni Descartes.²²⁷ Rameau se encuentra en la misma divergencia que los filósofos que hemos analizado hasta ahora. A pesar de la gran admiración que tiene Diderot, por ejemplo, a Newton y su convicción por separarse de Descartes, no radicaliza ninguna de sus perspectivas y, de hecho, conservan otras que poco tiene que ver con aquellos. Por ello, igualmente, no nos hemos introducido en la obra ni de Descartes ni de la de Newton. Su influencia es definitiva en nuestros pensadores; sin embargo, deshilar su paradero es ahora

²²⁶ Cf. Rameau, J.P. *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*. XXXV.

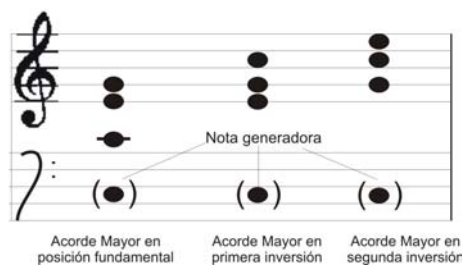
²²⁷ Cf. Christensen, Thomas. *Rameau and musical thought in the Enlightenment*. p.30.

una tarea ajena; conviene, primero, hacer caso de lo que ellos mismos dicen. Rameau, sin embargo, requiere esta intervención aunque sea muy sucintamente pues, como ya se dijo, tiene la sola convicción de unificar el lenguaje musical y se arroja hacia cualquier río que parezca llevarle a su ansiada morada.

Propone, así, sólo dos tipos de acordes fundamentales – a diferencia de los más de 1500 que había que aprender para seguir el bajo continuo-, el acorde mayor consonante y el de séptima disonante, que además surgen del bajo fundamental. Todos los demás acordes son derivados de éstos a través de inversiones y superposiciones. Es de tomarse en cuenta que, a pesar de no existir una teoría que unificara a la música bajo la tonalidad, funcionase esta tan certeramente como se puede apreciar en las obras barrocas. La conducción de las voces hacia un centro tonal actúa sin una conciencia acabada de la armonía, así como la resolución de los acordes de séptima y disonancias hacia uno que establezca el movimiento o anuncie su seguimiento.



Rameau, en el *Traité* muestra una variedad de bajos continuos posibles con ciertas progresiones armónicas y reduce los acordes según su teoría del bajo fundamental, acorde mayor y séptima dejando ver que se necesita saber sólo la manera en que una progresión se relacionaba con el acorde fundamental.²²⁸ La concepción aristotélica de Zarlino hace considerar a las notas verticalmente como los cuatro elementos. De esta manera, la inversión de las voces en el acorde no evidencia la unicidad del acorde dado que la nota ha cambiado de registro y de elemento. De igual manera, la sola idea de que el bajo fundamental fuese el origen de los demás sonidos es inaceptable: la tierra es un elemento al que no le corresponde, de suyo, el movimiento y, menos aún, la generación de los demás elementos. Para que el concepto de equivalencia en las inversiones se diese, se requería una nueva idea de tonalidad: la del bajo fundamental. Por otro lado, había una tradición neoplatónica donde la triada armónica y sus inversiones eran vistas como generadas por una misma cuerda y, respecto a la cual, graduaban su perfección basándose en la distancia con la fuente generadora. Era menester reunir los conceptos filosóficos y musicales en un solo sistema teórico, el de Rameau. Así, en su teoría todos los acordes y su fluir que antes se acataba ciegamente y según el movimiento del bajo, del canto o de la pasión misma, encuentran relación y tendencia hacia un solo punto desde el cual, igualmente, surgen.



²²⁸ Cf. Rameau. *Op. cit.* p.432.

En el contexto enteramente musical, los acordes no son más o menos perfectos. Todos surgen del mismo centro y tiene un lugar propio dentro del fluir musical. Así, Rameau, desde Descartes – como puede leerse en *El Mundo ó Tratado de la Luz*- se acerca a Newton. Así como hay sólo dos estados en que un objeto puede existir en la mecánica clásica – en movimiento o en reposo-, la música tonal posee igualmente dos únicos estados, la consonancia y la disonancia. En la imagen mecánica de Rameau, la consonancia es como el equilibrio en la mecánica; la disonancia es una fuerza que irrumpe el reposo. La cadencia se vuelve el paradigma de de esta dinámica. Es un cambio interesante dado que no se consideraba a la séptima como un elemento fundamental de cualquier progresión. La cadencia perfecta, dice Rameau, conlleva el movimiento armónico fundamental de la música tonal así como las formas de acordes básicos de la misma: el acorde mayor y el de séptima.²²⁹ La idea del movimiento tonal, dice en el *Traité*, es una secuencia de dominantes descendiendo por un círculo de quintas hacia la tónica final. Este es el “orden prescrito por la naturaleza”²³⁰ al que nos habituamos sin entenderlo.

Igualmente, la derivación matemática de una cuerda para generar los tonos de la escala – y sobre todo el intervalo de séptima y la tercera menor que presentan los mayores problemas al calcular²³¹ - la sustituye por el *corp sonore*²³², que es, como bien lo mienta su nombre, un cuerpo que suena, y no una línea bidimensional dividida. Rameau encuentra un nuevo fundamento a su teoría posibilitado por las investigaciones acústicas. Un cuerpo al

²²⁹ Cf. Rameau. *Op.cit.* “Table de térmis” x.

²³⁰ *Ibid.* p. 204.

²³¹ Tanto en las divisiones de la cuerda del bajo fundamental como en los armónicos del *corops sonore*, estos intervalos son problemáticos dada su compleja relación tanto matemática como mecánica. Rameau nunca logró unificarlos en su sistema sin introducir soluciones arbitrarias o contradecir alguna otra parte de su sistema como lo apunta Rousseau en su *Dictionaire de Musique*.

²³² Cf. Rameau. *Génération Harmonique*.

sonar produce una secuencia de sonidos ligados naturalmente al sonido original que son la octava, la doceava y la diecisieteava, los mismos sonidos que estructuran al acorde mayor.²³³ El *corops sonore* resulta así la única fuente de la armonía: en cada cuerda vibrante se encuentra el germen de toda la música.

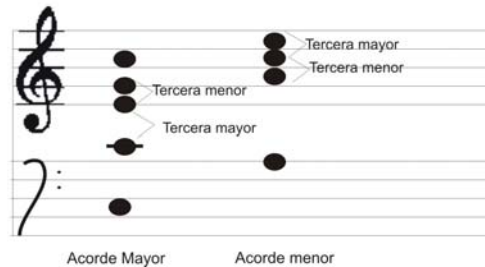
Rameau, al buscar reducir la música a un mismo principio, se las ve con enormes dificultades de todo género. Matemáticos y físicos le advierten de la incongruencia y fragilidad de sus postulados; algunos filósofos que atienden más el carácter moral del arte, como Rousseau, le debaten la supremacía de la armonía sobre la melodía. Los músicos, en fin, gustan más en inclinarse hacia la tradición italiana que tanto revuelo causó en París por aquellos años. Los enciclopedistas realmente le rindieron homenaje en el avistamiento de una teoría que unificase a la música realmente. Sin embargo, tras sus debates con d'Alambert y Rousseau, las minucias inconclusas de su teoría fueron develándose. Así mismo, en su necesidad de encontrar una interpretación de la naturaleza que satisficiera su teoría y solventase apuros, discurría y adaptaba sistemas e ideas de todo tipo. Luego los enciclopedistas le juzgarían su eclecticismo que ellos mismos, como dice Christensen, ayudaron a formar.²³⁴

De la misma manera, su teoría varía según la preocupación principal que Rameau busca solventar. De su *Traité* donde otorga la mayor importancia al intervalo de quinta por su referente natural y al acorde de séptima como *causa eficiente* del movimiento musical, a su *Génération Harmonique*, donde da el peso principal a la octava y el acorde de tónica como centro gravitatorio hacia donde el movimiento de la música fluye, o en sus últimos escritos

²³³ Es de notarse que Rameau hace un extraño empleo de la *epoche* cartesiana para justificar su idea (Cf. Rameau. *Génération harmonique*. P.23), a pesar de derivarse de la mecánica del sonido. Lo cierto es que un oído atento puede distinguir estos armónicos y su existencia no era, en ese entonces, científica sino sólo empíricamente comprobable.

²³⁴ Cf. Christensen. *Op. Cit.* .241.

en donde ensalza, esta vez, al grado modal de los acordes como fundamento de la armonía por causas del temperamento²³⁵.



§ 37. Rameau y los enciclopedistas

Después de lo dicho, no podemos inscribir a Rameau en alguna de las perspectivas particulares de las que hemos hablado a lo largo de todo este trabajo. Sin bien hace uso de las teorías de Batteux así como de las de Diderot, también lo hace de aquellas de Descartes, Newton, Locke y Malebranche.²³⁶ Debido a la evolución de su pensamiento es difícil decir con seguridad qué es aquello que le guía o cuáles son las preocupaciones que busca salvar ofrendando las más de sus ideas. Por ello Christensen aboga por la justificación empírica en este devenir de sus reflexiones; con lo que se refiere no tanto a las observaciones del cuerpo sonoro o al bajo fundamental sino a la música que de hecho existe y que se crea sin reglas de tonalidad y que, sin embargo, la sigue. Busca que la música, tal y como es, siga

²³⁵ Los músicos al afinar sus instrumentos según la prescripción de la división matemática de las cuerdas, es decir, una relación de 1:2 en octavas y de 2:3 en las quintas, encontraban que en muchos de los casos el sonido no era afinado. La razón la explica la matemática misma: la relación matemática de las terceras mayores jamás se acopla a aquel de las quintas y, si la afinación de las quintas es precisa, no así el de las terceras. Rameau decide en este punto hacer *caso al oído* y sacrificar la exactitud matemática en la afinación de las quintas y prefiriendo a aquel de las terceras.

²³⁶ Cf. Christensen. *Op. Cit.* p. 243.

funcionando no en sí misma sino dentro de su sistema y que siga siendo la imitación de la naturaleza: de las pasiones. De esta manera, podemos no permitirnos asimilar las ideas de Rameau a las de otro filósofo de los que bebe. Sin embargo, creemos poder hacerlo a partir de lo que hemos descrito de nuestros autores a lo largo del escrito. La música a la que Rameau quiere hacer justicia teórica es a aquella que busca y ha buscado la imitación de los sentimientos y exaltar las pasiones. No hay una verdadera variación en toda Europa sobre este precepto²³⁷. La diversidad de las tesis de Rameau buscan que la música humana tenga sentido dentro de su teoría. Christensen propone que las renovaciones de sus ideas tiene una fuente empírica. Más allá del bajo fundamental o del *corps sonore*, la experiencia a la que Rameau atendía era la de la música misma. Su método “analítico sintético”²³⁸ jamás pudo acoplar las matemáticas ni las vibraciones del cuerpo sonoro al sonido y a la música reales. Sin embargo, su objetivo no era un sistema matemático o mecánico exacto; hubiese, en dado caso, hecho a un lado a los sonidos de la música que se resistían tanto a caber en los cálculos precisos. Basta considerar la conclusión a la que llega respecto al temperamento que desgarró la precisión de los intervalos que gustosamente defendió tanto tiempo para que la música no encontrara en su teoría un limitante. ¿Por qué entonces buscar el asidero matemático? Su teoría tonal fundó una forma de entender la música que hasta hoy es vigente y se hace como él lo propuso sin que los músicos se preocupen por las divisiones alícuotas del sonido o de la cuerda. La idea de imitación de Rameau es, pues, esta correspondencia matemática y mecánica de los sonidos y la música con la naturaleza. El sonido, dice Rameau en su *Génération Harmonique*, es un fenómeno compuesto pues

²³⁷ Aunado a esta forma tiene también cierta presencia la idea de la imitación de los sonidos de la naturaleza. La “pintura con sonidos”, de lo que hablaremos más adelante, es también una idea común en el pensamiento de la época, Rameau mismo hace la imitación de la erupción de un volcán en las *Indes Galantes*. Sin embargo, esta forma imitativa está en crisis dada su carencia de sentido, como la imitación de los sentimientos está en crisis debido a que se busca darle sentido y justificación.

²³⁸ Cf. Christensen. *Op. cit.* p. 65.

siempre va acompañado de otros sonidos que le son afines; esto es lo que da al sonido su peculiar carácter de simplicidad. Es decir, la naturaleza produce las más de las veces ruidos que no pueden ser manipulados y empleados para la creación por estar demasiado mezclados, no posee, digámoslo así, la fineza y el acuerdo (*accorder*) del artífice dada por la afinación. El sonido es afinado porque engendra una estela de sonidos que le son afines. El músico elige de la naturaleza el sonido y con ello la perfecciona; sin embargo, el sonido afinado no es el fin del arte de los sonidos sino su principio. La imitación de la pasión y su evocación en el espectador lo son pero, para Rameau, no pueden serlo sin la primera fineza del sonido que justifica la referencia con la naturaleza y, así, con las pasiones de la naturaleza humana.

Acerca de su relación con los *philosophes*, no es necesario profundizar demasiado en sus querellas – salvo aquella entre melodía y armonía que entabla con Rousseau-, dado que son de un orden ajeno a los propósitos de este trabajo. La mayor parte de ellas provienen de las fallas matemáticas de la teoría armónica de Rameau, así como las fallas de los *philosophes* – específicamente de Rousseau- al interpretar su teoría que: minucias del papel de ciertos grados de la escala en la armonía y la construcción de acordes de séptima.²³⁹ Fubini²⁴⁰ propone que entre los enciclopedistas y Rameau realmente jamás hubo un entendimiento mutuo, y que sus altercados carecen del carácter de un verdadero diálogo. Sin embargo, no se puede negar la misma fuente que inspiró tanto al músico como a los filósofos. Dubos y Crouzas son antecedentes compartidos, así como Descartes y Newton. Pero eso no justifica en manera alguna la *comunidad dialógica* entre los filósofos y el músico. La idea de naturaleza la comparten, así como la labor del arte respecto de aquella: la imitación, la

²³⁹ Cf. Rameau. *Errors on music in the Encyclopedia*. En Rousseau. *Musical writings*. p.239.

²⁴⁰ Cf. Fubini, E. *Los enciclopedistas y la música*. p.76.

creación y la perfectibilidad. La *Paradoja del comediante* de Diderot es al teatro, a la poesía y al arte en general, lo que el *Traité* de Rameau es – en ciertos aspectos- para la música. La naturaleza y las pasiones son reordenadas y dirigidas por el genio del arte con la mirada hacia la naturaleza porque el hombre -y sus pasiones- es próximo y cercano a la naturaleza. “El principio es la naturaleza misma; de ella derivamos el sentimiento que nos mueve en todas las operaciones musicales. Nos ha dado un don al que podemos llamar *instinto*”.²⁴¹ La armonía es, para Rameau la base de los efectos que la música tiene sobre nosotros; es la expresión del instinto o esa fuerza, como lo interpreta Rameau, que nos conduce hacia lo natural. Así, vemos que la concepción del instinto de Rameau es muy similar a lo que hemos entendido por sentimiento, mientras el método y la dirección del mismo atañen a su sistema de la armonía. La imitación de los sonidos de la naturaleza se llevan a cabo, para Rameau, a partir del ritmo y el movimiento; la imitación de las pasiones es vertical, son los sonidos simultáneos y su carácter particular.²⁴² Sin embargo, vimos que la armonía engendra por sí misma el movimiento de la música. El ritmo tomado por sí solo puede llegar a ser la base en la imitación de los sonidos naturales, pero el movimiento provocado por la tensión y la calma en el carácter de los acordes es la fuente del gozo y el dolor de las pasiones que la música provoca: “si juzgamos siempre acorde con el sentimiento siempre juzgamos bien”.²⁴³ Un sonido, de la manera en que lo hemos entendido, lleva tras de sí toda la armonía y la fuente del arte de los sonidos. Cantando armonizamos sin saberlo y la estela que el músico, y Rameau en particular, develan de la unicidad del sonido fluyendo el *de dónde* del sentimiento: la naturaleza y el orden. La razón

²⁴¹ Rameau. *Observations on Our Instinct for music and on its principle*. En Rousseau. *Musical writings*. p.175.

²⁴² *Ibid.* p. 176.

²⁴³ *Ibid.* p.186.

descubre, como en Diderot, los secretos del canto y el sonido. Antaño encubierta, la armonía se muestra en Rameau como el origen del poder de la música. A diferencia de Descartes – como sucede con nuestros otros filósofos-, sí busca dar razón del sentimiento o, mas precisamente, ir progresando en su misterio. La radical diferencia del propósito de Rameau respecto al de los demás filósofos pedagogos es que no prescribe dirección alguna para las pasiones, solo busca evocarlas dejando en manos del genio del músico su dirección. Rameau sólo quiere hacer de su arte orden según lo natural, para que el músico haga con aquel un orden en la pasión. Por ello, igualmente, la exactitud matemática en las *rappports* de los sonidos le fue tan imprescindible. La imitación propia de la música se enriquece al considerar al sonido, que no existe en la naturaleza y es, por ello, una interpretación del arte; la armonía, escondida tras el sonido y portavoz de la pasión y el canto; y la pasión misma, que el músico con sonido y armonía imita tras una serie de creaciones e interpretaciones del arte y la razón. Volveremos más sobre esto en las conclusiones.

§ 38. Melodía y armonía

Una de las discusiones más acaloradas sobre el arte en la Ilustración correspondió a la primacía de la melodía o de la armonía sobre el fenómeno musical en su totalidad. Como intentaremos demostrarlo, dicho altercado entre Rameau y Rousseau tiene el mismo principio que las dos interpretaciones a las que hemos llegado acerca del sentimiento en el capítulo anterior. Sin embargo, la idea de imitación se ha complicado a través de Rameau, y la intrincada relación entre razón y sentimiento en la música está aún muy indeterminada.

¿Por qué acaece dicha querrela justamente entre melodía y armonía? Se juzgaría desde nuestra perspectiva contemporánea como más importante aquella que existe entre palabra y música; Rameau insiste en la superfluidad del texto respecto a lo musical y posee él mismo cuantiosas obras que no se cantan, así como Rousseau los considera inseparables. La música sin palabras y únicamente instrumental sale prácticamente de las reflexiones de la filosofía. De hecho, es a este tipo de música a la que se le asigna la tarea de imitar sonidos de la naturaleza. ¿Qué hay en la palabra que la hace imprescindible para imitar y evocar al sentimiento y a las pasiones? Este es uno de presupuestos que intentaremos desentrañar.

Rousseau inicialmente considera que “no se deben comparar la melodía con la armonía [que] es una abstracción de la medida [la cual] es esencial a una y no a la otra”.²⁴⁴ Incluso coincide con Rameau en el hecho de que la melodía tiene su principio a través de la armonía: “hecha [la melodía] por las relaciones de sonidos y las reglas de los modos, tiene su principio en la armonía, pues es un análisis armónico el que da los grados de la gama, los acordes del modo y las leyes de la modulación, únicos elementos del canto”.²⁴⁵ Sin embargo, para Rousseau la unidad de la obra radica en la exaltación del canto y lo que éste comunica. Para él palabra y música son una unidad originaria y su separación no resulta sino en la corrupción de ambos. Es por ello que los hombres esclavos de los prejuicios “temen tanto a la palabra acentuada”.²⁴⁶ Son las palabras cantadas las únicas en donde la imaginación y el sentimiento se unifican, así como la morada del lenguaje libre y verdadero de los hombres. La mera armonía no hace sino entretener al sentido y no dice nada al

²⁴⁴ Rousseau. *Dictionnaire de Musique*. Ed. Dalibon, 1827. p.12.

²⁴⁵ *Idem*.

²⁴⁶ Rousseau. *Emilio*. p.78.

espíritu. La melodía es al arte de imitación²⁴⁷ con el que “se puede afectar al espíritu con diversas imágenes, conmover al corazón con diferentes sentimientos, excitar y calmar las pasiones, operar, en una palabra, efectos morales que sobrepasan el imperio inmediato de los sentidos. Tiene que buscarse otro principio, pues no es visible la manera en la que la sola armonía y todo lo que viene de ella pueda afectarnos así”.²⁴⁸ Lo que interesa a Rousseau es la moralidad inmanente a la música y las pasiones que el canto lleva consigo. La sola armonía no confiere direccionalidad a la pasión ni el medio propio para evocarse. El habla del hombre no se da a través de la armonía sino con el canto; ésta, la armonía, es sólo una construcción, o si se quiere siguiendo a Rameau, es un descubrimiento de lo que el canto lleva tras de sí y se expresa tácitamente. Así, la armonía hace las veces del conocimiento que el actor debe tener de las pasiones y los sentimientos de los hombres para expresarlos sin dejarse llevar por la pasión misma que, en el caso de la música, es el canto puro. Es en la música imitativa – el canto²⁴⁹-, donde hay que buscar la razón de los efectos prodigiosos de la música.²⁵⁰ Para Rousseau, la música, de ser arte, pasa a ser una ciencia “cuando intentamos buscar los principios de sus combinaciones y la razón de las afecciones que nos causa”.²⁵¹ Es ajeno a la música – y al arte- y a su inherente moralidad, la búsqueda de sus principios por esa vía, así como a la melodía le es ajena la claridad y distinción de la armonía que, aunque tácitamente presente, su expresión clara y de sus acordes completos no son necesarios para que la melodía sea lo que debe ser. De hecho, como lo apunta

²⁴⁷ Salta a la vista la mediación de la imitación que Rousseau plantea para la melodía aún después de considerarla como forma original del lenguaje y de expresión de las pasiones y sentimientos. Esto lo analizaremos más adelante.

²⁴⁸ Rousseau. *Dictionnaire de Musique*. p. 13.

²⁴⁹ Rousseau considera como melodía eminentemente aquella que se canta y emplea palabras. La melodía del instrumento solo, a la que también considera como tal, es falta de ímpetu moral y carente de sentido plenamente comunitario y comunicativo. Volveremos sobre esto.

²⁵⁰ *Ibid.* p.67.

²⁵¹ *Ibid.* p. 62.

Rousseau en su *Lettre sur la Musique française*, muchas veces la armonía mal empleada o ensalzada indebidamente oculta el sentido original de lo musical y hace ruido en vez de música y confusión en el lugar de la comunicación verdadera del espíritu y sus pasiones.

La diferencia, pues, entre Rameau y Rousseau es la misma que hizo que el primero buscara por doquier un sistema de la música que descubriera su estructura sin modificarla o afectarla, y que el segundo nos propusiera una paradoja en la imitación y el límite de la razón en lo que está en nuestro poder. Es, pues, la misma diferencia que encontramos entre Rousseau mismo y Diderot, la de descubrir o dejar ser. Difieren en la perspectiva desde la cual toman el fenómeno musical. Rameau se ase de la naturalidad del sonido musical y la naturalidad del hombre mismo para realzar la importancia de la armonía clara y completa que toda música ha de tener si busca evocar en el hombre su propia naturalidad. Rameau toma el mismo punto de partida que las ciencias físicas y mecánicas: las cosas y no al hombre. Después, por supuesto, busca construir un puente entre ambas abogando su mutua naturalidad. Como vimos desde el principio, la belleza es tal por ser una mirada hacia las cosas a través de la sensibilidad del hombre y de vuelta, desde la naturaleza, hacia él mismo. El problema de Rameau, desde la perspectiva en que aquí se interpreta, fue dejar en segundo plano la vuelta de la mirada hacia el hombre con lo que, como dice Rousseau, se aparta el arte y se enarbola la ciencia. La propuesta misma de Diderot y *la ciencia del arte* parte de una idea del hombre y la totalidad de nuestro escrito hasta este punto ha tratado de aclarar esta idea del hombre en nuestros autores y buscar su relación con el arte, la belleza y la música. Así pues, no hay belleza sin un hombre que la descubra y la contemple, como no hay sentimiento, como veremos en Rousseau más adelante, sin un lenguaje para cantarlo y un tiempo para entregarlo al otro.

3- Sentimiento, razón y música.

Es ahora conveniente para nuestra investigación revisar la postura de cada uno de nuestros filósofos acerca de la música a la luz, por supuesto, de lo que ya hemos dicho y de las conclusiones a las que hemos llegado. De la manera en que lo efectuamos al inicio al tratar la belleza, la música requiere ser explorada en la filosofía de cada autor no con el fin de concluir con una multiplicidad de definiciones de ésta, sino encontrar la manera en que todas se corresponden y aclaran con lo que hemos ganado hasta ahora. No hay duda de que, como habrá de justificarse adelante, una definición de la música como imitación de los sonidos de la naturaleza no sólo no explica el fenómeno mismo de lo musical, sino que yerra su fuente misma; asimismo, como dice Fubini, una definición tal como la imitación del sentimiento no deja de ser oscura si la definición misma no está delimitada.

§ 39. Definiciones de la música

Dubos – en fechas cercanas al *Traité* de Rameau- es el primero en presentar su obra e iniciar lo que Charrak llama la “estética del sentimiento”. Su apreciación está ya ahora justificada a partir de lo visto. Los comentaristas de la época – por lo menos los que hemos ya citado y mencionado- coinciden en poner a Dubos como la primer gran influencia sobre la estética de los enciclopedistas e, incluso, del romanticismo.

Para Dubos, el lenguaje es, en general, una construcción que carece de un sustento natural pues es un mero arbitrio de la convención; su referencia a la naturaleza es tan débil que basta con cambiar de nación para modificarse. Si bien Dubos acepta que nos estremecen y *tocan* más las imitaciones de lugares que nos son afines, no es tanto por la

comunidad del lenguaje sino por aquella del sentimiento. Es éste universal, aunque nos es más cercano cuanto más de nuestra naturaleza y de aquella que conocemos nos evoca. Las palabras que “no dependen del capricho o el azar”²⁵² tienen como fundamento el sonido de la cosa o aquel de la pasión de la cual es signo. Por ello la poesía debe imitar las pasiones a partir del ritmo y el sonido de las palabras no atendiendo sino en segundo plano al significado y la idea de que las palabras son signos. Esta es la razón por la que considera que la poesía latina es mejor que la francesa. Los romanos, dice, no tenían otro juez ni mandatario que el oído.²⁵³ Así, las palabras que en la poesía nos estremecen y tocan no son aquellas puramente convencionales y lejanas de lo natural, sino las que más directamente lo muestran y, sobre todo, la manera armónica y melodiosa en que el poeta las expresa. Las frases cargadas de sentido y significado crean imágenes y pintan con palabras, los sonidos rítmicos son el lenguaje de las pasiones y del corazón.

Dubos considera igualmente que la pintura nos impacta y estremece más que la poesía, pues imita al objeto mismo y es un sendero directo hacia lo natural. La poesía que busca hacer imágenes lo hace a través de la convencionalidad de las palabras – pues al pintar con palabras no es el sonido sino el sentido de la frase lo que importa- y está, por ello, más alejada de la naturaleza; el lector tiene que suplir las palabras con imágenes que tiene a su disposición dejando la pintura elaborada por su imaginación indeterminada. Es por ello, igualmente, que “la pintura asalta una sola vez el alma lo hace por largo tiempo y con armas siempre nuevas”.²⁵⁴ En Dubos hay cierta paridad entre imagen y musicalidad. La imagen expresa a la pasión a partir de objetos que le sirven de signo pues “toda pasión tiene un gesto” y la determina con objetos inmóviles que atacan una sola vez el alma. La

²⁵² Dubos. *Op.cit.* XXXI.

²⁵³ Cf. *Ibid.* XXXV.

²⁵⁴ *Ibid.* XL.

musicalidad de las palabras que buscan evocar sentimientos y no imágenes²⁵⁵ a través de signos correspondientes y, sobre todo, la sonoridad misma de la pasión reposa en un punto medio entre la imagen y el sonido que imitan cierta naturaleza de las pasiones. Sin embargo, acerca de la música sola y despojada de la palabra, no le otorga el mismo decoro que a la pintura propiamente dicha. El sonido de las pasiones no es suficiente para evocarlas con arte. Se le confiere a la mera sonoridad la labor de imitar los objetos de la naturaleza y no las pasiones de los hombres. Esta posibilidad sólo la tiene el canto que, con la naturalidad de la música de las pasiones y el signo de sus ideas en la palabra gana una enorme fuerza y poder sobre el alma; es decir, evoca las pasiones como ningún otro arte.

La imitación del canto para Dubos es análoga a aquella de la pintura; imita las pasiones según el acento y el ritmo que por naturaleza les son propios. No hay manera de imitar pasiones si no es a través de las manifestaciones que les son propias. Una palabra que sea signo de una pasión es sólo una abstracción; una pasión sin un signo que le confiera dirección y sentido es difusa, indeterminada y ciega. Cada arte imita alguna manera en la que estas se manifiestan y, digámoslo así, de un solo punto hace una línea; es decir, del mero signo de una pasión, la recrea con conocimiento y genio y la dirige según la razón. La poesía es el arte en donde la imagen y el sonido, únicos medios de los sentimientos, pueden reunirse y potenciar enormemente a la poesía pintando o cantando.

Cuando Dubos habla de los sonidos inarticulados que son la manifestación natural por excelencia de la pasión, lo hace pensando siempre en el lenguaje y las palabras. El sonido y la palabra son una unidad; la música está contenida en la palabra y es su única manera de existir en tanto que arte que imita las pasiones. Es por eso el canto el arte que imita y evoca

²⁵⁵ Sin duda la imagen evoca también sentimientos, dado que el fin de la pintura es hacerlo, como ya lo vimos. Sin embargo, la claridad con que la pintura dirige sus trazos y la pasión específica que el cuadro transporta no son igualmente claros al rehacer la imagen con las palabras. Es a esto a lo que Dubos se refiere.

el sentimiento a la vez que ataca al alma siempre con armas novedosas y se apodera de nuestra alma más que cualquier otro arte. La música instrumental, por su parte, a la que llaman comúnmente *sinfonía*, se reserva el derecho de imitar, como ya lo mencionamos, los ruidos de la naturaleza e, incluso, aquellos sonidos que ésta produciría pero que jamás hemos escuchado.²⁵⁶ Es, pues, una música que se reduce a la pintura. ¿Porqué Dubos simplifica de tal manera a la música *pura* haciéndola sierva de la pintura cuando, por razones similares, dio independencia a la primera? El canto es la música por excelencia y, en muchos casos, la manifestación más alta del arte y de la imitación de los sentimientos. Podemos decir a partir de lo ya aclarado, que el canto goza de tan enorme aceptación y gusto porque evoca necesariamente la presencia de otro que, como tal, nos es más cercano que cualquier otra cosa. La poesía puede describir objetos y la pintura mostrarlos imitando, sólo el canto dirige al alma, inminentemente, hacia las pasiones y hacia otros hombres. Si bien Dubos desdeña²⁵⁷ de cierta forma a la música instrumental, así como varios de nuestros otros autores, esta apreciación nos muestra que la idea de proximidad y cercanía que hemos ensalzado se lleva a muy altas consecuencias en la filosofía de la Ilustración.

Se puede decir que la postura de Crouzas respecto de la música es muy similar a aquella de Rameau. Aunque parte de premisas diferentes. Crouzas encuentra una correspondencia entre el gusto²⁵⁸ – que, como ya vimos, señala con inmediatez a la belleza cuando no está

²⁵⁶ *Ibid.* XLV.

²⁵⁷ Al enjuiciar como desdeñosa su opinión ante las *sinfonías*, lo hacemos desde la lejanía de nuestro gusto presente. El Romanticismo legó un poder inmenso a la música producida sólo por instrumentos; apreciación que ahora se conserva con fervor. Sería una lectura interesante acercarse al Romanticismo a partir de la moralidad y el humanismo que hemos encontrado en sus predecesores ilustrados tomando como guía el gusto musical.

²⁵⁸ Crouzas llama gusto al juicio emitido por e sentimiento. Aunque hubiese ameritado un apartado aclaratorio este concepto, su uso es demasiado equívoco entre los autores, además de incluirse en lo que ya hemos

corrompido o embebido en prejuicios e ignorancia- y el juicio de la razón y el conocimiento. Como dice Charrak, no se trata de proponer alternativas, sino de establecer una correspondencia necesaria entre el juicio de la razón y una satisfacción de la que el espectador goza espontáneamente.²⁵⁹ El ocasionalismo del que parte Crouzas le lleva a considerar sólo el origen matemático de los sonidos y acordes a partir de los cuales la justificación del sentimiento de belleza inmediata es cosa sencilla. Rameau se enfrentó a cientos de incongruencias del sistema matemático al musical; Crouzas consideró la música *a-priori* y el resultado que obtuvo fue una correspondencia idónea. Es decir, la música vista de esta manera posee todas las virtudes de la belleza que el arte puede tener. Toma de la naturaleza sus partes más perfectas en medidas y distancias de sonidos; es la muestra más precisa de la correspondencia original entre razón y sentimiento, pues la variedad e inmensa complejidad en la combinación de sonidos, ritmos y melodías se reduce a un solo sonido que sirve de centro y, en fin, a una relación numérica precisa. Para Rameau, ésta reducción matemática y física de la música es el sustento natural. Para Crouzas lo natural es la correspondencia de la razón con el sentimiento; es decir, no el número o el sonido, sino en la mismidad del fenómeno bello ante los ojos de ambos jueces. Se justifica, así, que en la primera edición de su *Traité du beau*, haya incluido un apartado específico para la música. La variedad que forma una unidad se desarrolla en la música como en ningún otro arte y no es muestra solamente de la razón del placer intelectual. La correspondencia no cesa al percatarse de que la música es portavoz de relaciones precisas que dan un placer ciego y que, a la luz de la razón, se desentraña la razón de su gozo. Si algo nos han mostrado nuestros autores tras el análisis de sus teoría de la belleza es que la importancia magna del

hablado del arte y su relación con el sentimiento y la razón. Por ello hemos considerado que su delimitación confundiría más que aclarar.

²⁵⁹ Charrak. *Musique et philosophie a l'age classique*. p.58.

arte no radica tanto en este tipo *objetivo* de belleza sino en su carga moral. La inmediatez que se le atribuye al sentimiento no sólo da el resultado de una ecuación, sino que es una pasión que impulsa. Así, la música no es sólo bella en virtud de sus relaciones matemáticas; lo es, sobre todo, por la imitación de la armonía, de la unidad en la multiplicidad, idónea para el alma del hombre. Un canto es la lucha de un hombre consigo mismo tanto en lo que específicamente el mensaje del canto nos lo haga saber, como en el movimiento propio de la música que se mueve en una guerra hasta llegar al estado de quietud final y de armonía del alma.

Batteux, en nuestro capítulo segundo, nos mostró junto con Diderot un importante matiz del principio de imitación. A saber, si las artes han de mostrar a la naturaleza creando a partir de ella, es decir recreándola, sólo a través de ellas, de la industria del hombre sobre lo natural, es que podemos reconocer a la naturaleza misma que, ante ojos que no descienden hasta lo natural como los del genio, no muestra nada en sí misma: el arte descubre a la naturaleza en su naturalidad. La música, junto con la danza para Batteux, es el arte con la más íntima unión de lo natural y lo humano. El sonido y el gesto son expresiones puras de la naturaleza dotadas de sentido en las pasiones que expresan. Es decir, nada de lo que el hombre hace, concluimos antes, sale de lo racional – de la direccionalidad y sentido-, y el sonido y el gesto representan la racionalidad más originaria, la más cercana a la naturaleza y, por ello, la que más proximidad tiene con el alma del hombre: “es un intérprete universal que nos sigue hasta los confines del mundo y nos hace inteligibles ante las naciones más bárbaras”.²⁶⁰ Vemos la misma convicción de Diderot de considerar al sentimiento - lejos de ceñirlo a la pura subjetividad- como el más universal de los lenguajes. Todos padecemos de

²⁶⁰ Batteux. *Op. Cit.* Sec3. Cap 1.

las mismas pasiones y todos las expresamos, naturalmente, a través de acentos y gestos. A tarea del artista es conocer progresivamente y descubrir lo que la original expresión de las pasiones concierne para imitar con prudencia y verdadera creatividad. Como lo dice Diderot acerca del comediante y su conocimiento de las pasiones en los gestos y acentos, el músico debe conocer con cabalidad la expresión de las pasiones en los sonidos inarticulados, pues es lo único que de ellas puede conocer. La medida de la música no es ya un atributo matemático sino una dirección dada por la imitación de las pasiones, pues es el sonido a través del cual se expresan eminentemente: “¡Qué fondo para las artes cuyo objeto es mover al alma que un lenguaje cuyas expresiones son aquellas de la humanidad misma!”²⁶¹.

La diferencia de la música respecto a las otras artes es clara en Batteux; las artes de la palabra tienen como objeto “principalmente a la acción”, donde las pasiones son el detonante de la trama y el movimiento de la obra; el sujeto de estas artes es el hombre movido por sus sentimientos. La música tiene como objeto el sentimiento y no la acción. En sus melodías y acordes se expresa y es el sujeto una pasión que, como tal, es móvil y mezclada como el movimiento mismo de la música. El sentimiento es el protagonista en la música y su sentido – pues el sentimiento puro es una quimera- lo toma de la racionalidad original que Batteux pone en el sonido de las pasiones armado y recreado con conocimiento y ciencia. Por ello es que “la peor de todas las músicas es la que carece de carácter”.²⁶² No pregona, como quiere verlo Fubini, una especie sospecha para con la música debido a su naturaleza indeterminada y de pasiones sin asidero ni dirección; las pasiones de la música tienen un sentido determinado, porque es un lenguaje que todos entendemos y “si no se

²⁶¹ *Idem.*

²⁶² *Ibid.* Cap 2.

entiende es que el arte ha corrompido a la naturaleza más que perfeccionarla”,²⁶³ la falta de carácter es el yerro en el diseño de su imitación presentando sólo sonidos sin arreglo y orden y, por tanto, sin arte ni referencia a las pasiones: “sería una especie de clavecín cromático [...] que entretiene a los ojos pero que aburre al espíritu”.²⁶⁴ Todo lo humano tiene un sentido y la música de manera especial, pues imita el sentido más universal de todos, el sentimiento-razón, que “es inteligible hasta en los pueblos más bárbaros”. Si la música se apodera de nuestro espíritu, es que su creador ha sabido encontrar el secreto de las pasiones. Pues, si bien, éstas tienen un sentido originario en el sonido y el gesto y, después, en la palabra que las nombra, la manera de proceder y la fuente de movimiento que les es propia, como en los fenómenos mismos de la naturaleza es algo que está por descubrirse.

§ 40. Música e inconsciente

Se han contrastado en Diderot dos posturas o, más exactamente, dos maneras de enfrentar la relación entre sentimiento y razón, así como el arte y la belleza. Coinciden éstas con las tesis que se enfrentan en su *Paradoja*. La postura crítica, que hemos señalado especialmente en Diderot dado el movimiento en su pensamiento y en Rousseau debido al límite que demarca para la razón, se muestra como ímpetu por desenraizar los motivos del sentimiento – postura que comparte con Batteux y Crouzas-, y como una postura que deja ser al sentimiento más cercana a Rousseau. La diferencia entre los puntos de vista radica en el papel que toma Diderot al efectuar sus reflexiones. Del filósofo que parte de la

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ *Idem.* Acerca de clavecín cromático del Padre Castel hacen constante referencia Diderot y Rousseau.

indeterminación del sentimiento y la figura del genio, a aquel que indaga en el alma sus causas y motivos. Como vimos, en el conjunto de sus reflexiones no deja de proclamar las luces de la razón que iluminan tanto más cuanto más intensa la luz sea, así como no deja de admitir al sentimiento como oscura fuente de la luz misma. En la música ambos puntos de vista se manifiestan de forma muy especial.

Diderot jamás escribió una obra dedicada específicamente a la música como lo hizo con la pintura o el teatro; *El sobrino de Rameau*, aunque rico en analogías que pueden brindarse a la reflexión de la música, no trata de ella específicamente. Las *Lecciones de Clavecín*, por su parte, no es una obra de Diderot sino del músico Bemetzrieder al que Diderot ayudó en menesteres de redacción.²⁶⁵ Sin embargo, como aclara Fubini,²⁶⁶ la música está presente constantemente en sus reflexiones y es, en muchos casos, el catalizador de las mismas. La idea de los *rappports* nace en sus *Memorias* a partir de la música. Veamos, desde ambas perspectivas, lo que Diderot nos dice acerca de la música.

Ivon Belaval afirma que la teoría de las relaciones (*rappports*) está presente en la totalidad de la obra de Diderot. En su tratado de acústica aparece la posibilidad engendrar placer por las relaciones que la música posee y que se perciben por un cálculo inconsciente, así como la posibilidad de desentrañar dicho cálculo en el conteo causal de la razón: “el alma tiene conocimiento de las relaciones [de la música] sin darse cuenta así como percibe distancias sin saber geometría”.²⁶⁷ Podemos considerar esta obra como punto de partida de las perspectivas que hemos señalado en las obras de Diderot y, a las cuales, la música da ocasión. Así, reconocemos en la música relaciones preservadas en nuestra memoria y que son puestas en movimiento por sus sonidos. Por ello, una obra con enorme riqueza y

²⁶⁵ Cf. Diderot. *Lecons de clavecin*. XII. p.176.

²⁶⁶ Fubini. *Op. cit.* p.144.

²⁶⁷ Diderot. *Mémoires sur différent objets de mathématiques*. IX. p.88.

variedad en sus relaciones puede no ser entendida ni ser cercana; se requiere mayor experiencia para encontrar el deleite de una música que sobrepasa nuestra memoria. Esto último es en referencia a la complicación armónica de la música a la que Rameau pretende sistematizar y que, igualmente, no se encuentra muy lejana a la teoría del músico. En esta primera obra del filósofo se manifiestan, sobre todo, sus preocupaciones sobre la matemática y la naturaleza para las que la música resultaba un terreno idóneo de siembra. Es en esta obra en la que se encuentra la semilla de lo que hemos venido explicando de su pensamiento. También se pronuncia por una música de la que todo hombre ha tenido experiencia y que, a pesar de ser diversa, a todo hombre complace y está presente en todas las almas. Esta es la que relaciona más íntima con el lenguaje y, para tratarla, es menester analizar más detenidamente su psicología.

En su compleja obra *Carta sobre los sordomudos* Diderot vierte sus reflexiones en las inversiones propias de los lenguajes. Aparentemente el problema es superficial, no existe una diferencia importante para el lenguaje el pronunciar primero el sustantivo que los adjetivos ni en la inversión de ese orden. Sin embargo para Diderot es una distinción importante dadas sus implicaciones epistemológicas. La sensación no percibe sustancias, sólo colores, sonidos y figuras. La abstracción de la percepción en ideas de las cosas es una separación de la percepción originaria. El lenguaje es una separación similar. Como lo hemos aclarado en el capítulo anterior, es una y la misma en un solo instante; el lenguaje y la razón abstraen y separan de ella sustancias, accidentes, acciones y causas. Un lenguaje en el cual el orden de sus palabras carece de importancia para la expresión está más ligado al sentimiento y al poder del instante. No hay otra manera en que el lenguaje pueda ser sino a través de la temporalidad y paso a paso; pero aquel que prescinde de un orden claro donde se ensalza la delimitación y definición de una sustancia, hacen mayor justicia a la totalidad

instantánea del alma y a lo que hemos llamado la barbarie del instante. El francés es, para Diderot, la lengua de la ciencia por el orden necesario de sus partes: “el francés está hecho para instruir, aclarar y convencer; griego, latín, italiano e inglés para persuadir y conmover: habla latín, griego o italiano al pueblo; mas habla en francés al sabio (*sage*)”.²⁶⁸ Una frase completa, una enorme descripción, un tratado entero de psicología e, incluso, todas las experiencias de una vida para las que no bastarían múltiples vidas en desarrollar, son un solo instante en el alma; igualmente, la sensación no tiene desarrollo sucesivo como el discurso.²⁶⁹

La música, como el lenguaje, es esencialmente temporal y dispersa el instante del alma como lo hace el discurso. A esto es a lo que Diderot llama jeroglífico. La musicalidad propia del lenguaje – de la que Diderot igualmente habla-, porta el estado del alma: su pasión. Las pasiones, como las hemos analizado, se definen como un poder sobre la acción e, igualmente como su impulso. Puede considerarse que no se encuentran en el dominio del instante del alma dado que su poder está fuera de nosotros. Sin embargo, no es a ésta simultaneidad a la que se refiere Diderot, que negaría la sucesión temporal de la experiencia y la sucesión ciega de las pasiones. En el hambre, explica Diderot²⁷⁰, en el alma se presentan tanto el deseo e impulso como el objeto sin distinción entre ellos. En el lenguaje se separa el instante en el objeto y la pasión ante aquel expresada en la musicalidad que le es inherente. La *hybris* del alma no tiene posibilidad de presentarse tal y cual ésta es; reserva toda su fuerza e indistinción a la inconsciencia. La racionalidad del hombre que le aparta de la barbarie del instante y del animal no encuentra otra manera de entenderse y conocerse que a través de la temporalidad aunque, originariamente, sea el

²⁶⁸ Diderot. *Lettre sur les sourds et les muets*. I. p. 372.

²⁶⁹ Cf. *Ibid.* 380.

²⁷⁰ Cf. *Ibid.* p.367.

alma indistinta. El mismo instante de la pintura, por ejemplo, siempre se alarga tanto en su creación como en su contemplación.

§ 41. Música, moral y las pasiones

Este último apartado le corresponde a la filosofía de Rousseau en lo referente a la música. Ya hemos hablado algo de ella sobre todo en la sección que se dedicó al lenguaje y a la que contrasta la fuente del poder de la música en la melodía o la armonía. Por supuesto, habrá que justificar ese poder en la música del que tanto se ha hablado a lo largo de este escrito así como en los textos de nuestros autores. Sin embargo, antes de ellos es necesario aclarar la relación de la música con la temporalidad y las pasiones que transen el pensamiento de Rousseau. Ningún arte debe, para Rousseau, preocuparse por otra cosa más que por su contenido moral, que es aquello que define la idea de imitación del filósofo ginebrino. La paradoja de la imitación a la que nos llevó el pensamiento de Rousseau no tiene porque llevarnos a la muerte del concepto en su filosofía. Muchos intérpretes de la Ilustración gustan considerar a tal concepto, la imitación, arrojado a una crisis gracias, en gran medida a la industria del pensamiento sobre la música, dejando al concepto como un remanente arcaico y criticado como tantos otros de la tradición. Sin embargo, recuérdese que la crítica Ilustrada que hemos explicado se define como una nueva apropiación. Ciertamente el concepto de imitación padece de quebrantos, pero, sobre todo, de ampliaciones. No es la imitación de la tradición de la filosofía del arte en tanto que la justicia de la imitación no es hacia las cosas: la copia exacta o la representación de la idea de la cosa; sino que hace “justicia” al alma del hombre. Lo que se imita no son las cosas en tanto que tales, sino en tanto que bellas y cercanas. Pues bien, la música no destrona al concepto de imitación,

como dirían Fubini²⁷¹ y Charrak, sino que lo consolida – volveremos sobre esto. La paradoja, pues, radica en negar la labor pedagógica del arte, que únicamente con simulacros y fantasmas de bondad y de virtud, busca actuar y tener poder dirigido sobre las almas. La virtud es un camino solitario, decíamos; para Rousseau el arte no debe querer enseñar lo que no puede, sino que debe ser un medio de comunicación profunda y verdadera. Al igual que la imaginación y la razón, la imitación para Rousseau puede descarriar o encontrar. De aquí surge lo que Medina²⁷² llama la nueva estética de Rousseau que, ejemplificada en su *Diccionario de música*, busca encumbrar las fuentes originarias de la expresión loando la forma de hacer arte de los antiguos. La imitación en Rousseau no es más que la forma natural en que se manifiesta la imaginación pero llevada hasta cierta pureza y altura. Es decir, hacer uso del lenguaje sólo en aquello para lo que está hecho: hablar al otro de mis pasiones. Sólo el hablar que lleva consigo el acento y la musicalidad es un hablar verdadero y originario. La imitación en la música no es, pues, una mediación - como ésta misma y las artes en general lo son para los otros filósofos -, sino que es la manifestación primera de las pasiones. Imita y media, si así se quiere ver, a la voz de la conciencia. Pues, sin música, no hay moralidad en el habla y, sin ésta, no se dice nada. Así, la música propiamente artística, la que se compone y ejecuta en teatros y salas, debe guardar ésta luz originaria. Igualmente, no es en la representación donde se distingue la idea de imitación de Rousseau, sino en la veracidad del canto, en la forma más propia en que las pasiones se expresan alejadas del ruido y las habladurías de la cotidianidad, “el acento es el que anima cuando se decían sólo cosas importantes, con interés y calor”.²⁷³ Por ello para Rousseau, a diferencia de Rameau, el sonido y la consonancia – en contraste con el ruido que no tiene orden- no lo son por

²⁷¹ Cf. Fubini. *Op. cit.* p.63.

²⁷² Cf. *Ibid.* p.289.

²⁷³ Rousseau. *On the principle of melody.* En *Rousseau. Musical writings.* p.264.

afinación ni por poseer armónicos, sino porque son un habla apasionada, moral y cantada; el hombre racional y bueno siempre hablará cantando: el canto es libertad.

Puede verse ahora la diferencia entre la concepción de la música entre Rousseau y Diderot a partir de su idea del hombre y de la razón. Del inconsciente al lenguaje cantado hay la mediación de la temporalidad que resulta en una interpretación, creación, en fin, imitación del alma del hombre; para Rousseau el alma misma es un devenir, y el canto es el sentimiento mismo. Como recalca Medina, el arte es signo y manifestación de aquello que es específico y distintivo del mundo de los hombres, los sentimientos, las pasiones y la moralidad.²⁷⁴ El límite que propone Rousseau propio al hombre racional y, así, a la razón, es el mismo que hace del alma temporalidad y no un instante que se despliega descubriendo como lo es para Diderot. El sentimiento inicia donde inicia la dirección de la razón; esto es, en las palabras cantadas y su andar en el tiempo. Así, el fundamento de la expresión está en el ritmo. Es éste el principio de la melodía como el de la palabra porque las pasiones, la moral, el amor, la felicidad, son tiempo. Para Rousseau, el universo entero puede ser estático y sí mismo a cada instante y puede, así, estar escrito en cifras y descubrirlas. Sin embargo, el mundo de los hombres no es el de los objetos, la moralidad los separa, sólo el sentimiento habla.²⁷⁵ Igualmente, sólo a través del acento y las palabras es que toma forma y existe como tal. Sólo el hombre siente y se apasiona y sólo a través de su canto puede existir la pasión y el sentimiento. Infinidad de ruidos e imágenes puede dar la naturaleza, pero “sólo el hombre canta; y no podemos escuchar ningún canto sin decirnos al instante: otro ser sensible está aquí”.²⁷⁶

²⁷⁴ Cf. Medina. *Op. cit.* p. 339.

²⁷⁵ Cf. *Ibid.* p. 338.

²⁷⁶ Rousseau. *Essai sur l'origine des langues.* p. 175.

Así como el canto señala la comunidad, igualmente es siempre portador de las pasiones. Si habla de una tormenta o de un desierto, no los presenta por sí mismos, sino a través del espectador de lo natural; nos porta el sentimiento, y no la cosa misma, que aquella nos causaría. No es, pues, el temblor de la tempestad sino del alma. Puede, dice Rousseau, llenar nuestra alma con cosas que jamás hemos visto – y que es imposible pintar-, “el sueño, la calma de la noche, la soledad y el silencio mismo”.²⁷⁷ Es así que condena la imitación no sólo como fría copia, sino alejada de la moralidad y del cosmos humano. La armonía no tiene, para él, relación alguna con las pasiones y el hombre; es la perfección de vibraciones de cuerdas y efectos meramente físicos. Sólo lo moral causa cosas morales.²⁷⁸ La consonancia entre meros sonidos no es nada para el alma; la consonancia entre cantos no puede ser otra que el unísono. No hay nada menos natural, dice, que ver a dos hombres hablando al mismo tiempo: no existe la comunidad en la armonía ni el contrapunto. Sólo la melodía habla al alma, y la armonía no tiene otro papel que encumbrar al canto.

²⁷⁷ Rousseau. *Dictionnaire de Musique*. p.133.

²⁷⁸ Cf. Rousseau. *Essai sur l'origine des langues*. p.30.

Conclusión. El poder de la música

El siglo de las Luces proclama que una filosofía de la música debe justificar los grandes efectos que ésta tiene sobre el alma. Igualmente, Rousseau dice que al poeta le compete escribir bien poesía y al músico componer bien, pero sólo al filósofo le compete hablar bien de ambas. El propósito primero de esta investigación ha sido dar razón de la definición que la Ilustración da a la música: la imitación del sentimiento. Pues bien, ¿corresponde o no a la música la categoría de la imitación?, y si es así, ¿de qué manera lo hace? y ¿cómo imita los sentimientos? A lo largo del escrito hemos respondido de diferente manera a la primera pregunta. La imitación en sentido tradicional no le corresponde, pero la idea de imitación Ilustrada no es, digamos, la de la tradición. ¿En que sentido no le corresponde? Fubini tiene razón al afirmar que la música no ha contribuido a formar esta idea de imitación y que fuerza al fenómeno a encajar en concepciones que le son extrañas. Sin embargo, esta imitación es de segundo plano. La división que se forma entre una obra y la realidad, el marco del cuadro, el escenario del teatro, o cualquier signo que indique la irrealidad de la obra o su pertenencia a una realidad diferente no es la idea de arte de la Ilustración. La imitación es mucho más humana y fundamental; no es exclusiva del arte, aunque tiene en él su expresión por excelencia.

Hay que empezar retomando lo que hemos dicho acerca de la belleza y la cercanía en el primer capítulo. El gran problema de la belleza y del arte en el siglo de las Luces radica en su fuerte ímpetu por la claridad en sus conceptos, así como el imprescindible papel que la subjetividad juega en aquellos. La razón de las paradojas con las que nos hemos enfrentado radica en esta doble tendencia. Sin embargo, no hemos llamado subjetividad a aquello a lo que aquí nos enfrentamos, sino sentimientos y pasiones. Hemos

intentado diferenciar en lo posible la propuesta de nuestros autores ilustrados de aquella de Kant, así como reconocer la fuerza del espíritu cartesiano presente en sus pensamientos. A pesar de ser críticos de Descartes los más de ellos, no abandonan, por lo menos, su criterio de claridad y distinción; igualmente, a pesar de preludiar el trabajo de la filosofía trascendental a través, sobre todo, de la crítica de los límites de la razón, por supuesto, no es aquélla. El sujeto, pues, valora a la naturaleza, no la ordena. Así, la belleza no la cifra el pensamiento ilustrado en la mera objetividad a través del orden, simetría y armonía, sino en la proximidad o cercanía del orden de la naturaleza con el alma del hombre.

El orden y simetría en la naturaleza son bellas porque, como dice Batteux, el hombre la siembra. El alma del hombre con sus sentimientos y pasiones son naturaleza, pero una naturaleza que se desgarrar y recrea a lo natural a partir de la imagen de sí misma. La razón y el sentimiento son los constructores de esta renovación. El uno reconociéndola y la otra descubriéndola. Todo hacer del hombre es ya una manifestación del arte, incluso contemplando a la naturaleza la está siempre recreando. El sentimiento señala el orden y lo encuentra bello, y la razón se pregunta por él e indaga sus fuentes. Sin embargo, para asimilar el sentimiento a la razón -que es la labor a la que se enfrenta el ilustrado al negarse al destierro del arte y la belleza, y en mayor medida la música, de las luces y el progreso y, sobre todo, para pensar al hombre todo y sin divisiones -, era necesario postular una racionalidad a la que nada de lo humano le escapase.

Es así que la razón, más allá de una facultad que descubre causas y verdades es sentido y direccionalidad para la naturaleza y el alma del hombre. La naturaleza en sí misma y en su perfecto orden no tiene nada señalado. La razón señala, elige y muestra en el lenguaje y en el arte. El alma del hombre, cuyo *sin-sentido* puede cifrarse en los sentimientos y las pasiones, deben, para poder vivir con aquellos, tener una dirección. La

diferencia fundamental entre la razón y el sentimiento que nuestros autores encuentran es la posibilidad que la razón abre en las cosas, es decir, su sentido claro, y el dominio del sentimiento sobre el conocimiento y la acción por su ambigüedad y ceguera. La pasión es fuerza y principio de acción y, como lo explicamos en este trabajo, del conocimiento mismo. Sin embargo, es *a-lógica*, parece no tener, en sí misma, nada que le muestre un derrotero. La labor de la razón es, según las palabras de nuestros autores, la imitación, pues señala, elige, reordena y crea. Así, el arte como elevada manifestación de la razón entendida desde este punto de vista, no imita la belleza de las cosas, sino a la naturaleza en su belleza. No imita formas y colores, sino signos de humanidad.

Por ello las pasiones son la máxima en el quehacer artístico, porque sólo ahí se refleja el hombre y sólo así la naturaleza me es cercana. Así, la imitación no es tanto una tarea exclusiva del arte, como la maquinaria de la razón misma: *vivimus ad exempla*. Con ello no se niega la imitación en el arte, sino que se le incluye en un cosmos más amplio y cercano a lo humano. La razón vive rodeada con la oscuridad del sentimiento y es éste su límite como lo es la pasión para nuestras acciones. Mas sólo a través de la interpretación *sentimental y pasional* de las cosas y de los otros es que aquellos pueden tener un sentido y sernos cercanos. Nuestros autores llaman moralidad al dote sentimental y pasional del alma del hombre porque en éste las pasiones tienen sentido; el sentimiento es racional. Resulta ciego, como lo propusimos más arriba, únicamente en el más temprano primitivismo y barbarie del género humano y en la confusión y mezcla del ruido de los prejuicios, que en este trabajo hemos llamado *hybris*: la razón desencaminada. La música, como imitación del sentimiento, adquiere otro sentido a través de la asimilación del sentimiento a la razón. Probablemente, como dicen Charrak y Fubini, sea la música el detonante de esa radical humanización de la imitación. Realmente, la imitación del sentimiento al conservar el ideal

del perfecto copista o de tener en miras la representación separada de meras cosas, es difícil, sino imposible, aplicarlo al arte musical. Dentro de esta perspectiva, ¿qué cosa puede imitar? Ni sonidos de la naturaleza, pues sería enteramente impreciso, ni la voz humana, pues se reduciría a la poesía. Y, en fin, los sentimientos no son objetos presentes en la naturaleza que puedan imitarse sin que el artista mismo se sumerja en su imitación.

En la filosofía de las Luces se predica inmediatez al juicio del sentimiento; la razón se ocupa en desentrañar lo que aquel señala sin miramientos. En la no mediación y en el señalar es donde, según explicamos en el capítulo tercero, razón y sentimiento co-funden sus linderos originalmente. El sentimiento tomado en sí mismo, dijimos, es una quimera o, más precisamente, es ininteligible. Es éste siempre sentimiento hacia algo y es, entonces, una pasión. El alma del hombre, en la primitividad o en el inconsciente – sea la postura de Rousseau o la de Diderot respectivamente- es una radical in diferenciación. Es hasta que sale de sí mismo que razona, se apasiona, señala e imita. Por ello la humanidad nace cuando señala algo desde sí y hacia sí misma; se entiende a través de las cosas que no son ella misma y las siembra de su propia naturaleza apasionada. Es decir, la palabra y el nombre con que la razón señala y engendra al hombre, no están menos transidos de un estado o una pasión hacia aquello de lo que habla. La pasión no es una potencia ciega e indistinta ni, mucho menos, manifestación del simple placer o el displacer; es amor u odio, desdicha o felicidad: tienen siempre el sello de la moralidad.

La imitación, pues, no es una institución; o si lo es, es inseparable de lo humano que, por naturaleza, instituye. Cuando se ve belleza y bien en lo natural, no es ya lo natural solo; el contemplador es un imitador y un creador: todos somos poetas. Sin embargo, no siempre vemos bellezas; las más de las veces estamos cegados por prejuicios. El espíritu con más ímpetu de la Ilustración en lo referente al arte busca, justamente, acabar con esos

prejuicios en el arte, pues es éste el que desentierra, por excelencia, la originalidad de la razón y la imitación. Todo lo que sale de las manos de la naturaleza es perfecto y correcto, mas degenera en las manos del hombre. El modelo de la Ilustración fue la naturaleza. A partir de ella es que se busca que la razón se ordene y que hacia ella vuelque sus esfuerzos. Si bien el orden de lo natural es ciego o tiene una moral que se ignora, no por ello deja de ser el modelo idóneo para ordenarla. Para nuestros filósofos ilustrados, las facultades y la moral del hombre en su estado puro y originario, no deben sino mirar hacia la naturaleza e iluminarla para descubrirla en su perfección y, con ello, perfeccionarse a sí mismos. Sin embargo, las luces se engañan a sí mismas con simulacros y yerran su sino. Las pasiones llevan inscrito su sentido, mas con el ruido del mundo cotidiano devienen feroces e indomables. Son las pasiones acrecentadas por el vicio y la carencia de una dirección dada por el buen uso de la razón lo que las hace peligrosas: el prejuicio nos hace esclavos. No es, pues, la indeterminación y el sin sentido del sentimiento puro lo que alerta tanto al ilustrado, sino aquel de la pasión que el arrebato soberbio de la cultura ha inventado. Es la *hybris* y la confusión que no corresponden al inconsciente o al alma del buen salvaje, sino al equívoco en el sentido y la dirección de la razón, al hombre que vemos a diario en otros y en nosotros mismos, que mezcla el amor con celos y amor propio, a la sabiduría con soberbia de desconocimiento y, en fin, al bien y al mal. El arte que toma por modelo el ruido y la confusión de este mundo es un arte enfermo. Esta es la imitación – que resulta, como decíamos, de segundo orden- que condena Rousseau como una facilitadora de simulacros de virtud. Pero ¿no concluimos en los otros filósofos que, a fin de cuentas, siempre hay que descender en uno mismo para comprender lo que el verdadero arte y nuestra naturaleza gritan a oídos sordos, que para descender a la naturaleza como lo hace el genio hay que ser genios nosotros mismos? Los límites de la razón se cifran sobre el

descubrir o el dejar ser. Una u otra de estas posturas las proponen nuestros filósofos según su idea del hombre y del poder, es decir, sus perspectivas acerca de la relación entre sentimiento y razón. El hombre, para encontrar su naturaleza y a sí mismo, ha de descender en su alma y descubrirse, destejer el indeterminado mar del inconsciente gobernado por el instante. En un solo momento el alma es todo lo que es, pero mezclado e indeterminado. La expresión y el lenguaje van paso a paso purificando lo que sólo el genio mostraría en otro instante. Es la vocación de la razón encontrar todo lo que está detrás de las palabras, encontrar todas las causas y apropiarse de todo cuanto hay detrás de sí para ser sí mismo: apropiarse apropiando. Toda la energía que ocupó el siglo en definir con claridad a las palabras que llevó a la titánica labor de la *Encyclopedie* tiene este emblema. El conocimiento nos hace señores de nuestra propia alma y las pasiones y sentimientos no deben estar fuera de la posibilidad de una explicación cabal. Sin embargo, para Rousseau el camino es inverso. La razón no debe buscar el acrecentamiento de su poder en el conocimiento de aquello que no a menester ser conocido, el sentimiento. El ser racional es tal porque se limita a aquello de lo que sí puede dar razón aún estando rodeado de misterio. Los sentimientos y las pasiones no tienen por qué ser indagados y, por ello mismo, tampoco las palabras. Ellas expresan todo lo que deben expresar con su solo nombre y sonoridad; el uno para dirigir y señalar aquello de lo que se habla, la otra para manifestar su la pasión inherente. El sentimiento es el límite de la razón, pues, en otro sentido. El hombre habla y se apasiona porque es limitado, ama porque necesita del otro para poseerse a sí y saberse finito. El camino de la razón no es, en esta perspectiva, ahondar y sumergirse en el sin sentido, sino aprender a vivir sobre un fundamento, justamente, carente de sentido: dejar ser. El arte debe, en ambos puntos de vista, responder por la vocación de la razón y es esta la tarea de su imitación perfeccionada y purificada del ruido del mundo cotidiano. El arte es

como el velador de los dominios de la razón que, como Diógenes el cínico, sale con una antorcha en plena luz del día buscando al hombre. Como el portavoz de esa “segunda imitación” y descubridor no ya de la naturaleza, sino de la originalidad de la razón – tras la *hybris* del prejuicio-, su tarea no puede ser más importante. La *Nueva estética* que plantea David Medina respecto de Rousseau, no es menos una tendencia del siglo de las Luces.

La búsqueda que hemos hecho de la relación entre razón y sentimiento nos ha llevado al par de conceptos de temporalidad e instante, así como, en lo referente al poder, aquella entre descubrir y dejar ser. Invertimos varias páginas en explicar la manera en que el sentimiento es racional. El sentimiento, decíamos, no es nada para nosotros en sí mismo. Siempre está el sentido y la direccionalidad de la razón en la imitación. La música y la palabra, el canto, son la forma más humana, primigenia y originaria del sentido, la imitación y la razón. De una manera muy propia para cada uno de los autores que tratamos, la música es la que lleva en sí al sentimiento y a las pasiones en la expresión. Repasaremos ahora, brevemente, lo que cada uno de nuestros autores dicen acerca de la música.

Dentro de la innaturalidad y convencionalidad del lenguaje, para Dubos, la sonoridad de las palabras señala fielmente aquello que el corazón ha querido expresar con palabras que no le son propias. El canto es el lenguaje del sentimiento evoca a las pasiones como ningún otro arte. Sólo con el canto el otro me es cercano pues habla de su propio corazón y no de meras cosas. Para Crouzas, la música es la manifestación de la armonía entre el sentimiento y la razón. La música vista de esta manera posee todas las virtudes de la belleza que el arte puede tener. Toma de la naturaleza sus partes más perfectas en medidas y distancias de sonidos; es la muestra más precisa de la correspondencia original entre razón y sentimiento, pues la variedad e inmensa complejidad en la combinación de sonidos, ritmos y melodías se reduce a un solo sonido que sirve de centro y, en fin, a una

relación numérica precisa. Una postura similar, en lo que respecta a la correspondencia entre la armonía del número, de la música y del alma, es la de Rameau. La peculiaridad y gran proeza de Rameau fue el haber unificado - no sin tropiezos y modificaciones- la armonía perfecta de la naturaleza modelo para el alma del hombre con la manera de crear la música real y viva. Su principio de la armonía lleva al sonido y a cada posible modificación que a éste acaece en el hacer musical, a un referente preciso en el orden natural. Los cambios en su teoría se deben, según explicamos, a dos razones: la necesidad de ser fiel a la música que conoció y que él mismo componía, así como justificar el poder y la pasión que la música transporta. El alma del hombre es naturaleza y la pasión nace al reflejarse y reencontrarse en lo natural; se trata del mismo argumento de la proximidad y cercanía que hemos encontrado en los otros autores enriquecido con la impetuosa tendencia de Rameau a la exactitud numérica de los sonidos. Para Batteux aparece, igualmente, el canto como la manera más originaria de expresión del hombre dada su íntima relación con sus pasiones. Es, ante todo, universal en la expresión. Aquello que pretendan decir las palabras puede no ser entendido por diversidades lingüísticas, pero a todos nos son conocidas las pasiones y, aún entre los pueblos más bárbaros, el canto es comunidad. Para él, las artes tratan de acciones impulsadas por la pasión, y la música es la pasión misma abierta para cualquier acción.

Diderot considera al lenguaje y a la música como inevitablemente ligados. En el instante del alma, donde todo está mezclado, el objeto percibido y la pasión a la que está ligado son indistintos. A través de la expresión, aquel cúmulo indeterminado se separa en un objeto con atributos y acciones; sin embargo, la pasión que lleva consigo se muestra en el acento y la musicalidad de las palabras. El medio natural de las pasiones es, para Diderot, la música y el canto. La vocación de la razón en el descubrimiento, que planteamos hace un

momento, es manifiesta de manera preponderante en la filosofía de Diderot. Sin embargo, este mismo autor encumbra la crítica propia del siglo. Su filosofía cambia constantemente según sus más apremiantes preocupaciones. A pesar de que hemos intentado conciliar el descubrimiento del alma con la intuición del genio que aparecen a lo largo de su filosofía, ambas posibilidades tienen vida propia e independiente. Así, de la definición, que es el medio de la razón para el conocimiento claro de las cosas, la musicalidad de la palabra es la manera en que la pasión deviene clara. Las cosas tienen su causa en cosas y las pasiones en pasiones. El descubrimiento de la pasión resultaría en una constante aplicación de cuantos acentos sea susceptible la palabra con el fin de iluminar una pasión a cabalidad. La filosofía de Diderot posee una enorme posibilidad en lo que respecta al pensamiento acerca de la música. Los que mostramos a lo largo de este escrito son aquellos de los que hemos podido dar razón según nuestra línea de interpretación. Sin embargo, no sobra la invitación a una lectura en busca de otras posibilidades.

Para Rousseau el arte no debe querer enseñar; aquello lo critica profundamente. Debe ser éste una forma de comunicación certera y libre. La imitación es, igualmente, el reencuentro de la originalidad y pureza de ésta comunicación. El canto es la forma de hablar y hacer comunidad de forma originaria y verdadera. Las palabras sin musicalidad no tienen carga moral, y sin ésta, no tienen alma ni dicen nada. Como en Diderot, la música es el medio natural que tienen las pasiones para mostrarse. El que canta lleva consigo la vocación de su razón por amar y apropiarse de su propio poder limitado por las pasiones y los sentimientos los cuales, igualmente, le llevan a aceptar y apoderarse de su propia finitud; por ello decíamos que el canto es libertad. Sólo somos libres al conocer y aceptar la potencia limitada que nos es propia y buscar lo que a aquella fuerza le corresponde: amar cantando.

Así, cambiando los términos según lo concluido, la música es el sentido del sentimiento. La imitación, huelga decirlo, no pone leyes a la naturaleza; su labor racional es moral. Esto se ha visto en todos nuestros autores. Imitar es imprimir nuestros sentimientos en lo natural para que sea algo para nosotros. No en el sentido de conocer lo natural, que sería el medio de la filosofía trascendental, sino, digámoslo así, de reconocerlo como humano. La crisis científica de la matemática en la música que se manifiesta claramente con Rameau, crece a la par que la crítica del dualismo entre alma y cuerpo, así como la concepción metafísica de la naturaleza. Se destrona la tesis de la música de las esferas así como la unión entre el intelecto matemático con la física y el placer del sonido ordenado.

La música es ocasión de belleza porque el hombre es, por su propia naturaleza, un ser que habla cantando. Como dijimos, el lenguaje es el límite de la razón. En la filosofía del descubrimiento son la definición y la intuición del genio el lugar hasta donde llega la razón. La una va enumerando lo que el otro, por ese paso ambiguo que llaman sentimiento, le muestra el fin mas no el medio de su progreso. ¿Y qué es ese paso ambiguo sino el sentido primordial y original de la razón misma? En la unidad del alma, como dice Diderot, el pensamiento y la pasión que la acompañan son indistintas. En este sentido, la razón en todo momento se ocupa de algo, pues la indistinción de la *hybris* no está en sus dominios. Además de aquello, que es el lenguaje, la palabra y la definición, se encuentra un hombre hablando y, como tal, siempre apasionado. Así, podríamos decir que las pasiones no son pensamientos de las que se pueda ocupar la razón, de tal manera que la definición de la pasión es el más alto reto de la razón, aunque su medio natural de expresión es la musicalidad de la palabra. El lenguaje va, digámoslo así, un paso atrás de su propia musicalidad pues no puede decir lo que aquella propone con claridad, pues no trata de pensamientos, sino de pasiones. Igualmente, no puede considerarse la música sin palabra

desde esta perspectiva filosófica, porque la razón siempre piensa sobre ideas, y la pasión solitaria es un sin sentido. Esta nos parece la justificación de la frase tan citada y controvertida de Fontanelle: *Sonate, que me veux tu?* [Sonata, ¿qué quieres de mí?]; la música instrumental está aún muy lejana de las consideraciones filosóficas. Es el romántico el que no sólo la recupera, sino la encumbra como pocas creaciones del hombre. ¿Cuál es la razón de este cambio? Un estudio venidero habrá de intentar dar solución a esta pregunta.

En la perspectiva del dejar ser, la palabra no está a la expectativa de la musicalidad de la pasión, sino hermanada a la par. Cada palabra lleva en sí el sentido de lo que se nombra y el sentido de aquel que nombra: la pasión en el acento. Entonación y musicalidad que el lenguaje sólo puede tener si es natural y alejado del ruido del que se pronuncia por cosas que no conoce, encontrando que la vocación de su razón es acertar con el poder que le es propio. Con lo que, suponiendo todo lo que ya hemos dicho, la música, como imitación del sentimiento, es dejar ser al alma y es libertad; o, desde la perspectiva del descubrir, es el signo de aquello que hay que desenterrar para poseerse poseyendo. ¿Cuál es el sentido de esta posesión y poder en la música? La música no transporta la más radical indistinción o la “mayor” *hybris* de las pasiones; tampoco es el medio más susceptible al hedonismo²⁷⁹ – la indistinción y pérdida del camino natural, la razón desencaminada, en el imperio de las pasiones, usando los términos de este trabajo- ni a la más exacta matemática. Por lo que nos han dicho nuestros autores – en lo que se refiere a la cercanía y originalidad de lo racional en el sentido y en la palabra acentuada-, el canto es la pasión pura y que se la posee, no porque se conozca todo acerca de ella, sino porque no está mezclada; la pasión que lleva el canto es clara y distinta, aunque parezca incluso paradójica ésta apreciación, no para la razón científica sino para aquella que imita pues, libre de la confusión y el bullicio

²⁷⁹ Cf. Fubini. *Op. cit.* p. 16.

de todo cuanto puede hacer ruidos y querellas en el corazón, tiene sentido y dirección y, por ello, es natural, cercana y poderosa. Así, reiterando, la imitación del sentimiento es el sentido originario y humano que la razón da a aquello que la mueve. Algo de eso nos regala ese arte; cuando el hombre canta, lo hace apasionado, no perdido en la pasión sino reencontrándose en ella. Así, entre razón y sentimiento está la imitación, y en ésta se encuentran encumbrados la música y el canto.

Apéndice

Las bellas artes reducidas a un mismo principio.

L'abbé C. Batteux

Prefacio

Nos quejamos siempre de la multitud de reglas, molestan al autor que quiere crear y al espectador que quiere juzgar. Las reglas se multiplican por las observaciones hechas a las obras. Se deben simplificar llevado las observaciones a principios comunes. Imitemos a los verdaderos físicos, que acumulando experiencias forman un sistema que funda un principio. Tenemos riqueza en las observaciones, pero ese rico fondo nos molesta más que servirnos. Leemos, estudiamos, queremos saber. Todo se pierde porque hay un número infinito de partes que, no estando ligadas entre ellas, son una masa informe en lugar de ser un cuerpo regular. Todas las reglas son ramas que salen de una misma raíz. Si nos remontamos a su fuente, encontraremos un principio suficientemente simple para ser asido y extenso para absorber todas las pequeñas reglas de detalle que basta conocerlas con sentimiento y donde la teoría no hace sino molestar al espíritu sin aclarar. Este principio fiará de una vez a los verdaderos genios y los liberará de mil escrúpulos vanos para someterlos a un mismo principio que, una vez comprendido, será la base y explicación de todos los otros. Y para comenzar con una idea clara y distinta, me pregunté ¿qué es la poesía y en qué difiere de la prosa? Es muy fácil sentir esa diferencia, pero no es suficiente sentir, quería una definición exacta. Reconozco que al juzgar a los autores fue una especie de instinto la que me guió más que la razón: sentía los riesgos que corría, y los errores en los que podía caer, falta por haber reunido las luces del espíritu con el sentimiento. Me hacía tantos reproches que imaginaba que aquellas luces y principios debían estar en todas las obras en donde se habla

de lo poético; y que era por distracción que no los había remarcado. Consulté de nuevo las reflexiones y disertaciones de los escritores célebres, pero en todos lados se encuentran ideas que parecen respuestas de oráculos. Se habla de fuego divino, entusiasmos, transportes, delirios felices. Todas grandes palabras que asombran al oído y no dicen nada al espíritu. Después de tantas búsquedas inútiles, y para no osar entrar sólo en una materia que, vista rápido, parecía ser tan oscura, consulté a Aristóteles. Ninguno de los maestros le había considerado y sus comentadores no me daban sino indicios oscuros de ideas. Desesperado por no encontrar en lugar alguno respuesta a la pregunta que me había propuesto y que me pareció al principio tan fácil de responder. Es por ello que el principio de la imitación que el filósofo griego estableció para las bellas artes me impactó. Encontré la justeza con que se aplicaba a la poesía y a la pintura. Intenté aplicarlo en la música y en el arte del gesto y me sorprendió la justeza con la que les convenía. Eso es lo que produjo esta pequeña obra dividida en tres partes. En la primera se examina cuál puede ser la naturaleza de las artes, las partes y diferencias esenciales. Mostramos que por la cualidad misma del espíritu humano, la imitación de la naturaleza debe ser su objeto común y no difieren sino por el medio que emplean para ejecutar esa imitación. Después de establecer la naturaleza de las artes por el genio del hombre que las produce, era natural pensar en las pruebas que podemos corresponder al sentimiento; el gusto es el juez nato de las bellas artes y que la razón misma no establece estas reglas sino por relación a él y por complacerle. Si se encuentra que el gusto tiene acuerdo con el genio y confluyen a prescribir las mismas reglas para todas las artes era un nuevo nivel de certeza y evidencia ajustado a las primeras pruebas. La segunda parte se prueba que el buen gusto en las artes se conforma perfectamente a las ideas establecidas en la primera, y que las reglas del gusto son consecuencias del principio de imitación. Estas dos partes contienen la prueba del

razonamiento. La tercera parte es la teoría verificada por la práctica; la mayoría de las reglas conocidas se relacionan con la imitación y forman una especie de cadena con la cual el espíritu ase las consecuencias y el principio.

Primera parte. *Donde se establece la naturaleza de las artes por aquella del genio que las produce.*

Hay poco orden en la manera de tratar las bellas artes. En la poesía, creemos ser justos al decir que abraza a todas las artes: decimos que es una composición de pintura, de música y de elocuencia. Como la elocuencia habla, prueba y cuenta. Como la música tiene una marcha ordenada de tonos, de cadencias donde la mezcla hace una forma de concierto. Como la pintura, diseña los objetos, repinta los colores y funda todos los matices de la naturaleza; hace uso de colores y pincel, emplea melodías y acordes, muestra la verdad y sabe hacer amarla. La poesía domina todo tipo de materias, el universo entero y si éste no le satisface, crea uno nuevo. Es como una especie de magia, hace una ilusión a la imaginación, a los ojos, al espíritu mismo y procura a los hombres placeres reales por ideas quiméricas. Así es como la mayoría de los autores han hablado de la poesía. Como su naturaleza es muy complicada, han tomado a veces lo accesorio por lo esencial y lo esencial por accesorio o nos dan ideas formadas sobre los modelos de sus propias obras.

Capítulo I. *División y origen de las artes.*

No es necesario iniciar con un elogio de las artes. Sus beneficios se dejan ver por sí mismos. Son ellas quienes han edificado pueblos (*villes*), reunido a los hombres

dispersados, capaces de socializar (*redus capables de société*). Han sido, de alguna manera, para nosotros un segundo orden de elementos donde la naturaleza reserva la creación a nuestra industria. Podemos dividirlos en tres especies con relación a los fines que se proponen. Las unas son para las necesidades del hombre, que la naturaleza abandonó solo desde que nació, quiso que los remedios y prevenciones que les son necesarios fueran el precio de su industria y trabajo. De ahí salen las artes mecánicas. Las otras tienen por objeto el placer. Aquellas no pudieron nacer sino en el seno de la dicha y de sentimientos que producen la tranquilidad: les llamamos bellas artes por excelencia. Son la música, poesía, pintura, escultura y el arte del gesto a la danza. El tercer tipo son las artes que tienen por objeto la utilidad y el agrado todo a la vez. Aquellas son la elocuencia y la arquitectura; es la necesidad la que las hizo nacer y el gusto lo que las ha perfeccionado. Gozan de una especie de medianía entre las otras dos: dividen el agrado (*agrément*) y la utilidad. Las de la primera especie emplean la naturaleza tal cual es únicamente para el uso. Los de la tercera para el uso y el agrado. Las bellas artes no la emplean, no hacen sino imitarla cada una a su manera. Así, la naturaleza sola es el objeto de todas las artes. Contienen todas nuestras necesidades y placeres; y las artes libres y mecánicas no son sino para extraerlas. Hablaremos aquí de las bellas artes, aquellas cuyo objeto es dar placer, y para conocerlas mejor nos remontamos a la causa que las produjo. Es el hombre el que ha hecho las artes y es para él mismo que lo ha hecho. Aburridos del gozo demasiado uniforme de los objetos que les ofrece la naturaleza toda simple y siendo desde antaño propios a recibir placer recurrieron a su genio para procurarse un nuevo orden de ideas y de sentimientos que despertaran sus espíritus y reanimaran su gusto. Pero ¿qué podía hacer ese genio limitado en su fecundidad y sus miras que no lo llevase más lejos de la naturaleza y teniendo que obrar para hombres cuyas facultades estaban limitadas por las mismas fronteras? Todos sus

esfuerzos se reducen necesariamente a hacer una elección de las más bellas partes de la naturaleza para formar un todo exquisito que sea más perfecto que la naturaleza misma sin, empero, cesar de ser natural. He ahí el principio sobre el cual se fundamentan las artes y que los artistas han seguido por todos los siglos. De donde concluyo que el genio, que es el padre de las artes, debe imitar a la naturaleza. Igualmente, que no la debe imitar tal cual es. En tercer lugar, que el gusto, para el que las artes se hacen y funge de juez para estas, debe satisfacerse cuando la naturaleza se elige bien y está bien imitada en las artes.

Capítulo 2. *El genio no pudo producir las artes sino por la imitación: lo que es imitar.*

El espíritu humano no puede crear sino impropriamente: todas sus producciones portan la marca de un modelo. Los monstruos mismos no pueden componerse sino de partes tomadas de la naturaleza. Y si el genio por capricho hace de esas partes un ensamble contrario a las leyes naturales degradando la naturaleza se degrada a sí mismo y se vuelve una especie de loco. Los límites están marcados, si se traspasan nos perdemos. Hacemos caos en vez de mundo y horror en vez de placer. El genio que trabaja por complacer no debe salir de las fronteras de la naturaleza misma. Su función no consiste en imaginar lo que no puede ser sino en encontrar lo que es. Inventar en las artes no es darle ser a un objeto, sino reconocerlo en lo que es y cómo es. Son criaturas por haber observado y observadores por estar en estado de creación. El genio es como la tierra que produce sólo lo que ha recibido de simiente. Esta comparación no empobrece a las artes sino les hace comprender la fuente y extensión de sus riquezas verdaderas que son inmensas, más que todos los conocimientos que puede adquirir de la naturaleza antes del germen de la producción de las artes; el genio no tiene otras fronteras del lado de su objeto, que aquellas el universo mismo. El genio debe

tener un apoyo para elevarse y sostenerse, y ese apoyo es la naturaleza. No la puede crear, no debe destruirla, no puede sino seguirla e imitarla. Imitar es copiar un modelo; este término contiene dos ideas, el prototipo que porta los trazos que debemos imitar, y la copia que los representa. La naturaleza, es decir, todo lo que es o que concebimos como posible, he ahí el prototipo o modelo de las artes. El imitador tiene que contemplarla sin cesar, ¿por qué? Ella encierra todos los diseños de las obras regulares (*réguliers*) y los diseños de todos los ornamentos que pueden complacernos. Las artes no crean sus reglas, son independientes de su capricho e invariablemente tomadas del ejemplo de la naturaleza. ¿Cuál es la función de las artes? Transportar los trazos de la naturaleza y presentarlos en objetos que no son naturales. Es así que el cincel del escultor muestra a un héroe en un bloque de mármol, los colores de la pintura hacen salir de la tela todos los objetos visibles, el músico con sonidos artificiales hace rugir la tormenta aunque todo esté en calma, el poeta por su invención y armonía de sus versos llena nuestro espíritu con imágenes ficticias y nuestro corazón de sentimientos fácticos, más encantadores que si fueran verdaderos y naturales. De donde concluyo que las artes son imitación, semejanzas que no son la naturaleza, pero que parecen serlo y que la materia de las bellas artes no es la verdad sino sólo lo verosímil. La pintura no tiene nada de real ni verdadero, todo en ella es un fantasma y su perfección depende de su semejanza a la realidad. La música y a danza pueden regular los tonos y los gestos del orador de carne, pero no es ello lo que llamamos artes propiamente. Ambas pueden extraviarse, la una con sonidos chocantes sin diseño, la otra con saltos de fantasía. Para ser lo que deben ser deben recurrir a la imitación: que sean el cuadro artificial de las pasiones humanas. Es así que las reconocemos con placer y nos dan la especie y grado de sentimiento que nos satisface. La poesía no vive sino de ficción. La comedia hace el retrato de un Harpagnon ideal que pide prestados los trazos de una avaricia real. La tragedia sólo

es poesía en la imitación. Que César tuvo un enredo con Pompeyo, no es poesía, sino historia. Pero inventar intrigas, motivos después de lo que da la historia de los caracteres y la fortuna de ambos, es lo que llamamos poesía y es la obra del genio y del arte. La epopeya recita acciones posibles. Es una mentira perpetua que tiene todos los caracteres de la verdad. Así, todas las artes no son sino cosas imitadas. Es por ello que ponemos sin cesar al arte en oposición a la naturaleza. No se entiende que las obras maestras son aquellas que imitan a la naturaleza tan bien que las tomamos por la naturaleza misma. Y de esa imitación tenemos una disposición natural, dado que es el ejemplo el que instruye y el que regla al género humano, *vivimus ad exempla*. Es una de las principales fuentes de placer que causan las artes. No hay nada real en las obras, todo es fingido, copiado, imaginado; es eso lo que les da su carácter esencial en oposición a la naturaleza.

Capítulo 3. *El genio no debe imitar a la naturaleza tal cual es.*

El genio y el gusto tienen una unión tan íntima en las artes que en ocasiones no los podemos unir sin que parezcan confundirse, ni separarlos sin quitarles sus funciones. No es posible decir que debe hacer el genio al imitar a la naturaleza sin suponer el gusto que lo guíe. De lo que dice Aristóteles en la *Poética* que la poesía es más cercana a la filosofía que la historia porque no dice lo que es sino lo que debe ser, concluyo que si las artes imitan a la naturaleza, debe ser una imitación prudente y aclaradora, que no la copie servilmente, sino que presente los objetos y los trazos y los presente con toda la perfección de la que son susceptibles. Debe ser tal cual debería ser y que la podamos concebir por el espíritu. Zeuxis pintaba con trazos separadas de muchas bellezas existentes y forma un modelo que es verosímil y poético en su totalidad y no fue verdadero e histórico sino en las partes tomadas

separadamente. Esa es la práctica de todos los grandes maestros sin excepción. Es eso en lo que se basa aquello que llamamos la bella naturaleza (*Belle nature*). No es lo verdadero lo que es, sino lo verdadero lo que puede ser, lo verdadero bello. Que es representado como si existiera realmente y con todas las perfecciones que puede recibir. Cuando Le Brun pintó las batallas de Alejandro tenía de la historia los hechos, los actores y el lugar de la escena; pero ¡qué invención, que poesía en su obra! Disposiciones, actitudes expresión de los sentimientos, todo aquello estaba reservado a la creación del genio. El arte se edifica sobre el fondo de la verdad y debe mezclarla tan rectamente con la falsedad, que han de formar un todo de la misma naturaleza. Como el hecho ya no está en las manos de la historia, pero librado al poder del artista, pero al que se permite todo para llegar a su meta, se le moldea de nuevo para que tome una nueva forma. Se ajusta, se anula y se transpone (*transpos*). Si es un poema, se ajustan los nudos y se preparan los desenlaces. Como suponemos que el germen de todo ello está en la historia y se trata de hacerlo nacer: si no es así, el arte juega con todos sus derechos en toda su extensión, crea todo donde hace falta. Es un privilegio que le damos porque está obligado a complacer.

Capítulo 4. *En qué estado debe estar el genio para imitar a la bella naturaleza.*

Los genios más fecundos no sienten siempre la presencia de las musas. Pero hay momentos dichosos, donde el alma inflamada como un fuego divino se representa toda la naturaleza y derrama sobre todos los objetos ese espíritu de vida que los anima, esos trazos que nos seducen o nos rechazan (*ravisser*). Ese estado del alma se llama *entusiasmo*, término que todos comprenden suficiente y nadie define. Las ideas que nos dan muchos de los autores parecen salir más de una imaginación asombrada y llena ella misma de

entusiasmo que de un espíritu que haya pensado y reflexionado. ¿Tienen ellos es designio por ese lenguaje empático de relevar las artes y hurtar de los profanos el misterio de las musas? Para nosotros que buscamos aclarar nuestras ideas apartemos todas esas alegorías que nos ofuscan. La divinidad que inspira a los autores excelentes cuando componen es similar a aquella que anima a los héroes en el combate. En los unos es la audacia e intrepidez natural animada por la presencia misma del peligro. En los otros es un gran fondo del genio, una justeza de espíritu exquisita, una imaginación fecunda y, sobre todo, un corazón pleno de noble fuego y que se ilumina a la vista de los objetos. Esas almas privilegiadas toman con fuerza la huella de las cosas que conocen y no dejan nunca de reproducirlas con un carácter de agrado y de la fuerza que les comunican. He ahí la fuerza y el principio del entusiasmo. Su fuego alumbra a la vista del objeto, se olvidan, su alma pasa a las cosas que él crea. Es por este efecto que el entusiasmo es necesario en los pintores y en los músicos; deben olvidar su estado, salir de sí mismos y meterse en las mil cosas que quieren representar. Ahí está el dios que hace a los verdaderos artistas.

Capítulo 5. *De la manera en que las artes hacen la imitación.*

Hasta aquí hemos dicho que el objeto de la imitación es la naturaleza bella representada al espíritu por el entusiasmo. Podemos dividir a la naturaleza en relación con las bellas artes en dos partes: la que aseamos por los ojos y aquella que lo es por el ministro de los oídos, pues los otros sentidos son estériles para las bellas artes. La primera parte es objeto de la pintura que representa en un plan todo aquello que es visible. Es de la escultura que la representa en relieve y del arte del gesto que es una rama de las dos artes mencionadas y que difiere porque el sujeto al que se ponen los gestos es natural y vivo. La

segunda es el objeto de la música considerada sola y como canto. En segundo lugar de la poesía que emplea la palabra medida y calculada en todos sus sonidos. La pintura imita a la naturaleza bella por lo colores, la escultura por los relieves, la danza por el movimiento y actitudes del cuerpo. La música la imita por los sonidos inarticulados y la poesía por la palabra medida. Si hay mezclas y se confunden como la poesía y la danza cuando los actores gesticulan y se mueven, si la música da el tono de voz en la declamación; son servicios que se dan mutuamente en virtud de su fin común y su alianza recíproca sin perjuicio a sus derechos particulares y naturales. Una tragedia sin gestos, ni música ni decoración es siempre un poema. Es una imitación expresada por el discurso medido. Una música sin palabra siempre es música. Expresa la queja y el gozo independientemente de las palabras, que le ayudan a la verdad pero que no le aportan ni osan en nada alterar su naturaleza y esencia. Su expresión natural es el sonido, como en la pintura es el color y el movimiento del cuerpo en la danza. Pero hay que hacer notar algo: igual que las artes deben elegir el diseño de la naturaleza y perfeccionarlo, deben también elegir y perfeccionar las expresiones que piden prestadas de la naturaleza. No deben emplear todo tipo de colores ni de sonidos, hay que hacer una elección y una mezcla exquisita: hay que aliarlos, proporcionarlos, matizarlos, ponerlos en armonía. Los colores y los sonidos tienen entre sí simpatías y repugnancias. La naturaleza puede unirlos según su voluntad, pero el arte según las reglas. No deben sólo no enturbiar el gusto, sino alagar y hacerlo en tanto que pueda ser alagado.

Capítulo 6. *En qué difieren la elocuencia y la arquitectura de las otras artes.*

(...) la necesidad de los hombres por comunicar sus pensamientos y sentimientos los hace oradores e historiadores. Se forma un arte que es el de la elocuencia y que, por el agrado, se pone casi al nivel de la poesía. (...) la base esencial y la regla fundamental de todas las artes: en las artes que son de uso, el agrado toma el carácter de la necesidad misma, todo debe aparecer para la necesidad. Lo mismo en las artes que están destinadas a complacer, la utilidad no tiene derecho a entrar si no tiene el mismo carácter de procurar el mismo placer, de aquel que habría sido imaginado únicamente para complacer. Se justificaría mal una mala obra por la verdad del modelo que ha seguido (que sí haya sucedido lo que “narran”) porque no es la verdad lo que se les pide, sino la belleza. (...) el placer (hablando de elocuencia) prepara para la persuasión, y la utilidad real halaga siempre al hombre, que no olvida jamás su interés.

Parte II. Capítulo I. *Donde se establece el principio de imitación para la naturaleza y para las leyes del gusto.*

Si todo está ligado en la naturaleza por el orden, todo debe ser igual en las artes porque son imitadoras de la naturaleza. Deben tener un punto de unión donde se relacionen las partes más alejadas (*eloignees*) de suerte que una parte, una vez conocida, debe hacernos entrever las otras. El genio y el gusto tienen la misma tarea en las artes, uno creando y otro juzgando. El gusto, que juzga las producciones del genio, no debe satisfacerse si la naturaleza bella no está bien imitada. Sentimos la justeza y la verdad de esta consecuencia, pero se trata de desarrollarla, lo que haremos en esta parte donde veremos qué es el gusto.

Qué leyes puede presentar a las artes y que esas leyes se ajustan (*bornent*) todas a la imitación que hemos caracterizado en la primera parte.

Capítulo I. *Qué es el gusto.*

Es el buen gusto pero, ¿qué es ese buen gusto? ¿Es posible que habiendo una infinidad de reglas en las artes y ejemplos en las obras de antiguos y modernos no podamos formarnos una idea clara y precisa? No es el gran número de ejemplos ni la multiplicidad de reglas que ofuscan nuestro espíritu al mostrarle las variaciones infinitas, a causa de la diferencia de los sujetos tratados, empezarán a fijarle a una cosa cierta de donde podemos extraer una definición justa. Es el buen gusto, ¿en qué consiste, de qué depende? ¿Es el objeto o el genio que se ejercita en el objeto? ¿Tiene o no reglas? ¿Es el espíritu sólo su órgano, o lo es el corazón, o ambos? Cuántas preguntas de esto tan conocido y jamás claramente explicado. En los antiguos parece que es como un genio bueno que los lleva de la mano, caminan sin dolor ni inquietudes como si no pudieran ir a otro lado. Es sólo al gusto al que deben pertenecer las obras maestras y dar al arte ese aire de libertad que siempre le da gran mérito. Busquemos el principio del gusto y después consideraremos las reglas que prescribe a las bellas artes. El gusto es en las artes lo que la inteligencia es en las ciencias. Sus funciones – no sus objetos- tienen una gran analogía tal que el uno puede servir para explicar al otro. La verdad es el objeto de las ciencias y el bien y lo bello el del arte. La inteligencia considera lo que los objetos son en ellos mismo, su esencia, sin relacionarlos con nosotros. El gusto se ocupa de esos mismos objetos con relación a nosotros. Una inteligencia es perfecta cuando ve sin claramente (*sans nuages*) y distingue sin error lo verdadero de lo falso, la probabilidad de la evidencia. El gusto es perfecto

cuando, con una impresión distinta, siente lo bueno y lo malo, lo excelente de lo mediocre si confundir jamás. Dejo a la metafísica el desenredar los resortes secretos de nuestra alma. Nuestra alma conoce, y eso que conoce le produce un sentimiento. El conocimiento es una luz, el sentimiento aquello que la agita. Uno aclara, el otro calienta, uno hace ver el objeto y el otro nos lleva. El gusto es, entonces, un sentimiento. Sea que el sentimiento parece partir bruscamente y como un ciego, siempre está precedido de un claro de luz por el que descubrimos las cualidades del objeto. Es necesario que se taña la cuerda antes de producir el sonido, pero esta operación es tan rápida que no nos damos cuenta: y que la razón, cuando va al sentimiento, tiene mucha pena de reconocer la causa. Es el gusto el que debe juzgar, y en su tribunal sentimos más de lo que probamos.

Capítulo 2. *El objeto del gusto no puede ser sino la naturaleza.*

Nuestra alma está hecha para conocer la verdad y amar lo bueno. Y como hay una proporción natural entre ella y sus objetos, no puede rehusar su impresión. Es nuestro corazón el que nos lleva casi sin nosotros mismos, y nada es tan fácil de amar que aquello que está hecho para serlo. Prueba que no es ni el capricho ni el azar el que nos guía en nuestros conocimientos y nuestros gustos. Todo está regulado por reglas inmutables. Cada facultad de nuestra alma tiene un fundamento legítimo. El gusto que se ejercita en las artes no es un gusto artificial (*factice*), es una parte que nace con nosotros mismos y cuyo oficio es llevarnos hacia aquello que es bueno. El conocimiento le precede, es la antorcha. La naturaleza es demasiado prudente para separar estas dos partes y dándonos la facultad de conocer no puede rehusar darnos aquella de sentir las relaciones del objeto conocido con nuestra utilidad y de ser atraídos por ese sentimiento. Es aquel sentimiento que llamamos

el gusto natural porque es la naturaleza la que nos lo ha dado. ¿Por qué? ¿Para juzgar las artes que no hizo? No, para juzgar las cosas naturales en relación con nuestros placeres y necesidades. La industria humana habiendo inventado las bellas artes sobre el modelo de la naturaleza y esas artes siendo objeto del placer que es, en la vida, una necesidad de segundo orden. La semejanza de las artes y la naturaleza, la conformidad de su fin (*but*) parecía exigir que el gusto natural fuera también el juez de las artes. El gusto es constante y no promete a las artes su aprobación hasta que le hagan probar la misma impresión que la naturaleza misma. Como la imaginación sabe crear seres y que pueden ser más perfectos que aquellos de la naturaleza, el gusto se establece con más predilección en las artes. Elevándolas y perfeccionándolas, se ha elevado y perfeccionado él mismo sin cambiar su esencia. Su objeto sigue siendo lo bello, sea el arte o la naturaleza quien se lo ofrezca. Si toma a veces lo falso por lo verdadero es por ignorancia o por prejuicio. Es la razón la que lo aclara y prepara los caminos. Si los hombres fuesen atentos para reconocer lo bueno por su propio gusto natural e intentaran entenderlo, desarrollarlo y agudizarlo por las observaciones, comparaciones y reflexiones tendrían una regla invariable e infalible para juzgar las artes. Pero la mayoría tienen muchos prejuicios y no pueden oír la voz de la naturaleza en tan grande confusión.

Capítulo 3. *Pruebas tomadas de la historia misma del gusto.*

Hubo un tiempo en que lo hombre sólo se ocupaban de de sostenerse o de defender su vida. Sentimos por el carácter de las bellas artes, que son estas las hijas de la abundancia y de la paz. Por una experiencia funesta, se supo que no había sino la virtud y la justicia para hacer feliz al género humano. Empezamos a disfrutar de la protección de las leyes. El primer

movimiento del corazón fue por la dicha (*joie*). Nos aplicamos a los placeres que viven de la inocencia. El canto y la danza fueron las primeras expresiones del sentimiento. Luego el ocio, la ocasión, la necesidad y el azar dan la idea de otras artes, y el camino se abre. Los hombres se afinaron para la sociedad y pensaron que valían más por el espíritu que por el cuerpo, hubo hombres maravillosos que voltearon los ojos a la naturaleza. Admiraron ese orden magnífico en una variedad infinita, las relaciones magníficas de los medios con los fines, de partes con el todo, de causas con los efectos. Sintieron que la naturaleza era simple en sus caminos pero sin monotonía. Lo sintieron tal vez sin tener una idea clara, pero ese sentimiento fue suficiente para guiarlos hasta cierto punto y prepararlos para otros conocimientos. Después de contemplar a la naturaleza, se considera a sí mismo. Comprende que el orden, la variedad, la proporción trazada con tanta claridad en las obras de la naturaleza no deben solamente elevarnos al conocimiento de una inteligencia suprema, sino que pueden ser vistos como lecciones de conducta y vueltos en beneficio de la sociedad humana. Así fue que las artes salieron de la naturaleza. Empezamos a deshilar ciertos principios, pero era demasiado, no era suficiente buscar aquello de lo que no tenemos una idea cierta, aún buscándolo. ¿Quién hubiera creído que una sombra podría devenir un cuadro de Apelle, que acentos inarticulados pudieran dar nacimiento a la música tal cual la conocemos hoy? El trayecto es inmenso. ¿Cuántos esfuerzos infructuosos y de búsquedas vanas? Disfrutamos de su trabajo. Las artes, como los hombres, debían ser educados. Eran imitación, pero una imitación grosera y de la naturaleza grosera. Todo el arte era imitar aquello que veían y sentían, no sabían elegir. Los griegos se percataron de que no era suficiente imitar, sino también elegir. Sintieron que era más bello encantar al espíritu que asombrar a los ojos. (...) La antigüedad fue para nosotros lo que la naturaleza para los antiguos. Las artes se formaron y perfeccionaron al aproximarse a la naturaleza y

se corrompen y pierden queriendo sobrepasarla. Las obras teniendo por un tiempo el mismo grado de perfección y el gusto se debilita por el hábito, recurrimos a un nuevo arte para revivirlo. Cargamos la naturaleza, la ajustamos, la ponemos al gusto de una falsa delicadeza, le ponemos laberintos (*entortille*), misterios, puntas, en una palabra, afección, que es el lado contrario a lo grosero extremo, del que es más difícil volver que de lo grosero mismo. Es así que las bellas artes parecen al alejarse de la naturaleza.

Capítulo 4. *Las leyes del gusto tienen por objeto la imitación de la naturaleza bella.*

El gusto, como el genio, es una facultad natural que sólo tiene por objeto la naturaleza o aquello que se le asemeja. Transpórtelo a la infinidad de las artes y veremos cuáles son las leyes que puede dictarles. I. Ley general del gusto: imitar a la naturaleza. El gusto es la voz del amor propio. Hacer sólo para disfrutar, es ávido de todo aquello que pueda procurarle algún sentimiento agradable. Como no hay nada que nos halague más que aquello que nos aproxime a nuestra propia perfección, se sigue que nuestro gusto jamás está más satisfecho que cuando nos presenta los objetos en un grado de perfección que se ajusta a nuestras ideas y promete impresiones de carácter o grado nuevo que saque al corazón de esa especie de adormecimiento donde lo tienen los objetos a los que está acostumbrado. Es por ello que las bellas artes tienen tanto de encantador para nosotros. Qué diferencia de de la emoción producida por una historia ordinaria que nos ofrece ejemplos imperfectos y comunes y el éxtasis que nos provoca la poesía, que nos eleva a regiones encantadoras donde encontramos realizados de alguna manera los más bellos fantasmas de la imaginación. La historia nos hace languidecer en una especie de esclavitud, y en la poesía nuestra alma disfruta complacida de su elevación y libertad. De esto se sigue que el gusto no sólo pide a

la bella naturaleza, sino que ésta, para el gusto, (1) tiene la más cercana relación con nuestra propia perfección, nuestras ventajas e interés. (2) El fin de la imitación es complacer, conmover, estremecer (*toucher*), en una palabra, dar placer. Sabe de donde viene y hacia donde va, es fácil regular su marcha. Antes de legalizar, será largamente observador. Considerará todo lo que es en la naturaleza síquica y moral: los movimientos del cuerpo y del alma, sus especies, sus grados, las variaciones, las condiciones, las situaciones. Será atento a las impresiones de los objetos sobre sí mismo, qué le da placer y pena. Se dará cuenta que entre más se acerquen los objetos a él, más será tocado, entre más se alejen más le serán indiferentes. Se da cuenta que la caída de un joven árbol le interesa más que más que la de una roca; la muerte de un animal que le parecía tierno y fiel más que la de un árbol desenraizado; va de proximidad en proximidad y ve que el interés crece en proporción a la proximidad que los objetos tienen con el estado que tiene él mismo. De ahí concluye que la primera cualidad que deben tener los objetos que nos presentan las artes es la de interesarnos, que tengan una relación íntima con nosotros. El amor propio es el resorte de todos los placeres del corazón humano. Así, no puede haber nada más tocante para nosotros que la imagen de las pasiones y acciones de los hombres porque son como espejos donde nos vemos a nosotros con relaciones de diferencia o de conformidad. El observador indica en segundo lugar, que aquello que da el ejercicio y el movimiento a su espíritu y a su corazón, que extiende la esfera de sus ideas y sentimientos, tiene para él una atracción particular. No basta para el arte que los objetos sean interesantes sino que deben tener toda la perfección de que son susceptibles. Aún más cuando la misma perfección enmarca cualidades enteramente conformes a la naturaleza de nuestra alma y sus necesidades. Nuestra alma es una composición de fuerza y debilidad (*foiblesse*), quiere elevarse y agrandarse, pero hacerlo fácilmente. Quiere ejercitarse pero no demasiado. Es la

doble ventaja que extrae de los objetos que el arte le presenta. El espíritu se conmueve con la impresión de diferentes partes que le golpean (*frappent*) todas juntas y cada una en particular y multiplican así sus sentimientos e ideas. Mas no es suficiente, debe elevarlos y extenderlos; es por eso que el arte está obligado a dar a cada una de sus partes diferentes un grado exquisito de fuerza y elegancia que les vuelva singulares y les haga parecer nuevos. Así, la variedad y la excelencia de las partes son los dos resortes que agitan nuestra alma y que le causan el placer que acompaña el movimiento y la acción. ¿Porqué tiene este placer que estar tan raramente de acuerdo con la virtud? Aquel ejercicio de todas las facultades de nuestra alma será desagradable si las ejercita demasiado. La multitud de las partes nos fatigarían si no estuvieran ligadas entre ellas por la regularidad que las dispone tal que las reduce a un centro común que las une. Una pintura en la que ya se ha elegido el color y la actitud del rostro, ve al mismo tiempo los colores del resto. En la música el primer tono hace la ley, y sea que nos parezca lejano a veces, aquello que tienen el juicio del oído sienten con facilidad que se tiene siempre como por un hijo secreto. Son las lejanías pindáricas que devienen un delirio si perdiéramos de vista el punto de donde partimos y el fin hacia donde debemos llegar. Esa es la extensión de la ley del gusto con relación a la elección y al arreglo de las partes de los objetos. La bella naturaleza, tal como debe ser presentada en las bellas artes, encierra todas las cualidades de lo bello y de lo bueno. Debe alagar de lado al espíritu y ofrecernos objetos perfectos ellos mismos que extiendan y perfeccionen nuestras ideas, es lo bello. Debe alagar a nuestro corazón mostrándonos en esos mismos objetos intereses que nos sean caros, que tiendan a la conservación o a la conservación de nuestro ser, que nos hagan sentir agradable nuestra propia existencia; y es lo bueno, que reuniéndose con lo bello en el mismo objeto, le da todas las cualidades que

necesita para ejercitar el perfeccionamiento a la vez de nuestro corazón y de nuestro espíritu.

Capítulo 5. *2da ley general del gusto. Que la bella naturaleza sea bien imitada.*

Esta ley tiene el mismo fundamento de la primera. Las artes imitan a la bella naturaleza para encantarnos, elevándonos a una esfera más perfecta que aquella en donde estamos: pero si la imitación es imperfecta, el placer de las artes se mezcla necesariamente con displacer. La imitación, para ser tan perfecta como puede ser, debe tener dos cualidades: la exactitud y la libertad. Una regula a la imitación y la otra la anima. Todo está acabado para la exactitud cuando el cuadro está perfectamente formado, pero no es lo mismo para la libertad, que es más difícil de atender, pues parece opuesta a la exactitud. Parece que la naturaleza se reserva a sí misma el poder conciliarlos para hacer reconocer su superioridad. Parece siempre ingenua, anda sin estudio y sin reflexión porque es libre. Las artes al estar ligadas a un modelo, portan casi siempre las marcas de la servidumbre. El gran principio para imitar con libertad en las artes será persuadirnos de que somos Trezene, que Hipólito está muerto, y que somos realmente Theramene. La acción tendrá otro fuego y libertad. Es por esta libertad que los grandes pintores dejan a veces jugar sus pinceles en la tela, es la ley de la imitación quien lo quiere. En esas pequeñas faltas marcadas en la pintura el espíritu reconoce con placer a la naturaleza. Veremos ahora por qué los objetos que displacen en la naturaleza son agradables en el arte. Para que los objetos plazcan al espíritu deben de ser ellos mismos perfectos. No es lo mismo para el corazón. No es conmovido (*tuocher*) sino por objetos según la relación que tienen con su propia ventaja. El arte advierte al corazón que aquello que le ha de presentar no es sino un fantasma y nada

real. Es eso lo que despierta el agrado en las artes objetos que serían desagradables en la naturaleza. En la naturaleza nos harían creer nuestra destrucción, nos darían emoción acompañada de la visión de un peligro real, y como la emoción nos place por ella misma y la realidad del peligro nos displace, hay que separar esas dos partes de la misma impresión. Es eso lo que logra el arte. Así, la imitación es siempre una fuente de agrado.

Capítulo 6. *Que hay reglas particulares para cada obra y que el gusto no las encuentra sino en la naturaleza.*

El gusto es un conocimiento de reglas por el sentimiento. Esa manera de conocerlas es más fina y segura que la del espíritu, y sin aquel, todas las luces del espíritu son casi inútiles para aquel que quiere componer. Puede conocerse el arte desde la geometría y conocer sus leyes, trazar el plan mismo, pero la especulación se desconcierta. ¿Quién me dirá si mis pensamientos, expresiones y trazos coinciden con la regla? ¿Quién me dirá dónde debo comenzar, acabar y poner una imagen? Si tienes una excelente obra, el espíritu y el corazón están satisfechos, ¿es suficiente, será modelo para otras obras? No, la materia ha cambiado. Se quedan solamente con los puntos fundamentales, el orden y la simetría, pero falta otra disposición, otro tono, otras reglas particulares que sean tomadas del fondo mismo del sujeto. El genio puede encontrarlas y presentarlas al artista, pero ¿quién las elegirá y las asirá? El gusto solo. Es él quién será el ordenador y casi el hacedor. Es el gran libro sobre el que hay que saber leer, la naturaleza, y si no saben leerlo por sí mismos les diría: retírense, el lugar es sagrado.

Capítulo 7. *Ira consecuencia. Que sólo hay un buen gusto en general y que puede haber muchos en particular.*

La naturaleza es el único objeto del gusto y el único buen gusto es el de la naturaleza. Los gustos particulares pueden ser diferentes e incluso opuestos, pero no dejan de ser buenos en sí. La razón es la riqueza de la naturaleza y las fronteras del corazón y del espíritu humano. La naturaleza es infinitamente rica en objetos, y cada uno de esos objetos puede ser considerado de maneras infinitas, y sin embargo, todas reguladas y ordenadas a la naturaleza y al buen gusto. La música italiana y la francesa tienen cada una su carácter, no son la una o la otra buenas o malas. Son dos hermanas o, más bien, dos caras del mismo objeto. Hay en la naturaleza infinidad de diseños que no conocemos. No arriesgamos nada al atribuirle todo lo que concebimos como posible según las leyes ordinarias. Podemos formar en el espíritu seres que no existen y que son naturales. Podemos acercar lo separado y separar lo unido por la naturaleza. Ella se presta, a condición de respetar sus reglas fundamentales. Es suficiente pintar aquello que es verosímil.

Capítulo 8. *2da consecuencia. Siendo las artes imitadoras de la naturaleza, es por la comparación que debemos juzgarlas. Dos maneras de comparar.*

Si la imitación fuese fría y el objeto extraño, no haríamos sino compararlo con el modelo. Pero como están hechas para complacer, requieren del voto del corazón como del de la razón. Podemos concebir con el espíritu la naturaleza perfecta y sin faltas. Como aquella idea sería el punto fijo de perfección, los rangos de las obras serán marcados por los grados próximos a este punto. Hay otra forma de comparación que no es la del arte con la bella

naturaleza. Es aquella de las diferentes impresiones que producen en nosotros diferentes obras del mismo arte. Es una comparación que se hace sólo por el gusto. Sigue la especie y grado del sentimiento que has probado. Ese será la regla.

Capítulo 9. *3ra consecuencia. El gusto de la naturaleza al ser el mismo que el del arte, hay un solo gusto que se extiende a todo, incluso en las costumbres.*

Donde quiera que volteemos en la historia, veremos a la humanidad y virtudes civiles seguidas por las bellas artes.

Capítulo 10. *4ta consecuencia. Cuán importante es formar el gusto y cómo hacerlo.*

No puede haber felicidad para el hombre hasta que sus gustos son conformes a su razón. Un corazón que se revele contra las luces del espíritu, un espíritu que condene los movimientos del corazón, no pueden producir sino una suerte de guerra intestina que envenena todos los momentos de la vida. Para asegurar el acuerdo de estas dos partes del alma, debemos atender a la formación del gusto como lo hacemos con la formación de la razón. Como ésta raramente pierde sus derechos y se explica casi siempre con suficiencia, aunque no se la escuche, parece que el gusto debería merecer la primera y más grande atención. Más aún por ser el más expuesto a la corrupción y más difícil de sanar y que tiene la mayor influencia en nuestra conducta. El buen gusto es un amor habitual al orden. Se extiende, como ya dijimos, sobre las costumbres y sobre las obras del espíritu. La simetría de las partes entre ellas con el todo es tan necesario en la conducta de una acción moral como lo es en un cuadro. En los primeros días de vida el alma como en una prisión está en una

especie de estupidez y aburrimiento, mas se agita por los deseos que nacen de la necesidad. Los órganos la advierten de dar órdenes y el comercio entre el cuerpo y el alma se establece por las impresiones recíprocas del uno sobre el otro. Moldea por los sentidos, los conocimientos e ideas que son como las provisiones de la vida. Y como en esas adquisiciones el sentimiento es el que reina y el que se agita solo, debió hacer ya progresos infinitos antes de que la razón diera el primer paso. ¿Pueden ser indiferentes esos progresos que son frecuentemente contrarios a los intereses de la razón, y turban sin cesar su imperio, y tienen suficiente fuerza o para hacerla esclava o tomarle parte de sus derechos? ¿Hay manera de regularlos o prevenirlos? Dado que el alma no se ejercita sino con el sentimiento, es el gusto solo el que conduce: no delibera; porque la impresión presente la determina. Es el objeto solo del que toma la ley y en esos hay que aplicarse a educar el gusto.

Parte 3. Donde el principio de imitación se verifica por su aplicación en las diferentes artes.

Esta parte estará dividida en tres secciones en las cuales probaremos que las reglas de la poesía, la pintura, la música y la danza, son reafirmadas en la imitación de la bella naturaleza.

Sección I. El arte poético

Capítulo 1. *Donde se refutan las opiniones contrarias al principio de imitación.*

Algunos han pretendido que la esencia de la pintura fuese la ficción, no se trata sino de explicar el término y de convenir en su significado. Si entienden por ella fingir, la ficción significa la imitación artificial de los caracteres, costumbres, acciones, discursos, etc. sería la misma cosa que representar o contrahacer, opinión que entra en lo que hemos dicho. Si entienden por ella el ministro de los dioses que el poeta hace intervenir para meter en juego en su poema resortes secretos, es evidente que la ficción no es parte esencial de la poesía; la tragedia, la comedia y la mayoría de las odas dejarían de ser poemas verdaderos, lo que sería contrario a las ideas recibidas más universales. Si se quiere decir con ella la vida que se presta a cosas inanimadas y cuerpo a cosas insensibles que les hacen hablar y querer, como las metáforas y las alegorías, la ficción es una vuelta de la poesía que puede convenir a la prosa misma. Es el lenguaje de las pasiones el que desdeña la expresión vulgar, es el adorno y no el cuerpo de la poesía. Otros creen que la poesía consta de la versificación. El pueblo impactado de esta medida sensible que caracteriza a la expresión poética y la separa de aquella de la prosa da nombre de poema a todo aquello que está en verso: historia, física, moral, teología, todas las artes que deben ser el fondo natural de la prosa, devienen sujetos de la poesía. El oído impactado por cadencias regulares, la imaginación encendida por algunas figuras halagadoras y que tendrían necesidad de ser autorizadas por la licencia poética, a veces el arte de un autor que, no siendo poeta, comunicó una parte de su fuego a materias secas, todo aquello seduce a los espíritus poco instruidos en la naturaleza de las cosas. Vemos versos y decimos, he ahí un poema. Este prejuicio es tan viejo como la poesía

misma. Los primeros poemas fueron himnos cantados, a cuyo canto asociábamos la danza. Para formar un consenso (*concert*), palabras, cantos y danza, era necesario que tuvieran una medida común que les conviniera a las tres sin la cual la armonía sería desconcertante. Esta medida era el color (*coloris*), aquello que impacta a todos los hombres. En lugar de que la imitación que siendo el fondo y como el diseño, ha escapado a la mayor parte de los ojos que la ven sin remarcarla. Por ello esta medida no constituye jamás aquello que llamamos un bello poema. Y si con ello bastase, la poesía no sería sino un juego de niños, un arreglo frívolo de palabras que una transposición haría desaparecer. Podemos voltear el orden, cambiar las palabras, romper la medida, pierde la armonía, cierto, pero no pierde su naturaleza. La poesía de las cosas se mantiene siempre. Lo hemos dicho, la medida y la armonía son los colores, sin los cuales la poesía no es sino una estampa. El cuadro representará, si lo quieres, los contornos y la forma, la luz y la sombra, pero no veremos el *coloris* perfecto del arte. La tercera opinión es aquella que , mete la esencia de la poesía en el entusiasmo. Conviene también a la prosa, la pasión con todos sus grados no asciende menos a las tribunas que al teatro. Pero ese gran fuego no se sostiene siempre en la oración, ¿lo hace en la poesía?, ¿Cuántos verdaderos poemas dejarían de serlo? Pero diríamos. El entusiasmo y el sentimiento son una misma cosa, y el fundamento de la poesía es producir el sentimiento, de tocar, de complacer. ¿El poeta no debe comprobar en sí mismo el sentimiento que quiere producir en los otros? ¿Qué conclusión extraerá?, ¿Qué el sentimiento y el entusiasmo son el fin de la poesía y serán su esencia? Sí, si queremos que la causa y el efecto, el fin y el medio sean la misma cosa; porque aquí se trata de precisión. Atengámonos a la imitación que es más probable, encierra el entusiasmo y la ficción, la versificación misma como medio de imitar perfectamente los objetos.

Capítulo 2. *Las divisiones de la poesía se encuentran en la imitación.*

Los hombres adquieren el conocimiento de aquello que está afuera de ellos mismos, porque ven las cosas ellos mismos o lo escuchan de otros. Aquella doble manera de conocer produce la primera división de la poesía en dos especies, donde una es dramática o nos hace ver cosas representadas delante o nos da discursos directos de personas que sienten (*agissent*); la otra es épica, donde no vemos por nosotros mismos directamente, todo es relatado. Esta división que se funda en la manera en que la poesía muestra los objetos, es seguida por otra tomada de la cualidad de los objetos mismos que trata la poesía. También hay operas, tragedias, comedias, pastorales y apologías. Es la segunda división donde cada miembro puede estar aún subdividido. Pero la regla que les es común a todas es que se encierran en el ejemplo de la bella naturaleza.

Capítulo 3. *Las reglas generales de la poesía se encierran en la imitación.*

Si la naturaleza hubiese querido mostrarse a los hombres en toda su gloria, en toda su perfección posible en cada objeto, esas reglas que descubrimos con tanta pena, y seguimos con tanta timidez y peligro, hubiesen sido inútiles para la formación y el progreso de las artes. Los artistas hubiesen pintado escrupulosamente las caras que se les presentasen enfrente sin haber tenido que elegir, la imitación sola hubiese hecho toda la obra y la comparación sola al juicio. Pero como jugó a mezclar sus trazos más bellos con una infinidad de otros hubo que hacer elecciones. Y es para hacer esta elección, que las reglas fueron inventan y propuestas por el gusto. 1ra regla de la poesía: *unir lo útil con lo agradable*. En efecto, si en la naturaleza como en las artes las cosas nos tocan en

proporción a la relación que ellas tienen con nosotros, se sigue que aquellas con una doble relación con nosotros de acuerdo y de utilidad serán más tocantes que las que sólo tengan una. Es el precepto de Horacio. El fundamento de la poesía es complacer y mover las pasiones. Pero para darnos un placer perfecto y sólido, más que aquellas que nos resulta importante tener vivas, y no aquellas que son enemigas de la prudencia. El horror al crimen, seguido del cual está la honestidad, temor, arrepentimiento, sin contar los otros suplicios: la compasión por los desdichados, que tiene una utilidad casi tan extensa como la humanidad misma: la admiración de los grandes ejemplos, que dejan en el corazón el agujón de la virtud, un amor heroico y, en consecuencia, legítimo: la confesión (*aveu*) de todo el mundo, las pasiones que debe tratar la poesía, que no está hecha para fomentar la corrupción en los corazones mimados, sino para ser la delicia de las almas virtuosas. La virtud situada en ciertas circunstancias es siempre un espectáculo tocante (*touchant*). Los antiguos hacían comprender a los espectadores que no era suficiente con parecer bueno sino serlo. Las poesías de Homero y Virgilio no son novelas vanas donde el espíritu se agrada por una imaginación alocada, debemos verlos como grandes cuerpos de doctrina que contienen la historia del estado, el espíritu del gobierno, los principios fundamentales de la moral, los dogmas de la religión, los deberes de la sociedad, todo aquello vestido de lo que la expresión y el arte han formado con mayor grandeza y riqueza. Anacreón, por un refinamiento de delicadeza, ponía lecciones en medio de sus rosas. Sabía que las más bellas imágenes, cuando no nos enseñan nada, tienen algo de insípido que se queda después de degustarla: que se necesitaba algo sólido para darle fuerza, en fin, que si la prudencia necesita regocijarse con un poco de locura, ésta también debe ser sazonada con un poco de prudencia. 2da regla *que hay acción en un poema*. Las cosas sin vida pueden entrar en la poesía, son tan esenciales en ella como en la naturaleza. Pero deben ser como accesorios y

dependientes de otras cosas más propias a tocar. Estas son las acciones, son como un cuadro abreviado de la naturaleza humana. Es por ello que a las grandes pinturas jamás les falta poner en el paisaje algunos trazos humanos. La gran razón es porque pintan para los hombres. Toda acción es un movimiento. Hay un punto de partida, a donde queremos llegar y una ruta para hacerlo. La primera parte no supone nada antes de ella pero exige algo después y así con las otras partes. Es la medida ordinaria de la fuerza de nuestro espíritu y la fuente de los sentimientos agradables. 3ra parte *la acción debe ser singular, una, simple y variada*. Si la poesía quiere atraer, tocar y fijarse, tiene que presentarnos una acción extraordinaria entre mil que no lo son. La singularidad misma consiste o en la cosa misma que se hace, o en los resortes que empleamos para llegar a ella. Estos son grandes virtudes o vicios, fineza del espíritu, una extensión de genio extraordinaria que hace dar a los eventos una vuelta diferente de aquella que deberían efectuar. Esta singularidad nos atrae porque nos da impresiones nuevas y extiende la esfera de nuestras ideas. El gusto exige además otras cualidades. Si los resortes son muy complicados, como en Heráclius, la intriga nos fatiga. Si son muy simples el espíritu languidece falto de movimiento. El alma una vez puesta en movimiento no gusta en ser detenida de mala manera, ni alargar su meta. Es necesario que la acción sea al mismo tiempo variada y una, es decir, que todas sus partes aunque sean diferentes se incluyan mutuamente para componer un todo que parezca natural. Estas cualidades se encuentran en una acción histórica si la suponemos con toda la perfección posible, pero como no se encuentra casi nunca en la naturaleza, está reservado a la poesía darnos el espectáculo y el placer. 4ta regla *los caracteres, la conducción y el número de actores*. Hay en la naturaleza o en la sociedad, que es aquí lo mismo, acciones donde los actores son múltiples sin necesidad. Se agitan sin consentimiento, sus caracteres están mal decididos o no lo tienen, sus operaciones son lentas y aburridas, sus

pensamientos comunes, sus discursos impropios o inútiles. De suerte que si es un todo, lo es raro, irregular e informe. Qué diríamos de una pintura que representara a los hombres así como se encuentran en la naturaleza. Los primeros artistas tuvieron necesidad de la razón de los contrarios para sacar tantos defectos, los principios de lo bello, del orden, de lo grande, de lo tocante, y es posible que les fue más fácil proceder por este método que por la elección de lo mejor; sentimos más distintamente lo malo que lo bueno. Por esta consecuencia se decidió que 1 el número de los actores será regulado por la necesidad, 2 los actores tendrán caracteres marcados que serán el principio de todos sus movimientos, 3 harán lo que deben hacer, reconocemos a los actores en sus acciones, es la manera bella de pintarlos. 4 los caracteres deben ser contrastados. Las reglas de la poesía de estilo están encerradas en la imitación de la naturaleza bella. La poesía que llamamos de estilo, en oposición a aquella de las cosas que consiste en la disposición y creación de los objetos, consiste en cuatro partes, los pensamientos, las palabras, las vueltas y la armonía. Todo aquello se encuentra en la prosa, pero como en las artes se trata no sólo de presentar a la naturaleza sino hacerlo con todas sus grandezas y encantos posibles. Es por ello que estas partes tienen en la poesía libertad y riqueza que parecerían excesivas en el lenguaje ordinario. Son comparaciones sostenidas, metáforas aclaratorias, repeticiones vivas, apóstrofes singulares. Estas licencias están regladas por la ley de la imitación. Sin ello el arte erraría él mismo y la naturaleza estaría mal imitada. Las primeras tres se explican leyendo a un buen poeta, no así la armonía. Es una relación de conveniencia, una especie de concierto de dos o más cosas. Nace del orden y produce casi todos los placeres del espíritu. Es el alma de las bellas artes. Es esencial, pero la mayoría de las veces no podemos sino sentirla y los autores no siempre la sienten lo suficiente. El segundo tipo de armonía es la relación de los sonidos y las palabras con el objeto que se piensa. No deben expresar con

palabras rudas aquello que es dulce, etc. raramente el oído debe estar en contradicción con el espíritu. El tercer tipo de armonía puede ser más artificial, no toma en cuenta la elección de las expresiones y los sonidos sino en relación con su sentido, los ajusta de manera que ellos, todas las sílabas de un verso, tomadas juntas, produzcan por el sonido su nombre, cantidad y otro tipo de expresiones que se ajustan a la significación natural de las palabras. Cada cosa tiene su andar en el universo, hay movimientos que son graves y majestuosos, etc., en la poesía también hay diferentes tipos de andares para imitar esos movimientos y pintar para el oído, con una especie de melodía lo que pinta para el espíritu en las palabras. Es una especie de canto musical que porta el carácter no sólo del sujeto en general, sino de cada objeto en particular. Esta armonía sólo pertenece a la poesía y es el punto exquisito de su versificación. En Horacio y Virgilio encontramos por doquier expresión musical en la mayor parte de sus objetos. Los lenguajes no se hacen por sistemas, tienen su fuente en la naturaleza misma del hombre. Y dado que tienen su fuente en la naturaleza misma del hombre deben parecerse por doquier. Si es la medida la que produce la armonía en los versos latinos, igual nosotros. Tenemos medidas que se prestan a la música tan bien como ellos. También tenemos sílabas largas y breves. Los versos son hijos de la lira, debemos cantarlos, no leerlos. No es la ley del verso, sino el gusto al oído el que ordena. La belleza armónica resulta del acuerdo de los sonidos con el pensamiento. Para ello es necesario que el mismo carácter de objetos reine del inicio al final. El oído tiene sus prejuicios como el espíritu. Los versos son más armónicos según se aproximen más o menos al carácter musical, que tiene tanta relación con el objeto del pensamiento. Nos permitimos creer al mismo tiempo que esa belleza viene de los dáctilos y spondés, más que de las largas y las breves.

Capítulo 4. *La epopeya tiene todas sus reglas bajo la imitación.*

El término epopeya, tomado en toda su extensión conviene a toda recitación poética. Pero el significado ordinario dado por el uso, es una recitación poética de alguna acción grandiosa que interesa a toda una nación o la humanidad entera. La epopeya es la más grande obra que puede emprender el espíritu humano. Cobija en la misma acción a todo el universo: el cielo que regula los destinos y la tierra en donde se ejecutan. La podemos definir: una recitación poética de una acción verosímil, heroica y maravillosa; con ello se diferencia del romanesco, de la historia, del drama y de las otras pequeñas poesías. Hay que buscar todas las reglas de cada parte en la imitación. Lo maravilloso que parecería ser lo más alejado de este principio, consiste en develar todos los resortes desconocidos de las grandes operaciones. El poeta no tiene para ello otro medio que la verosimilitud. El poeta se declara inspirado por un genio y ve el principio y las causas de las cosas que los hombres no conocen. He ahí la manera en la que nos hacen creer la maravilla que nos anuncian. Presentan cosas que se parecen a aquellas en las que creemos, y lo dicen con tono de autoridad y revelación. La epopeya debe ser maravillosa, porque los modelos de la poesía épica nos conmueven por este medio. Pero como ese maravilloso debe ser también verosímil, y lo verosímil y lo posible no son siempre la misma cosa, eso maravilloso tiene que estar puesto en las acciones y en los temas donde fuese de alguna manera natural. Hay que comenzar eligiendo un sujeto que pueda portar la maravilla, hay que conciliar las acciones de la divinidad con aquellas de los héroes y que la acción parezca natural, y que el espectáculo de las causas superiores y aquella de los efectos no hagan más que un todo. Todo esta regulado en el cielo, todo es incierto en la tierra. Es un juego de teatro perpetuo para el lector. Es cierto que la historia y la sociedad no ofrecen a la visto el todo así

perfecto y acabado, pero es suficiente con que nos muestre las partes y que tengamos en nosotros los principios que debemos seguir en la composición del todo.

Capítulo 5. *Sobre la tragedia.*

La tragedia comparte con la epopeya la grandeza e importancia de la acción, y no difiere más que por la dramática. Como la epopeya, hay dos tipos, la heroica, que llamamos simplemente tragedia, y la maravillosa, que llamamos lírico u ópera. La maravilla está excluida del primer tipo, pues son hombres que actúan sobre hombres. En la segunda los dioses actúan sobre dioses con todo el poder de lo sobrenatural. La ópera es lo divino de la epopeya puesto en espectáculo. Si no fuese maravilloso, cesaría de alguna manera de ser verosímil. Como los actores son dioses o semidioses, deben anunciar a los mortales con operaciones, lenguaje e inflexiones de voz que sobrepasen las leyes de lo verosímil ordinario. Sus operaciones parecen prodigios. Su lenguaje es enteramente lírico, expresa el entusiasmo y el éxtasis del sentimiento. Es la música la más tocante que acompaña a las palabras, y que por las modulaciones, las cadencias, las inflexiones, los acentos, hace salir toda la fuerza y todo el fuego. La razón de todo ello está en la imitación. Son dioses que deben actuar y hablar en dios. Para elegir sus caracteres, el poeta debe tomar aquello que conoce lo más bello y tocante en la naturaleza, las artes y todo el género humano, y compone los seres que nos da y tomamos por divinidades. Pero siempre son hombres. No podemos salir de nosotros mismos ni caracterizar las cosas de la imaginación sino por los tratos que tenemos con la realidad. Así, es siempre la imitación la que manda y hace la ley. El otro tipo de tragedia no sale de lo natural; su mérito consiste en su parecido con lo

verdadero. Todo lo que concurra a persuadirme es bueno, lo que lo haga para errar será malo. Si la acción que veo dura un año en tres horas, se reconoce el artificio. ¿Por qué las pasiones deben ser extraordinarias, los caracteres siempre grandes, el nudo casi indisoluble, el desenlace simple y natural? Es a la bella naturaleza a la que prometemos pintar, y a la que debemos dar todos los grados de perfección conocida. Es que el corazón humano no está contento cuando le dejamos qué desear.

Capítulo 6. *Sobre la comedia.*

La tragedia imita lo bello, lo grande, la comedia imita al ridículo. La una eleva al alma y forma al corazón, la otra pule las costumbres y corrige. La tragedia nos humaniza por la compasión y nos retiene por el temor; la comedia nos quita la máscara y nos presenta ante un espejo. La tragedia no hace reír porque las torpezas de los grandes son infortunios; la comedia sí porque las torpezas de los pequeños son sólo torpezas, no tememos las consecuencias. La comedia es una acción fingida en la que se representa el ridículo con el designio de corregirlo. La materia de la comedia es la vida civil, de la que es imitación.

Capítulo 7. *Sobre el pastoral.*

La poesía pastoral puede estar hecha en espectáculo o recitativo. Su objetivo natural es la vida campestre representada con todos sus encantos posibles. Es la simplicidad de las costumbres, la inocencia, el espíritu natural, el movimiento dulce y apacible de las pasiones.

Capítulo 8. *Sobre el apólogo.*

Es un espectáculo de niños. Suponemos solamente que todo aquello que está en la naturaleza está dotado de la palabra. Esta suposición tiene algo de verdadero, pues no hay nada en el universo que no se haga entender a los ojos y que no porte en el espíritu ideas claras, que si se hace oír.

Capítulo 9. *Sobre la poesía lírica.*

Cuando examinamos superficialmente a la poesía lírica, parece prestarse menos que las otras artes al principio general de la imitación. ¿Los cánticos de los profetas, los salmos de David, las odas de Píndaro no son poemas verdaderos? Son los más perfectos. ¿La poesía no es un canto que inspira el gusto, la admiración y el reconocimiento, no es un grito del corazón donde la naturaleza hace todo y el arte nada? No hay cuadros ni pinturas, todo es fuego y sentimiento. Las poesías líricas son verdaderos poemas y no siguen el carácter de la imitación. ¿La música, las óperas, donde todo es lírico, contienen pasiones reales o pasiones imitadas? Si todo aquello [los actores] es falso, artificial, imitado, la materia de la poesía lírica, por estar en los sentimientos, no debe ser menos sumisa a la imitación. El ejemplo de los profetas que cantan sin imitar no puede extraer consecuencias contra los poetas imitadores. ¿Por qué los cantos sacros nos parecen tal bellos? ¿no es porque encontramos expresados perfectamente los sentimientos que nos parece habríamos experimentado en la misma situación en que estaban los profetas? Si esos sentimientos fuesen verdaderos y no verosímiles, deberíamos respetarlos, pero no podrían hacernos la impresión del placer. Tal que para complacer a los hombres hay que hacer como si

imitáramos y dar a la verdad trazos de lo verosímil. Las otras especies de poesía tienen como objeto las acciones, la poesía lírica está toda consagrada a los sentimientos, es su materia y su objeto esencial. Es la expresión del corazón que, transportado, admira la grandeza, lo todo poderoso, la bondad infinita del ser supremo y que se escribe en el entusiasmo. Es lo que la diferencia de las demás formas de poesía, y como esta diferencia está del lado del objeto, no anula el principio de imitación. Igual que en la poesía épica y dramática, donde se trata de acciones, el poeta debe representar vivamente las cosas en el espíritu y tomar el pincel. En la lírica, que está libre toda al sentimiento, hay que encender al corazón y tomar la lira. La poesía canta los movimientos del corazón, al que agita, al que recuenta, que hace hablar a los dioses o a los hombres, es siempre un retrato de la bella naturaleza, una imagen artificial, un cuadro, cuyo verdadero y único mérito consiste en la elección, la disposición, el parecido: *ut pictura poesis*.

Sección 2. *Sobre la pintura.*

El principio de imitación de la naturaleza bella después de haberlo aplicado a la poesía, se aplica casi de la misma manera a la pintura. No se trata sino cambiar los nombres, de poner pintura, diseño y colorido en lugar de poesía, fábula y versificación. Su primera operación es el trazo, la segunda el claroscuro y la tercera los colores, son los tres grados de la expresión pictórica. Están tan claramente referidos al principio general de la imitación, que no dan lugar a ninguna dificultad ni aparente.

Sección 3. *Sobre la música y la danza.*

La música tenía antaño más extensión de la que ahora tiene. Daba las gracias del arte a toda especie de sonido y gestos: comprendía el canto, la danza, la versificación y la declamación. Hoy, que la danza y la versificación son artes separados y que la declamación, olvidada en sí misma ya no es un arte, la música propiamente dicha se reduce sólo al canto, es la *ciencia de los sonidos*. Como la separación viene más de los artistas que de las artes mismas, que siempre están íntimamente ligadas entre sí, trataremos aquí a la música y la danza sin separarlas. La comparación recíproca que haremos de la una con la otra ayudará a conocerlas mejor.

Capítulo 1. *Debemos conocer la naturaleza de la música y la danza por aquella de los tonos y gestos.*

Los hombres tienen tres modos de explicar sus ideas y sentimientos: la palabra, el tono de la voz y el gesto. Entendemos por gesto los movimientos exteriores y las actitudes del cuerpo. Mencioné primero a la palabra porque es la que tiene el primer rango y a la que de común los hombres atienden más. Sin embargo, el tono de la voz y los gestos tienen sobre ella ventajas, son de uso más natural y recurrimos a ellas cuando las palabras nos faltan; más extenso, es un intérprete universal que nos sigue hasta los extremos del mundo y nos hace inteligibles en las naciones más bárbaras e incluso entre los animales. Son consagradas con una forma especial de sentimiento. La palabra nos instruye, nos convence, es el órgano de la razón. Pero y el tono y el gesto lo son del corazón, nos conmueven, nos ganan, nos persuaden. La palabra no explica la pasión sino por medio de ideas a las que los

sentimientos se ligan y como por reflexión. El tono y el gesto llegan al corazón directamente y sin ninguna vuelta. En una palabra, la palabra es un lenguaje de institución que los hombres hicieron para comunicar más distintamente sus ideas. Los gestos y los tonos son como el diccionario de la simple naturaleza. Contiene un lenguaje que sabemos de nacimiento, y del que nos servimos para anunciar todo aquello que tiene relación con nuestras necesidades y la conservación de nuestro ser, es vivo, corto y enérgico. ¡Qué fondo para las artes cuyo objeto es mover al alma que un lenguaje cuyas expresiones son aquellas de la humanidad misma, que aquel de los hombres! Palabra, tono de la voz y gesto tienen grados donde responden a las tres especies de artes que hemos indicado. En el primer grado expresan la naturaleza simple, por la necesidad sola, es el retrato inocente de nuestros pensamientos y sentimientos, es o debe ser la conversación. En el segundo grado es la naturaleza pulida por el arte para ajustar el acuerdo y la utilidad, ajustamos con cierto cuidado las palabras, los tonos, los gestos más propios y más agradables. Es la oración y el recital sostenido. En el tercero, no tenemos a la vista sino el placer. Estas tres expresiones no sólo tienen toda la gracia y fuerza natural, sino toda la perfección que el arte puede ajustarles, la medida, el movimiento, la modulación y la armonía. Y es la versificación, la música y la danza las que tienen la mayor perfección posible de las palabras, los tonos de la voz y los gestos. De donde concluyo que el objeto de la música y de la danza debe ser la imitación del sentimiento o de las pasiones y el de la poesía es principalmente la acción. Sin embargo, como las pasiones y las acciones están casi siempre unidas en la naturaleza y que deben también encontrarse juntas en el arte, hay esta diferencia entre la poesía, la música y la danza: que las pasiones serán usadas en la primera como medio o resortes que preparan la acción o la producen; en la danza y la música, la acción será como una especie de bastón (*cannevas*) destinado a portar, sostener, llevar, ligar, las diferentes pasiones que

el artista quiere expresar. Concluyo 2 que si el tono de la voz y los gestos tienen una significación antes de ser medidos deben conservarlo en la música y la danza, como lo hacen las palabras en el verso y, en consecuencia, que toda la música y danza debe tener un sentido. 3 que todo aquello que el arte ajusta al tono de la voz y de los gestos, debe contribuir a aumentar este sentido y volver la expresión más enérgica. No parece que la primera consecuencia deba ser probada, dedicaremos los capítulos que sigue a las otras dos.

Capítulo 2. *Toda música y toda danza deben tener una significación y un sentido*

Las pasiones son en ellas tan fabulosas como las acciones en la poesía, nada es verdadero, todo es artificio. Es una pintura que se encuentra sobre piel viva y no debe estar sobre la tela. Las expresiones, en general, no son ni naturales ni artificiales, son sólo signos. El arte las emplea y la naturaleza, que estén ligadas a la realidad o a la ficción, a la verdad o a la mentira, cambian de cualidad sin cambiar de estado. Las palabras son las mismas en la conversación y en la poesía, los colores en la naturaleza y en la pintura, los sonidos y los gestos deben ser los mismos en las pasiones, sean reales o fabulosas. El arte no crea las expresiones ni las destruye, sólo las regula, fortifica y pule. No puede salir el arte de la naturaleza para explicarla. Puedo decir que un discurso no me causó placer al no entenderlo, pero que ose decir lo mismo de una pieza de música, ¿conocería suficiente para sentir el mérito de una música fina y trabajada con cuidado? Osaría decir que sí, porque se trata de sentir. No pretendo calcular los sonidos ni sus relaciones, sea entre ello o con el órgano. No hablo ni de vibraciones de acordes ni de proporción matemática. Dejo esto a los teóricos, pues es como la gramática o la dialéctica en un discurso, donde puedo sentir el mérito sin entrar en ese detalle. La música me habla con sonidos, ese lenguaje me es

natural. Si no lo entiendo, el arte ha corrompido a la naturaleza más que perfeccionarla. La aplicación de un juicio de pintura se hace igual en la música. El oído, decimos, es más fino que el ojo, soy más capaz de juzgar música que pintura. Pregunto al compositor, ¿cuáles son los lugares que aprueba y frecuenta más con una complacencia secreta? ¿No son aquellos donde está su música hablando, o tiene un sentido neto sin oscuridad ni equívoco? ¿Por qué elegimos ciertos objetos, ciertas pasiones y no otras? Es porque es más fácil explicarlas y los espectadores pueden asir más fácilmente la expresión. El músico profundo se enorgullece de haber conciliado, con un acorde/acuerdo (*accord*) matemático, sonidos que parecen no deber encontrarse jamás. Si no significan nada, los compararía a gestos de oradores, que no son sino signos de vida, o esos versos artificiales que no son sino ruido medido, o trazos del escritor que no son sino ornamentos frívolos. La peor de todas las músicas es la que no tiene carácter. No hay un sonido en el arte que no tenga su modelo en la naturaleza y que deba tener por lo menos un inicio de la expresión como una letra lo es de un apalabra. Hay dos tipos de música: la que imita sonidos y ruidos no pasionales, es como el paisaje en la pintura, la otra expresa sonidos animados y que tienen sentimientos, es el cuadro de personajes. El músico no es más libre que el pintor, está siempre sumiso a la comparación con la naturaleza. Si pinta una tormenta, no puede sino tomarla de ahí, esos tonos están en la naturaleza; si pinta un objeto ideal que jamás ha tenido realidad, hay sonidos en la naturaleza que responden a su idea si es ésta musical. Parece que la reconocemos aunque no la hayamos visto jamás. Si no podemos comprender el sentido de las expresiones que encierra, nos será un idioma desconocido e inútil. La música siendo significativa en la sinfonía, ¿Dónde no tiene sino media vida, qué será en el canto, donde deviene en el cuadro del corazón humano? Cada sentimiento, dice Cicerón, tiene un tono, un gesto propio que lo anuncia, es como la palabra junto a la idea: su continuidad debe

forma una especie de discurso seguido. Se diría que es cierto que hay pasiones que reconocemos en el canto musical, pero en otra no sabríamos decir el objeto. Pero no quiere decir que no lo haya. Es suficiente con sentirlo, no es necesario nombrarlo. El corazón tiene su inteligencia diferente a la de las palabras, y cuando es tocado, ha comprendido todo. Hay cosas que la palabra no puede tomar, y es sobre todo en el sentimiento que estas se encuentran. Concluimos que la música la mejor calculada en todos los tonos, la más geométrica en los acordes, si llega con sus cualidades, no tiene ninguna significación; no podemos sino compararla a un prisma que presenta los más bellos colores y no hace ningún cuadro. Sería una especie de clavecín cromático que ofrece los colores y los paisajes que entretiene (*amuser*) tal vez a los ojos pero aburre al espíritu.

Capítulo 3. *Las cualidades que deben tener las expresiones de la música y de la danza.*

Hay cualidades naturales que convienen a los tonos y a los gestos considerados en ellos mismos y sólo a las expresiones: hay algunos que el arte ajusta para fortificarlos y embellecerlos. Hablaremos de los unos y los otros. Dado que los sonidos en la música y los gestos en la danza tienen una significación igual que las palabras en la poesía, las expresiones de la música y de la danza deben tener las mismas cualidades naturales que la elocución oratoria, y todo lo que digamos aquí deberá convenir a la música, a la danza y a la elocuencia. Toda expresión debe estar conforme a la cosa que expresa: es el hábito hecho por el cuerpo. Como debe haber en los sujetos poéticos y artificiales la unidad y la variedad, la expresión debe tener estas dos cualidades. La característica principal de la expresión está en el sujeto, es él quien marca en el estilo el grado de elevación y de simplicidad, de dulzura o de fuerza que le convienen. Si es la felicidad lo que la música y la

danza quieren tratar, todas las modulaciones, todos los movimientos deben tener un color sonriente, y si los cantos y los *airs* que se suceden se alternan y relevan mutuamente, eso será sin alterar el fondo que les es común, he ahí la unidad. Sin embargo, como una pasión jamás está sola y cuando domina todas las otras están a sus órdenes para llevar o alejar los objetos que le son favorables o contrarios. El compositor busca en la unidad misma de su sujeto los medios para variar. Hace aparecer el amor, la tristeza, la esperanza. Imita al orador, que emplea todas las figuras y variaciones de su arte si cambiar el tono general de su estilo. Aquí es la dignidad la que reina porque trata un punto grave de moral, política o derecho. Allá es el acuerdo el que brilla, porque hace un paisaje y no un cuadro heroico. Además del tono general de la expresión, que podemos poner como el estilo de la música y la danza, hay otras cualidades con miras a cada expresión particular. Su primer mérito es ser claras. No exigimos que presenten, cada una en particular, un sentido: pero cada una debe contribuir a éste. Cada tono, cada modulación debe llevarnos a un sentimiento o dárnoslo. 2 las expresiones deben ser justas: hay sentimientos como colores. Un medio tono (*teinte*) los degrada y los hace cambiar su naturaleza o los vuelve equívocos. 3 serán vivos, siguiendo fines y delicados. Todo el mundo conoce las pasiones hasta un cierto punto. Cuando se las pinta hasta ahí, tenemos el mérito de un historiador i un escritor servil. Hay que ir más lejos sin buscamos la naturaleza bella. Hay para las artes bellezas que los artistas llaman huidizas y pasajeras, trazos finos escapados de la violencia de las pasiones, esos son los trazos que atraen, que despiertan y reaniman al espíritu. 4 deben ser sencillos y simples, todo aquello que requiere esfuerzo nos da pena y fatiga. 5 las expresiones deben ser nuevas, sobre todo en la música. No hay otro arte donde el gusto sea más ávido y desdeñoso. La razón es, sin duda, la facilidad que tenemos a tomar la impresión del canto: *natura ad numeros ducimur*. Como el oído lleva al corazón el sentimiento en toda su fuerza, una

segunda impresión es casi inútil y lleva a nuestra alma a la inacción e indiferencia. De ahí la necesidad de variar sin cesar los modos, movimientos y pasiones. Afortunadamente, como su causa es siempre común la misma pasión toma todo tipo de formas: es un león que ruga, agua que corre dulcemente, fuego que alumbra, por celos, furor, desesperanza. Estas son las cualidades naturales de los tonos de la voz y del gesto considerados en sí mismos y como palabras en la prosa. Veamos ahora lo que el arte puede ajustar en la música y la danza propiamente dichas. Los tonos y los gestos no son tan libres en las artes como lo son en la naturaleza. En ella no tienen otra regla que una especie de instinto. Sólo él les dirige, varía, fortifica o debilita. Pero en las artes hay reglas austeras, límites fijados, todo está calculado 1 por la medida que regula la duración de cada tono y cada gesto, 2 por el movimiento que acelera o retarda esta misma duración sin aumentar o disminuir el número de tonos ni de gestos ni cambiar su cualidad, 3 por la melodía que une tonos y gestos y forma una comitiva (*suite*), 4 por la armonía que regula los acordes cuando muchas partes diferentes se unen para hacer un todo. Y no se debe creer que estas reglas pueden alterar la significación natural de tonos y gestos, sirven para fortificarla y pulirla, aumentan su energía ajustando gracia. Estos pueden regular igualmente las palabras, los sonidos y los gestos, convienen a la versificación, la danza y la música. En la danza la medida está en los pasos, el movimiento en la rapidez de los pasos, la melodía en la marcha o continuidad de los pasos y la armonía en el acuerdo de todas las partes con el instrumento que toca y, sobre todo, con otros bailarines. La medida y el movimiento dan la vida, por así decirlo, a la composición musical: es por ella que el músico imita la progresión y los movimientos de los sonidos naturales, que le da a cada uno la extensión que el conviene para entrar en el edificio regular del canto musical; es como las palabras preparadas y medidas para entrar en un verso. Enseguida la melodía pone todos esos sonidos cada uno en el lugar y la vecindad

que les conviene, los une, separa y concilia según la naturaleza del objeto que el músico se propone imitar. El ruiseñor murmura, el trueno gruñe, la mariposa revolotea. En cuanto a las pasiones, hay las que suspiran, las que estallan, otras que atemorizan. La melodía para tomar todas estas formas varía los tonos, los intervalos, las modulaciones, emplea con arte las disonancias mismas. Porque las disonancias, estando en la naturaleza, tienen el mismo derecho de entrar en la música. No son sólo condimento, sino que contribuyen de una manera particular a caracterizar el carácter musical. Nada es tan irregular como la marcha de las pasiones. Seguido para expresarlas la voz se agria y detona de cabo a rabo. Y por poco que el arte suavice estos desacuerdos de la naturaleza, la verdad de la expresión calma su duración. El compositor debe presentarlas con sobriedad, precaución e inteligencia. La armonía en fin concurre a la expresión musical. Toda su armónica es triple de esa naturaleza. Porta consigo su quinta y tercera mayor, es la doctrina común de Descartes, Mersenne, Sauveur y Rameau que ha sido la base de su nuevo sistema de música. de donde sigue que un solo grito de felicidad tienen, también en la naturaleza, el fondo de su armonía y de sus acordes. Es el rayo de luz que, si se descompone en un prisma, dará todos los colores de los que el más rico cuadro puede estar formado. Descomponga un sonido de la manera en que es posible hacerlo, y encontrará todas las partes diferentes de un acorde. Haga lo mismo en la multitud de sonidos de una melodía que parece simple, tendrá el mismo canto multiplicado y diversificado, de alguna manera, por sí mismo. Habrá bajos que no serán otra cosa que el fondo del primer canto desarrollado, y fortifica en todas sus partes separadas a fin de aumentar primero la expresión. Las diferentes partes que se acompañan recíprocamente, se parecen a los gestos, a los tonos, a las palabras, reunidas en la declamación, o si se quiere, a los movimientos concertados de los pies, brazos y cabeza en la danza. Esas expresiones son diferentes a pesar de que tienen la misma significación y

el mismo sentido. De manera que si el canto simple es la expresión de la naturaleza imitada, los bajos y otros sonidos (*dessus*) son la misma expresión multiplicada que fortificando y repitiendo los trazos, hace la imagen más viva y más consecuente con la imitación más perfecta.

Capítulo 4. *Sobre la unión de las bellas artes.*

La naturaleza a creado principios para que estén unidas y concurrir en un mismo fin, que es el de portar nuestras ideas y sentimientos tal cual son en el espíritu y corazón de aquellos a quienes queremos comunicar. Estas tres artes jamás tienen más encanto que cuando están reunidas. Los artistas separan estas tres para cultivarlas y pulirlas con más cuidado, no deben jamás perder de vista la primera institución de la naturaleza. Deben estar unidas, la naturaleza y el gusto lo exigen. Pero ¿cómo y bajo qué condición? Son diferentes artes cuando se unen para tratar a un mismo sujeto como diferentes partes que se encuentran en un sujeto tratado por un solo arte, deben tener un centro común y un punto de relación para las partes más alejadas. Las artes unidas deben ser como los héroes, uno solo debe sobresalir y los demás quedar en segundo término. Si la poesía da el espectáculo, la música y la danza aparecen pero sólo para ayudar a marcar y fortalecer las ideas contenidas en los versos. Si es la música sola la que se muestra, sólo ella tiene derecho de mostrar todos sus atractivos. El teatro es para ella. La razón es que los versos deben seguir al canto y no precederle. Las palabras, hechas después de la música, son como golpes de fuerza que damos a la expresión musical para dotarla de un sentido más neto e inteligible. Es en este sentido que debemos juzgar la poesía de Quinault, y si hacemos un crimen de la debilidad

de sus versos, es a Lulli al que debemos justificar. Los más bellos versos no son los que portan la mejor música, esos son los más tocantes. La danza es aún más modesta que la poesía, pero el gesto hace a la música lo que hace al drama, y si se muestra a veces con más fuerza es debido a la pasión en la música y no a la de la poesía, pues el gesto y el tono de la voz están consagrados de una manera particular al sentimiento. Si es la danza la que da la fiesta sólo se necesita que la música brille a su prejuicio, pero que le de la mano sólo para marcar con más precisión los movimientos y el carácter. El violín (*violon*) y el bailarín deben formar un concierto, pero aquel debe sólo acompañar al que baila. No juntamos muy seguido la palabra con la danza propiamente dicha, pero no quiere decir que no puedan ser unidas; lo estuvieron antaño, todo el mundo conviene en ello. Danzamos con la voz que canta, y las palabras tienen la misma medida que los pasos. Es la poesía, la música y la danza quienes nos presentan la imagen de las pasiones y acciones humanas. Es la arquitectura, la escultura y la pintura las que preparan el lugar del espectáculo. Todo el universo pertenece a las bellas artes, pueden disponer de toda la riqueza de la naturaleza. Es la regla la que debe guiar a las artes en la construcción y ornamentos de lugares.

Tratado de lo bello

M. Jean-Pierre Crouzas.

Capítulo I. *Diseño de la obra.*

Hay pocos términos de los que los hombres se sirven tan frecuentemente como lo *bello*, sin embargo, nada está menos determinado que su significado, nada es más vago que su idea. No convenimos en el sentido que debemos darle. A toda hora e infinitos sujetos llaman bello a lo que otros negarían ese nombre de donde concluyo o que los hombres no tienen la misma idea de bello o que su sentido se parece menos de lo que creemos y les hace percibir los objetos muy diferentemente. Si el objeto causa la misma impresión, la idea de bello que tienen en el espíritu no es la misma; y si la idea es la misma, el objeto se hace sentir de diferente manera. Algunos tratan de reducir lo bello a aquello que place, otros a la experiencia: vemos seguido cosas que nos producen placer y, sin embargo, reconocemos que carecen de belleza, así como hay bellezas que no golpean (*frappent*). II. ¿Es lo bello una fantasía y los hombres encuentran lo bello donde les place encontrarlo? Los ejemplos que expondré demuestran lo contrario. A veces reconocemos belleza en objetos de los cuales no estamos sensiblemente conmovidos (*touché*), a veces vemos con placer aquello donde encontramos poca belleza. Tenemos una idea de la belleza que no depende solamente del sentimiento y que no podemos unir en el grado que queramos a aquello que más nos place ni rechazarlo en aquello que no nos place. Es esta idea la que buscamos: todo el mundo la tiene, pero como casi nunca se presenta sola, no reflexionamos ni la separamos de un mar de otras ideas que se ofrecen al mismo tiempo. Sobre todo los sentimientos que la acompañan acaparan la atención, no le permiten permanecer suficiente para remarcarla

distintamente. Queda en una confusión que lleva a una infinidad de malos entendidos. III. Intentaré proponer una cosa precisa sobre una idea tan vaga y de hacer convenir a los hombres con un sujeto del cual parecen estar tan alejados. Evitaré partir de principios dudosos, me conduciré con todo el orden y precaución posibles, no pasaré a otro pensamiento sin haber establecido bien el precedente.

Capítulo 2. *Idea general de bello.*

I. [La belleza es alguna cosa relativa] Cuando preguntamos qué es lo bello no nos referimos a un objeto que esté fuera de nosotros y separado de lo demás como al preguntar qué es un caballo o un árbol. Estos son ellos absolutamente y en ellos mismos sin que se les necesite comparar con cualquier otra cosa del universo. La belleza no es un término absoluto sino que explica la relación de objetos con nuestras ideas o nuestros sentimientos, con nuestras luces o nuestro corazón o, en fin, con otros objetos que no somos nosotros mismos. De manera que para fijar la idea de bello hay que determinar y seguir en detalle las relaciones a las cuales juntamos este nombre. II. [Ejemplos de relaciones muy reales] El lenguaje de los hombres está repleto de expresiones similares como la verdad. No son sustancias colocadas quién sabe donde. Una proposición es verdadera por la relación de las ideas que encierra o aquella que tiene con las cosas a las cuales se aplica. El triángulo tiene tres lados es verdadero porque las cosas de las que hablo son efectivamente las cosas que conozco y que describo; los objetos de los que hablo no están menos ligados entre ellos que las ideas que adapto lo están entre ellas. Como cuando digo que una acción es justa es porque la conducta se acopla con las ideas que tenemos de justicia. Los hombres discuten de la misma manera sobre estas cosas que sobre lo bello. Uno puede considerar con desprecio

algo que otro da por verdad incuestionable. Pero cualquier oposición que haya en la aplicación de estos términos están de acuerdo, sin embargo, en su idea general. Todas esas ideas generales (de verdad, justicia y salud) son las mismas en todos los hombres y no varían en ellas mismas aunque las aplicaciones que les hagamos sean muy diferentes porque no todos tienen las mismas ideas y conocimientos de los sujetos a los cuales se les aplican. ¿No podemos bajo este principio establecer y fijar de alguna manera la idea de belleza? Tenemos sólo que aliarnos con cuidado a traer las aplicaciones justas y bien determinadas. III. [La idea general de bello es compuesta] Todos aquellos que alardean de no hablar simplemente por costumbre y sin reflexión, querrán descender en ellos mismos y atender aquello que pasa, lo que sienten y la manera en que piensan al decir *eso es bello*. Se dan cuenta que experimentan con ese término una cierta relación de un objeto con sentimientos agradables, o con ideas de aprobación y estarán de acuerdo en decir, *eso es bello*, es decir, percibo algo que apruebo o que me da placer. Vemos con ello que la idea que juntamos a la palabra bello es doble, y es ello lo que la hace equívoca. Nos enredamos al faltarnos separar estas dos significaciones y es una de nuestras primeras causas de nuestras respuestas sobre lo bello. IV. [Distinción entre las ideas y los sentimientos] Distingo dos formas de percepción, llamo a las unas ideas y a las otras sentimientos. Cuando pienso en un círculo o en una casa, formo ideas. Pero al estar frente al fuego o huelo una flor, las percepciones de calor u olor que me llegan (*frappent*) y me sorprenden (*saisissent*) son del número de aquello que llamo sentimientos y no simples ideas. Las ideas ocupan al espíritu y los sentimientos interesan al corazón, las ideas nos divierten y ejercitan la atención, y a veces la fatigan si son más o menos compuestas o combinadas entre ellas; pero los sentimientos son algo más, nos dominan, se apoderan de nosotros, deciden nuestra suerte y nos hacen felices o infelices según sean dulces o lamentables, agradables o

desagradables. Explicamos (*exprimer*) muy fácilmente sus ideas pero es muy difícil describir sus sentimientos, es casi (*meme*) imposible dar con cualquier discurso un conocimiento exacto a aquello que jamás han probado uno parecido. Somos suficientemente dueños de nuestras ideas, las excitamos nosotros mismos, y hasta que no haya ningún sentimiento que las entretenga o alargue, les damos nuestra atención hasta que nos place y se las devolvemos con la facilidad que queramos. Pero los sentimientos dependen de objetos exteriores y de ciertas disposiciones internas que no están en nuestro poder: por ello no siempre podemos sentir aquello que nos place ni, al contrario, evitar aquello que no nos place. Estamos más o menos contentos con nuestras ideas si estas son más o menos claras, compuestas, tengan entre ellas más o menos orden y que los objetos que nos presentan nos parezcan más o menos dignos de nuestra aplicación. Pero nuestros sentimientos nos animan, agradan o fastidian si son más vivos o débiles. Creo que es suficiente para comprender mi pensamiento y mi distinción. V. [Aplicación de esta distinción] Si un hombre se ocupa de un objeto y se limita a formar ideas, se contenta con considerarlo con miras a conocerlo y juzgarlo exactamente, se puede hacer que no reciba ninguna impresión que le refiera porque no descubrirá nada que le interese y que le quite la atención. Dirá entonces que el objeto no tiene nada que le estremezca (*toucher*) y que le de placer, aunque lo reconozca como bello. De ello algunas personas concluyen que no definimos bien bello con *aquello que place*. Si la idea de un objeto no está acompañada de ningún sentimiento agradable podemos llegar a descubrir alguna cosa que merezca ser aprobada. Tal objeto complace sin embargo, complace a la idea y no al sentimiento. Al contrario, hay objetos cuya idea no ofrece ningún mérito, que no deja de excitar sentimientos agradables, aquello que hace decir que esos objetos placen sin ser bellos. Separemos aquello que complace al espíritu de aquello que complace al corazón, aquello

que se hace aprobar como simple objeto de una idea de aquello que se hace aprobar como causa de un sentimiento. A veces ideas y sentimientos están de acuerdo y un objeto amerita el nombre de bello en las dos posibilidades. A veces, al contrario, un objeto place y no place, en un punto de vista es bello y en el otro es falta de belleza. Hay algunos especuladores que se acostumbran a juzgar las cosas sólo por las ideas y las ven con sangre fría y ven a todos ello como consecuencias del capricho. Otros que no razonan lo suficiente y se dejan al sentimiento e, incapaces de regresar al origen y descubrir las causas de su diferencia, la atribuyen al azar o a un *je ne sai quoi* o a un capricho y confunden el gusto con la fantasía. En este diseño buscaremos bajo qué principios se regula nuestra aprobación, dado que la damos a cosas con cuyas ideas nos contentamos dado que nos complacen y las encontramos bellas independientemente de toda sensación. VI. [Pruebas de experiencia] Tomemos, por ejemplo, a un hombre con conocimiento de pintura y matemáticas a poner los ojos sobre excelentes pinturas o sobre círculos y otras figuras diseñados con regularidad. Si este hombre le da vueltas a un pensamiento, si medita algún designio, si su corazón está ocupado con una pasión muy violenta, si, por ejemplo, inquieto por un proceso jurídico, ve todos esos objetos en la antecámara de un juzgado, donde espera impacientemente a la audiencia. Al verlas no será estremecido (*touché*), y la atención a la que se le obliga no estará seguida de ningún sentimiento agradable; sin embargo, podrá reconocer que todo aquello es bello y bien trabajado. Hay una belleza independiente del sentimiento, y nuestro espíritu encierra principios especulativos que nos llevan a decidir, con sangre fría, si un objeto es bello o no. ¿Cuáles son esos principios que contienen la primera regla de lo bello? ¿A qué ideas consulta el espíritu humano para juzgarlos? ¿Qué ama en esas ideas y a qué pone atención cuando encuentra bello aquello? Es esto lo que explicaremos en el capítulo siguiente.

Capítulo 3. *Características reales y naturales de lo bello.*

I. [La variedad] Primeramente el espíritu humano ama en sus ideas a la variedad, porque ha nacido para avanzar sin fin y sin cesar en el conocimiento. Y si proponemos, como si fuera verdad, que está sobre todo formado para conocer a su creador que es un sólo Dios y un sólo objeto, también hay que ajustar que se eleve a este conocimiento por aquel de las criaturas innumerables, hay que acordar que este creador, ente único, no deja de encerrar una infinidad de perfecciones, y presenta en nuestro espíritu un objeto que no poseerá jamás por sus búsquedas y descubrimientos eternos. II. [La unidad] La variedad complace esencialmente al espíritu humano. Es un principio de experiencia; parece ser hecho para la variedad; él la anima e impide que caiga en el aburrimiento. Pero también necesita de la unidad en medio de la diversidad sin la cual esta variedad le fatiga, en lugar de tener la una y la otra, tanto la variedad le anima, como la unidad le distrae. Pero ¿cómo conciliar dos inclinaciones tan opuestas? Muy fácilmente. En esa multitud de objetos que se presentan ante él, busca y encuentra, no obstante su diversidad, trazos semejantes que lo ponen en estado de relacionar más cosas a un solo punto (*chef*), y de reducir un gran número a una sola clase. De manera que la diversidad multiplica y extiende su conocimiento, la unidad los afirma y los fija en su memoria. No debemos sino reflexionar sobre aquello que pasa en nosotros para convencernos de lo que digo. En Dios, a quien debemos contemplar y admirar eternamente, todo es un acuerdo perfecto; las realidades que encierra son infinitas, pero algunas de esas realidades en que la admiración y la atención se fijan, siempre está Dios mismo, es siempre la perfección misma. Quien pone una de esas realidades pone la otra; están tan ligadas entre ellas que podemos decir que Dios es una sola perfección que se nos presenta en diversas fases. Todas las criaturas aspiran a un mismo

fin, proclamar la grandeza y la gloria de ese eterno soberano y manifestar su poder, su prudencia y su bondad. Esa variedad innumerable de fenómenos que se presentan en nuestros ojos y esos movimientos tan diversos que los producen, si tomamos la pena de seguirlos, remontándonos de causa a causa, se encontrará el efecto de dos o tres principios generales y muy simples: por doquier la diversidad se reduce a la unidad para remontarnos de todas las cosas a una sola. III. [La regularidad] De la diversidad, reducida así a la unidad, nace la regularidad, el orden y la proporción, cosas que, necesariamente, placen al espíritu humano y que efectivamente merecen ser amadas. La diversidad [en las figuras geométricas] mezclada con igualdad forma en esas figuras una regularidad que estimamos y amamos. IV. [El orden] Se va por orden dado que se pasa de una cosa a otra ligada a la anterior por alguna semejanza. Ir por orden no es ir de un extremo al otro de un salto, es ir por grados casi insensibles; avanzar de un primer objeto a un segundo del que no difiere sino muy poco, pasar de ahí a un tercero muy cercano al segundo pero más alejado del primero, etc. podemos decir, y todos convendrán, que si el espíritu humano está hecho para conocer, no está menos hecho para pensar con orden pues conducir las reflexiones con orden es el único medio de hacer un progreso, de hacer la luz, de instruir con sexito y certeza. Es también natural al espíritu amar el orden y amar la luz. Nos encontramos con el orden por doquier que le sigamos, y se degusta donde se percibe. V [La proporción] La proporción encierra sola todos estos tópicos. Porque percibir la proporción es primeramente comparar objetos, después es descubrir en una tercera y cuarta cosa la misma relación que remarcamos entre el primero y el segundo y así. Se ama no sólo sentir los efectos de las secuelas (*suites*), sino que place verla en sí misma. La igualdad de las relaciones entre objetos diferentes forman una proporción que se hace aprobar y degustar naturalmente. Demasiada unidad también se degusta, el espíritu humano ama lo que puede fijar y atraer su

atención sin que deba hacer esfuerzos; es por ello que le es necesario de vez en vez lo nuevo y lo difícil. Una regularidad muy simple y que no se asemeja sino a un pequeño número de diversidades, se hace sentir muy fácilmente, nos acostumbramos muy rápido y no nos impacta (*Frappe*) más; el espíritu tiene placer al sentir sus fuerzas y descubrir una unidad oculta y remarcar la armonía en aquello que no presentaba sino confusión. La variedad temperada por la regularidad, el orden y la proporción no son quimeras; no son resortes de la fantasía, no es el caprichos el que decide.

Capítulo 4. Ejemplos.

(...) III. [Las costumbres] (...) El nombre de belleza es un título de honor, da placer dárselo a todo aquello que se aprueba; pero el enceguecimiento de las pasiones muchas veces tiene más parte en el caso que los hombres dan alas cosas, que las luces de la recta razón. La mayor parte incapaz de razonar encuentran bella a la igualdad al ver las ventajas que les procura; la pequeñez de su genio no les permite profundizar a través de las tinieblas de sus pasiones para prevenir los prejuicios que la sociedad se reserva y aquello que les costará a ellos mismos en la posteridad. O pueden comprender que el placer ambicioso de tener ellos mismos parte del gobierno los expone a secuelas de capricho e injusticia, efectos inseparables de la ignorancia que no sabe ceder. (...) También sería bello prevenir ciertos desórdenes, pero cuando una parte de los hombres se encuentran sumidos y que les es tan difícil reformarse en sus hábitos como cambiar de naturaleza, hay que juzgar la belleza de las leyes por su relación con las incitaciones de los vicios que intentan corregir; aquellas que son más propias a prevenir inconvenientes y procurar más ventajas para la sociedad, han de ser consideradas las más bellas. Por esto, aquello que fue bello en un tiempo puede

no serlo en otro: pero aquello que proponen el cambio de punto de vista si tienen suficiente extensión de espíritu para comparar las utilidades que destierran con aquellas que quieren procurar, y si no se previenen de algunos intereses o algunas pasiones que hace parecer las cosas deferentes a lo que en realidad son. (...) ¿Qué es lo bello? Es conocer aquello a lo que estamos verosímilmente llamados y saber responder esa vocación. Sabremos que los grandes deben encontrar su gloria en la felicidad de sus inferiores, su pena en la miseria en la que les dejen. (...) Un cuadro que representa mal displace; es por esta razón que sentimos tanta aversión por la hipocresía que es una falsa imitación de la virtud y que la deshonra por la manera en que la imita. Se debe imitar a los otros ajustando sus perfecciones a aquella que ya se tiene. Es con este designio que el autor de la naturaleza nos ha dado esta inclinación y esa facilidad que tenemos para imitar; nos alejamos de ese fin cuando imitamos los defectos, es el colmo del ridículo, y no sabe poner la imitación peor. Una imagen es una cosa diferente de su original pero es esencial, para su belleza, que se le parezca. Rechazamos las malas imitaciones, la aficción es en ellas el más alto punto y no hay nada más malo. (...) IV. [Colores] Los colores se establecen para dar placer a los ojos; hay que convenir que el blanco, que se aproxima más a la luz, por la cual vemos todo y sin la cual no vemos nada, es naturalmente más bello que el negro que parece tinieblas, el contrario de la luz. Todo el cambio que se da en la luz cuando se refleja a nosotros por cuerpos blancos se reduce a un simple debilitamiento que nos da una impresión más moderada y claridad (*eclat*) más soportable. Las partículas del cuerpo blanco son suficientemente sólidas para reenviar cada rayo de luz inmediatamente con toda su fuerza y nos golpea (*frapper*), es el cambio en la superficie el que disminuye la fuerza. (...) VII. [Altura] Es un gran acuerdo, todo aquello que es fácil y libre siempre place. (...) X. [Los ojos] La variedad sin quitar nada a la belleza de cada trazo, alza la naturaleza humana: esto es bello, aquello, que no se

le parece, es falta de belleza; la consecuencia no es justa porque supone que sólo hay una especie de bello. Eso es un gran error, lo bello no consiste en una *unidad absoluta*, la variedad se incluye. (...) XIII [Los adornos] Sea que ellos dependen del capricho más que del deber, las personas sensatas no dejan de distinguirlos de aquello que es bello, de aquello que pasa sin razón por serlo. Los adornos que esconden los defectos o que exponen más ventajosamente aquello que es efectivamente bello y que merece atención, llegan al fin al cual están destinados; aquello que hacen un efecto contrario son extravagantes, aquello que no sirven para nada son ridículos, y es siempre una gran falla dar cosas inútiles. No es sin razón que amamos en los adornos la variedad porque atraen la atención y son más propios a hacerla detener sobre aquello que debe complacer y merece ser visto. XIV. [Conclusión] La belleza de la música radica toda en las proporciones y los temperamentos admirables de variedad y regreso a la unidad. Los objetos tienen su naturaleza fija y, en consecuencia, las relaciones de las pasiones con los objetos que las hacen nacer también están fijas y determinadas. El aire, tono de la voz, y otros movimientos que los indican están marcados por la naturaleza. O la belleza de la acción del orador y su pronunciación consiste en la conveniencia de los tonos de la voz y sus movimientos, con la naturaleza de las pasiones que quieren expresar, y la relación de todas esas cosas con su propia naturaleza. Podemos también mostrar que la belleza del estilo está fundada en las relaciones de los sonidos con el oído, sobre las relaciones de su significado con las cosas que explican y con las circunstancias y las fases sobre la que se deben representar. XV [El espíritu bello] La belleza del espíritu para ser real debe tener una perfecta relación con la naturaleza y con aquello que hay de más perfecto en su naturaleza. La naturaleza del espíritu consiste en pensar, por lo menos es ese su carácter propio, el poder de pensar y además también por su naturaleza, el llevarnos al conocimiento de las cosas. La justeza del espíritu debe entrar en

su belleza, ella es uno de sus primeros trazos; es bello al no equivocarse, para evitar el error hay que estar atento y saber estar atento sin esfuerzo y sin pena. No es suficiente ver una cosa d cierto lado y en cierto sentido, para pronunciarse por su mérito hay que estar atento a todas sus fases y todas sus relaciones si es posible. Esa atención del espíritu bello, que sabe de qué manera hay que vivir, es la atención que da a todo lo que lo rodea, que le hace observar exactamente todas las *bienesencias* y es por el hábito que atiende y observa siempre de manera fácil y exacta. Un espíritu bello aprecia las cosas con justeza, no exagera su valor y no las pone por debajo de su verdadero mérito. Para conocer las cosas no es suficiente estudiarlas con atención, hay que estudiarlas con orden. Ciertamente un espíritu confuso carece de belleza, la imaginación casi siempre elige el orden por capricho, a veces se determina por aquello que le parece lo más fácil, a veces da vueltas extraordinarias con la esperanza de darse aire de habilidad. Pero para llegar más certeramente y por grados al conocimiento de las cosas hay que seguir el orden natural y pasar poco a poco del conocimiento de una parte al de otra que le sea menos lejana; la naturaleza sigue esa ruta elevándose por grados continuos del extremo más bajo al más alto. La perfección del espíritu depende de sus hábitos. Nacemos muy imperfectos, y el gran talento que recibimos del autor de nuestra existencia es ser capaces de perfeccionarnos; a medida que hacemos un buen uso de aquello que nos da, nos procuramos la facilidad de hacerlo mejor. Fundado en este principio, digo que entre más belleza tenga un espíritu, mas piensa y habla fácilmente. Aquello que hemos recibido del supremo autor, en vista de lo cual debemos responder con exactitud, no nos la ha dado sólo para nuestra utilidad, sino para que la hagamos servir a las utilidades de los otros. De ello se deduce que un espíritu bello no sólo es el que piensa bien sino el que sabe expresarse tan en como piensa. La expresión es la imagen del pensamiento, es evidente que las expresiones más ordenadas

(*promptes*) son aquellas que se parecen más al pensamiento y por consecuencia son as más bellas imágenes, que son propias para hacer pasar al enteramente l espíritu de aquello a los que habla. En todo aquello el espíritu es *pintura*, y las expresiones de las que se sirve son trazos y colores; la belleza del espíritu consiste en representar cuadros que llamen la atención, qe representen exactamente los objetos de los que toman el lugar y , es lo más exquisito de la belleza, que hagan percibir trazos dignos de ser remarcados pero que por su delicadeza escaparían sin la seguridad del cuadro. El espíritu bello se hace sentir y admirar y, como el espíritu humano ama elevarse a aquello que admira y desea imitarlo, cada uno querrá se espíritu bello. Pero debido a que los que tienen poca luz encuentran semejanza, lo toman por semejanza entera, los espíritus bellos tiene malos copistas. No solamente tomamos de espíritu bello aquello que no lo es, damos el honor de ese título aquel que sin saber como separar lo verdadero de lo falso y sin querer darse a la tarea, aplauden a aquello que tienen algo de *verosimilitud* en aquello que dicen. Damos el mismo título a aquello que habla sin orden bajo el pretexto de que las obras de la naturaleza se presentan con cierta confusión. (...) Nada es más común a los hombres que confundir aquello que se parece un poco. (...) El uso de la razón consiste en moderar esos sentimientos agradables y dirigirlos según su destino. Es también de esa manera que la razón examina si lo que una expresión tiene de agradable sólo fascina (*ebluoir*), o si tiene efectivamente la fuerza de hacer sentir vivamente la utilidad del pensamiento que presenta. (...) Cuando leemos con atención no entramos solamente en las ideas de un autor, sino en la manera en que hace nacer esas ideas en nosotros.

Capítulo 5. *Donde se previenen las dificultades al poner lo principios para resolverlas.*

I. [Representación de malvados] La representación de las cosas más odiosas no deja de tener belleza, porque encontramos una relación de semejanza entre esos objetos de horror y una pintura que, sin embargo, no contiene nada criminal ni peligroso. Y el espíritu se complace al descubrir la unidad en esa gran diversidad. II. [Grotesco] Una figura grotesca complace y se gana el nombre de bello por su rareza y excesiva irregularidad. Ese fenómeno parece contrario a nuestros principios pero no deja de confirmarlos. Amamos sentir la relación de conveniencia que hay entre la ejecución y el diseño de un hombre que se aplica a huir hasta la apariencia de aquello que todos los artistas (*ouvriers*) buscan ordinariamente. Además amamos pasar a veces la mirada sobre variedades sin orden, sin unión, sin uniformidad para ser más sensible a la proporción ahí donde se le remarca. III. [Irregularidades] Es verosímilmente por esta razón que el prudente creador ha dejado en el universo u tan gran número de arreglos irregulares. Pero hay que recordar que se encuentran proporciones admirables exactamente cuidadas que para hacernos más sensibles al placer de descubrirlas; es importante pasar en todo momento de la visión de lo irregular a la consideración de lo regular, la belleza se percibe mejor. IV. [La belleza se considera en más de un punto de vista] Para descubrir las proporciones en que consiste la belleza, a veces comparamos simplemente la sola parte con ella misma, a veces con otras a las que se encuentra unida para formar un todo, y de ahí nacen aún más relaciones. Desde un punto de vista todo será proporcionado, desde otro será poco o a veces mucho. Por eso le damos a esa parte el nombre de bello o se lo negamos según se vea en uno u otro sentido; los que deciden precipitadamente por una parte de la verdad niegan la otra. V. [Medidas de justa comparación] Cuando se trata de comparar hay que tener la precaución de elegir los sujetos

del mismo género, sujetos semejantes para hacer la comparación entre lo menos y lo más.

VI. [Bellezas ocultas] Si el espíritu humano cuya penetración es tan limitada no percibe en los sujetos regularidad y proporción, no se sigue que carezcan de belleza. Las relaciones sobre las que se establece pueden ser tan compuestas que escapan a las luces ordinarias, y no pueden ser diferenciadas que por una aplicación y habilidad poco comunes (lo planetas). Para la belleza siempre se necesita variedad reducida a algún principio, según poseamos el espíritu naturalmente más extenso o ejercitado, nos complacemos en reunir un mayor número de variedades. Los principiantes prefieren música simple porque contiene suficiente variedad para ellos, pero un oído más ejercitado necesita más diversidad para ocupar su atención.

VII. [Las proporciones tiene extensión cada una en su especie] Las proporciones pueden variar sin dejar de ser proporcionadas.

Capítulo 6. *Fuentes de prevención de lo bello.*

Hay pocas personas que hacen uso de su espíritu; la mayor parte toda su vida no hacen sino entregarse (*livrer*) a sus sentidos y pasiones; por ello sólo dan el nombre de bello a aquello que encanta a sus sentidos o que interesa a su corazón por emociones agradables. Si nuestros sentidos y corazón estuvieran en su integridad, habría un acuerdo perfecto de nuestras sensaciones y pasiones con las luces de nuestra razón, pero ha mucho tiempo que esta armonía se enturbió.

Causas. I. [El temperamento] Amamos lo serio o lo alegre, la tranquilidad o la agitación, moderación o exceso. Cuando hay relación y conveniencia entre los objetos y nuestras disposiciones, es una necesidad síquica que sus impresiones nos afectan (*frappent*) agradablemente, sea que por ellas mismas nos lleven a obedecer a la a la razón, sea que nos alejen de ella.

II. [El amor propio] Fortifica directamente o por reflexión

sus efectos en el temperamento. No estamos obligados a contradecirnos con las personas del mismo humos que nosotros; por el contrario, cuando las maneras se muestran diferentes a las nuestras criticamos y juzgamos. Es por este principio de amor propio y por el placer que encontramos al reunir la aprobación de otros con las nuestra, amamos no solamente nuestras maneras y humos en otros, sino también colores y trazos que se relacionan con los nuestros. También hay quienes encuentran lo bello sólo en lo que les falta y los vemos loar todo a excepción de lo que ellos son. Nos amamos a nosotros mismos, amamos halagarnos y nos detenemos en todas las ideas que nos complacen y las adoptamos sin ser escrupulosos en examinarlas para asegurarnos de que se encuentran conformes a la verdad o si nos llevan al error. Aprobamos aquello que se nos asemeja y amamos creerlo bello. III. [Los hábitos]

Todos saben que la costumbre es una segunda naturaleza y que nuestros hábitos producen el mismo efecto que el temperamento. El uno se deja prender por los ojos, el otro por los oídos. La fuerza de los hábitos nos es creíble, nos ayudados por mil resortes ocultos pero eficaces. Algunos objetos nos afectaron agradable o desagradablemente en nuestra infancia, sus efectos fueron vivos y durables y aunque los hayamos casi olvidado quedan vestigios que se abren a la vista de todo lo que tiene relación con aquello que los hizo nacer. Nos llevan a descubrir los principios de nuestras inclinaciones y movimientos. Y para hacer la aplicación a nuestro sujeto, encontramos bello lo que se asemeja lo que amábamos en una edad donde sólo nos dominaba la prevención, los sentidos y la máquina. Lo bello tiene una fuente con numerosas confusiones con la combinación de los temperamentos y los hábitos. Hay belleza por relación a las ideas y por relación al sentimiento, aquella es más fija, esta varía más, la primera funda la verdad de nuestros juicios y la segunda la rareza de nuestros gustos, que tienen, sin embargo, causas físicas establecidas en la proporción de los órganos y los objetos que los afectan. IV. [Las pasiones] A estas tres cosas se unen las pasiones

donde los juicios nunca se toman en cuenta, agrandan o degradan los objetos, ocultan a veces toda la belleza y a veces toda la fealdad (*laid*). Cuando se previene de una pasión para no tener la tristeza de condenarse o la pena de combatirse a sí mismo, no ponemos atención sino a lo que la autoriza. No queremos ver amabilidad en aquello que odiamos, para no tener que estar obligado a dar límites a una pasión en la que hemos resuelto perseverar. No queremos ver nada defectuoso en aquello que amamos a fin de que nada disminuya el placer que tenemos al amarlo. Además una pasión nunca está sola, cada una ilumina a otras por la seguridad de las cuales se fortifica. Interés, vanidad, celos se prendan al amor. Mas supongamos que una pasión fuese pura y sin mezcla con otra, una sola es suficiente para dejar en el desprecio y prestarse (*preter*) mucho a los objetos. Por combinaciones y conjunciones de temperamento y hábitos un hombre prueba dulces movimientos de amor o violentos de odio, su corazón se llena de felicidad o inquietud según una o la otra de esas pasiones le posean y atribuye la diferencias de esos sentimientos a las cualidades solas de los objetos que el impactan (*frappent*) cuando se dan únicamente o casi en sus disposiciones interiores. Su pasión es un vaso a través del cual mira todo, el objeto place y displace no por su mérito y en virtud de sus proporciones que descubrimos netamente sino a causa de agitaciones agradables o incómodas que producen la pasión, cuyos principios están en la sangre y en el espíritu animal. Son bellezas de un orden diferente y para decidir con justicia hay que compararlas con su destinación. V. [Ligereza] En fin, el corazón humano se complace con la agitación, la calma le aburre y le parece insípida. Estos movimientos de su corazón sólo debidos a la sorpresa caen todos junto con ella. Pero en lugar de abrir los ojos a sus ilusiones, lejos de corregir se encierran más y más en su habito de ligereza. Después de atribuir a trazos y caracteres de aquel objeto que les agradó aquello que no venía sino de su novedad, cuando se dan cuenta de su error, cambian

de objeto y creen pasar de lo menos excelente a algo más bello siendo que pasan de prevención en prevención. Esta es la razón de porqué las modas placen tanto a aquello que se dan a las bagatelas, porque es necesario que la novedad les preste aquello que no tienen. Pero aquello que amamos con un espíritu de novedad, no sabrá complacer largo tiempo pues no puede permanecer largo tiempo nuevo. Todo aquello que tiene precio en tanto que la imaginación le junta ciertos trazos y tiene ciertos caracteres singulares, extraños, extraordinarios, cesa rápido de estimarse. Pero esto no prueba que lo bello no tenga ninguna naturaleza determinada o fija; no nos deben hacer suponer que la verdad y la virtud son puras quimeras y que cada proposición se cierta no en ella misma sino en relación con aquel que la cree o una acción a aquel que la hace. VI. [Belleza real imaginaria] Las prevenciones se imponen a la belleza pero su efecto es por sí mismo no duradero. La amistad entre la virtud y las costumbres es duradera porque lo son sus fundamentos: esta belleza es real, aquello que la sienten tiene un gusto justo y todo contribuye a los sentimientos razonables cuando han comenzado. No es lo mismo una belleza que la imaginación presta a los objetos agitada por el deseo que la razón no hizo nacer y que no tienen la costumbre de durar. VII. [Belleza real y relativa] Como los hábitos perfeccionan a la naturaleza y que están destinados a este efecto, pueden también alterar y corromper las buenas disposiciones. Me han preguntado si podemos llamar bello a aquello que los cuerpos encierran en su interior y el ojo no descubre. Cuando juzgamos la belleza por el sentimiento, no podemos darla a aquello que no percibimos; pero si juzgamos por la idea, el interior que no vemos no dejará de merecer el título de bello.

Capítulo 7. *Del imperio de la belleza sobre nuestros sentimientos.*

I. [Estado de la cuestión] He probado que un objeto merece el nombre de bello cuando encierra diversidades que se reducen a alguna unidad y que con ella ocupan al espíritu sin fatigarlo. También probé que las proporciones cuando son sostenidas ofrecen a la razón algo que debe complacerle. Establecía que todo aquello que hace de una cosa más propia para cumplir su destino le da belleza. La belleza se hace reconocer, reviene nuestras reflexiones; el corazón le rinde homenaje sin consultar a las ideas de nuestro espíritu y parece que triunfa sobre nosotros sin que la ayudemos en su victoria. Veamos si encontramos los mismos principios en la naturaleza o si no tienen otras reglas que el capricho. II. [Principios] Para descubrir esas causas secretas, que me sea permitido remontar a la primera constitución del hombre y de extraerlos del fondo de la naturaleza y de su origen. El hombre es capaz de ideas y sentimientos, es un principio cierto y de experiencia. Su creador, incapaz de contradecirse, no ha hecho al hombre susceptible de pensar de dos maneras tan diferentes con el fin de que fueran en él una fuente continua de oposición y contrariedad. Aquello que amerita ser aprobado debe al mismo tiempo excitar sentimientos agradables, este acuerdo entre las ideas y los sentimientos es digno de la prudencia de nuestro perfecto creador. Todo aquello que impresiona nuestros sentidos, cuando no están estos desorganizados, dan lugar a sentimientos agradables, es hecho de una manera cuya idea nos complacería ella misma de conocerla. Un hombre que pudiese agitar todas las agitaciones que producen el sonido y todas las tesituras de las fibras que componen el órgano principal del oído, se complacería en ver nacer movimientos que se fortifican el uno al otro, pero aquello que destruyen y se debilitan mutuamente no le ofrecerían un espectáculo agradable. A esos dos actos diferentes de un espíritu que,

juzgando las cosas por la vista y por la idea, aprobaría unas y no otras, responde de n lado los sentimientos agradables de los acordes y del otro los sentimientos incómodos de las disonancias. El cuerpo es incapaz de agitar al alma por sí mismo pues, ¿qué puede la extensión sobre el pensamiento? Mas si ciertos sentimientos acompañan regularmente ciertos movimientos, si los unos se excitan en el alma al tiempo que otros en el cuerpo, esta secuela es efecto de una estipulación arbitraria del autor de la naturaleza. Conoce todos los movimientos de los que el cuerpo humano es susceptible y a cada movimiento el asigna el sentimiento que le acompaña. Nota a pie (El alma no es extensa y no puede tocar al cuerpo ni, en consecuencia, agitarlo por contacto como no puede ser esta tocada ni recibir impresiones por este medio. De esta manera sólo sabemos cómo el alma y el cuerpo no se agitan mutuamente. Pero si conociéramos mejor la naturaleza del alma, si tuviésemos una idea más exacta y entera que nos representara mejor lo que es tal vez sabríamos en virtud de qué puede agitar al cuerpo y modificarlo sin necesidad de tocarlo y cómo siente la acción del cuerpo). III. [Se previene una objeción] Esta armonía entre la naturaleza de los sentimientos y la de los objetos que son causa serían perfectamente constantes y de una regularidad que no hubiera sufrido ni atenuamiento ni excepción si el hombre se hubiera conservado en el estado donde su creador lo puso. Pero la caída y las secuelas de la caída, la necesidad y la fatiga del trabajo, enfermedades, etc; todo aquello ha modificado el cuerpo. A esta modificación se unen otros desarreglos como la mala educación que se aprecia sobre todo en el gusto. IV. [Consecuencia de los principios] Concluyo que un objeto que por su figura y proporción amerite la aprobación del espíritu (*línea incomprensibles*) hace nacer en e alma un sentimiento que place y que le hace estimar y amar. Las diversidades juntas por un acuerdo forman una belleza por ese ensamble, se sigue de esto que la relación de un objeto con las facultades a las cuales la impresión es destinada

es una belleza. De la unión del objeto y la facultad resulta el sentimiento que es el fin del uno y del otro. El placer de ese sentimiento lleva a llamar bello a los objetos que por su brillo parecen luz. Pero este destello que complace ordinariamente y pasa por una belleza, por su relación a la luz, a la que se parece y que es una especie misma de ésta, puede displacer con razón y cesar de ser bello si no está en su lugar. V. [Digresión sobre el gusto]

El buen gusto nos hace estimar por sentimiento aquello que la razón hubiese aprobado después que ella se hubiese dado el tiempo de examinar suficiente para juzgar sobre las ideas justas. Así mismo haría rechazar con displacer lo que la razón por un examen. El mal gusto hace lo contrario. Hay quienes nacen con un temperamento tan feliz y con los órganos de los sentidos y la imaginación tan bien dispuestos que todo lo agradable que sienten es digno del nombre de bello. Pero la mayoría requieren corrección o, al menos, perfeccionar lo natural por el hábito. Pero aquello con disposiciones no tan felices requieren de la enseñanza. Reflexionan y luego sienten; el hábito hace nacer el sentimiento con más prontitud tal que precedan las reflexiones y juzguen por gusto. Un gusto delicado descubre por la vía del sentimiento aquello de lo que un espíritu fino percibe (*apperçu*) por la vía del examen. VI. [Nuevas causas de sentimientos agradables que extraen el nombre de bello de los objetos que les hacen nacer]

Regreso a sujeto y repito que a fin de que nuestras ideas estén de acuerdo con nuestros sentimientos es necesario que un objeto que amerite el nombre de bello haga nacer sentimientos agradables. Las leyes del autor de la naturaleza quieren que haya armonía entre la naturaleza de los objetos y la de las impresiones, y entre las impresiones y los sentimientos que les siguen. Pero a esta primera causa se juntan varias otras y el placer que sentimos a la vista de un objeto que encontramos bello no es siempre el único efecto de su mérito, es seguidas veces debido a disposiciones particulares de las que nos prevenimos al ser afectados. Amamos encontrar los objetos tal como los queremos

y el placer de surgir su gusto se unen al que la belleza inspira naturalmente e imputaos al objeto solo todo un efecto. En todo tipo de sujetos las *prevenciones* (*preventions*) se juntan a la impresión natural del objeto y aumentan su fuerza. La naturaleza del espíritu humano consiste en pensar, y como todo pensamiento es un acto que se siente, es manifiesto que vivios penetrados de sentimientos. Son los sentimientos los que deciden nuestra buena o mala fortuna. Nacidos para sentir, más son vivos, mientras no sean dolorosos, más nuestro estado es perfecto y propio para cumplir nuestro destino. Amamos ocuparnos con sentimientos vivos, el aburrimiento es, de todos los estados, aquel que nos parece más insoportable. Hay tres cualidades que dan a los objetos la fuerza de ocuparnos con sentimientos vivos: grandeza, novedad y diversidad. La vivacidad de nuestros sentimientos responde al grado de atención. El universo nos ofrece incomparablemente más grandeza y variedad que las obras de arte más magníficas y es por ello que nos ocupa con sentimientos más vivos, pues en el arte no hay novedad, el objeto es el mismo. VII. [Del sentimiento de belleza en los animales]. VIII. [Las bellezas espirituales se dan a conocer también por el sentimiento] Sentimos la belleza de la virtud que no tiene nada de corporal, aquella de la elocuencia donde el espíritu tiene más que ver que lo sentidos, y aquella de la música que no se limita al placer del oído. El corazón se llena de admiración ante la sola idea de la virtud. Hay pocos con la luz suficiente para saber qué hace que la virtud sea tan bella y amable. El mismo autor de nuestra alma que no le permite rehuir la evidencia de la verdad cuando se le aproxima, ha querido hacer necesario aprobar la virtud y admirarla. La virtud es tan necesaria a los hombres que el creador no habría provisto a sus necesidades de una manera suficientemente digna de su bondad si no pudieran llegar al fin de diferenciarla del vicio sino por el largo camino de la instrucción y la meditación. Era por lo menos necesario solicitárselas por la vivacidad misma de los sentimientos de admiración y por aquello que

tiene de agradable y atrayente en estudiar la naturaleza de aquello que las hace nacer con el fin de no darlo sino al que sea digno. Tenemos un gusto particular por las virtudes según su *humor*, temperamento e inclinaciones. Una mala educación estropea al corazón y lo hace insensible a las bellezas para las que está hecho y los hábitos se vuelven una segunda naturaleza. Es fácil aplicar a la belleza de la elocuencia y de la música lo que remarcamos sobre los sentimientos que la virtud hace nacer. Sentimos que un discurso es excelente y que un *air* es exquisito. El espíritu porta este juicio en el momento mismo en que el oído es impactado. Pero se necesita tiempo, incluso para los más hábiles, para descubrir en qué consiste esa belleza para la cual se entregan incontinentemente. Las causas de un efecto tan pronto no saltan a los ojos, y es más fácil *sentirlas* que *conocerlas*. Sin embargo, los que tienen el justo gusto y el espíritu claro, después de reflexionar, no dejan de convencerse del perfecto acuerdo de sus ideas con sus sentimientos y asegurar que aquello que les complació es efectivamente digno de ello. La belleza de un excelente poema a aquello que no ven las razones y causas: pero esas causas son reales como su relación con las disposiciones de nuestro corazón. Las pinturas de los sentimientos cuidados, con las circunstancias propias a hacernos entrar en nosotros mismos, nos hace aprobar en los otros aquello que no queríamos que se nos condenara en nosotros.

Reflexiones críticas sobre la poesía, la pintura y la música.

Por L'abbé Dubos.

Prefacio

Probamos diario que versos y cuadros causan placer sensible, mas es difícil explicar en qué consiste éste que parece seguir a la afección y guarda tanto parecido con el dolor. Las artes son más aplaudidas si logran afligirnos, los hombres encuentran mayor placer en llorar que en reír. Estas acciones nos habrían hecho sufrir de haberlas visto realmente, pero la imitación tiene el poder de atraernos. Un encanto secreto nos atrae en las imitaciones que los pintores y los poetas saben hacer. (...) Tienen que hacer que el espectador se reconozca a sí mismo en la obra, aquello que pasa en él mismo y los movimientos más importantes de su corazón. Rechazamos los espejos como fieles cuando no nos reflejamos en ellos; aquello de que se trata en el arte está presente en todo el mundo. Cada uno tiene la regla aplicable a mis razonamientos y cada uno sentirá el error.

Sección I.

De la necesidad de estar ocupado para huir del aburrimiento. De la atracción que las pasiones tienen para los hombres

No hay placer natural que no tenga origen en la necesidad (Poros y Penia). El arte suple de manera falsa a la naturaleza. El alma necesita tal como el cuerpo, una de estas necesidades es la de estar ocupada. El aburrimiento es un mal doloroso. El alma se ocupa de dos maneras, sea ocupándose de objetos externos, aquello que llamamos sentir, y en la especulación; mas en este caso el alma debe esforzarse por mantener la atención. Se piensa en muchas cosas sin fijar ninguna en particular. Para ordenar las ideas es menester tener cierto temperamento de nacimiento, así como aplicarse desde la juventud al estudio y a la

meditación. El espíritu debe adquirir el hábito de ordenar las ideas y pensar; mas estos espíritus sin humor maligno predestinados a una vida interior dulce son raros. La primera forma de ocupación es la más fácil y es así que se corre con tanto ímpetu tras lo que se llama el placer, las pasiones que dan el goce más vivo y causan también penas duraderas y dolorosas. La agitación a que las pasiones nos llevan es tan viva que cualquier otro estado es de languidez. Corremos tras el instinto aunque sus objetos que nos inquietan por las noches duelan tanto de día. Más el hombre sufriría más al vivir sin pasiones de lo que aquellas le hacen sufrir.

Sección II

De la atracción de los espectáculos que excitan en nosotros una gran emoción

La emoción de ver a semejantes en peligro no posee otro atractivo que mantener al alma ocupada. Una pasión mal reprimida por la razón reprime mal hace perseguir al objeto más propio para contentar al corazón. La atracción de estas emociones es más fuerte en la mayoría que la reflexión y los consejos de la experiencia. El gladiador deviene digno de toda nuestra curiosidad; la atención en el espectáculo cesaría junto con el peligro.

La atracción de los juegos de azar, mas que con habilidad buscan tener al alma en una especie de éxtasis sin tener que contribuir al placer con atención seria, pues nuestra naturaleza busca siempre dispersarse. Esta dispersión es un vicio que los hombres no pueden sofocar jamás y su movimiento natural es entregarse a todo aquello en que se ocupan. En este sentido los hombres tienen el mismo objetivo, mas como no se organizan de la misma manera no buscan todos los mismos placeres.

Sección III

Que el mérito principal de la poesía y la pintura consiste en imitar objetos que habían de excitar pasiones reales en nosotros

Las pasiones reales y verosímiles que procuran al alma sus sensaciones más vivas resultan inaprensibles inmóviles, pues los momentos felices son seguidos de profundas tristezas. ¿El arte no podía encontrar el medio para separar de las pasiones y aquello que tienen de desagradable?, ¿El arte no podría crear seres de nueva naturaleza, producir objetos que exciten pasiones artificiales que puedan ocuparnos al momento de sentirlos y sean incapaces de causarnos penas reales y afecciones verdaderas? La poesía y la pintura tienen ese fin. Estos fantasmas de pasiones que la poesía y la pintura saben excitar y nos conmueven por las imitaciones que presenta, satisfacen la necesidad de ocuparnos. Las pasiones artificiales se hacen presentando la imitación de objetos capaces de excitar pasiones verdaderas. Como la impresión de la imitación es del mismo género que aquello que el objeto imitado causaría sobre nosotros, como las impresiones no son diferentes sino en ser más o menos fuertes, excitan en el alma una pasión que se parece a aquella del objeto imitado. La copia del objeto ha de excitar una copia de la pasión. Mas como la impresión que la imitación hace no es tan profunda y sería tal que no se dirige sino a la razón, para la cual no hay ilusión en estas sensaciones y luego puede explicarlas. Como la impresión de la imitación sólo afecta al alma sensitiva, desaparece rápidamente.

La imitación más perfecta tiene un ser artificial, tiene vida prestada. Es en virtud del poder que el objeto imitado tiene sobre la naturaleza misma que el objeto real actúa sobre nosotros. He ahí la razón del placer que la poesía y la pintura causan sobre los hombres. Por lo que observamos contentos pinturas cuyo mérito es poner a los ojos aventuras funestas que nos habrían horrorizado haberlas visto en verdad. El placer de la poesía y la pintura es

un placer puro. No le siguen emociones serias que acompañasen al objeto mismo. Disfrutamos de nuestra emoción sin alarmarnos de que sea duradera. Poesía y pintura nos afligen sólo hasta el punto en que lo deseamos, adoramos a sus héroes en tanto que es placentero. En general, en nuestra alma reside siempre la dirección de las emociones superficiales.

Sección IV.

Del poder que las imitaciones tienen sobre nosotros y la facilidad con que el corazón se estremece

Es de bien al mundo y a los pintores entender que los cuadros y los colores en la tela pueden apasionar al espectador, mientras esta verdad no puede sorprender más que aquellos que no atienden a lo que sucede en ellos mismos. ¿Podemos ver la muerte de Germanicus en pintura de Pussin sin estremecernos e indignarnos? No todos los cuadros son del género del que habla Aristóteles, aquellos capaces de mostrar vicios y transmitir preceptos morales dados por la filosofía.

Las personas delicadas sufren cuadros donde las figuras son horrorosas. La imitación de un objeto horrible causa una impresión próxima a la del objeto mismo. Los gobernantes siempre han usado imitaciones en pinturas para inspirar mejor los sentimientos que quieren dar al pueblo, sean de religión o de política. Estos objetos siempre han hecho gran impresión a los hombres, sobre todo en comarcas con sentimientos muy vivos. La pintura tiene un poder natural sobre los hombres. Quintiliano enseñaba a los hombres el arte de conmover a los otros con la fuerza de la palabra mientras paralelamente empleaba el poder de la pintura.

El corazón humano tiene una sensibilidad natural. La poesía y la pintura pueden agitarle. La naturaleza ha querido en él esta sensibilidad tan pronta y súbita como el primer fundamento de la sociedad. Ha hecho que la agitación de todo aquello que nos rodea sea un imperio poderoso en nosotros a fin de que aquellos que necesitan de nuestra indulgencia y favor puedan conmovernos con facilidad. Su sola emoción nos toca súbitamente y obtienen de nosotros aquello que jamás hubiesen obtenido por la voz del razonamiento y la convicción. El llanto de un hombre desconocido nos hace correr en su ayuda por un movimiento maquinal que precede a toda deliberación. Aquello que pinta en los rostros felicidad excita en nosotros un sentimiento de gusto antes de habernos informado del sujeto correspondiente.

Los hombres conmovidos nos conmueven sin pena aunque no sean capaces de explicar las pasiones con la justeza y nobleza que les conviene. La naturaleza cuya voz hacen entender suple esta insuficiencia. Ellos hacen lo que pueden, la naturaleza hace el resto. De los talentos que dominan hombres, el más pudiente no es la superioridad del espíritu y de las Luces, es el talento de conmover a voluntad.

Sección V.

Que Platón desterró a los poetas de su República a causa de la enorme impresión que sus imitaciones pueden hacer

Platón temía que pinturas e imitaciones que son la esencia de la poesía tuviesen un gran impacto en la imaginación de su pueblo favorito. A los poetas, dice Platón, no les place describirnos la tranquilidad interior de un hombre prudente que conserva siempre tranquilidad de espíritu tras penas y placeres. Los poetas que quieren conmover, reprende Platón, presentan cosas diferentes: introducen hombres entregados a deseos violentos. En

efecto, los poetas saben que esa agitación en un actor es la que nos da placer al oírlo hablar, situación que no se da en los personajes cuya dicha o desdicha está decidida.

Sección VI.

De la naturaleza de los sujetos que la poesía y la pintura tratan. Que no serían muy interesantes por ellos mismos

La atracción principal de la poesía y la pintura, el poder que tienen para conmovernos y complacernos, viene de las imitaciones de objetos capaces de interesarnos que ellos saben hacer. La mayor imprudencia que pudiesen cometer es tomar por objeto principal de su imitación cosas que veríamos con indiferencia en la naturaleza. ¿Cómo seríamos tocados por la copia de un original incapaz de afectarnos? La imitación agita siempre con mayor debilidad que el objeto imitado; no sabrá, entonces, conmovernos si el objeto imitado no es capaz de hacerlo. La imitación de esas cosas puede entretenernos un rato y causar el aplauso por el talento de imitar, pero no sabrá conmovernos. Loamos el arte de pintar por bien imitar, pero le acusamos de haber elegido como objeto algo que nos interesa poco. Los pintores inteligentes lo saben y han sentido esta verdad, raramente hacen paisajes desérticos y sin figuras; los ha poblado con un sujeto compuesto de más personajes para que la acción nos conmueva y atraiga. Poussin y Rubens no se contentan con poner en un paisaje un hombre que pasa, ponen en su lugar figuras que piensan a fin de dar lugar a nuestro pensamiento, ponen hombres agitados de pasiones para despertar las nuestras y atraernos por esa agitación.

Sucede lo mismo en la poesía y sus imitaciones de la naturaleza. Si el trato del epigrama no es vívido, si el sujeto no es tal que le escuchemos con placer el epigrama, aún bien versificado y ricamente rimado, no lo recordará nadie.

Sección VII.

Que la tragedia nos afecta más que la comedia a causa de la naturaleza de los sujetos que trata

No se puede dudar que las imitaciones nos interesan más según la mayor o menor impresión que el objeto imitado tenga en nosotros. Sufrimos con mayor gusto la mediocridad en la tragedia que en la comedia, que parece no tener el mismo derecho de atención que la primera. Eso mismo dicen los que hacen teatro, que es más peligroso invitar al público a divertirse riendo que llorando. Parecería que la comedia debería atraer más. Un poeta cómico no depende de héroes en su espectáculo o sujetos que jamás conoció sino por vagas ideas en su imaginación formadas por lo que dicen los historiadores. La mayor parte de los espectáculos, que jamás fueron parte de aventuras semejantes, no serían bien conocidos si las circunstancias de estas aventuras son expuestas con verosimilitud. Al contrario, el poeta cómico representa a nuestros amigos y a las personas con quienes vivimos a diario. Siguiendo a Platón, el teatro subsiste de las faltas en que caen los hombres por no conocerse bien a ellos mismos. El trágico nos expone los inconvenientes que esta ignorancia de sí causa a los soberanos y otras personas independientes que tengan la posibilidad de la venganza. El resentimiento es naturalmente violento, y las pasiones que tienen lugar en escena pueden dar lugar a grandes eventos. El cómico nos muestra lo que sucede con la ignorancia de sí en el común de los hombres donde el resentimiento es limitado por las leyes. El cómico nos entretiene con aventuras de nuestros semejantes y nos presenta cuadros cuyos originales veos a diario. Siguiendo a Aristóteles, la comedia es la imitación del ridículo de los hombres y la tragedia es la imitación de la vida y discurso de los héroes o de hombres sujetos a pasiones más violentas por su elevación.

Sección VIII.

De los diferentes géneros de la poesía y su carácter

Cada género nos toca en proporción al objeto que es de su esencia pintar e imitar. Por ello la elegía y la bucólica tienen más atracción en nosotros que el género dramático. Estos dos géneros nos hacen entender a los hombres conmovidos a los que nos acercamos en sus penas y placeres. Los epigramas, donde el mérito es un juego de palabras o un alusión ingeniosa nos placen sólo por resultarnos novedosos. Es la primera impresión y sorpresa la que nos ataca (*frapper*). Los autores sensibles que quieren servirse de los versos para enseñar los siembran de imágenes de objetos conmovedores, pues hay objetos que sólo nos atraen por curiosidad, no como aquellos que nos enternecen. Si se me permite así decirlo: el espíritu es de un comercio más difícil que el corazón.

Sección IX.

Cómo volvemos a los sujetos dogmáticos interesantes

[Las imágenes en la aventura trágica de Orfeo y Eurídice] son las que causan enorme placer al leer las Geórgicas, y la atracción se relaja en los versos que dan los preceptos que el título promete. A un poema dogmático no lo releemos con el mismo placer que a una égloga. El espíritu no sabrá disfrutar dos veces del placer de aprender la misma cosa, pero el corazón puede hacerlo al sentir la misma emoción. El placer de aprender se consume con el saber. Los poemas dogmáticos que desdeñan el embellecimiento no son leídos por el común de los hombres. Sea cual sea su mérito, vemos su lectura como una ocupación seria y no placentera. Los hombres aman más los libros que les estremezcan que aquellos que les enseñen. El aburrimiento les es más caro que la ignorancia.

Sección X.

El arte de la imitación interesa más que el sujeto mismo de ésta

Podemos objetar que algunos cuadros donde se imitan objetos que no nos atraen ellos mismos no dejan de hacerse ver largo tiempo. La copia nos atrae más que el original. Nuestra principal atención no cae sobre el objeto imitado sino sobre el arte del imitador. No atendemos más al objeto imitado que lo que le atendemos en la naturaleza. Estos cuadros no serán contemplados por largo tiempo a menos que el mérito del sujeto vaya a la par del mérito en la ejecución. Nuestra atención o estima son sólo para el arte de imitar que sabe complacernos aún sin conmovernos.

Sección XI.

Que la belleza en la ejecución no hace por sí sola a un poema una buena obra como hace de un cuadro una obra preciosa

Los poetas no tienen otro mérito que la exactitud en la versificación y no saben pintar un objeto capaz de estremecernos (*toucher*) sino que sólo ponen en el papel ingenuidades armoniosas. Es del todo difícil ser buen colorista y elegante diseñador que gran arreglista de palabras y rimas exactas. No hay imitación de la naturaleza en las composiciones de la simple versificación o, por lo menos, es difícil que los versos franceses imiten con suficiencia en la pronunciación el ruido que el sentido de sus versos describen. La rima no imita ninguna belleza de la naturaleza. Que el mérito principal de la poesía y la pintura radica en imitar objetos capaces de conmovernos con veracidad, es fácil concebir cuanto la elección del sujeto es importante para ello.

Sección XII.

Que una obra nos interesa de dos maneras: universal e individualmente.

Un sujeto puede ser interesante de dos maneras: en sí mismo y por sus circunstancias o por atraer a ciertas personas solamente. Un sujeto puede ser capaz de interesar a todos los hombres y a los compatriotas del autor porque habla y presenta cosas que interesan a la mayoría. No leemos un poema para instruirnos sino por placer. Es bueno que el poeta se percate de todas las pasiones que están en nosotros.

Si el poeta decide embellecer la acción por episodios, el interés que tomamos de estos episodios sólo hace sentir más la frialdad de la acción principal. Si cambia las circunstancias principales de la acción, que debemos suponer son eventos generalmente conocidos, su poema deja de ser verosímil.

Sección XIII.

Hay sujetos propios para la poesía y otros para la pintura

No solo debe el sujeto de la imitación ser interesante por sí mismo sino que debe convenir a la poesía. Un poeta puede decirnos muchas cosas que un pintor no sabría hacernos entender, expresar muchos de nuestros pensamientos y sentimientos que un pintor no sabría porque ni los unos ni los otros tienen movimiento propio. Un pintor bien puede hacer ver que un hombre se conmueve con cierta pasión cuando no la hace depender de la acción, pues no es una pasión del alma que no sea al mismo tiempo una pasión del cuerpo. El pintor no puede pintar en cada cuadro sino un sentimiento. Como los cuadros que representan acciones no nos hacen ver sino un instante de su duración, no sabe atender aquello que precede a la situación presente. La poesía puede emplear la maravilla que nace de las circunstancias. Es también más fácil para el poeta atraer nuestro interés por el destino del

personaje. Las cualidades exteriores que la pintura puede dar a sus personajes no interesarían para su destino como las cualidades del alma que el poeta puede dar a los suyos. La pintura se reduce, para estremecernos, a usar personajes conocidos: su gran mérito es hacernos reconocer con facilidad y seguridad estos personajes. Me sorprende mucho que los pintores quienes con tanto interés buscan hacer reconocibles a sus personajes con la sola ayuda de un pincel no acompañe sus cuadros históricos con una inscripción. Estos personajes son para la mayoría de los espectadores bellos y placenteros pero que hablan un lenguaje que no entienden: se aburren rápido de verlo porque la duración del placer, mientras el espíritu no toma parte en él, es muy corta. A veces los más grandes maestros han juzgado dos o tres palabras necesarias para la inteligencia del sujeto de sus obras.

La poesía alcanza con mayor certeza que la pintura la imitación de su sujeto. Puede emplear más tretas para expresar pasiones y sentimientos. Veremos que hay bellezas en la naturaleza que la pintura copia más fácilmente y donde hace imitaciones más gustosas que la poesía. Todos los hombres resienten de las pasiones, pero las mismas pasiones se marcan por diferentes caracteres. Edad, patria y temperamento dan las diferencias entre los síntomas de una pasión producida por el mismo sentimiento. La poesía carece de expresiones propias para instruirnos en la mayor parte de sus circunstancias. Para hacer concebir sin pena y distintamente esos detalles, hay que ponerlos ante los ojos; no hay cosa más fácil para la pintura que hacernos conocer esos detalles.

La pintura se place en tratar sujetos donde pueda introducir un gran número de personajes interesantes en la acción. Los actores que no toman un interés especial en la acción son excesivamente fríos en la poesía. La pintura puede hacer intervenir en su acción tantos espectadores como juzgue necesarios. La poesía no sabría prevalecer con un tan gran

número de actores. Si el actor en la poesía toma gran interés, el poema ha de fijar el destino de ese actor e instruirnos con ello. La poesía tiene la ventaja de poder poner ante nosotros los incidentes más propios para causarnos una gran impresión.

Sea que quieras pintar o componer versos, ten mucha atención para elegir un sujeto que convenga al pincel o a la pluma. El poeta que trata a un sujeto desconocido puede hacerlo fácilmente reconocible desde el inicio haciéndolo interesante. La pintura, carente de estos medios, no debe tratar a un sujeto sacado de una obra poco conocida; debe sólo introducir personajes de los que todo el mundo, por lo menos el mundo para el cual produce el cuadro, haya oído hablar, la pintura no puede hacer otra cosa que hacerlos reconocibles.

Sección XIV.

Que hay sujetos propios a ciertos tipos de poesía y pintura

Una escena tal como el sacrificio de Ifigenia es conveniente agrandarla, un sujeto tal no puede representarse a través de figuras pequeñas. Un sujeto grotesco no quiere ser tratado con figuras de tamaño natural. No se me pidan razones físicas para estas conveniencias, no podré dar otras que el instinto que nos lo dicta y el ejemplo de grandes pintores. En la poesía los eventos trágicos no pueden ponerse en epigrama así como la comedia no quiere acciones atroces. A la égloga no le convienen pasiones violentas y sanguinarias. Como la emoción que las imitaciones producen no es tan tiránica como aquella que el objeto mismo excitaría, la idea de los crímenes que un personaje de tragedia cometió nos hacen sentir cierta compasión.

Sección XV.

Personajes malvados que pueden aparecer en las tragedias.

Estoy lejos de prohibir la introducción de estos personajes en una tragedia. El principal diseño de este poema es excitar en nosotros el terror y la compasión por algunos de sus personajes, mas no por todos. Podemos introducir personajes malvados en un poema como ponemos verdugos en un cuadro que representa el martirio de un santo. He ahí lo que enteramente se opone al fondo de la tragedia, quiero decir, a su designio de purgar las pasiones. Sería superfluo advertir aquí que al leer una pieza de teatro admitimos como ciertas las suposiciones falsas que recibimos en el tema o en la acción. Todos saben que hay que prestarse a las opiniones de los autores; para juzgar sanamente su conducta, hay que entrar en sus ideas y pensar como ellos mismos pensarían.

Sección XVI.

De algunas tragedias donde el sujeto está mal elegido

No es necesario solamente que el carácter principal de los personajes principales sea interesante, es también necesario que los accidentes que acontezcan sean tales que puedan afligir trágicamente a personas razonables y dejar en un dolor terrible a un hombre de coraje. Un héroe obligado por su gloria y por el interés de su autoridad a romper un hábito [como el amor a una mujer], le ha de afligir lo suficiente como para ser un personaje trágico y dejaría de tener la dignidad requerida. Es ir en contra de las leyes de la verosimilitud el darle un carácter tan blando y afeminado[...]. No hagan usar coturnos a hombres inferiores a la mayoría de aquellos con quienes vivimos.

Sección XVII.

Si es conveniente introducir amor en las tragedias

Todos los discursos que nos llevan a nosotros mismos y tratan de nuestros sentimientos nos atraen de manera particular. Es natural preferir imitaciones que dependen de otros como nosotros, es decir, de personas entregadas a pasiones que resentimos en la actualidad o con anterioridad. El hombre sin pasión es una quimera, igual que aquel que de todas sea presa. El mismo temperamento que nos libera de una nos garantiza las otras. Los hombres que no resienten las mismas pasiones que nosotros no nos son tan semejantes. Las pinturas de una pasión que no hemos resentido, o de una situación en la que no nos hemos encontrado, no sabrán conmovernos tan vivamente como aquellos que representan pasiones que actual o anteriormente padecemos. Primeramente porque el espíritu no se turba por una pasión de la que no conoce sus síntomas; teme ser engañado por una imitación infiel. El espíritu no conoce bien las pasiones que el corazón no ha sentido; todo aquello que los otros nos cuentan no sabrá darnos una idea justa y precisa de las agitaciones. En segundo lugar, nuestro corazón debe tener poca inclinación por las pasiones de las que no hemos padecido por largo tiempo, habrá ya adquirido todas las fuerzas del espíritu. Me parece imposible que un hombre de edad no haya padecido de todas las pasiones a las que su temperamento le condena. ¿Cómo aquellos sin disposición a sentir cierta pasión podrán ser vivamente tocados por una pintura que la exprese?

Es aún ordinario juzgar los movimientos naturales del corazón en general a partir de aquellos del propio. Por ello no hay que juzgar cuando nuestros poetas dan al amor parte en las intrigas. Mas han empujado demasiado lejos la complacencia dada por el gusto de su siglo y han hecho una callejuela de la escena trágica.

Sección XVIII.

Que nuestros vecinos dicen que nuestros poetas introducen demasiado al amor en las tragedias

El amor no es una pasión alegre: el amor verosímil, el único que sería digno de mostrarse en la escena trágica es casi siempre temeroso, sombrío y de mal humor. El amor verosímil arroja frecuentemente al ridículo a los personajes más serios. Pretenden que nuestros poetas, con el fin de introducir al amor por doquier, se han habituado a dar el nombre de amor y pasión a la inclinación general de un sexo por el otro. es cierto que a los buenos poetas franceses no les atraen esas pasiones súbitas. Lejos de ver al amor como una fe de lo más humana, la contemplan como una virtud gloriosa donde se saben caprichosos. Aquello prueba que no están verosímilmente enamorados, pretenden acordar al amor con la razón. Los amorosos no pactan; en el amor se disputa sin sujeto y se reacomoda sin razón. Las ideas de los amantes no tienen unión de continuidad. El curso de sus sentimientos no está menos reglamentado que el curso de las olas que un viento caprichoso eleva a su voluntad en una tempestad. Querer sujetar esos sentimientos a principios, querer darles un cierto orden e desear que un frenético tuviese visiones continuadas en sus delirios.

Las novelas de Chevalier y de Bergerie han fomentado en los franceses el gusto que les causa el hablar del amor por doquier. He ahí la fuente de ese amor imaginario que se encuentra en la mayor parte de sus escritos. No sucede así en las pinturas del amor que se encuentran en los escritos de los antiguos: ellos tocan a todos los pueblos, han tocado a todos los siglos, porque lo verdadero tiene efecto en todos los temas y en todos los países. Estas pinturas encuentran por doquier corazones que resienten sus movimientos. Así, el amor que los buenos poetas griegos pusieron en sus obras tocó infinitamente a los romanos porque los griegos pintaron esa pasión con sus colores naturales.

Sección XIX.

De la galantería en nuestros poemas

Perrault reprocha a los antiguos su desconocimiento de eso que llamamos galantería, que no se ve ninguna flor en sus poemas. Los poetas franceses siembran estas gentilezas. Woton no quiere dar a nuestros poetas mérito por esa jerga llena de sosería, según él, que llamamos galantería. Es para él un sentimiento que no está en la naturaleza, una afección extravagante que el peor gusto del siglo puso de moda. Ovidio y Tibulo no emplearon galantería en sus escritos. Se diría que no conocían al corazón humano, ¿y las tempestades que todas las pasiones amorosas saben excitar en sus obras? La emoción que experimentamos al leer sus versos hace sentir que la naturaleza misma se explica ahí en su propio lenguaje. Los poetas, continúa Woton, con ocasión de mostrar su espíritu, pintan a sus personajes a la vez planos de amor y de juicio. Luego, como la verdad es el alma de la historia, lo verosímil es el alma de toda ficción y poesía. Es lo verosímil lo que nos estremece y lo que nos hace hacer poner atención a una obra y a su autor. Woton, como Perrault, al comparar el saber de los modernos por encima del de los antiguos en la mayoría de las artes y las ciencias, sin embargo dicen que en la poesía y en la elocuencia lo antiguos sobrepasan a los modernos por mucho.

Sección XX.

De algunas máximas que hay que observar al tratar sujetos trágicos

Es importante que los poetas trágicos hagan que admiremos a los personajes cuyas desgracias han de costar nuestras lágrimas. La misma razón que obliga a los poetas a impedir que el amor tome una gran fuerza sobre sus héroes, debe empeñarlos en elegir a sus

héroes con cierta distancia de nosotros. Es más fácil inspirar veracidad a partir de hombres que no nos son conocidos que por aquellos de los que leemos en la historia. Al saber detalles sobre la vida de grandes hombres, les aproximamos a ser ordinarios. No hay hombre que sea admirable si no goza de cierta distancia. El poeta trágico puede suprimir toda pequeñez que pueda envilecer a sus héroes.

No podríamos poner en el teatro todo aquello que un historiador pone en un libro. El teatro es un libro destinado a ser leído en público; la decencia debe ser observada con mayor severidad que en la historia más grave. Los poetas griegos no tuvieron esa delicadeza. Ponen en escena a soberanos muertos después de poco tiempo e, incluso, príncipes aún vivos. La razón, o bien, las reflexiones nos han dado la decencia más delicada para el teatro. Nuestros poetas no pueden equivocarse impunemente hoy al escoger el tema y el lugar de sus obras.

Sección XXI.

De la elección de los sujetos en la comedia

He dado varias razones para mostrar que los poetas trágicos deben poner sus escenas con temas alejados de nosotros. Las razones opuestas me hacen creer que hay que poner la escena de la comedia sujetos tomados de eventos ordinarios, y sus personajes deben parecerse a la gente para quien se escribe en toda perspectiva. La comedia no necesita elevar a sus personajes con pedestales, pues su objetivo no hacerlos admirables para complacer. Ella quiere hacernos reír a expensas de personajes ridículos, corregirnos faltas con el fin de hacernos mejores para la sociedad. Los espectadores, al desenredar sin pena el ridículo de los personajes, tendrán aún pena para reconocer en ellos el ridículo al que son

susceptibles. Luego, no podemos reconocer fácilmente a la naturaleza cuando parece venida de las costumbres y hábitos extranjeros.

Reconocemos siempre al hombre en los héroes trágicos, sea su escena en Roma o Lacedemonia, porque la tragedia nos pinta los grandes vicios y virtudes. Los hombres de todo lugar y siglo son más parecidos entre sí en los grandes vicios y virtudes que en las costumbres y usos ordinarios.

Nuestros primeros hacedores de ópera se desencaminaron como nuestros poetas cómicos por haber imitado servilmente a las óperas italianas sin poner atención en que el gusto de los franceses había sido elevado por las tragedias de Corneille y de Racine, y exigía más verosimilitud, dignidad y regularidad en sus poemas dramáticos que no se exige más allá de los Alpes. Así, no podemos ver hoy sin desdén a la ópera de Gilbert del Abad Perrin. Esas piezas escritas después de sesenta años nos parecen poemas góticos compuestos cinco generaciones atrás. Quinaûlt, quien trabaja para nuestro teatro lírico con los autores que cito, comprendió que los bufones, esenciales para la ópera italiana, no convenían para la hecha en Francia. *Thesée* fue la última opera donde Quinaûlt introdujo bufones, y el cuidado que tomó para ennoblecer su carácter muestra que ya había sentido que estos papeles estaban fuera de su lugar en las tragedias hechas para ser cantadas como para loas hechas para declamarse.

Sección XXII.

Algunas indicaciones sobre la poesía pastoral y las églogas

La escena de los poemas bucólicos debe ser siempre el campo. Hay que suponer que los interlocutores tengan los objetos del campo delante de sus ojos. Los personajes violentos y sanguinarios no sabrían ser sujetos de una égloga. Personas agitadas por pasiones violentas

y trágicas deben ser insensibles a las bellezas rústicas. Sería enteramente en contra de la verosimilitud que fijasen su atención en objetos del campo. No creo que sea de la esencia de la égloga no hacer hablar sino a los amorosos. Es con una guitarra sobre la espalda que los paisanos de Italia cuidan sus rebaños y que van a trabajar la tierra. Saben también cantar sus amores con versos que escriben en el campo y que acompaña el sonido de sus instrumentos. Los tocan, sino con delicadeza, por lo menos con justeza; aquello que llaman improvisar.

Sección XXIII.

Acerca del poema épico

En un poema épico hay que seleccionar a un sujeto en el cual el interés general se reúna con el particular. El tema elegido debe tener una distancia conveniente de su siglo, temas que no hayamos perdido de vista y suficientemente alejado para poder dar a los personajes la nobleza que les es necesaria.

Sección XXIV.

Acciones y personajes alegóricos de la pintura

La composición alegórica es de dos tipos en la pintura. Se inventa una acción que se sabe jamás sucedió de la que se sirve de emblema para explicar un evento real. Los personajes alegóricos son seres que no existen pero que la imaginación del pintor conoce y les da nombre, cuerpo y atributos. Personifican, así, virtudes y vicios. De los personajes que sabemos son fantasmas imaginados y que no portan nuestras pasiones, no nos interesa mucho su destino. Es por la proporción de la exactitud de la semejanza que nos dejamos seducir más o menos por la imitación. Los pintores son poetas, mas su poesía no radica en

inventar quimeras o juegos del espíritu, sino en imaginar bien pasiones y sentimientos que han de darse a los personajes y sus expresiones que harán visibles dichas pasiones.

Las divinidades paganas no deben aparecer en acciones históricas después de la extinción del paganismo. No entran sino como figuras alegóricas y símbolos. El espectador se da a la creencia de que ha ocurrido lo que el pintor y el poeta representan. Nos ponen en la disposición de prestarnos sin pena a la ficción. Pero esas divinidades cambian de naturaleza haciéndose personajes alegóricos al representar eventos de un siglo donde el paganismo ya no es corriente. Los pintores se sirven de esas figuras para mostrar sensiblemente alguna verdad general de la moral. Los dos tipos de composiciones alegóricas son las puramente alegóricas y las que mezclan a personajes históricos con alegóricos. Para hablarnos en el lenguaje de las pasiones, que es común a todos, hablan uno que ellos inventan; los cuadros no deben ser enigmas, el fin de la pintura no es ejercitar a la imaginación dándole sujetos confusos, sino conmover. El sujeto se ve con mayor placer cuando es puramente histórico. Ese es el poder de la verdad, que las ficciones y las imitaciones no saben mejorar. El artífice delicado ha de elegir a un sujeto que se comprenda distintamente y que sea tratado de manera que nos sea interesante. Hay que tener una imaginación fecunda y justa para reconocer a la naturaleza y las pasiones. Hay que hacer más que sólo copiar la naturaleza para darle a cada pasión su carácter conveniente.

Sección XXV.

Personajes y acciones alegóricas en la poesía

Hay personajes perfectos e imperfectos. Los primeros son los que la poesía crea por completo dándoles cuerpo y alma y la capacidad de toda acción y sentimiento. Los imperfectos son los personajes inanimados que se les da la facultad de hablar y pensar.

Como en la pintura, no deben jugar el papel principal. Para conmovernos, deben imitar pasiones humanas; es imposible que una pieza donde el sujeto es una acción alegórica nos interese mucho. Nuestro corazón exige la verdad en la ficción misma y no puede entrar en los sentimientos de los personajes quiméricos; les ve como símbolos y enigmas. La licencia poética tiene sus caminos fuera de los cuales no es permitido llevar la acción.

Sección XXVI.

Que los personajes no se agotan en las pinturas

La naturaleza es tan variada que da siempre sujetos nuevos a aquellos con genio. Un hombre con genio ve a la naturaleza con otros ojos, descubre diferencias infinitas entre los objetos y la hace sentir en su imitación. El sujeto deviene nuevo bajo su pluma o pincel. Un cuadro representa un instante de la acción; un pintor con genio elige aquel que los demás no han asido y lo enriquece con su imaginación.

Sección XXVII.

Los sujetos no son agotados por la poesía

Un poeta con genio no encontrará un sujeto suficientemente agotado. No toman de modelo obras anteriores sino a la naturaleza misma. El poeta trágico puede inventar caracteres, pero el cómico sólo puede copiarlos de los hombres.

Sección XXVIII.

De la verosimilitud en la poesía

La primera regla de la poesía y la pintura al tratar a un sujeto es no salir de lo verosímil. Los hombres no sabrán ser conmovidos por un evento que les parezca sensiblemente

imposible. Un hecho verosímil es un hecho posible en las circunstancias en las que se hace llegar. Otros osan marcar las fronteras entre lo verosímil y lo maravilloso; mas me parece difícil establecer estos bordes. Lo sólo maravilloso no estremece (*Toucher*), lo sólo verosímil no es atractivo. No me parece posible enseñar el arte de conciliar lo verosímil con lo maravilloso. Sólo los grandes poetas hacen una alianza entre ellos o el uno y el otro no toman sus derechos.

Sé que lo falso a veces es más verosímil que lo verdadero. Pero no regulamos nuestra creencia por los hechos en su verosimilitud metafísica sino histórica. No creemos en el evento más verosímil o posible sino en el que se nos dice que de verdad ocurrió. Como la verdad es el alma de la historia, la verosimilitud es el arma de la poesía.

Sección XXX.

La verosimilitud en pintura

Hay dos tipos de verosimilitud en la pintura, la poética y la mecánica. Esta última radica en representar todo según las leyes de la mecánica como la luz de la manera en que se presenta en la naturaleza. La poética radica en darles a los personajes las pasiones que les convienen según su carácter y lugar. La observancia de la verosimilitud es, después de la elección de los personajes, lo más importante en el proyecto de un poema o un cuadro.

Sección XXXI.

La disposición del plan

Una buena composición pictórica es aquella que causa un gran efecto siguiendo las intenciones del pintor. La composición poética de un cuadro es el arreglo ingenioso de

figuras inventado para hacer de la acción que representa más atractiva y verosímil. Exige que todos los personajes se relacionen por una acción principal.

Sección XXXIII.

Poesía de estilo, dónde se ve a las palabras como signos de ideas

La poesía de estilo consiste en prestar sentimientos interesantes a todo aquello que hacemos hablar y representar bajo imágenes capaces de conmovernos, aquello que no nos estremecería de estar escrito en estilo prosaico. Estas primeras ideas que nacen en el alma que llamamos comúnmente sentimientos estremecen siempre aunque sean expresados en los términos más simples; hablan el lenguaje del corazón. “*Qu’il mourût*”, la verosimilitud perecería con la simplicidad de la expresión. Cuando me doy cuenta de la afección ya no reconozco el lenguaje del corazón. Los eventos prodigiosos exigen del poeta el procurar en el espectador la creencia en lo posible, un medio para ello es contando en los términos más simples. Tenemos que creer ver cuando escuchamos versos. El arte de conmover a los hombres y llevarlos a donde queremos consiste principalmente es saber hacer un buen uso de esas imágenes. Para persuadirnos hay que conmovernos. Uno de los más grandes partidarios del razonamiento severo, Mallebranche, escribió en contra del contagio de las imaginaciones fuertes, donde el encanto que nos seduce consiste en la fecundidad de imágenes y en el talento para pintar vivamente a los objetos. Su discurso está lleno de imágenes y pinturas, y es desde la imaginación desde donde él habla en contra del abuso de la imaginación.

Es más la poesía de estilo la que hace al poeta. Para inventar imágenes que expresen bien lo que el poeta quiere decir y para encontrar expresiones propias necesita de un fuego divino y no así para rimar. Las poesías de Corneille y de Racine son más bellas por sus

imágenes que por su armonía. El sentido de las palabras enriquece la frase más que la elección y ensamble melodioso de los sonidos que la componen.

Sección XXXIV.

Del motivo que nos hace leer poesías

En un historiador lo importante es la verdad, es la seguridad de los hechos lo que prendemos. Cuando leemos poesía lo importante es el estilo, pues de él depende el placer del lector. Si encontramos una falta en las reglas, nuestro placer se interrumpe. El mejor poema es aquel cuya lectura nos interesa por más tiempo. Es en proporción a los encantos del estilo que un poema nos interesa. El razonamiento de otros puede persuadirnos hacia lo contrario de lo que creemos, no así del contrario de lo que sentimos.

Sección XXXV.

La mecánica de la poesía no busca a las palabras como simples sonidos

Como la poesía de estilo consiste en la elección y arreglo de las palabras consideradas como signos de ideas, la mecánica consiste en la elección y arreglo considerándolas como simples sonidos. El fin de la poesía de estilo es hacer imágenes y complacer a la imaginación. El de la mecánica es hacer versos armoniosos y complacer al oído. Es esto tiene ventaja el latín sobre el francés, pues es generalmente más corto. Una imagen terminada en seis palabras impacta más vivamente y hace más efecto que una de diez. El latín es infinitamente más propio para mejorar la mecánica. Las palabras latinas son más bellas y pueden verse como signos de ideas y como sonidos. En lo primero es susceptible de dos bellezas, despertamos una bella idea y una relación con la idea que significan. Es imitar de alguna manera el ruido inarticulado que haríamos para significarla. Los hombres se dan a entender por sonidos

articulados y naturales. Cuando no se encuentra la palabra indicada para explicar cierta cosa, se dan a entender haciendo el ruido de la cosa sin nombrarla. Igualmente, se forman palabras con los sonidos de las cosas.

Estos sonidos imitativos habrán sido usados cuando hubo de dar nombre a la sorpresa y a las expresiones inarticuladas de nuestras pasiones y sentimientos. Estas palabras son más enérgicas que aquellas que no evocan otra cosa con el significado que el que el uso les da. Una palabra como tal despierta más vivamente la idea. El signo que tiene de la naturaleza misma una parte de su fuerza y significado, es más pudiente y refiere con mayor eficacia para nosotros, que las que se deben al capricho a al azar. Cuando se considera a las palabras como sonidos que no significan, está fuera de duda que unas no complacen igual que otras, y a veces hay que sacrificar alguna regla por el encanto de la armonía.

El latín permite cambiar el orden de las palabras y transformarlas para encontrar uno donde se pronuncie sin pena con una melodía agradable. En el francés son las reglas de construcción y no los principios de la armonía quienes deciden el arreglo de las palabras. Así, las frases del francés requieren de mayor invención para ser armoniosas que las latinas. El poeta francés se ve obligado a sacrificar la armonía a la energía del sentido o ésta a aquella; no hay nada más difícil que conciliar ambas en el francés. Toda pronunciación penosa es igualmente penosa al oído. Además, las reglas de la poesía latina son más sencillas que las de la francesa. Los hombres comenzaron a hacer versos antes de haber tenido reglas para ello. La reflexión sobre los versos y el lugar en donde la cadencia y la armonía complacen y desagradan produjeron las reglas de la versificación. La poesía, como las otras artes, no es sino una asimilación metódica de principios consentidos por la generalidad en consecuencia de observaciones hechas sobre efectos de la naturaleza.

Si la rima es una esclava que tiene que obedecer, como dice Despréaux, cuesta mucho poner a esa esclava en sus deberes. Mientras menos esté la imaginación del poeta atada por el trabajo mecánico, más libertad le resta para inventar. El hombre que carezca de palabras para explicar un ruido extraordinario o un sentimiento, debe repetir el sonido y marcar su sentir con sonidos inarticulados. Un movimiento natural nos lleva a pintar con esos sonidos. El instinto nos hace suplir con aquellos a la esterilidad de nuestro lenguaje o a la lentitud de nuestra imaginación. No hemos estudiado, como los romanos, el valor de los sonidos, ni la combinación de sílabas, arreglo de las palabras ni el ritmo que puede resultar de la composición de la frase. El único recuso [que aconsejo] es consultar al oído.

Las reglas de la poesía latina introducen al ritmo en sus versos. La serie de sílabas largas y breves mezcladas diversamente dan la cadencia. Las reglas latinas no introducen la armonía en el verso, es el oído del poeta el que busca esta mezcla para producir una armonía agradable y conveniente al sentido del verso. La observancia de las reglas de la poesía francesa no produce ni el uno ni el otro efecto, ni la cadencia ni la armonía. Éstas no prescriben más que el número aritmético de sílabas sin preocuparse de lo largo o lo breve, de lo que resulta el ritmo y la cadencia. No son los ojos sino el oído el que juzga la cadencia. Los versos latinos son de la misma longitud en la pronunciación, aunque unos tengan más sílabas que otros. Los romanos estaban tan llenos del efecto que el ritmo produce que su prosa llega a sacrificar sentido y la energía del discurso por la cadencia.

Sección XXXVI.

De la rima

La rima estropea frecuentemente el sentido del discurso. El placer de la rima no se compara a aquel del ritmo y la armonía. Cuando una sílaba termina con cierto sonido no se trata de

una belleza en sí misma. La belleza de la rima es dada por desinencias y no vislumbramos esa belleza que pasa tan rápido. Es por la reflexión, más que por el sentimiento, que le concedemos un mérito, pues el placer que hace al oído es débil. Dirán que la rima se una en todas las naciones y que no merece tan bajo aprecio, mas el ritmo y la armonía son una luz que siempre brilla y la rima desaparece y que debe su origen a la barbarie de nuestros ancestros.

Sección XXXIX.

La naturaleza se ha enriquecido después de Rafael

Después de Rafael el arte y la naturaleza se perfeccionaron. La naturaleza fue embellecida. Podemos decir que la naturaleza, considerada en el portafolio de los pintores y escultores, se irá siempre perfeccionando. Hay que conocer el mundo casi tanto como la inteligencia que lo creó para imaginar la perfección que la naturaleza puede alcanzar por combinaciones azarosas.

Sección XL.

Si el poder de la pintura sobre los hombres es mayor que el de la poesía

Creo que es mayor el de la pintura, ella se nos refiere a través de la vista además de no emplear signos artificiales. La vista tiene mayor imperio sobre el alma que los otros sentidos pues en ella tiene el alma mayor confianza. Es a la vista que el alma relaciona las impresiones de otros sentidos. Los signos de la pintura son naturales y su energía no depende de la educación, es a la naturaleza misma que la pintura ponen ante nuestros ojos.

En la poesía las ideas se arreglan en la imaginación donde se forma un cuadro que nos estremece. Todas esas operaciones se llevan a cabo; mas es un principio de la mecánica

el que la multiplicidad de resortes debilitan al movimiento, pues uno no comunica al otro toda la fuerza que recibe. Una operación similar ocurre cuando la palabra despierta a la idea de la que es signo y que no sucede en virtud de las leyes de la naturaleza. Los objetos de los cuadros deben obrar con mayor prontitud y la impresión de sus objetos más fuerte y súbita. Es más fácil hacer concebir y comprender aquello que se quiere por medio de los ojos, es difícil que la descripción del objeto sea conforme con aquel. La imaginación más pudiente forja con frecuencia fantasmas cuando quiere reducir la descripción a un cuadro. Sin embargo, un cuadro no asalta sino una vez al alma, y un poema la ataca largo tiempo y con armas siempre nuevas.

Sección XLI.

De la simple recitación y de la declamación

La recitación da una fuerza a los versos que éstos normalmente no tienen. La armonía de los versos complace al oído y aumenta la fuerza que el sentido de las frases tiene. A diferencia de la lectura, que supone múltiples operaciones, en la recitación la palabra que oímos despierta inmediatamente a la idea que está ligada a la palabra. Al leer poesía el placer es poco, y el instinto nos hace pronunciarla a toda voz porque nos parece que esos versos deben de ser rítmicos y armónicos. Es uno de esos juicios que el espíritu hace a través de una operación no premeditada y que sólo conocemos con la reflexión que nos lleva de vuelta sobre aquello que sucedió en nosotros mismos. Así son la mayor parte de las operaciones del alma de las que hablamos. La acción teatral da una fuerza maravillosa al verso. Como la elocuencia del cuerpo no persuade menos que la de la palabra, los gestos ayudan infinitamente a la voz. La naturaleza ha dado un rostro y un gesto particular para cada pasión y sentimiento.

Sección XLIII.

Que el placer que se tiene en el teatro no es fruto de una ilusión

Las personas de espíritu han creído que la ilusión era la causa primera del placer que nos dan los espectáculos y los cuadros. Nos hacen creer que en lugar de asistir a la representación lo hacemos ante el evento mismo y vemos la acción y no una imitación. Esa opinión me parece insostenible. Nada hace ilusión a nuestro sentido pues todo se muestra como imitación. Vamos al teatro preparados para ver lo que vemos; tenemos cien cosas delante de nosotros que nos recuerdan a cada instante el lugar donde estamos y quienes somos. El espectador conserva su buen sentido a pesar de la emoción más viva. En las buenas pinturas, la imitación es tan verosímil que causa sobre el espectador una gran parte de la impresión que el evento mismo pudo causar sobre de ellos. Los cuadros pueden hacernos caer en ilusión, mas no es esta la fuente de placer que nos dan las imitaciones de la poesía y la pintura. La prueba es que complacen sin la ayuda de la ilusión.

Sección XLIV.

Los poemas dramáticos purgan las pasiones

Hay que conocer bien a las pasiones violentas para decidir con seriedad nunca sujetárseles. Las poesías dramáticas, poniendo ante nuestros ojos el extravío al que las pasiones nos conducen, nos hacen conocer los síntomas y su naturaleza más sensiblemente que un libro, por ellos la tragedia purga las pasiones. En aquello que debe alcanzar a convencernos de su sinceridad nos reconocemos a nosotros mismos. Los poemas dramáticos con frecuencia corrigen a los hombres o les dan el impulso por ser mejores. Los poetas dignos siempre se obligan a inspirar el odio por el vicio y el amor por la virtud como la primera obligación de su arte. La tragedia pretende que las pasiones nos conmuevan, pero no busca siempre que

nuestra afección sea la misma que la del personaje atormentado, lo más común es querer excitar los sentimientos opuestos.

Sección XLV.

De la música propiamente dicha

Resta hablar de la música como el tercer medio con que los hombres han dado nueva fuerza a la poesía. Como el pintor imita los trazos y colores de la naturaleza, el músico imita tonos, acentos, inflexiones de la voz y sonidos con la ayuda de los cuales la naturaleza expresa los sentimientos y pasiones. Todos estos sonidos tienen una fuerza maravillosa para conmovernos, porque son los signos de las pasiones, instituidos por la naturaleza de la que reciben su fuerza a diferencia del sonido de las palabras. La música, para dar a sus imitaciones sonidos naturales más capaces de complacer y conmover, le ha reducido al canto continuo que llaman sujeto. Este arte ha encontrado dos medio para hacer de este sujeto más capaz de conmovernos, la armonía y el ritmo. Los acordes de la armonía tienen un gran encanto para el oído. El concurso de diferentes partes de una composición musical que hacen esos acordes, contribuye a la expresión del ruido que el músico quiere imitar. El bajo continuo y las demás partes ayudan en mucho al canto para expresar más perfectamente el sujeto de la imitación.

Los antiguos llamaban ritmo en la música lo que ahora nosotros llamamos medida y movimiento. La ciencia del ritmo dota a la música de esa uniformidad de cadencia que bien podría hacerla molesta. En segundo lugar el ritmo sabe meter una novedosa verosimilitud en la imitación que puede hacer una composición musical, porque el ritmo la hace imitar el movimiento y progresión de los ruidos y sonidos naturales que imita a través del canto y la armonía. El ritmo da una verosimilitud mayor a la imitación. La música hace esas

imitaciones ayudada por el canto, la armonía y el ritmo. La pintura lo hace con los trazos, claroscuros y colores locales. Los signos naturales de las pasiones a los que la música se parece y que emplea con arte para aumentar la energía de las palabras que se ponen en el canto, debe hacerlos más capaces de estremecernos, porque esos sonidos naturales tienen una fuerza maravillosa para conmovernos, pues la obtienen de la naturaleza misma. Es así que el placer del oído deviene el placer del corazón, de ahí nacen las canciones.

Hay una verdad en los recitales de ópera; consiste en la imitación de tonos, acentos, sorpresas y sonidos propios de los sentimientos contenidos en las palabras. La misma verdad se encuentra en la armonía y el ritmo de toda composición. La música no se contenta con imitar en sus cantos los sonidos inarticulados del hombre y todos los sonidos naturales de los que se sirve instintivamente. Este arte ha querido imitar todos los sonidos capaces de impresionarnos y que oímos en la naturaleza. La música se sirve de instrumentos para imitar aquellos ruidos en donde no hay articulación. Llamamos comúnmente a estas imitaciones sinfonías. Por ello las sinfonías no dejan de jugar diferentes papeles en la ópera. Aunque la música sea sólo instrumental, no deja de contener una imitación verosímil de la naturaleza. También hay en la naturaleza ruidos que causan un gran efecto sobre nosotros cuando se ejecutan en una escena dramática. La verdad de una sinfonía consiste en el parecido de ésta con el ruido que pretende imitar.

Aunque las sinfonías no nos presentan ningún sonido articulado, no dejan de poder jugar diferentes papeles en las piezas dramáticas, pues contribuyen a interesarnos en la acción, en hacernos una impresión aproximada del ruido que se imita, si escuchamos ese ruido en las mismas circunstancias en que oímos la sinfonía que lo imita. Aún así, la impresión de una imitación es mucho menos fuerte que la de la cosa misma que imita.

Se ha servido en todo país y época del canto inarticulado de los sentimientos para mover al corazón de los hombres, sobre todo en ocasiones en que no sabríamos inspirarles cierto sentimiento con la ayuda de la palabra. Los pueblos civilizados siempre han usado a la música instrumental en sus cultos religiosos. Todos los pueblos han tenido instrumentos de guerra y se han servido de su canto inarticulado no sólo para hacer entender a aquellos que deben obedecer órdenes, sino para animar el coraje. Las sinfonías de nuestras óperas, sobre todo las de Lulli, el más grande poeta en música del que tengamos noticia, hacen verosímiles los efectos más sorprendentes de la música de los antiguos. ¿No sentimos que esas sinfonías nos agitan, calman y estremecen?

Isaac Vossius dijo que la música moderna no tenía ni la fuerza ni la energía de la antigua. El canto más variado y la armonía más rica no son sino fatuos sonidos empleados cuando el músico no sabe dar sentido al sujeto. Si alguna música moderna carece del mérito del que habla Vossius no es el caso de Lulli. Eso que él llama *verborum intellectum* o la expresión, es perfecta en este músico. Las personas que no saben francés, adivinan los sentimientos y las pasiones de los actores que hace declamar en música. Las sinfonías convenientes al sujeto y bien caracterizadas, contribuyen en mucho para hacer tomar interés en la acción de la ópera. La ficción que hace dormir a Atys, y que le presenta objetos tan diversos en su sueño, deviene más verosímil y tocante por la impresión que ejercen sobre nosotros diversas sinfonías con caracteres que preceden al sueño. La sinfonía en la ópera de Roland juega muy bien su papel en la acción que introduce. Esta bella sinfonía da la misma idea que Cicerón y Quintiliano dicen de los pitagóricos empleaban para mostrar el tumulto que los movimientos de la jornada dejaban en la imaginación, de igual manera que empleaban las sinfonías con una carácter opuesto, para poner mejor los espíritus en movimiento, despertarlos y hacerlos más propios.

Es verosímil que la sinfonía pueda producir el efecto para el cual la poesía del músico la destina. El sentimiento nos enseña que es muy propio para calmar las agitaciones del espíritu. No es el silencio aquello que mejor calma a una imaginación muy agitada. La experiencia y la razón nos enseñan que hay sonidos mucho más propios para calmar que el silencio. [Los sonidos continuos] son más propios para calmar a los espíritus.

Hay una verosimilitud en las sinfonías como en la poesía. Como el poeta se sujeta en sus ficciones a conformarse a una verdad conveniente, el músico debe conformarse a esta verdad en sus composiciones. Los músicos seguidas veces componen sinfonías que buscan expresar sonidos que nunca hemos escuchado y que tal vez no se encuentren jamás en la naturaleza. Tales son el ruido de la tierra cuando Plutón sale del infierno, el silbido del viento cuando Apolo inspira la Pythia, el ruido que hace un alma al salir de su tumba y el sonido de los follajes de los encinos de Dodona. Conocemos cuando la verosimilitud requerida se encuentra, esto es, cuando el efecto es cercano a aquel de lo que se imita podría hacer. Cedemos ante la tumba de Amadis en la ópera de Isse, diciendo que imitan bien a lo natural, aunque no hayamos visto a la naturaleza en las circunstancias en las cuales esa sinfonía puede imitarla. Si bien esas sinfonías fueron, en cierto modo, inventadas por placer, ayudan mucho a volver el espectáculo tocante y a la acción patética. Nuestra imaginación es atacada al mismo tiempo a través de dos de nuestros sentidos.

Los primeros principios de la música son los mismos que los de la poesía y la pintura. La música es igualmente una imitación y no sabrá ser buena si no se conforma a las reglas generales de estas dos artes en la elección de los sujetos, la verosimilitud y varios otros puntos. Hay personas que sólo son sensibles al canto o a la riqueza armónica. El canto debe imitar bien al ruido que debe, o conformarse al sentido que las palabras tienen. La

riqueza, variedad de acordes, los acuerdo y novedad de canto no deben servir en la música sino para hacer y embellecer la imitación del lenguaje natural y de las pasiones.

Sección XLVI.

Reflexiones sobre la música italiana

El gusto de los italianos de hoy es más extenso que el de los franceses. Hay en ese país un modo para la música como lo hay en Francia. Los extranjeros encuentran que nosotros entendemos más que los italianos el movimiento y la melodía. Aunque estudien mucho la medida, parece que no conocen el ritmo y no pueden servirse de él para la expresión ni adaptarlo al sujeto de la imitación como nosotros. En lugar de imitar y expresar el sentido de las palabras. En efecto, el canto de palabras debe imitar al lenguaje natural de las pasiones humanas. Nuestra poesía que ha sido corrompida por los excesos en ornamentos y figuras, pasa la corrupción a nuestra música. Está cargada de baratijas en las que apenas se reconoce a la naturaleza. No es propia para la tragedia, pues aplana al oído. Si nuestra música nos gusta es porque no conocemos una mejor.

Sección XLVII.

Qué versos son más propios para ser puestos en música

La música es mucho más eficaz que la simple declamación, da más fuerza a los versos. Dijimos al hablar acerca de la poesía de estilo, que ésta debía explicar con términos simples a los sentimientos, y presentar con imágenes y pinturas otros objetos. Dijimos de la música que debía imitar los sonidos inarticulados de la voz que son los signos naturales de los sentimientos y las pasiones. Es fácil inferir que los versos que contienen sentimientos son fáciles para musicalizarse, y los que contienen imágenes no lo son. No sabríamos

pronunciar con afección versos sin hacer sorpresas, acentos y aquello que un hombre con genio musical pone en canto continuo. Cada sentimiento tiene sus tonos, acentos y sorpresas. El compositor hace cantos variados pues la naturaleza lo es. Los versos con imágenes no dan la misma facilidad a la música, no encuentra muchos recursos para su melodía en la declamación natural de las palabras. Tendrá que hacer cantos más nobles e imponentes que expresivos y, como la naturaleza no le ayuda, los cantos se hacen uniformes.

Bibliografía

Jean-Pierre Crouzas. *Traité du beau*. Ed. Fayard. Paris, 1985.

L'abbe Batteux. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Ed. Durand. Paris, 1746.

Documento electrónico.

L'abbe Dubos. *Reflexions Critiques sur la poesie et la peinture*. P.J. Mariette, Paris 1733.

Sobre la Ilustración.

Ernst Cassirer. *La filosofía de la ilustración*. Ed. FCE. México, 1984.

Francis Coleman. *The aesthetic thought in the French enlightenment*. University of Pittsburg Press, 1971.

J.H. Brumfitt. *The French Enlightenment*. Ed. Macmillan. Londres, 1972.

Denis Diderot

Oeuvres complètes. En XIX tomos. Hermanos Garnier. Paris, 1875. Documento electrónico.

Essai sur la peinture. X.

Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau. En *Oeuvres Esthétiques*. Ed. Garnier. Paris, 1990.

Tratado de lo bello. Ed. Aguilar. Madrid, 1976. Tr. Calvo Serraller.

La poesie dramatique. VII.

Pensées philosophiques. I.

Pensées detachées sur la peinture. XII.

Lettres a Mademoiselle Volland. XIX.

Entretiens sur le Fils naturel. VII.

Paradoxe sur le comedien. VIII

La paradoja del comediante. Ed. Pleyade, 1971. Tr. Héctor M. Goro.

Encyclopedie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.

Durand. Paris, 1754.

Le Neveu de Rameau. Ed. Gallimard. Paris, 1972. Preface de Jean Varloot.

Lettre sur les aveugles. I.

Elements de Psicologie. IX.

Le rêve de d'Alembert. II.

Mémoires sur différent objets de mathématiques. IX.

Lettre sur les sourds et les mouets. I.

Lecons de clavecin. XII.

Ivon Belaval. *L'Esthetique sans paradoxe en Diderot.* Ed. Gallimard. Paris, 1991.

J-P. Seguin. *Diderot, le discours et les choses.* Librairie Klincksieck. Paris, 1978.

Jean-Jacques Rousseau

Oeuvres completes. En V tomos. A. Houssiaux. Paris, 1852. Documento electrónico.

Emilio. Biblioteca Edaf. Madrid, 2000.

Discurso sobre las artes y las ciencias. Ed. Aguilar. Madrid, 1974.

Du contrat social ou principes du droit politique. III. p. 141.

Les confessions I.

Sur l'origin de la innégalité.

La Nouvelle Heloïse. III.

Essai sur l'origine des langues. Ed. Critique. Paris, 1976. Notes de Charles Porset.

Rousseau. Musical writings. Cambridge University Press, 1980.

Dictionnaire de Musique. Tomos XII y XIII de *Oeuvres completes.* Ed. Dalibon. Paris, 1826. Documento electrónico.

Medina, David. *Jean-Jacques Rousseau. Lenguaje, música y soledad.* Ed. Destino. Barcelona, 1998.

Ronald Grimsley. *La filosofía de Rousseau.* Alianza Ed. Madrid, 1977.

Bernhart Groethuysen. *J.J. Rousseau.* Ed. FCE. México, 1985.

Rameau

Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels. Fondation Singer-Polignac. Paris, 1986. Documento electrónico.

Génération Harmonique. Documento electrónico.

Errors on music in the Encyclopedia. En *Rousseau. Musical writings.* Cambridge University Press, 1980.

Observations on Our Instinct for music and on its principle. En *Rousseau. Musical writings.* Cambridge University Press, 1980.

Thomas Christensen. *Rameau and musical thought in the Enlightenment.* Ed. Cambridge University Press, 1993.

Cuthbert Girdlestone. *Jaen-Philippe Rameau. His life and work.* Dover publications. New York, 1969.

Música

Adolfo Salazar. *La música.* Ed. FCE. México, 1998.

La música en la cultura griega. Ed. Colegio de México. México, 1945.

André Charrak. *Musique et philosophie à l'âge classique.* Ed. PUF, Paris, 1998.

Aaron Copland. *Cómo escuchar música.* Ed. FCE. México, 1978.

Arthur Schopenhauer. *The World as Will and Representation.* Dover Publicatios. Tr. E.F.J. Payne. Nueva York, 1958.

Brigitte Van Wymeersch. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale.* Ed. Mardaga. Bruselas, 1999.

Enrico Fubini. *Estética de la música.* La balsa de la medusa, Madrid, 2004.

Los enciclopedistas y la música. Colección estética y crítica. Universitat de Valencia, 2002.

La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Ed. Alianza. Madrid, 1988.

Ernst Bloch. *The philosophy of music.* Oxford University Press. New York, 1985.

J. David García Bacca. *Filosofía de la música.* Ed. Anthropos. Barcelona, 1985.

Lewis Rowell. *Introducción a la filosofía de la música.* Ed. Gedisa. Barcelona, 1999.

Michel-Paul Guy de Chabanon. (1730-1792). *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre.* Pisto. Paris, 1785

Éloge de M. Rameau. M. Lambert. Paris, 1764

Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art. Pissot père et fils. Paris 1779.

Peter Kivi. *Introduction to a Philosophy of music.* Clarendon Press. New York, 1986.

R. Descartes. *Compendium Musicae.* Ed. Tecnos, 1992.

Theodor Adorno. *Filosofía de la nueva música.* Ed. Sur. Buenos Aires, 1966.

Otras obras

Aristóteles. *Física.* Ed. Gredos, Madrid, 2000.

Aristóteles, *Poética.* Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1976.

Boileau-Despreaux. *L'Art poétique.* Ed. Gallimard. Paris, 1983.

Erich Auerbach. *Mimesis.* Ed. FCE. México, 2001.

Francis Hutcheson. *An Inquiry into the origin of our ideas of beauty and virtue.* Ed. Liberty Fund. Indianapolis, 2004.

F. Nietzsche. *El origen de la tragedia.* Ed. Espasa- Calpe. Madrid, 1985.

Gianbattista Vico. *La Ciencia Nueva.* Ed. Folio. Barcelona, 1999.

I. Kant. *Crítica de la Razón Pura.* Ed. Alfaguara, Madrid, 2000.

I. Kant. *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir.* Ed. Porrúa. México, 1995.

Platón. *La República.* Ed. Gredos. Madrid, 2002.

Raymond Bayer. *Historia de la estética.* Ed. FCE. México, 2002.