

## DIDEROT Y LA ESTETICA DE LA EXPRESION

*Estas páginas recogen el texto de una conferencia leída en la Facultad de Arquitectura (Universidad Central de Venezuela) a comienzos de 1962. En razón de su complejo material, y para poder decirlo todo en el tiempo acostumbrado en tales casos, era conveniente escribirla. Así lo aconsejaba, además, un afán de precisión que obliga a numerosas citas. En su lectura fueron sacrificadas todas las notas y numerosos párrafos, que ahora, al destinar complacido este trabajo a la excelente Revista de Filosofía de la Universidad de Chile, recobran su justo enclave. Además, la conferencia misma se completa con dos nuevos párrafos: uno dedicado a la concepción de Diderot, sobre el genio; el otro, a manera de apéndice, presenta una pequeña selección de pensamientos suyos sobre el arte a base de una obra inconclusa y bastante desconocida.*

### 1. Introducción

TRES GRANDES dimensiones ópticas caracterizan funcionalmente al hombre: el *creer*, el *pensar* y el *poetizar*. Todo su quehacer vital, por uno de estos tres cauces se produce. Mediante las creencias, se siente afincado en una realidad *humana*, en un mundo que le es propio —*Eigenwelt*. Por virtud del ensimismarse —es decir, del quehacer llamado *pensar*—, se contrapone a esa realidad, la contempla en cuanto objeto; las ideas que así se forja reobran sobre lo real, humanizándolo más y más, pues estas ideas se transforman luego en creencias, *se hacen realidad*. El quehacer que llamo *poetizar* —insinuando la etimología del término para apuntar a todo *hacer* creador— también reobra sobre la realidad, pero de otro modo: no la rehace, sumiendo así lo pensado en ella misma, sino que la duplica, realza cara a cara su réplica, crea en oposición a ella una segunda realidad. Tres distancias se perfilan en consecuencia.

La inmediatez del creer es evidente. En la creencia, el hombre aparece como aniquilado en su individualidad por la exuberancia misma de lo real. En el ensimismarse, el pensador ya da un paso hacia atrás, sobre sí mismo, con el fin de ponerse en claro sobre la realidad que así le aprieta. La distancia del poeta, del creador, es la máxima posible al hombre. No sólo se ensimisma, sino que se alza *contra* la realidad. Aspira a evadirse de ella, a sustituirla, a reformarla al menos. El pensador colabora con la divinidad; el creador, el artista, siempre enmienda la plana a la crea-

ción divina. El mínimo que hace con ella es duplicarla. El mínimo nada más. De hecho el gran artista apenas se conforma con esta duplicidad, pues en su crear deja la huella inconfundible de sí mismo, imprime su pulgar humano e irreplicable en la obra. Es clara la diferencia: el creyente acata con humildad y ora de rodillas; el pensador pone en sospecha con soberbia seguridad cuanto hay ahí, en lo dado, pero en resumidas cuentas se presta a su servicio, pues su afán de aprehender la realidad en lo que tenga de verdadero implica un colaborar con Dios mismo; muy al contrario, el poeta, el artista, no busca la íntima verdad de lo real para poner al aire su carácter sistemático, su unidad profunda, sino que pretende rectificar las cosas y sus apariencias. Este paso atrás del creador, más resuelto y aventurado que el del filósofo, implica —o puede implicar— una total rebeldía, e incluso hacer de él todo un ángel rebelde.

Con el aumento de la distancia, crece también la complejidad de estas dimensiones funcionales de lo humano. El simple creyente de lo real se limita a sentir —con frase técnica, diríamos: a *contar con*—; el filósofo ya pone a horcajadas del sentir su pensar escrutador; pero el artista, no sólo siente y piensa, sino que además contrapone a lo real la réplica creadora, que es su obra. Nada tiene de extraño, por tanto, que el quehacer llamado *poetizar* —triplemente complejo en esencia—, se resista mucho más que los otros quehaceres al análisis. Ya en la simple historia del arte apreciamos su extraordinaria riqueza.

Si de ésta pasamos ahora a la historia de la estética —es decir, a la historia de las teorías que el hombre ha ido construyendo sobre el arte—, veremos multiplicarse las dificultades a tal punto, que parecerá una intrincada confusión. No hay, en verdad, historia más compleja y oscura.

Por suerte, la irreplicable originalidad de lo humano, pese a la primera apariencia, no es totalmente radical. Y así como, en el *creer* y el *pensar* —tan plurales—, late un trasfondo donde se perfilan *tipos* definidos —que a una mirada aguda más bien señalan *momentos* básicos—, en el *poetizar* también puede ordenarse la primera y caótica apariencia. Pocos negarán hoy, por lo pronto, que el quehacer creador del artista va guiado —sépalo o no— por las grandes líneas del pensar metafísico, de igual modo que la consideración teórica sobre el arte conjuga —quíéralo o no— creencias e ideas metafísicas con el estilo artístico vigente. De otro modo: los artistas, al esbozar sus estéticas como preparación vital al quehacer técnico, expresan su sentir metafísico; y los teóricos del arte, los estetas, al reconstruir con rigor intelectual tales sentimientos, por fuerza deben conciliar los hechos artísticos con las teorías metafísicas.

Es por esto que la historia de la estética —pese a la complejidad aparente cuando se la considera en primer plano—, desde un mirar de elevada perspectiva bien puede subsumirse bajo tres categorías rectoras: *imitación*, *expresión* y *creación*. Apenas es necesario aclarar que la tesis de la imitación —la más primitiva y constante en el tiempo— está profundamente ligada a la metafísica realista; por ello, precisamente, alentó durante largos siglos y matizados éxitos, desde Sócrates a la Revolución Francesa. En los años en que ésta se gesta, ya se va insinuando otra tesis —de base idealista ahora—, que pronto triunfará de espectacular manera con el romanticismo: la tesis de la expresión. Al compás de la dialéctica marcha de la historia, la vemos debilitarse con el naturalismo, pero se exacerba en nuestros días en oscuras alianzas. Peligrosamente cerca de ella —y en rigor, desde Goethe— reina hoy una tercera tesis: la de la creación. Con ella, el artista pretende algo más que volcar su alma sobre las cosas; aspira a inventarlas radicalmente, a hundir sus manos en el barro del Paraíso. Obsérvese que el artista ha ido descubriendo —y acentuando al paso— su misión en el mundo. El artista de la imitación duplica la realidad, pero la respeta en su obra; el de la expresión aún la conserva, aunque como simple material a la proyección arquitectónica de sí mismo; el artista de la creación —consciente ya de su poder cuasidivino, ebrio de fuerza— se atreve a negarla en su materia prima, aspira a ser algo más que demiurgo, realza su misión hasta sugerirnos casi una *creatio ex nihilo*. Como se sabe, ángel rebelde, ya osa entrar en competencia con Dios mismo.

## 2. La Teoría de la imitación

Naturalmente, dichas categorías deben entenderse como rectoras. Quiere decirse, que no son exclusivas, sino dominantes. De hecho, en todo tiempo funcionan y han funcionado las tres, desde los comienzos mismos del arte a nuestros días. Y casi siempre se han conjugado, en variable manera y proporción, en las construcciones teóricas sobre el arte, aunque suelen ocultarse bajo otras denominaciones. Cuando se consideran a esta luz las diversas teorías estéticas, entonces se ve alentar, bajo la categoría rectora, matizados acordes de las otras dos, que pueden aliarse a otras categorías de inferior nivel, cuya acentuación subraya precisamente la originalidad de cada particularísima teoría. Pese a su extraordinaria fuerza de impregnación, a su persistencia avasalladora, la categoría imitativa, por ejemplo, jamás se ha presentado con toda pureza. Durante siglos

se ha repetido que el arte es imitativo de la realidad, pero la idea de imitación expuesta varía en su fondo, pues todo imitar se realiza desde un criterio, y éste es múltiple respecto al mismo fin. En la propia idea de imitación —*imitari*: ser parecido— entran dos notas básicas: de un lado, la dualidad de original y copia; de otro, la pertenencia de esta última al artista. Ciertamente, nunca ha pretendido la imitación falsificar, sino replicar. Falsificar es un falso dar por *real*; pero el artista da su obra en cuanto *suya*. En la réplica funciona su criterio, nos da con éste su propia posición, asimila a lo real su individual hacer. Ya en el propio Sócrates, en el más fidedigno y acaso primer texto de esta estética —que aparece en los *Recuerdos* o *Memorables* de Jenofonte—, se realza el criterio sobre la categoría; lo que más interesa a Sócrates no es la imitación misma —de la cual parte como cosa sabida—, sino la más idónea manera de conseguir ese fin estético. Aconsejaba Sócrates: “Si quieres presentar una belleza perfecta. . . , reúne varios modelos y toma de cada uno lo que tenga de hermoso, para lograr así un todo completo” (Cap. x). Es criterio, como se ve, donde entra en mucho la categoría de creación. Pero también la expresión tiene su parte, al menos como imitación de la vida misma: “Es preciso —dijo una vez— que la estatua exprese en sus formas las acciones del alma” (Cap. x).

La mismísima categoría rectora será entendida de diversos modos, según sea la metafísica de base. Para Platón el modelo a imitar es la Idea, realidad separada de toda contaminación material; para Aristóteles, el complejo de forma y materia que constituye todo ente, si bien dando predominio a lo esencial: “Si se censura al poeta que no es así lo que cuenta, responderá: así debe ser” (*Poética*, Cap. v, § 3). Demos un gran salto en el tiempo. He aquí la famosa obra de Boileau, de 1674: *L'Art poétique*, decálogo del clasicismo. Es cierto que apenas habla de imitación; sin embargo, la razón es sencilla: se basa en tal supuesto. Y una vez más se entiende la imitación al sesgo de la metafísica vigente. Tras Boileau se adivina la sombra de Descartes. El imitar no acentúa ahora la cosa misma, sino la *cogitatio*. No busca la verdad en sí, sino la certeza. “No hay serpiente alguna ni ningún monstruo odioso/, que por arte imitado no complazca a los ojos” (Canto III). “Nada increíble”, advierte; “a veces, lo verdadero puede no ser verosímil” (C. III). Y siempre el rigor de las reglas funcionando desde la razón, buscando el orden: “Amad la razón”, “amad la pureza”, “imitad la claridad”, “que cada cosa sea puesta en su lugar” (C. I). *L'Art poétique* es todo un *Discours de la Méthode*, unas *Regulae ad directionem ingenii*, que tiene como basamen-

to último la realidad indubitable del *cogito*. Mas he aquí que, de pronto, con Leibniz, cambia la concepción de la sustancia de modo radical. Frente al carácter clásico de inmutabilidad, Leibniz pone la realidad en marcha. Todo es consecuencia y avance a la perfección; “el presente está preñado de porvenir”, dice la *Monadología* (§ 22). La mónada, sin ventanas, es “espejo viviente que representa el Universo” (*Principios de la Naturaleza y de la Gracia*, § 12). Las sustancias *enérgicas* de Leibniz se despliegan íntimamente, y en armónica unidad exterior, siempre de cara al futuro, rumbo a la perfección. Esta será, en consecuencia, la palabra clave: la imitación artística es *perfeccionadora*, para Wolff y Baumgarten, para casi todo el siglo XVIII, incluido el Padre Arteaga, jesuita español en el destierro, quien publica en 1789 —el año antes de la kantiana *Crítica del Juicio*— una obra que da en el propio título su tesis: *La Belleza ideal*.

### 3. Diderot y el flujo vital

Perdonen ustedes esta larga introducción al tema. Convenía destacar que la tesis de la imitación ha estado vigente en pleno siglo XVIII, al menos hasta Kant, para que se comprendiera mejor la posición precursora de Diderot en la nueva estética, la de la expresión. Recordemos que Diderot —nacido en 1713, muerto en 1784— era el corazón y la cabeza de su tiempo y ambiente. Como “perfecta individualización de su siglo”, le calificará Sainte-Beuve, siempre parco en su elogio. Su amigo Grimm, más generoso, lo comparaba a la mismísima Naturaleza, según Diderot la entendía: rica, fértil, salvaje, sencilla y majestuosa, buena y sublime, pero sin dueño y sin Dios. Ante la fuerza vital de Diderot —motor incansable de toda su generación—, no es fácil dejar de lado la frase admirativa. Hemos de sofrenarla sin embargo. Aún queda mucho camino en esta conferencia, muchos pasos por dar. Y es imposible silenciar lo más importante: el nuevo espíritu que de pronto aparece. En 1749 comienza a publicarse la enorme *Historia Natural* de Buffon. Simboliza toda una fecha que afecta a nuestra propia historia. Desde ella la mónada metafísica de Leibniz comienza a rezumar vida en el más auténtico sentido, pues ahora palpita en ella la carne. Dejando de lado, tras el *puro* matematismo geométrico de Descartes, la *forzada* formulación matemática de lo físico por Newton, la nueva generación ha descubierto el prodigio de la vida. Lo más trivial de la naturaleza se hace ahora súbito milagro. Un milagro que sólo la ciencia comprende, claro está. Y el milagro está aquí,

al lado nuestro, bajo nuestros pies en el respirar mismo de la naturaleza circundante, y ya no en la impasible geometría de los cielos. Leibniz había preparado el terreno; ahora se añadía, a su sustancia enérgica, realidad material, y sobre todo una poderosa intuición de la vida, su maravillosa presencia entre nosotros. Todo el mundo se entrega al estudio de las ciencias naturales: reyes, aristócratas y burgueses. Se respira un aire de laboratorio. Lo inerte ha sido vencido. Ahora todo se siente como *vis*, fuerza viva, *nisus*. Charles Bonnet exclama de pronto, en uno de sus libros: “Estoy cansado de contar prodigios”. El abate Nollet, Maupertuis, Bordeu, Robinet, La Mettrie, y tantos otros, viven en la embriaguez de un perpetuo descubrimiento. El poderoso abrazo de Diderot\* les une a todos, es la cabeza más visible de toda su generación. Es también el autor del nuevo discurso del método: los *Pensamientos sobre la interpretación de la Naturaleza*, ya en 1753, a los cuatro años de la obra famosa de Buffon. La idea de continuidad, destacada por Leibniz, se especifica ahora en la llamada “cadena de los seres”, que anuncia la evolución y el transformismo. Se adelanta a ello Maupertuis con viejos resabios filosóficos; Diderot logra una formulación más científica, antes de que Buffon la aceptara matizadamente. En el famoso *Sueño de D’Alembert* —que escribiera Diderot en 1767, aunque sólo apareció, como obra

\* El espíritu cartesiano —es decir, el postulado de las ideas claras y distintas, de la *bona mens* universal— había sufrido una crítica de graves consecuencias con el empirismo de Locke. Descartes pretendía construir la ciencia a base de la *bona mens* natural; Locke advierte que es preciso analizar previamente esa pretendida razón universal de base, y al hacerlo sólo halla en ella, no las *ideas innatas* y comunes a todos los hombres, lo que constituye la llamada naturaleza humana, sino ciertos contenidos derivados de la experiencia. Desde entonces, observación y experiencia van a alzarse contra el puro razonamiento en la actividad científica. Durante la primera mitad del siglo XVIII se publican diversas obras donde se intenta divulgar el método experimental. Dicha corriente no sólo lucha contra los

restos de la vieja escolástica, sino contra el *espíritu de sistema* de los cartesianos. En 1750 triunfa plenamente. El propio Buffon —quien fue uno de los divulgadores del nuevo método— será censurado por utilizar demasiado razonamientos e ideas generales en su famosa *Historia Natural*. En Francia fue desarrollado al extremo el espíritu empirista por Condillac. Pero será Diderot (1713-1784) quien verdaderamente aplique a la filosofía el nuevo espíritu. En los últimos años se ha reconocido por completo su importancia a este respecto. Se había destacado demasiado el Diderot literato, y ello oscurecía el Diderot filósofo. Hoy es imposible olvidar, no sólo los *Pensamientos sobre la interpretación de la Naturaleza* (1753 y 1754), sino y sobre todo *El Sueño de D’Alembert*.

póstuma, en 1830—, se ve al filósofo dominado por la categoría de lo vital: «El prodigio es la vida —exclama—, la sensibilidad. . . Ahora que he visto la materia inerte pasar al estado sensible, nada puede ya asombrarme». La visión del mundo, el puesto del hombre en el universo, la misma realidad individual, todo ha cambiado de golpe. En lugar de la acompasada maquinaria de un reloj, la nueva imagen adelanta la galopante ameibidad de la vida. «Soy así porque ha sido necesario que así fuese —le hace decir en sueños, Diderot, con gozosa burla, al circunspecto espíritu matemático de su amigo D'Alembert. Cambiad el todo y me cambiaréis necesariamente; pero el todo cambia sin cesar. . . El hombre no es más que un efecto común; el monstruo, un efecto raro; ambos, igualmente naturales, igualmente necesarios, igualmente dentro del orden universal y general. . . ¿Y qué hay de asombroso en todo esto? . . . Todos los seres circulan entre sí; por consecuencia, todas las especies. . . Todo está en flujo perpetuo. Todo animal es más o menos hombre; todo mineral es más o menos planta; toda planta es más o menos animal. Nada hay preciso en la naturaleza». Y el burlado D'Alembert sigue diciendo en sueños: «¡Habláis de individuos, pobres filósofos! Dejad vuestros individuos y respondedme: ¿Hay un átomo de naturaleza rigurosamente semejante a otro átomo? No. . . No hay más que un solo y grande individuo, que es el todo». Las especies sólo son tendencias imantadas a su término. ¿Y la vida? «La vida, una serie de acciones y reacciones. . . Viviente, actúo y reacciono en masa. . .; muerto, actúo y reacciono en moléculas. . . ¿No muero, por lo tanto? No, sin duda; en este sentido no muero yo ni nadie. . . Nacer, vivir, morir, sólo es cambiar de formas». Todo Diderot, todo el espíritu nuevo, está heraclitaneamente vivo en esa imagen del *flujo perpetuo*. En rigor, es la vieja imagen del *germen*, ahora vitalizada más que nunca, vista desde dentro, ya no como mero símbolo, sino como cruda realidad. Con frase de hoy, diríamos que están viendo el íntimo crecimiento de todo como un film al *ralenti*. Todo se genera y crece por asimilación desde el todo, como la alimentación y crecimiento de la planta, que Buffon y los botánicos llaman *intususcepción*. Este captar por dentro, y desde la raíz, que da vida a la planta, que la forma y plenifica en su asimilación poderosa, resume apretadamente la nueva visión de estos hombres. Dicho al sesgo de nuestros propios fines sobre la estética de Diderot, la forma externa de todo cuerpo expresa el germen íntimo, que es engendro a su vez de la totalidad fluyente.

4. *La belleza reside en las relaciones*

Pero entremos ya en esta estética. Pausadamente, desde luego, al paso mismo que entra Diderot. Las grandes ideas también tienen tamaño; más altas que nosotros, nunca se dejan escrutar de golpe. Para aprehenderlas, hay que acomodar la visión e ir cambiando fatigosamente ese inmediato instrumental que son los conceptos. Diderot no es ninguna excepción. Al principio está fuertemente ligado por las viejas ideas sobre el arte. Cuando, en 1752, aparece el segundo volumen de la *Enciclopedia*, encierra un prematuro artículo de Diderot sobre *Lo Bello*, muy celebrado entonces por toda Europa. Kant —quien recomienda su lectura al fiel Hamann— sufre en cierto modo la influencia. Su obrita famosa de 1764, *Lo bello y lo sublime*, destacará una idea muy cara al francés: la sensibilidad. Es decir, la sensibilidad del artista, en cuanto órgano estético. Pero dejemos a Kant y volvamos al artículo de la *Enciclopedia*. El problema planteado es el del *origen de lo bello*. Diderot adelanta las tesis de Platón, San Agustín, Wolff, Crousaz, Hutcheson, el padre André y el abate Bateux. No nos importa ahora las diferencias, sino la nota común: *el arte es imitación*. Sin escapar del todo de esta tesis, Diderot comienza a reaccionar contra ella. Sin duda procede el arte *de las cosas*, pero a nivel distinto, dentro de una esfera en rigor autónoma. No lo dice así expresamente; sin embargo, por esta senda va su sentir. Recuerda una anécdota de Apeles, el pintor griego, que a mi juicio es reveladora; al menos, parece haber incitado en mucho su pensar. Según la ha contado Plinio, un zapatero censura la sandalia que está pintando Apeles, pues éste ha olvidado una correa. Animado por el éxito, sigue criticando el resto. Pero Apeles le ataja: *Zapatero, no vayas más allá de tus sandalias*. El pintor reivindicaba así su autoridad. En rigor, podría haberla extendido a la sandalia misma. La de Apeles no era para andar, como la del zapatero, sino para ver. Y para verla, además, dentro de la unidad de su pintura. La sandalia imitada no es sino una sandalia percibida. Y no la percibe, además, el contemplador, de igual modo que el zapatero, es decir, dándole vueltas en sus manos, sino desde una perspectiva y en una unidad relacional que es su resultado. ¿Dónde queda la realidad misma a este nivel del arte? Como ustedes comprenderán, la idea de imitación pierde así mucho de su sentido. Diderot se da cuenta de ello. De hecho su tesis pudiera considerarse como un comentario de esta anécdota. Lo bello —viene a sentar, por tanto— no es absoluto, independiente del hombre. Claro está que existe lo *bello real*, fuera de mí, al lado de lo *bello*



*percibido*; pero ambos son relativos. *Bello real* es lo que puede “despertar en mi entendimiento la idea de relaciones”, define. Con mayor razón se reduce a relaciones lo *bello percibido*. De ahí el nuevo concepto que Diderot realza para el arte: el de *relación*. Relación, nos dice, es “una operación del entendimiento”. Observemos la gravedad de esta tesis. En la imitación —desde cualquiera de sus matices, ya sea fiel o libérrima—, es la naturaleza quien manda. Con la idea de relación el arte ya no viene desde las cosas al sujeto, sino que, por lo contrario, comienza en base al material *percibido* y mediante una operación de la mente. Ya había dicho Vinci que la pintura “es cosa mental”. En el retrato de un buen artista, éste pinta “*l’omo e il concetto della mente sua*”. Diderot resume así su tesis: “La percepción de relaciones es el fundamento de lo bello”. Se aclara entonces la paradoja que aquejaba al arte. Frente a lo bello absoluto, la relatividad de las obras. El relativismo del gusto queda explicado ahora por el complejo de las relaciones que fundamentan lo bello. La experiencia del buen conocedor, el hábito de juzgar y de ver, enriquecen las relaciones de base. A esta primera fuente de diversidad se añade otra, ahora de índole objetiva: las relaciones mismas se acentúan, se debilitan, se equilibran entre sí. Otras diez causas de diversidad analiza Diderot. No interesan al caso. Lo importante es el principio en sí —la percepción de relaciones— y que este principio es constante. La belleza se va centrando así en el artista, hasta el punto de insinuarse que la naturaleza imita al arte. Años más tarde, en uno de sus *Salones*, ya escribirá dogmáticamente: “el ojo del pueblo se conforma al ojo del gran artista”.

Desde luego, esta posición de Diderot no es radicalmente nueva. Conciliada a la clásica, prefiguraba en Vinci\*, y acababa de utilizarla Pascal

\* Naturalmente, Leonardo da Vinci ni siquiera sueña en salir de la vieja tesis de la imitación. En su *Elogio de la pintura* lo afirma expresamente: “El pintor imita la Naturaleza y rivaliza con ella”. Pero, poco después, al comparar pintura y escultura, destaca la *actividad intelectual del pintor*: “La pintura es un razonamiento mental mayor y de más alto artificio y maravilla que el de la escultura, pues la necesidad hace que la mente del pintor acoja en su seno la naturaleza, la transmute, se haga intérprete entre la naturaleza y el arte...”. Ciertamente que Vinci está pensando en los necesari-

os artificios de que debe valerse el pintor, y los cuales ya no son, al menos en gran parte, imprescindibles en escultura. Pero no deja de subrayar Leonardo, en estas famosas anotaciones del *Tratado de la pintura*, el *razonar* del artista y la *expresión* de su alma. Escribe, por ejemplo: “La mente del pintor debe transmutar en razonamientos las formas de los objetos visibles”. O bien: “El pintor que traduce mediante la práctica y la vista, pero sin razonamiento, se iguala a los espejos, los cuales imitan las cosas más opuestas sin tener noción alguna de sus esencias”. Ambas citas sugieren el va-

en provecho de sus fines. Según anotó éste en sus *Pensamientos*, la belleza “es cierta relación entre nuestra naturaleza, débil o fuerte, cualquiera que ella sea, y la cosa que nos agrada”. Conviene advertir que en esta *naturaleza* pascaliana está encapsulada la idea de *modelo ideal*, de una inmutable realidad grabada en el fondo eterno de nuestros corazones. Y no importa al caso que también haya anotado observaciones de indudable carácter historicista. De un lado, sólo tenían para él valor argumentativo; de otro, el ambiente intelectual de su tiempo no estaba en sazón a tal relativismo. Diderot será más afortunado en este sentido, pues cuenta en su

lor relacional del arte. Estas otras destacan un atisbo de la estética expresionista: “El carácter de la pintura es un reflejo del carácter del autor”. “Tiene tal poderío el juicio, que influye en la mano del pintor y le induce a reproducirse a sí mismo por acatamiento a su alma”. “Nuestra mano propende a rehacer cuerpos humanos análogos al que inventó para sí nuestra alma”. Expresamente niega Vinci el valor científico de las llamadas *quiromancia* y *fisionómica*, pero en cambio reconoce la expresión como fenómeno humano: “. . . los rasgos del rostro muestran en parte la naturaleza del hombre, su temperamento y sus vicios. . .”.

Una vez más se comprueba la íntima fusión de las tres categorías: *imitación*, *expresión*, *creación*. La categoría de la imitación está heredada en Leonardo; desde ella se alza en él su tesis del hombre como espectador. Pero también toca las otras dos. Ya hemos indicado lo referente a la expresión. La categoría de la creación ingresa en su pensar como manifestación *espiritual* de la *actividad* humana. En este sentido —como muy agudamente ha visto Groethuysen—, Leonardo amplía la aportación de Maquiavelo. Este destaca la actividad del hombre, su poder personal en la vida mediante la explotación de la situación histórica en su provecho. Será esta posibilidad del hacer humano lo que Leonar-

do medita desde su posición de artista y observa así que la naturaleza ofrece al hombre, en cuanto ser espiritual, numerosas posibilidades. Dice Groethuysen: “El hombre adopta la postura de espectador en este mundo de diversidad infinita. Tal es el motivo fundamental de la concepción del mundo y de la vida en Leonardo da Vinci. En ella habla el artista. . .”. El *hombre espectador* va vinculado a la categoría de la expresión. Sin embargo, esta actividad contemplativa no agota, para Leonardo, lo esencial del hombre. Añade Groethuysen: “Pero no se agota ahí la obra del artista. Este es, a su vez, creador. En su crear continúa la naturaleza. Es creador en su contemplar. Crea en el sentido de la naturaleza. Todo lo reproduce, a todo da forma ulterior; es modelador que contempla”. Se inicia así, desde luego tímidamente, la tesis de la creación en el arte. No como directo crear, sino como reformar, remodelar. En rigor, lo que más aparece afirmado con ello es la *expresión* del artista. La creación es una mera *consecuencia*, no un *afán*, una *intención* estética. Por eso queda esta categoría diluida en sus escritos, al fondo lejano de su visión estética. (Cf. Groethuysen: ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA, en versión de Rovira Armengol, aumentada por el autor, cap. VIII, §: *El hombre contemplativo-creador. Leonardo da Vinci*).

favor con la nueva y ya triunfante intuición de la vida como categoría máxima\*.

### 5. *La estética de la expresión*

En 1765, trece años después del artículo sobre *Lo Bello*, prepara Diderot un tratado de la pintura. Lo publica Grimm en su *Correspondencia literaria* —una revista minoritaria y diplomática. La idea estética central recuerda la de Sócrates: imitar la expresión; sólo que, en Diderot, lo en verdad elevado al nivel de categoría es la expresión misma. Su visión biológica del mundo se vierte ahora sin trabas en lo estético, y logra dar a la idea de expresión un novedoso contenido, de impregnación poderosa. En lo más profundo, se trata del espontáneo expresarse de la propia naturaleza; todo en ésta es expresivo, y así el artista, individuo natural, también se expresa en su obra. La tesis relacional de lo bello —que centraba el arte en *lo intelectual* del sujeto—, se fortifica ahora con la idea de que *el hombre entero* se vuelca *velis nolis* en el arte, pues el artista es expresión.

El primer capítulo versa sobre el dibujo, y comienza así: “La naturaleza no hace nada incorrecto”. Quiere decir que todo está en función de lo peculiar, que hay una correspondencia entre las partes de la unidad biológica. He aquí sus dos ejemplos: las cuencas vacías del ciego llevan

\* Como se sabe, ese preludeo de historicismo provenía del llamado “escepticismo” de Pascal, que éste debía a sus lecturas de los *Ensayos* de Montaigne. De hecho, era empleado con valor argumentativo en sus personales meditaciones en favor de la fe, y con espíritu semejante al de la famosa *apuesta*. Conviene insistir en esto: sus *Pensamientos* eran anotaciones privadas, ejercicios íntimos, no destinados a publicación. ¡Curioso e instructivo ejemplo de la férrea y estúpida rigidez de lo social! De un lado, y al socaire de una defensa de la fe, la doctrina de la doble verdad permitía una crítica indirecta de los dogmas; de otro, la argumentación “escéptica” de Pascal, que perseguía finalidad religiosa, hubiera sufrido, de publicarse en vida de éste, enér-

gica repulsa. Recuérdese que los *Pensamientos*, publicados en 1670, ocho años después de su muerte, en edición de Port-Royal, sólo aparecieron con algunas modificaciones.

La citada definición de la belleza corresponde al fragmento 32, de la edición de Brunschvicg. El aspecto historicista es muy claro en el *Discurso sobre las pasiones del amor*, que fue escrito hacia 1653, es decir en el breve periodo de su vida que se ha calificado de “mundano”. En dicho *Discurso* comenta pintorescamente —con estilo insólito en él—, que *hay siglos para rubias y siglos de morenas*. El relativismo estético es terminante en esta frase: “La moda misma, los países, regulan con frecuencia lo que se llama belleza”.

esa deformación a su cuello y espaldas; basta ver unos pies para reconocer en ellos los de un jorobado. El artista debe respetar en sus dibujos estos efectos. Obsérvese bien que se trata de *imitar la expresión natural*. Es el "fino tacto" del dibujante el que le hará sentir ciertos enlaces secretos de los cuerpos, de ese "sistema" que se llama figura humana. Por eso habla del "despotismo de la naturaleza", de "la verdad natural", de una "conspiración general del movimiento". Por eso, también, distingue entre "actitudes" y "actos": las primeras son falsas, éstos son verdaderos. No se trata, pues, de *imitar apariencias*, sino de *descubrir la causa interna y viva*, seguirla en su secuencia como por dentro, en íntima comprensión de su por qué, *vivirla en su ejecución*. En lugar de lo externo y aparential el vivir mismo en su verdad.

El capítulo del color resulta aún más significativo. "El dibujo da forma a los seres, pero el color les da vida". Pudiera añadirse: el dibujo expresa las cosas, el color expresa al artista. La tesis de Diderot es clara y él mismo la resume en esta línea intachable: "Estad seguros de que un pintor se muestra en su obra tanto o más que un literato en la suya" \*. Como es preciso correr, pues el tiempo apremia, no puedo detenerme en algunas ideas interesantes. Los amantes del color sabrán leer estas meditaciones por sí mismos. Destaco sólo lo esencial: el color no es mera imitación externa de las cosas, sino un cúmulo de relaciones en la unidad plástica

\* El maestro *Azorín*, al escribir sobre el color, en un capítulo de su obra autobiográfica *Madrid*, no puede menos de citar una página entera de Diderot, cuya versión recojo: "¿Por qué hay tan pocos artistas que sepan trasladar las cosas que todo el mundo ve? ¿Por qué tal variedad de coloristas, en tanto que el color es uno mismo en la Naturaleza? La índole del ojo que ve es, sin duda, el motivo. El ojo cansado y débil no será amigo de los colores vivos y fuertes. El pintor que pinte, repugnará poner en su lienzo los accidentes que en la Naturaleza le hieren. No gustará ni de los rojos vivacísimos, ni de los prístinos blancos. A semejanza de los tapices que cuelgan en las paredes de su casa, su tela estará coloreada de un tono apagado, suave y apacible. Y generalmente, ese pintor os compensará con

la armonía, lo que os quita en el vigor. ¿Por qué el carácter, la complexión misma del hombre, no influirán en su predilección por el color? Si su pensar habitual es triste, sombrío y negro; si convierte sus meditaciones y el ámbito de su estudio en densas sombras; si rechaza la luz en su cámara; si busca la soledad y las tinieblas, ¿no esperaréis de él una escena, fuerte sin duda, pero fuliginosa, tétrica y lúgubre? Si ese pintor es icterico y lo ve todo amarillo, ¿cómo evitará el poner en su composición el mismo velo amarillo que su ojo enfermizo arroja sobre las cosas de la Naturaleza y que le apesadumbra cuando compara el árbol verde que ve en su imaginación con el árbol gualdo que tiene ante los ojos?" (Cap. 23).

del cuadro, pero funcionando en su base la relación expresiva del alma. No sólo la del artista, se entiende; también la del modelo. Pues el color, el de la carne sobre todo, viene igualmente de dentro. “Lo que acaba de volver loco al gran colorista —dice Diderot— son las vicisitudes de la carne”. Esta se anima y vive. Y si es la del rostro, “se agita . . . según la infinita multitud de alternativas de ese soplo, ligero y móvil, que se llama alma”. Todas las vivencias, diríamos, tienen su color. Y habla así del “color de la pasión”, de los “matices del color en la cólera”.

Y como el color, el claroscuro. Este es: “la justa distribución de sombras y de luces”. Me perdonarán ustedes que no insista en el tema de este tercer capítulo de sus *Ensayos sobre la Pintura*. Baste saber que “las sombras tienen también sus colores”, como “la luz general tiene sus tonos”; todo es color, en el fondo. Por eso dice Diderot: “No hay una ley para los colores, otra ley para la luz, otra más para las sombras; por doquier es la misma”. Es que también el claroscuro entra en la unidad relacional del cuadro y se alimenta desde la relación expresiva del alma.

Y llegamos al capítulo iv de la obra, el central de ella, dedicado a la expresión. Comienza definiéndola: “La expresión es, en general, la imagen de un sentimiento”. El enfoque subjetivo es evidente. Desde el sentimiento del hombre brota la expresión. No obstante, este definir no es tan preciso como a primera vista pudiera parecer. Me permitirán ustedes una digresión analítica para demostrarles la ambigüedad que encierra. *Expresión* viene de *expressione*, ablativo de *expressio*, que a su vez procede de *exprimo* —en castellano *exprimir*—, un compuesto de *ex* y *premo*, que significa apretar, pisar, oprimir. Trátase, pues, de un apretar u oprimir lo de dentro hacia fuera de *un exteriorizar por la fuerza algo que en sí mismo es íntimo*. En efecto, no se *expresan* las ideas, sino los sentimientos, es decir lo incomunicable; en cambio, las ideas se *comunican*, pues son transferibles. De hecho, el sentir siempre está encerrado en la insalvable cárcel que es toda alma, sólo asoma de ella al socaire de ese grito de propia existencia que es la expresión. Es por eso que en pintura se usa este vocablo para indicar la vida lograda por el artista en su lienzo. De igual modo, el orador expresivo sabe contagiarnos sus estados de ánimo; y el poeta lírico, cuyo tema es su entraña, casi se reduce a pura expresión. Como el estilo es el hombre y la expresión es humana, en el mejor decir se abriga la fría precisión del concepto con un halo de cálida cordialidad. La expresión es así una señal de lo interno vista desde fuera. Podríamos llamarla —permitidme este giro— “*expresión-expresada*”. Pero ¿es esto solamente lo que el lírico persigue? Creo que el afán de éste es

mayor, pues casi aspira a un imposible. Quiere darnos su sentir en estado naciente, busca una dinámica unidad que bien podríamos llamar “*expresión-expresiva*”. Sólo en este último sentido logra la expresión su *étymon* o verdad auténtica, su fuerte acentuación. La *expresión-expresada* se queda ahí, estática, muerta ya, en la mera superficie, en el gesto estereotipado. Sólo la *expresión-expresiva*, dinámica y viva, está aún brotando desde dentro, en pleno salto. Pues bien: la significación estática y débil del vocablo es la usual. Entre su sentido fuerte y el uso corriente, Diderot no distingue. Ambas significaciones se cruzan y confunden en los puntos de su pluma. Es evidente, sin embargo, que no emplea sólo la débil y superficial, sino también, y sobre todo, la activa y viviente, la que recorre la corriente expansiva desde el germen original al logro corpóreo. Su temprana idea de la “molécula viviente” —concepto que ha leído en Buffon— palpita constantemente en su sentir. La mayor parte de las veces que emplea el vocablo *expresión*, se apunta con él —en biológico sesgo— a algo que germina y crece. Es por eso que yo me permitiría corregir así la mencionada definición de Diderot: *La expresión es, sobre todo, un sentimiento haciéndose imagen*. Será un pequeño matiz, si ustedes quieren; pero en los matices es donde se redondea la verdad. Y sólo así se entrega —a mi juicio, sin sombras ni vaguedades— la auténtica significación de este concepto en la estética de Diderot. Sin olvidar por ello, claro está, que la *expresión-expresada* —consecuencia o reliquia de la *expresiva*— juega su papel en el mundo, y por ende se conjugan ambas en la mente del filósofo.

En este dual sentido, para Diderot, en efecto, todo es expresión. “En cada parte del mundo —afirma—, cada país; en cada país, cada provincia; en cada provincia, cada ciudad; en cada ciudad, cada familia; en cada familia, cada individuo; en un individuo cada instante tiene su fisonomía, su expresión”. El odio como el amor, la admiración como el desprecio, todo movimiento del alma se agolpa en los rostros —nos dice—, en las mejillas, en la boca, en los ojos. Que el motor de la expresión sea el sentir, se reafirma indirectamente en esta frase: “La expresión es débil o falsa si deja incierto el sentimiento”. El artista que no sepa lograrla jamás pondrá vida en su obra. Como en el cuello de la muchacha ciega o en el pie del jorobado adivinamos la armonía del germen corporal, en el brillo de una mirada se ilumina la armonía del alma. Diderot generaliza la tesis por completo. No hay excepción ni escapatoria. Los gustos de cada individuo, de cada edad; el de las sociedades y sus clases, de cada institución y formas estatales, todo es carne donde se estremece un alma. Cuan-

do dice que “cada edad tiene sus gustos”, nos confiesa los suyos. A los 18 años Diderot corría tras unos labios bermejos y bien perfilados, una boca entreabierta, una garganta provocativa. “Hoy que el vicio ya no me es bueno ni yo soy bueno al vicio” —comenta con su picante ingenio—, sólo se detiene contemplativo ante el encanto de un andar compuesto, de un aire recogido, de una mirada tímida. La fogosidad de la juventud es tan expresiva como la ternura de los ancianos. “En la sociedad, cada orden de ciudadanos tiene su carácter y su expresión; el artesano, el noble, el villano, el letrado, el eclesiástico, el magistrado, el militar”. De igual modo, “cada sociedad tiene su gobierno, cada gobierno su cualidad dominante, real o supuesta, que es su alma, su móvil y sostén”. Esta huella diferencial de cada ente —que además le agrupa y tipifica— establece concordancias y disidencias entre ellos. Pues todo tiende a unirse o separarse por simpatías y antipatías. La expresión no se agota así en cada ente individual, sino que lo trasciende y busca fundirse con otras expresiones afines: “¿Qué es la simpatía?” —se pregunta Diderot. Y se contesta así: “impulsión viva, súbita, irreflexiva, que estrecha y funde dos seres a primera vista, de golpe, al primer encuentro; pues la simpatía, incluso en este sentido, no es una quimera”. No habla Diderot —espíritu abierto y locuaz, entusiasta y siempre presto a la comunión— de ese contrapuesto sentimental que es la antipatía; era mal juez de ella. Pero sin duda está ahí, actuante aunque latente, en la entraña misma de su pensar, como complemento funcional y necesario del súbito fundir de dos almas.

Cada cosa su expresión, cada expresión su simpatía. Mas no es todo. También deben latir expresivamente esas unidades de un conjunto que él llama “escenas de la vida”. El pintor que no sepa apreciarlas —conmina Diderot—, ya puede arrojar sus pinceles al fuego. Cada situación, cada momento, cada afán, tienen su perfil expresivo. Y en esas unidades todo cuenta, incluso lo más accesorio. Detalles en apariencia inocuos, fortifican o anulan la onda expansiva de los sentimientos. Los pintores lo saben muy bien por instinto, aunque desconozcan el por qué. Diderot pone el ejemplo de las ruinas, que tan profundamente le conmueven, que tan románticamente siente ya. Para la mayor fuerza expresiva de las ruinas, los pintores experimentan la ciega necesidad de acentuar en los detalles la fugacidad del tiempo. Se valen para ello de un fuerte viento, de unos caballos al galope, de un viajero con su carga a la espalda, de una mujer que arrastra a un niño. . . “¿Quién les ha sugerido estos accesorios?” —se pregunta. La respuesta es obvia: “La afinidad de ideas. Todo pasa; el hombre y la mansión del hombre”.

Nada, pues, deja de tener alma, fuerza interna que rezuma su sentir en las formas. Todo es expresión y relación expresiva, afinidad y simbiosis. Todo vive y convive. El artista debe saberlo. Pues la naturaleza es expresión ciega, el arte debe ser, a su vez, consciente expresión de esa fuerza expresiva de lo natural, acendrada expresión de expresiones. No es una misión fácil la del artista. En cierto modo, requiere dos talentos opuestos. “La expresión —afirma Diderot, ya en el capítulo v— exige una imaginación fuerte, un verbo brillante, el arte de suscitar fantasmas, de animarles y engrandecerles”. Tal es la faz romántica del artista, uno de sus talentos. Pero en su tarea no debe reducirse al puro arrebato. También se precisa un saber, algo opuesto a la genialidad innata, por tanto transmisible, originado en ejercicio y razón. Los preceptos, las reglas, el estudio, todo eso que Diderot resume en *l'ordonnance*, constituye la otra faz del artista. “Sin esta balanza rigurosa, según que el entusiasmo o la razón predomine, el artista es extravagante o frío”. Tras unas páginas sobre la arquitectura y la integración de las artes —sólo os traigo el dato, arquitectos—, Diderot insiste en relacionar ambos talentos, ahora para establecer su rango y acentuar la sensibilidad. Es en el capítulo vii y último de estos *Ensayos sobre la Pintura*. De estos talentos procede el arte, pues “la naturaleza —tampoco el arte que la copia— nada dice al hombre estúpido y frío, muy poco al ignorante”. Por ello, de poco sirve eso que llama *gusto* —la simple “facilidad adquirida mediante experiencias reiteradas”. El gusto entra, claro está, en el mágico alambique del arte, mas como algo instrumental, como medio a fines secretos. La clave del misterio artístico sólo se entrega en la íntima llama. Con toda precisión lo afirma: “Experiencia y estudio; he aquí los preliminares, tanto de quien hace como de quien juzga. Después, exige sensibilidad”. Esta sensibilidad —que opone al gusto— es una nueva idea que ahora le bulle en la cabeza. Sabe que es un signo del genio, aunque desconoce aún en qué consiste. Comienza por ponerla, en la balanza, sobre el platillo del entusiasmo y en oposición a la cacareada razón del clasicismo. Y, sin embargo, . . . Diderot duda, no acierta a decidirse. Las líneas finales de estas páginas dejan por ello la puerta abierta. Ciertos aspectos del arte le tienen preocupado. ¿Por qué será que a veces son los hombres fríos quienes saben pulsar “las cuerdas delicadas” del alma? Son ellos quienes “hacen entusiastas sin serlo”. Desde cierta perspectiva, la razón también puede encaramarse sobre la sensibilidad. Y se anuncia así, todavía en sordina, la tesis que estallará violentamente.



tamente en *La Paradoja del Comediante*, y la cual contradice la anterior, pues afirma: Nada de sensibilidad \*.

## 6. *La Paradoja del Comediante*

Entremos, pues, en la famosa *Paradoja*. Comenzó a redactarla en 1769 —tres años después de sus *Ensayos sobre la Pintura*—, según consta en

\* Antes de considerar tal *Paradoja*, no sobrará un comentario final sobre la expresión. Diderot la aprehende con fuerza y al hilo de su poderosa intuición de la vida. La ve como manifestación de un germen interno y *natural*; también como exteriorización *ánimica*, e incluso como huella de lo *espiritual*. Sin embargo, aunque estas distinciones laten en su tesis y parecen bastante determinables en ejemplos, no han sido perfiladas con suficiente rigor conceptual. De hecho se encara con el fenómeno de la expresión en general, lo descubre más bien que lo analiza. Por eso permanece ciego a distinciones más sutiles. Por ejemplo, la de Juan Jacobo Engel —más tarde recogida por Klages— entre “expresión” y “representación”. La primera —común al animal y al hombre— se reduce a un *cómo* independiente de la voluntad; la segunda —estrictamente humana,alzada como objetivo profesional por el comediante— mienta un *qué* intelectual y tiene por motor la voluntad. También cabe distinguir representaciones en función del espacio de otras por completo utópicas, y expresiones cuyo origen es natural de otras derivadas de la propia cosmovisión —siendo, pues, estas últimas, representaciones que ya actúan expresivamente. En fin, entre expresión y representación, cabe toda una gama de “esteriorizaciones” graduadas por el hombre en virtud de su instintiva resistencia ocultadora, como ha subrayado Klages. Baste ya como ejemplo. En última instancia, la posibilidad misma de tales distinciones depende en mucho de una teoría de la percepción por la cual lo percibido sea

algo más complejo que la mera suma de sensaciones, pues consiste en intelecciones y creencias sobre los datos. Por tanto, la vieja y radical oposición de los conceptos de base, *impresión* y *expresión*, ha perdido ahora su carácter exclusivo. En efecto, hoy se sabe muy bien en psicología que la impresión puede ser expresiva, por lo menos en la constelación en torno al centro estrictamente dado. Empíricamente, todo el mundo lo reconoce. Al oír unos disparos, nos preguntamos si serán de pistola, fusil o ametralladora; al ver una naranja sabemos si tiene o no pepitas. Dicho brevemente, y ya al nivel metafísico de su consecuencia última: los llamados *fenómenos* no son algo puramente dado, con total independencia del sujeto aprehensor, pues la realidad está compuesta de *objetivaciones* —es decir, de proyecciones expresivas de diversas clases que se han realizado, que ya son auténtica realidad. Para decirlo con el lenguaje de Ortega, *las cosas son interpretaciones*. Se comprende entonces que se encuentren ahí, en lo real, y más allá de la estricta expresión que brota desde dentro, otra expresión derivada de ésta —ahora de claro sentido centrípeto— que bien podríamos calificar de *expresión-impresiva*. Como es natural —apenas hace falta subrayarlo—, sólo se mencionan aquí estos nuevos conceptos para mejor fijar el dintorno exacto que tenía Diderot de la expresión. Es evidente que a éste —quien era, por lo demás, un pre-kantiano— en modo alguno puede exigírsele precisiones semejantes. No por ello fue su aportación menos gloriosa.

una carta a Grimm, donde le dice: “Se trata de una hermosa paradoja. Pretendo que es la sensibilidad la que hace comediantes mediocres; la extremada sensibilidad, comediantes limitados; la sangre fría y la cabeza, comediantes sublimes”. Esta idea central se conserva en las cinco redacciones que fue sufriendo la obra. El texto definitivo presenta así el buen comediante: “Le juzgo de mucho juicio; entiendo que debe ser espectador frío y tranquilo; exijo de él, por consecuencia, penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo”. Y Diderot se reafirma: *Ninguna sensibilidad*. He aquí sus razones: “Si el comediante fuera sensible, ¿creeréis de buena fe que le sea posible representar dos veces seguidas el mismo papel con el mismo calor e igual éxito? Muy cálido en la primera representación, ya estaría agotado y frío como el mármol a la tercera”. En cambio, un actor “copista riguroso de sí mismo o de sus estudios, observador constante de nuestras sensaciones, en lugar de debilitar su ejecución, la fortificaría con nuevas reflexiones”. Para Diderot, quien represente con toda su alma dependerá del estado de ésta, siempre variable. En cambio, quien se guíe por la reflexión y el estudio permanecerá siendo uno y el mismo, de modo que las posibles diferencias consistan en perfeccionamientos. Como observarán ustedes, ahora nuestro autor, entre la sensibilidad y la razón, opta por la segunda, hasta el extremo de negar por completo la primera. Es lo que se ha llamado —no sin ironía— la *paradoja de Diderot*. Más divulgadas estas páginas sobre el comediante que las anteriores sobre la pintura, suele centrarse la estética de Diderot sobre esta última tesis. No dejó de influir en este enfoque la circunstancial corroboración del famoso cómico Talma, quien en sus reflexiones sobre el arte teatral sostenía: cuando debe obrar como verdadero, no debe ser verdadero. Sin embargo, y pese a la primera apariencia, la tesis sobre el comediante, ¿viene a contradecir su estética de la expresión?

Numerosas veces he mencionado la palabra *sensibilidad*. Creo va siendo hora de precisar algo su contenido significativo. Ya hemos visto que sensibilidad se oponía a maneras y recetas, a lo que llama *gusto* unas veces, y otras, con mayor desdén, *ordenanzas*. La sensibilidad implicó así la acción original del artista, la llama creadora, la originalidad de captación, lo genial. Ahora, sin embargo, el mismo vocablo encierra algo distinto: “La sensibilidad —escribe en la *Paradoja*— apenas es cualidad de un gran genio. . . No su corazón, su cabeza es la que lo hace todo. A la menor circunstancia inopinada, es el hombre sensible quien la pierde”. La antítesis parece evidente. Mas también lo es que la misma palabra está apuntando a dos fenómenos muy diferentes. Cuando en arte se habla

hoy de *sensibilidad*, se quiere destacar ese *quid* que sólo el gran artista logra, ese especialísimo sentido espiritual que sabe apresar cuanto es invisible al común de los mortales. No apunta esta palabra al goce sensualista, tampoco a la descarga emocional. En cierto modo, ¿no es una nueva manera de referirse a *l'esprit de finesse* que Pascal oponía al *espritu geométrico*, aunque centrándolo en lo artístico? Pero no sólo Diderot, sino todos nosotros, en nuestros días, tenemos al menos tres significaciones diversas al hablar de *sensibilidad*. Junto a la finura de percepción espiritual —donde acaso figure como imagen la “sensibilidad” de una balanza de precisión—, tenemos dos acepciones más antiguas: la que hace referencia a lo sensible, a las sensaciones, y la que destaca los afectos y sentimientos. La sensibilidad corre así desde los sentidos a la cabeza, pasando por el corazón. Pues bien: cuando Diderot escribe la *Paradoja* acababa de terminar el famoso *Sueño de D'Alembert*. En éste afirma que la extrema sensibilidad no forja los grandes hombres, sino los mediocres. Y define con exactitud lo que ahora entiende por tal palabra: “¿Un ser sensible? Un ser abandonado a la discreción del diafragma”. Cualquier cosa despierta en éste un “tumulto interior”. En cambio el grande hombre se domina, se posee con frialdad, pero sanamente. Esta tesis —expuesta en el diálogo por Bordeu— es efectivamente la teoría del Dr. Bordeu sobre el diafragma, que éste consideraba en relación con los nervios simpáticos. Se trata, pues, de descargas emocionales. Como se comprueba, la significación del vocablo sensibilidad ha variado. Ya no se apunta con él a la inspiración creadora, sino al representar de lo creado, a la comunicación de los sentimientos, a ese poderoso contagio emocional que un buen cómico produce en los espectadores. Mediante la sensibilidad, el artista apresa algo real que luego nos *presenta* transmutado en arte. El comediante, el intérprete, el recitador, sólo repiten lo creado, re-presentan. No deben *expresarse*, sino *reflejar* limpiamente lo ya expresado. Es por eso que la sensibilidad perjudica al actor. Su misión recuerda la del espejo; por eso debe ser frío. En el autor hay arrebatos y oficio; el corazón es la espuela y la razón el freno. Se trata, pues, de dos vertientes muy diversas del arte, aunque complementarias. Ciertas artes —poesía, música, drama o comedia— postulan tal complemento, el del intérprete. Siendo así, la paradoja no existe.

Y, sin embargo. . . En dos breves momentos, en poquísimas líneas, este diálogo sobre el comediante parece dar base suficiente a la llamada *paradoja de Diderot*. Ciertamente parece una interpolación, mas no de ningún copista. Por tanto, debemos aceptar esas líneas y leerlas con calma;

no hay otra manera de comprender y aclarar. Comienzan así: “¿Y por qué ha de diferir, el actor, del poeta, del pintor, del orador, del músico?”. Este preguntar arrastra una grave tesis: la de la unidad del artista. No es fácilmente sostenible. Entre creadores e intérpretes, la diferencia es evidente. En los primeros —sean pintores, poetas o músicos— el momento de inspiración se dobla con otro momento crítico. Diderot lo sabe muy bien: “Corresponde a la sangre fría —afirma— el temperar los delirios del entusiasmo”. Ahora bien: con todo rigor, ninguno de estos momentos corresponde al intérprete. Ciertamente que el margen de colaboración de éste —en algún modo asimilable a una función crítica— le permite velar o realzar, modificar o suprimir. En tal sentido, pone algo de sí mismo, e incluso puede aceptarse que su colaborar llegue al extremo de dar vida a descarnados personajes. Mas no debe olvidarse que esta posible cooperación del intérprete se produce dentro de un pie forzado, siempre sobre el carril insalvable del *re-presentar*, nunca en el campo abierto de la creación, donde la autocrítica radical se da en un libre *presentar*. No cabe duda que la manera expositiva de Diderot no ha alcanzado aquí, por desgracia, la acostumbrada perfección. Yo interpreto esta línea extraña y conflictiva del siguiente modo. Diderot ha descubierto cierta semejanza entre el freno de la razón —esas reglas del gusto a las cuales debe someterse el poeta— y la fría observación de un modelo, que debe guiar al comediante. Pero este posible parecido —que, por lo demás, no desarrolla—, lejos de aclararse coherentemente, irá desviándose de la luz inicial por interponerse en su meditación el concepto de un tipo especial de poeta, precisamente el más cercano al del actor: el poeta teatral. Este, a diferencia del lírico, escribe para un auditorio; y no se limita a verter su emoción entrañable, pues *presenta* un trozo de la vida misma, justamente la que los actores deben *representar*. Y en efecto, será ese observar la vida, para incorporarla al arte, lo que Diderot subraya: “Los grandes poetas dramáticos —escribe— son espectadores asiduos de lo que pasa en torno de ellos, en el mundo físico como en el moral”. Pero, aunque se dé por buena la coincidencia en la observación de modelos, queda el hecho de que los poetas dramáticos no son todos los poetas. El lírico no mira el mundo exterior, sino las reacciones de su alma; al épico no le importa la vida en torno, sino los bronce patinados de la historia. Sin embargo, Diderot, arrastrado por esta nueva nota aproximadora, parece sentir la tentación de generalizar cuando rubrica su tesis así: “Los grandes poetas, los grandes actores, y quizás, en general, todos los grandes imitadores de la naturaleza. . . son los menos sensibles. Son igualmente aptos a dema-

siadas cosas; están excesivamente ocupados en mirar, en conocer e imitar, para sentirse vivamente afectados en lo interno de sí mismos. Sin cesar les veo con libreta y lápiz en ristre”. ¿Generaliza, en efecto? Creo que sólo en apariencia. Esos “grandes poetas” que da comienzo al párrafo quedan limitados, por el contexto mismo, como dramáticos. Y con razón les compara a los actores, pues unos y otros parecen colaborar en idéntica tarea. La índole de ésta sólo aparece al final del diálogo, casi como apéndice al mismo. Ya se ha dicho lo esencial. Ahora ambos interlocutores caminan en silencio, rumiando sus posiciones. De pronto, *el hombre de la paradoja* —según frase del propio Diderot— se detiene y agarra al otro del brazo: “Amigo mío, hay tres modelos: el hombre de la naturaleza, el hombre del poeta, el hombre del actor”. Tres modelos —fíjense bien— que constituyen tres aspectos de una sola serie interpretativa, en modo alguno tres realidades independientes. Lo confirma así su propia aclaración: “El de la naturaleza es menos grande que el del poeta, y éste menos aún que el del gran cómico, el más exagerado de todos”. Dos etapas de elaboración artística se destacan así, a base del hombre natural; la que *presenta* al arte y la que *re-presenta*. Repito que la idea es exacta; subrayo que se añade como un apéndice al diálogo mismo. Y creo que lo ha sido de hecho. Si así es, en efecto, entonces el enigma queda aclarado. Esas azorantes líneas donde parece afirmarse la unidad del artista, donde se extiende a todo poeta, al músico y al pintor, las características del comediante, fueron sin duda una interpolación del mismísimo Diderot. Me explicaré. El escritor no es una excepción a todo quehacer creador. Su discurso no siempre fluye directamente y con plena coherencia. Su resultado oculta las mismas vacilaciones y rectificaciones que pueda tener un buen pintor ante su tela. A veces quedan hilos sueltos de su pensar; otras, aparece al paso una nueva idea que obliga a ciertas acomodaciones. Al volver sobre lo escrito, rectifica, suprime, incorpora. Es en tal rehacer como se va perfilando su coherencia. Pues bien: mi impresión de lector es que esa idea última de la colaboración interpretativa, a base del hombre natural, entre el poeta dramático y el actor, fue de hecho algo inadvertido al principio, pero que, una vez iluminado, se impuso al espíritu de Diderot. No siempre es fácil satisfacer estas exigencias finales. En ocasiones es tan violento el añadido, que obliga a una larga sutura, incluso con preparación y coda. Si el autor tiene prisa, se limita a anotar lo esencial para su uso, contando con su futura elaboración. Pone entonces las palabras precisas para su buen recuerdo y desarrollo. Mas no siempre llega ese día. Por eso tropezamos a veces —incluso en el estilista más pul-

cro y honesto— con ciertos giros e ideas desconcertantes. Así creo que sucedió en este caso. Pues toda la tesis mantenida en este famoso diálogo tiene plena validez, referida al actor y a su relación colaboradora con el poeta dramático, pero resulta un contrasentido si se extiende a todo artista. El poeta lírico, por ejemplo, necesitará sin duda de ese freno y cautela que sólo da el oficio, el dominio de las reglas, la *ordenanza* y el *gusto*; no obstante, en modo alguno puede ser rechazada la vena genial e irrepetible que brota del corazón, que es en su raíz emoción y entusiasmo. Entiéndase bien: no se trata de lo emocional como pura reacción —la que sigue al estímulo cual el perro fiel los pasos de su amo—, sino de esa otra emoción, casi inasible, de donde toman vida los entes imaginarios. Diderot parece intuir, en su teoría de la expresión, lo que en nuestro siglo ha precisado Bergson: que hay “dos especies emocionales, dos variedades de sentimiento, dos manifestaciones de sensibilidad”. La emoción clásica —escribe Bergson en su obra sobre *Las dos fuentes de la moral y de la religión*— “es consecutiva a una idea o imagen representada: el estado sensible resulta de un estado intelectual”. En cambio, la emoción que él destaca —y que ya había entrevisto Diderot— es espuela y estímulo. “No cabe duda —sienta Bergson— que una emoción nueva puede ser origen de grandes creaciones del arte, de la ciencia y de la civilización en general. No solamente porque la emoción es un estimulante, que incita a la inteligencia a emprender y a la voluntad a perseverar; hay que ir mucho más lejos. Hay emociones generadoras de pensamiento; y la invención, aunque de orden intelectual, puede tener por sustancia la sensibilidad”. Se apunta, sin duda, a la misma sensibilidad que Diderot destacaba en sus *Ensayos sobre la Pintura*; no la de los sentidos, ni las simples emociones secundarias, sino la que nace estremecidamente en el espíritu. Bergson la califica de “profunda”, por oposición a la mera “agitación superficial” de la emoción clásica. Añade que parece “inexpresable” y, sin embargo, es la raíz misma de toda obra genial. Diderot, a mi juicio, hubiera aplaudido alborozado a Bergson. Oyéndole, hubiera sentido una luminosa claridad sobre sí mismo.

La llamada *paradoja de Diderot*, en rigor no existe. Sólo se trata de un pasaje algo oscuro, el cual se resuelve al simple análisis y en contraste con el contexto. Lejos de contradecir el resto de su estética, la tesis que él llama *Paradoja del comediante* la completa. La completa —ya se dice en el título— *paradójicamente*. Ahora sí que se entenderá bien dicho titular. La especialísima actividad del actor —insinúa— promueve en la estética de la expresión una contradicción aparente, es decir una para-

doja. El arte es expresión; consiste en un vivo brotar desde dentro, que da inesperado realce a las relaciones naturales. Merced al arte, vemos la Naturaleza a otra luz, proyectamos en ella nuestra vida, la obligamos a rezumar ese sentido potenciador que nace de la sensibilidad y corre como un río apretado entre las márgenes de la razón. El arte es emoción íntima que toma cuerpo y vida. Y no obstante, he aquí un caso especial, el del intérprete, donde asoma cierto arte que parece contradecir la definición lograda. ¿Es falsa ésta, por lo tanto? En modo alguno. Se trata de una simple paradoja, no de una auténtica contradicción. Ciertamente, el buen comediante debe ser frío, desbordante de juicio, dueño de sus sentimientos y sus actos. Es la penetración racional lo que en él cuenta, no el íntimo fuego ni la sensibilidad. Su oficio consiste en emocionar, no en emocionarse. Y no crea personajes, los *representa*. El ámbito de su actividad no coincide con el de la encendida esfera creadora. No le es esencial, por tanto, esa huidiza emoción espiritual que despierta las invenciones del poeta; aunque bien pudiera gozarla, si también fuere a ratos escritor. En cambio, sí le perjudica la otra emoción, la clásica, la que conmueve gozosamente al buen espectador que le escucha. Este es quien ríe y llora de veras, quien se entrega pasivamente al sentimiento. En cambio, el actor *actúa*, no padece. Con acierto le niega Diderot la sensibilidad; pero bien entendido que bajo esta palabra se refiere a la “acción del diafragma” —como decía el Dr. Bordeu—, por tanto a las descargas emocionales.

Esta diferencia —a veces complementaria— entre el autor y el intérprete, es sólo uno de los aspectos de la pluralidad de las artes. El arte se dice de muchas maneras y es bueno respetarlas. Por lo demás, observen ustedes que esta pluralidad ilumina súbitamente los oscuros entresijos de las tesis artísticas, la balumba misma de las teorías estéticas. Todas ellas suelen adolecer de un enfoque parcial y raquítico sobre los hechos. En casi todas se da una generalización precipitada con base insuficiente. Y así, si bien cada una se ajusta con exactitud a los fenómenos considerados, pretende forzar los restantes. La vieja tesis de la imitación, por ejemplo, viene bien al intérprete. Ya Platón lo llamaba —en el diálogo *Ión*— *intérprete de ese intérprete de los dioses* que es el poeta. Pues, al parecer, los dioses —según extendida creencia antigua— sólo hablan a los humanos tomando sus distancias, interponiendo profetas y rapsodas. En resumidas cuentas, el comediante no puede ser considerado como un artista de igual índole que el poeta, el lírico sobre todo. Actúa en otro nivel, con otra misión, desde otros supuestos. Se limita a repetir un mensaje; no lo dicta. Ya se comprende, entonces, que toda la estética de Diderot —sin olvidar

la mismísima *Paradoja del comediante*— viene de hecho a rechazar esa línea intrusa y desconcertante, donde se pregunta el filósofo *por qué ha de diferir el cómico de los otros artistas*, de poetas, músicos y pintores. Por si hubiera duda, el propio Diderot se encarga, y en el mismo texto, de restablecer la diferencia, al hilo de una definición del comediante: “¿Qué es, pues, un gran actor? —se pregunta. Un gran ironista, trágico o cómico, a quien el poeta ha dictado su discurso”. En esta línea está todo. No sólo la diferencia y la colaboración entre ambos, sino la entrañable índole del comediante. Donde yo traduzco *ironista*, Diderot ha escrito *persifleur*. La significación fuerte de este vocablo no parece tener correspondencia exacta en castellano. Puede entenderse como *comediante*, pero en el sentido del hombre que lo es en el trato social, y no por oficio. Se alude así a quien no dice cuanto en verdad siente; a quien pronuncia sus palabras en falso, sin hacerlas brotar de su entrañable fondo, sino en burlona duplicidad. Ya se apunta a esta dualidad del ser y el parecer en la palabra *personaje* —derivada de *persona*, la antigua máscara que portaba el actor. *Le persifleur*, en suma, es quien oculta el rostro bajo la máscara y no habla así *por sí mismo*, sino *por otro*. ¿Qué tiene de común, por tanto, con el estricto artista creador, el cual aspira a encarnar sus íntimos fantasmas, y cuyo oficio consiste, precisamente, en *decir bien lo que bien siente*?

### 7. Concepción del genio en Diderot

Hasta aquí, los límites de lo que fuera escrito para una larga, larguísima conferencia. Su tema ya se había ampliado demasiado con ciertas aclaraciones. No era correcto insistir. Pero, ahora, al pasar a la imprenta, este criterio de corrección pierde sentido. Y en su lugar resalta la íntima necesidad —la honradez— de presentar el tema sin elisión de aspecto alguno. No es preciso, por fortuna, referirse a las críticas de arte encerradas en los volúmenes titulados *Salones*. En ellas Diderot *aplica* más o menos su estética, no la *expone*. Ciertos párrafos aprovechables podrían ser tenidos en cuenta para corroborar o matizar sus ideas, pero no constituyen en sí mismos materia de exposición. En cambio, son de gran interés —pues se ligan profundamente a lo ya tratado— ciertas páginas famosas sobre el genio y su concepción de lo genial. Tantas veces hemos empleado esta palabra, forzados por los textos mismos de Diderot, e insinuado en ella la alta valía artística que comporta, que ya resulta imprescindible perfilar su significación.



En 1757 apareció el volumen vii de la *Enciclopedia* con un artículo sobre el *Genio*, que pronto se hizo famoso. Venía sin firma de autor. Hasta hace poco fue atribuido a Diderot; hoy se considera obra de un escritor mediocre, Saint-Lambert. De hecho parece probada la paternidad de éste, pues en la propia *Enciclopedia* se atribuyen los artículos *Fantasia*, *Fragilidad*, *Frivolidad* y *Genio* a un mismo anónimo autor, y Saint-Lambert publica más tarde, en el volumen vi de sus *Obras*, los cuatro artículos citados. Sin embargo, esta comprobación tardía no parece eliminar por completo el nombre de Diderot en dicho texto. Junto a la paternidad de la letra está la del espíritu; es más, a veces colabora con la mano que escribe la que edita. Paul Vernière, quien prologa y comenta una edición reciente de las *Obras estéticas* de Diderot, no sólo incluye en ésta el artículo *Genio* —lo cual podría justificarse por inercia de lo tradicional—, sino que se resiste a despojarle de toda paternidad. Sospecha que si bien no ha salido completamente de los puntos de su pluma, alguna colaboración se evidencia en las ideas. “No sabemos —dice Vernière— si Diderot ha inspirado el artículo, pero pensamos que ha hecho su *toilette*”. No es una hipótesis sin fundamentos. El prestigio de Diderot, su idiosincrasia, la responsabilidad misma de su elevado cargo en la *Enciclopedia*, el especialísimo designio de ésta, incluso el hecho de ser un artículo de encargo y el de aparecer como anónimo, en mucho favorecen la posibilidad de una colaboración abusiva. Por otro lado, es evidente cierta dualidad de enfoque en dicho artículo. En consecuencia, resume Vernière: “Fue así como un artículo, volteriano en el fondo por la sequedad de su gusto y por su desconfianza respecto a los grandes sistemas filosóficos, quedó convertido en un ensayo vibrante y algo exaltado”.

Ciertamente, parece haber en estas páginas algo que puede ser considerado como el soplo de Diderot. Por lo general, los críticos, al referirse a este famoso artículo, destacan su idea del genio como *entusiasmo*, *emoción que se desborda*, *sentimiento que da vida*. Dicho de otro modo: el genio no puede ser reducido a simple juicio ni a gusto, sino que implica imaginación, entusiasmo, sensibilidad; en suma, corazón. En rigor, esta concepción del genio, más que del propio Diderot, de su originalidad individual, debe considerarse como típica de su generación. El arrebató comenzaba entonces a ponerse de moda. Y no por simple influjo del sentimental Rousseau. Este, como en parte Diderot, es más bien un pionero de la general cosmovisión naciente. Se comenzaba a valorar positivamente las pasiones y a aborrecer el freno de la razón. Por esos años ya se estilan las lágrimas, se enaltece la inspiración, se duda de las reglas, se

aman las ruinas y se buscan las emociones fuertes. Ya estaba ahí una *generación pre-romántica*, deseosa de quitarse de encima pelucas y convenciones. Naturalmente, también estaban ahí espíritus rezagados. La situación total podría resumirse en esta fórmula: luchaba Rousseau contra Voltaire. Diderot era cabeza visible entre los rebeldes. Gustosamente emplea en su prosa palabras que corresponden a la serie de los sentimientos; su estilo no sólo desborda vivacidad, sino jadeos y admiraciones. En sus *Salones* se ve bien el nuevo espíritu, incluso en los títulos mismos de muchos cuadros: *Naufragio al claro de luna*, *Marina en el crepúsculo*, *Tempestad con naufragio*, *Amanecer*, *Caravana*, *Ruinas*. . . “O les belles, les sublimes ruines!” (*Salón* de 1767). Sus cartas amorosas muestran ciertas exaltaciones románticas; por ejemplo, la dirigida a Sofía Volland el 15 de octubre, 1759.

Pero más que los sentimientos lacrimosos, lo esencial en su espíritu es una poderosa intuición de la vida —resuelta en un panteísmo místico-materialista, donde la ciencia toma el lugar de la religión. Dicha orientación espiritual tolera la convivencia de la razón y el sentimiento. Y esta antítesis busca acomodación en lo que podría llamarse el *sentir de la razón*, más bien que el *razonado sentir*. De este modo, la razón pierde su frío, desolado aspecto, y realza la cálida, cordial raíz entrañable, mientras el sentimiento se eleva de nivel, deja de ser mera descarga emotiva para transformarse en órgano aprehensor de lo espiritual. A esta luz se comprenderá muy bien cierta nota brevísima, hallada recientemente entre sus papeles, en la biblioteca suya que comprara, por mediación de Grimm, la emperatriz de Rusia (*Carta a D'Alembert*, de 1765) y está hoy en Leningrado. Se titula: *Sobre el Genio*. Importa advertir que es de fecha posterior a la *Paradoja*. En ella se refiere Diderot a algo “secreto, indefinible”, que en el genio se oculta y lo constituye. No es la imaginación —nos dice—; tampoco el juicio, ni el espíritu, ni el calor, ni la vivacidad o el arrebató. Niega también que pueda reducirse a la sensibilidad o al gusto. Diderot apunta a la inaprehensible característica del genio al afirmar que éste es un *observador sin esfuerzo*. “No mira, ve”. Todo lo sabe porque todo le afecta. Goza “una especie de sentido que los otros no tienen”. Ya el francés Du Bos, en sus *Reflexiones críticas sobre la Poesía y la Pintura*, de 1719, había hablado de un sexto sentido del artista, que asimilaba al sentimiento. Diderot lo hace propiedad exclusiva del genio y define éste por tal sentido. Llevado de él, siempre acierta en todo; es por su ejercicio que el genio puede ser calificado de profético. Podríamos resumir esta idea de Diderot definiendo al genio como *intuitivo*. En él

domina, sobre el lento y discursivo *logos*, el *nus* que pone de golpe en la inmediatez de la verdad. Tal es su virtud y su fuerza. El saber infuso que parece tener el genio procedería así de este sentido espiritual, de noético carácter, que más o menos posee todo hombre, pero que sólo algunos privilegiados gozan con plenitud. El juicio, la imaginación, el entusiasmo, por desarrollados que fueren, no le elevan sobre el común de los hombres; sólo el genio sabe ver de golpe, sin esfuerzo, de modo inmediato; sólo él se aproxima en algo al goce de ese *intellectus archetypus* o *intuitus originarius* que es facultad privativa de la conciencia divina.

¿Implica esto un gran salto en la marcha de su pensamiento —según dicen algunos críticos—, una ruptura en la gradual evolución de Diderot? En rigor, podría considerarse como una precisión nueva, dentro de la línea inicial de su estética. Las más escondidas relaciones que fundamentan lo bello sólo por el genio serían así aprehendidas. Sólo el genio sería el vidente de lo oculto, de lo esencial y último, y por tanto sólo él sabría realzar su expresión. Gustosamente hubiera firmado Diderot, aunque atribuyéndola al genio, la definición de la poesía por Rimbaud: un “expresar lo inexpresable”. La conexión de esta nota de Leningrado con el artículo sobre *lo Bello*, publicado en el volumen segundo de la *Enciclopedia*, es perfectamente concebible, aunque Diderot no la ha explayado. ¿Podría ponerse en conexión con los *Ensayos sobre la Pintura*, donde ya brota, firme y poderosa, su estética de la expresión? Baste recordar que la Naturaleza misma también se expresa, que la *vérité de nature* es finalidad esencial del artista. El genio apresa lo secreto dentro y fuera de sí, con profética precisión, sin las andaderas de las reglas y recetas del gusto, pues sabe ver de manera inmediata, con noética mirada. La contradicción no es apreciable, por tanto, y en cambio se vislumbra sin esfuerzo la conexión. Entonces, ¿el viejo artículo sobre el *Genio*...? Una vez más se comprueba aquí la debilidad que aqueja al hombre, por crítico que sea o pretenda ser. Nos dejamos llevar por lo que se oye, por lo que sobre algo se dice —por habladurías, en suma— sin sentir la necesidad de ir a comprobar por nosotros mismos, sin afán de verificar, casi sin aspiración a la verdad. Breves minutos sobre este artículo despejan sin duda alguna el viejo error. Ciertamente es que en él se destaca la emoción, el sentimiento, el entusiasmo; presenta al genio rompiendo las leyes y reglas del gusto, que atan los pies a los demás artistas, y vemos cómo “las rompe para volar a lo sublime, a lo patético, a lo grande”. Dicho artículo —es preciso decirlo— viene a ser un manifiesto donde el romanticismo ya comienza a alentar. Inspirado o no por Diderot, es todo un documento. Pero, además, ya

se inician en él ciertas tesis de nuestro autor sobre la expresión y la facultad intuitiva del genio. Se dice, por ejemplo: “El genio. . . ve; no se limita a ver, se conmueve”. Obsérvese que no hay aquí la referencia a la emoción superficial y derivada, simple reacción y secuela, sino a esa otra emoción creadora, que Bergson descubre en nuestro siglo, pues lo visto en esa intuición no es nada del contorno, sino secreto desvelado, y la conmoción subsiguiente a tal ver lleva al alma a un estado en que “quisiera, mediante colores verdaderos, mediante rasgos imborrables, dar cuerpo a los fantasmas”. No es la emoción del espectador la que aquí cuenta, sino la que suscita la invención, la que parece abrirse a esa voz de lo alto que la inspira. Añade después: “El genio es un puro don de la naturaleza; lo que produce es obra de un instante”. Ese don no es otro que su privativo sentido, que tanto le acerca a lo divino en imagen y semejanza. Sólo esta noética facultad está libre del esfuerzo discursivo y entrega de golpe lo buscado. Diderot —pues ideas, vocabulario y estilo parecen bien suyos— precisa así la índole de la inspiración genial: “Con vuelo de águila, se eleva a una verdad luminosa, fuente de mil verdades, a las cuales llegará después, arrastrándose, la tímida multitud de los sabios observadores”. Está bien clara la concepción. El genio no discurre lentamente, como estos hombres circunspectos; no sigue el complicado camino del *logos*, del razonar a ras de tierra, sino que ve y comprende de golpe todas las consecuencias. Diderot mismo lo dice: “Incapaz de recorrer el camino, de seguir sucesivamente los intervalos, parte de un punto y se lanza al final; saca un principio fecundo de las tinieblas; es raro que siga la cadena de consecuencias”. A este don aprehensor del genio, en cuanto hombre intuitivo, se añade a continuación otra nota; lo que el genio aporta de sí mismo, la prodigiosa descarga de su expresión: “Imagina más de lo que ha visto; produce más de lo que descubre”.

¿Hay salto, pues —según se ha insinuado—, hay ruptura entre uno y otro Diderot? Es evidente que tal disparidad no aparece, al menos si el texto del famoso artículo sobre el *Genio* es de éste. Y si nada de él es suyo, si no ha puesto sus manos sobre lo inicialmente escrito por Saint-Lambert, entonces sólo estábamos ante un falso problema.

Contra la inconsecuencia o contradicción en la estética de Diderot, se pronuncia también Charly Guyot, en la introducción a su *Diderot par lui-même*. Destaquemos de este escrito la relación entre el gusto y el genio. Pues el genio descubre esas relaciones, esas “analogías naturales” insospechadas por espíritus más tímidos, “¿no es normal que el gusto le sea con frecuencia un obstáculo?”. El genio aporta novedades; el gusto

implica la férrea resistencia de una estética que podríamos calificar de social. “El gusto, en efecto, es para Diderot, como para los clásicos —advierde Guyot— *obra del estudio y del tiempo; se atiene al conocimiento de una multitud de reglas; supone la aquiescencia de innumerables convenciones*. Todo genio, por la novedad misma de su aporte, ofende estas convenciones, revela en sí algo *irregular, escarpado, salvaje*. Mientras que el gusto está dictado por el asentimiento de una sociedad dada a un conjunto de normas que ella fija o recibe del pasado, las creaciones del genio operan en este sistema bien establecido una ruptura”. Podríamos añadir nosotros, recordando las dos morales de Bergson, la *cerrada* y la *abierta*, que en Diderot se destaca la lucha de dos estéticas: una de ellas, *la del gusto*, social y por tanto *cerrada*, enquistada en sus reglas; y otra, *la del genio*, individual, revolucionaria, descubridora de nuevos valores estéticos, *abierta* a toda superación.

## 8. Apéndice

### PENSAMIENTOS SUELTOS

En 1775 acababa de traducirse una obra alemana sobre la pintura, escrita por Hagedorn. Ante el estímulo de la lectura, Diderot redacta unos *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, donde a veces sigue al alemán, otras le contradice. El manuscrito quedó inacabado y parece contener simples notas preparatorias a un estudio sistemático que no llegó siquiera a comenzar, pero sobre el cual existe una nota titulada *El hombre de oficio*. El principal valor de estos *Pensamientos sueltos* reside en ciertas precisiones sobre algunas de sus ideas. Sin comentario alguno, recojo algunas líneas referentes al *gusto* y la *expresión*, relacionadas además con el *talento* y el *genio*.

\*       \*  
\*

“No basta tener talento, es preciso añadirle el gusto”.

“El talento imita la naturaleza; el gusto inspira la elección en ella”.

“El sentimiento de lo bello es el resultado de una larga serie de observaciones. ¿Cuándo se han hecho éstas? En todo tiempo y en todo instante. Son estas observaciones las que dispensan del análisis. El gusto se ha pronunciado mucho antes de conocer el motivo de su juicio”.

“La naturaleza común fue el primer modelo del arte. El éxito en la imitación de una naturaleza menos común, hizo sentir la ventaja de la elección; y la elección más rigurosa, condujo a la necesidad de embellecer o de reunir en un solo objeto las bellezas que la naturaleza sólo muestra dispersas. Pero, ¿cómo establecer la unidad entre tantas partes tomadas de diferentes modelos? Esto fue obra del tiempo”.

“Todos dicen que el gusto es anterior a todas las reglas; pocos saben el por qué: El gusto, el buen gusto, es tan viejo como el mundo, el hombre y la virtud; los siglos sólo lo han perfeccionado”.

“Las reglas han hecho del arte una rutina; no sé si han sido más perjudiciales que útiles. Entendámonos: han servido al hombre ordinario; han estorbado al hombre de genio”.

“Creo que tenemos más ideas que palabras. ¡Cuántas cosas sentidas que no han sido nombradas!”.

“Nada más fácil que reconocer el hombre que siente bien y habla mal, el hombre que habla bien pero no siente. El primero está a veces en la calle, el segundo está con frecuencia en la corte”.

“Una mala palabra, una expresión rara, a veces me ha enseñado más que diez hermosas frases”.

“¿Qué nombre dar a un inventor? El de hombre de genio”.

“Iluminad vuestros objetos según vuestro sol, que no es el de la naturaleza; sed discípulos del arco iris, no sus esclavos”.

“...hay dos clases de entusiasmo: el entusiasmo del alma y el del oficio. Sin uno, el concepto es frío; sin otro, la ejecución es débil. Es la unión de ambos lo que hace la obra sublime”.

“Si el pintor de ruinas no me lleva a las vicisitudes de la vida y a la vanidad de los trabajos del hombre, no ha hecho más que un amasijo informe de piedras”.

“Todas las partes del cuerpo tienen su expresión. Recomiendo a los artistas la de las manos. La expresión, como la sangre y las fibras nerviosas, serpentea y se manifiesta por toda una figura”.

“No hay más que una buena manera de imitar. ¿O es que no tiene cada escritor su estilo? De acuerdo. Este estilo, ¿no es una imitación? Convento en ello. Pero ¿dónde está el modelo de esta imitación? En el alma, en el espíritu, en la imaginación más o menos viva, en el corazón más o menos ardiente del autor. No debe confundirse, pues, un modelo interior con un modelo exterior”.

## DIDEROT Y LA ESTETICA DE LA EXPRESION

*Estas páginas recogen el texto de una conferencia leída en la Facultad de Arquitectura (Universidad Central de Venezuela) a comienzos de 1962. En razón de su complejo material, y para poder decirlo todo en el tiempo acostumbrado en tales casos, era conveniente escribirla. Así lo aconsejaba, además, un afán de precisión que obliga a numerosas citas. En su lectura fueron sacrificadas todas las notas y numerosos párrafos, que ahora, al destinar complacido este trabajo a la excelente Revista de Filosofía de la Universidad de Chile, recobran su justo enclave. Además, la conferencia misma se completa con dos nuevos párrafos: uno dedicado a la concepción de Diderot, sobre el genio; el otro, a manera de apéndice, presenta una pequeña selección de pensamientos suyos sobre el arte a base de una obra inconclusa y bastante desconocida.*

### 1. Introducción

TRES GRANDES dimensiones ópticas caracterizan funcionalmente al hombre: el *creer*, el *pensar* y el *poetizar*. Todo su quehacer vital, por uno de estos tres cauces se produce. Mediante las creencias, se siente afincado en una realidad *humana*, en un mundo que le es propio —*Eigenwelt*. Por virtud del ensimismarse —es decir, del quehacer llamado *pensar*—, se contrapone a esa realidad, la contempla en cuanto objeto; las ideas que así se forja reobran sobre lo real, humanizándolo más y más, pues estas ideas se transforman luego en creencias, *se hacen realidad*. El quehacer que llamo *poetizar* —insinuando la etimología del término para apuntar a todo *hacer* creador— también reobra sobre la realidad, pero de otro modo: no la rehace, sumiendo así lo pensado en ella misma, sino que la duplica, realza cara a cara su réplica, crea en oposición a ella una segunda realidad. Tres distancias se perfilan en consecuencia.

La inmediatez del creer es evidente. En la creencia, el hombre aparece como aniquilado en su individualidad por la exuberancia misma de lo real. En el ensimismarse, el pensador ya da un paso hacia atrás, sobre sí mismo, con el fin de ponerse en claro sobre la realidad que así le aprieta. La distancia del poeta, del creador, es la máxima posible al hombre. No sólo se ensimisma, sino que se alza *contra* la realidad. Aspira a evadirse de ella, a sustituirla, a reformarla al menos. El pensador colabora con la divinidad; el creador, el artista, siempre enmienda la plana a la crea-



ción divina. El mínimo que hace con ella es duplicarla. El mínimo nada más. De hecho el gran artista apenas se conforma con esta duplicidad, pues en su crear deja la huella inconfundible de sí mismo, imprime su pulgar humano e irreplicable en la obra. Es clara la diferencia: el creyente acata con humildad y ora de rodillas; el pensador pone en sospecha con soberbia seguridad cuanto hay ahí, en lo dado, pero en resumidas cuentas se presta a su servicio, pues su afán de aprehender la realidad en lo que tenga de verdadero implica un colaborar con Dios mismo; muy al contrario, el poeta, el artista, no busca la íntima verdad de lo real para poner al aire su carácter sistemático, su unidad profunda, sino que pretende rectificar las cosas y sus apariencias. Este paso atrás del creador, más resuelto y aventurado que el del filósofo, implica —o puede implicar— una total rebeldía, e incluso hacer de él todo un ángel rebelde.

Con el aumento de la distancia, crece también la complejidad de estas dimensiones funcionales de lo humano. El simple creyente de lo real se limita a sentir —con frase técnica, diríamos: a *contar con*—; el filósofo ya pone a horcajadas del sentir su pensar escrutador; pero el artista, no sólo siente y piensa, sino que además contrapone a lo real la réplica creadora, que es su obra. Nada tiene de extraño, por tanto, que el quehacer llamado *poetizar* —triplemente complejo en esencia—, se resista mucho más que los otros quehaceres al análisis. Ya en la simple historia del arte apreciamos su extraordinaria riqueza.

Si de ésta pasamos ahora a la historia de la estética —es decir, a la historia de las teorías que el hombre ha ido construyendo sobre el arte—, veremos multiplicarse las dificultades a tal punto, que parecerá una intrincada confusión. No hay, en verdad, historia más compleja y oscura.

Por suerte, la irreplicable originalidad de lo humano, pese a la primera apariencia, no es totalmente radical. Y así como, en el *creer* y el *pensar* —tan plurales—, late un trasfondo donde se perfilan *tipos* definidos —que a una mirada aguda más bien señalan *momentos* básicos—, en el *poetizar* también puede ordenarse la primera y caótica apariencia. Pocos negarán hoy, por lo pronto, que el quehacer creador del artista va guiado —sépalo o no— por las grandes líneas del pensar metafísico, de igual modo que la consideración teórica sobre el arte conjuga —quíéralo o no— creencias e ideas metafísicas con el estilo artístico vigente. De otro modo: los artistas, al esbozar sus estéticas como preparación vital al quehacer técnico, expresan su sentir metafísico; y los teóricos del arte, los estetas, al reconstruir con rigor intelectual tales sentimientos, por fuerza deben conciliar los hechos artísticos con las teorías metafísicas.

Es por esto que la historia de la estética —pese a la complejidad aparente cuando se la considera en primer plano—, desde un mirar de elevada perspectiva bien puede subsumirse bajo tres categorías rectoras: *imitación, expresión y creación*. Apenas es necesario aclarar que la tesis de la imitación —la más primitiva y constante en el tiempo— está profundamente ligada a la metafísica realista; por ello, precisamente, alentó durante largos siglos y matizados éxitos, desde Sócrates a la Revolución Francesa. En los años en que ésta se gesta, ya se va insinuando otra tesis —de base idealista ahora—, que pronto triunfará de espectacular manera con el romanticismo: la tesis de la expresión. Al compás de la dialéctica marcha de la historia, la vemos debilitarse con el naturalismo, pero se exacerba en nuestros días en oscuras alianzas. Peligrosamente cerca de ella —y en rigor, desde Goethe— reina hoy una tercera tesis: la de la creación. Con ella, el artista pretende algo más que volcar su alma sobre las cosas; aspira a inventarlas radicalmente, a hundir sus manos en el barro del Paraíso. Obsérvese que el artista ha ido descubriendo —y acentuando al paso— su misión en el mundo. El artista de la imitación duplica la realidad, pero la respeta en su obra; el de la expresión aún la conserva, aunque como simple material a la proyección arquitectónica de sí mismo; el artista de la creación —consciente ya de su poder cuasidivino, ebrio de fuerza— se atreve a negarla en su materia prima, aspira a ser algo más que demiurgo, realza su misión hasta sugerirnos casi una *creatio ex nihilo*. Como se sabe, ángel rebelde, ya osa entrar en competencia con Dios mismo.

## 2. La Teoría de la imitación

Naturalmente, dichas categorías deben entenderse como rectoras. Quiere decirse, que no son exclusivas, sino dominantes. De hecho, en todo tiempo funcionan y han funcionado las tres, desde los comienzos mismos del arte a nuestros días. Y casi siempre se han conjugado, en variable manera y proporción, en las construcciones teóricas sobre el arte, aunque suelen ocultarse bajo otras denominaciones. Cuando se consideran a esta luz las diversas teorías estéticas, entonces se ve alentar, bajo la categoría rectora, matizados acordes de las otras dos, que pueden aliarse a otras categorías de inferior nivel, cuya acentuación subraya precisamente la originalidad de cada particularísima teoría. Pese a su extraordinaria fuerza de impregnación, a su persistencia avasalladora, la categoría imitativa, por ejemplo, jamás se ha presentado con toda pureza. Durante siglos

se ha repetido que el arte es imitativo de la realidad, pero la idea de imitación expuesta varía en su fondo, pues todo imitar se realiza desde un criterio, y éste es múltiple respecto al mismo fin. En la propia idea de imitación —*imitari*: ser parecido— entran dos notas básicas: de un lado, la dualidad de original y copia; de otro, la pertenencia de esta última al artista. Ciertamente, nunca ha pretendido la imitación falsificar, sino replicar. Falsificar es un falso dar por *real*; pero el artista da su obra en cuanto *suya*. En la réplica funciona su criterio, nos da con éste su propia posición, asimila a lo real su individual hacer. Ya en el propio Sócrates, en el más fidedigno y acaso primer texto de esta estética —que aparece en los *Recuerdos* o *Memorables* de Jenofonte—, se realza el criterio sobre la categoría; lo que más interesa a Sócrates no es la imitación misma —de la cual parte como cosa sabida—, sino la más idónea manera de conseguir ese fin estético. Aconsejaba Sócrates: “Si quieres presentar una belleza perfecta. . . , reúne varios modelos y toma de cada uno lo que tenga de hermoso, para lograr así un todo completo” (Cap. x). Es criterio, como se ve, donde entra en mucho la categoría de creación. Pero también la expresión tiene su parte, al menos como imitación de la vida misma: “Es preciso —dijo una vez— que la estatua exprese en sus formas las acciones del alma” (Cap. x).

La mismísima categoría rectora será entendida de diversos modos, según sea la metafísica de base. Para Platón el modelo a imitar es la Idea, realidad separada de toda contaminación material; para Aristóteles, el complejo de forma y materia que constituye todo ente, si bien dando predominio a lo esencial: “Si se censura al poeta que no es así lo que cuenta, responderá: así debe ser” (*Poética*, Cap. v, § 3). Demos un gran salto en el tiempo. He aquí la famosa obra de Boileau, de 1674: *L'Art poétique*, decálogo del clasicismo. Es cierto que apenas habla de imitación; sin embargo, la razón es sencilla: se basa en tal supuesto. Y una vez más se entiende la imitación al sesgo de la metafísica vigente. Tras Boileau se adivina la sombra de Descartes. El imitar no acentúa ahora la cosa misma, sino la *cogitatio*. No busca la verdad en sí, sino la certeza. “No hay serpiente alguna ni ningún monstruo odioso/, que por arte imitado no complazca a los ojos” (Canto III). “Nada increíble”, advierte; “a veces, lo verdadero puede no ser verosímil” (C. III). Y siempre el rigor de las reglas funcionando desde la razón, buscando el orden: “Amad la razón”, “amad la pureza”, “imitad la claridad”, “que cada cosa sea puesta en su lugar” (C. I). *L'Art poétique* es todo un *Discours de la Méthode*, unas *Regulae ad directionem ingenii*, que tiene como basamen-

to último la realidad indubitable del *cogito*. Mas he aquí que, de pronto, con Leibniz, cambia la concepción de la sustancia de modo radical. Frente al carácter clásico de inmutabilidad, Leibniz pone la realidad en marcha. Todo es consecuencia y avance a la perfección; “el presente está preñado de porvenir”, dice la *Monadología* (§ 22). La mónada, sin ventanas, es “espejo viviente que representa el Universo” (*Principios de la Naturaleza y de la Gracia*, § 12). Las sustancias *enérgicas* de Leibniz se despliegan íntimamente, y en armónica unidad exterior, siempre de cara al futuro, rumbo a la perfección. Esta será, en consecuencia, la palabra clave: la imitación artística es *perfeccionadora*, para Wolff y Baumgarten, para casi todo el siglo XVIII, incluido el Padre Arteaga, jesuita español en el destierro, quien publica en 1789 —el año antes de la kantiana *Crítica del Juicio*— una obra que da en el propio título su tesis: *La Belleza ideal*.

### 3. Diderot y el flujo vital

Perdonen ustedes esta larga introducción al tema. Convenía destacar que la tesis de la imitación ha estado vigente en pleno siglo XVIII, al menos hasta Kant, para que se comprendiera mejor la posición precursora de Diderot en la nueva estética, la de la expresión. Recordemos que Diderot —nacido en 1713, muerto en 1784— era el corazón y la cabeza de su tiempo y ambiente. Como “perfecta individualización de su siglo”, le calificará Sainte-Beuve, siempre parco en su elogio. Su amigo Grimm, más generoso, lo comparaba a la mismísima Naturaleza, según Diderot la entendía: rica, fértil, salvaje, sencilla y majestuosa, buena y sublime, pero sin dueño y sin Dios. Ante la fuerza vital de Diderot —motor incansable de toda su generación—, no es fácil dejar de lado la frase admirativa. Hemos de sofrenarla sin embargo. Aún queda mucho camino en esta conferencia, muchos pasos por dar. Y es imposible silenciar lo más importante: el nuevo espíritu que de pronto aparece. En 1749 comienza a publicarse la enorme *Historia Natural* de Buffon. Simboliza toda una fecha que afecta a nuestra propia historia. Desde ella la mónada metafísica de Leibniz comienza a rezumar vida en el más auténtico sentido, pues ahora palpita en ella la carne. Dejando de lado, tras el *puro* matematismo geométrico de Descartes, la *forzada* formulación matemática de lo físico por Newton, la nueva generación ha descubierto el prodigio de la vida. Lo más trivial de la naturaleza se hace ahora súbito milagro. Un milagro que sólo la ciencia comprende, claro está. Y el milagro está aquí,

al lado nuestro, bajo nuestros pies en el respirar mismo de la naturaleza circundante, y ya no en la impasible geometría de los cielos. Leibniz había preparado el terreno; ahora se añadía, a su sustancia enérgica, realidad material, y sobre todo una poderosa intuición de la vida, su maravillosa presencia entre nosotros. Todo el mundo se entrega al estudio de las ciencias naturales: reyes, aristócratas y burgueses. Se respira un aire de laboratorio. Lo inerte ha sido vencido. Ahora todo se siente como *vis*, fuerza viva, *nisus*. Charles Bonnet exclama de pronto, en uno de sus libros: “Estoy cansado de contar prodigios”. El abate Nollet, Maupertuis, Bordeu, Robinet, La Mettrie, y tantos otros, viven en la embriaguez de un perpetuo descubrimiento. El poderoso abrazo de Diderot\* les une a todos, es la cabeza más visible de toda su generación. Es también el autor del nuevo discurso del método: los *Pensamientos sobre la interpretación de la Naturaleza*, ya en 1753, a los cuatro años de la obra famosa de Buffon. La idea de continuidad, destacada por Leibniz, se especifica ahora en la llamada “cadena de los seres”, que anuncia la evolución y el transformismo. Se adelanta a ello Maupertuis con viejos resabios filosóficos; Diderot logra una formulación más científica, antes de que Buffon la aceptara matizadamente. En el famoso *Sueño de D’Alembert* —que escribiera Diderot en 1767, aunque sólo apareció, como obra

\* El espíritu cartesiano —es decir, el postulado de las ideas claras y distintas, de la *bona mens* universal— había sufrido una crítica de graves consecuencias con el empirismo de Locke. Descartes pretendía construir la ciencia a base de la *bona mens* natural; Locke advierte que es preciso analizar previamente esa pretendida razón universal de base, y al hacerlo sólo halla en ella, no las *ideas innatas* y comunes a todos los hombres, lo que constituye la llamada naturaleza humana, sino ciertos contenidos derivados de la experiencia. Desde entonces, observación y experiencia van a alzarse contra el puro razonamiento en la actividad científica. Durante la primera mitad del siglo XVIII se publican diversas obras donde se intenta divulgar el método experimental. Dicha corriente no sólo lucha contra los

restos de la vieja escolástica, sino contra el *espíritu de sistema* de los cartesianos. En 1750 triunfa plenamente. El propio Buffon —quien fue uno de los divulgadores del nuevo método— será censurado por utilizar demasiado razonamientos e ideas generales en su famosa *Historia Natural*. En Francia fue desarrollado al extremo el espíritu empirista por Condillac. Pero será Diderot (1713-1784) quien verdaderamente aplique a la filosofía el nuevo espíritu. En los últimos años se ha reconocido por completo su importancia a este respecto. Se había destacado demasiado el Diderot literato, y ello oscurecía el Diderot filósofo. Hoy es imposible olvidar, no sólo los *Pensamientos sobre la interpretación de la Naturaleza* (1753 y 1754), sino y sobre todo *El Sueño de D’Alembert*.

póstuma, en 1830—, se ve al filósofo dominado por la categoría de lo vital: «El prodigio es la vida —exclama—, la sensibilidad. . . Ahora que he visto la materia inerte pasar al estado sensible, nada puede ya asombrarme». La visión del mundo, el puesto del hombre en el universo, la misma realidad individual, todo ha cambiado de golpe. En lugar de la acompasada maquinaria de un reloj, la nueva imagen adelanta la galopante ameibidad de la vida. «Soy así porque ha sido necesario que así fuese —le hace decir en sueños, Diderot, con gozosa burla, al circunspecto espíritu matemático de su amigo D'Alembert. Cambiad el todo y me cambiaréis necesariamente; pero el todo cambia sin cesar. . . El hombre no es más que un efecto común; el monstruo, un efecto raro; ambos, igualmente naturales, igualmente necesarios, igualmente dentro del orden universal y general. . . ¿Y qué hay de asombroso en todo esto? . . . Todos los seres circulan entre sí; por consecuencia, todas las especies. . . Todo está en flujo perpetuo. Todo animal es más o menos hombre; todo mineral es más o menos planta; toda planta es más o menos animal. Nada hay preciso en la naturaleza». Y el burlado D'Alembert sigue diciendo en sueños: «¡Habláis de individuos, pobres filósofos! Dejad vuestros individuos y respondedme: ¿Hay un átomo de naturaleza rigurosamente semejante a otro átomo? No. . . No hay más que un solo y grande individuo, que es el todo». Las especies sólo son tendencias imantadas a su término. ¿Y la vida? «La vida, una serie de acciones y reacciones. . . Viviente, actúo y reacciono en masa. . .; muerto, actúo y reacciono en moléculas. . . ¿No muero, por lo tanto? No, sin duda; en este sentido no muero yo ni nadie. . . Nacer, vivir, morir, sólo es cambiar de formas». Todo Diderot, todo el espíritu nuevo, está heraclíticamente vivo en esa imagen del *flujo perpetuo*. En rigor, es la vieja imagen del *germen*, ahora vitalizada más que nunca, vista desde dentro, ya no como mero símbolo, sino como cruda realidad. Con frase de hoy, diríamos que están viendo el íntimo crecimiento de todo como un film al *ralenti*. Todo se genera y crece por asimilación desde el todo, como la alimentación y crecimiento de la planta, que Buffon y los botánicos llaman *intususcepción*. Este captar por dentro, y desde la raíz, que da vida a la planta, que la forma y plenifica en su asimilación poderosa, resume apretadamente la nueva visión de estos hombres. Dicho al sesgo de nuestros propios fines sobre la estética de Diderot, la forma externa de todo cuerpo expresa el germen íntimo, que es engendro a su vez de la totalidad fluyente.

#### 4. *La belleza reside en las relaciones*

Pero entremos ya en esta estética. Pausadamente, desde luego, al paso mismo que entra Diderot. Las grandes ideas también tienen tamaño; más altas que nosotros, nunca se dejan escrutar de golpe. Para aprehenderlas, hay que acomodar la visión e ir cambiando fatigosamente ese inmediato instrumental que son los conceptos. Diderot no es ninguna excepción. Al principio está fuertemente ligado por las viejas ideas sobre el arte. Cuando, en 1752, aparece el segundo volumen de la *Enciclopedia*, encierra un prematuro artículo de Diderot sobre *Lo Bello*, muy celebrado entonces por toda Europa. Kant —quien recomienda su lectura al fiel Hamann— sufre en cierto modo la influencia. Su obrita famosa de 1764, *Lo bello y lo sublime*, destacará una idea muy cara al francés: la sensibilidad. Es decir, la sensibilidad del artista, en cuanto órgano estético. Pero dejemos a Kant y volvamos al artículo de la *Enciclopedia*. El problema planteado es el del *origen de lo bello*. Diderot adelanta las tesis de Platón, San Agustín, Wolff, Crousaz, Hutcheson, el padre André y el abate Bateux. No nos importa ahora las diferencias, sino la nota común: *el arte es imitación*. Sin escapar del todo de esta tesis, Diderot comienza a reaccionar contra ella. Sin duda procede el arte *de las cosas*, pero a nivel distinto, dentro de una esfera en rigor autónoma. No lo dice así expresamente; sin embargo, por esta senda va su sentir. Recuerda una anécdota de Apeles, el pintor griego, que a mi juicio es reveladora; al menos, parece haber incitado en mucho su pensar. Según la ha contado Plinio, un zapatero censura la sandalia que está pintando Apeles, pues éste ha olvidado una correa. Animado por el éxito, sigue criticando el resto. Pero Apeles le ataja: *Zapatero, no vayas más allá de tus sandalias*. El pintor reivindicaba así su autoridad. En rigor, podría haberla extendido a la sandalia misma. La de Apeles no era para andar, como la del zapatero, sino para ver. Y para verla, además, dentro de la unidad de su pintura. La sandalia imitada no es sino una sandalia percibida. Y no la percibe, además, el contemplador, de igual modo que el zapatero, es decir, dándole vueltas en sus manos, sino desde una perspectiva y en una unidad relacional que es su resultado. ¿Dónde queda la realidad misma a este nivel del arte? Como ustedes comprenderán, la idea de imitación pierde así mucho de su sentido. Diderot se da cuenta de ello. De hecho su tesis pudiera considerarse como un comentario de esta anécdota. Lo bello —viene a sentar, por tanto— no es absoluto, independiente del hombre. Claro está que existe lo *bello real*, fuera de mí, al lado de lo *bello*

*percibido*; pero ambos son relativos. *Bello real* es lo que puede “despertar en mi entendimiento la idea de relaciones”, define. Con mayor razón se reduce a relaciones lo *bello percibido*. De ahí el nuevo concepto que Diderot realza para el arte: el de *relación*. Relación, nos dice, es “una operación del entendimiento”. Observemos la gravedad de esta tesis. En la imitación —desde cualquiera de sus matices, ya sea fiel o libérrima—, es la naturaleza quien manda. Con la idea de relación el arte ya no viene desde las cosas al sujeto, sino que, por lo contrario, comienza en base al material *percibido* y mediante una operación de la mente. Ya había dicho Vinci que la pintura “es cosa mental”. En el retrato de un buen artista, éste pinta “*l’omo e il concetto della mente sua*”. Diderot resume así su tesis: “La percepción de relaciones es el fundamento de lo bello”. Se aclara entonces la paradoja que aquejaba al arte. Frente a lo bello absoluto, la relatividad de las obras. El relativismo del gusto queda explicado ahora por el complejo de las relaciones que fundamentan lo bello. La experiencia del buen conocedor, el hábito de juzgar y de ver, enriquecen las relaciones de base. A esta primera fuente de diversidad se añade otra, ahora de índole objetiva: las relaciones mismas se acentúan, se debilitan, se equilibran entre sí. Otras diez causas de diversidad analiza Diderot. No interesan al caso. Lo importante es el principio en sí —la percepción de relaciones— y que este principio es constante. La belleza se va centrando así en el artista, hasta el punto de insinuarse que la naturaleza imita al arte. Años más tarde, en uno de sus *Salones*, ya escribirá dogmáticamente: “el ojo del pueblo se conforma al ojo del gran artista”.

Desde luego, esta posición de Diderot no es radicalmente nueva. Conciliada a la clásica, prefiguraba en Vinci\*, y acababa de utilizarla Pascal

\* Naturalmente, Leonardo da Vinci ni siquiera sueña en salir de la vieja tesis de la imitación. En su *Elogio de la pintura* lo afirma expresamente: “El pintor imita la Naturaleza y rivaliza con ella”. Pero, poco después, al comparar pintura y escultura, destaca la *actividad intelectual del pintor*: “La pintura es un razonamiento mental mayor y de más alto artificio y maravilla que el de la escultura, pues la necesidad hace que la mente del pintor acoja en su seno la naturaleza, la transmute, se haga intérprete entre la naturaleza y el arte...”. Ciertamente que Vinci está pensando en los necesari-

os artificios de que debe valerse el pintor, y los cuales ya no son, al menos en gran parte, imprescindibles en escultura. Pero no deja de subrayar Leonardo, en estas famosas anotaciones del *Tratado de la pintura*, el *razonar* del artista y la *expresión* de su alma. Escribe, por ejemplo: “La mente del pintor debe transmutar en razonamientos las formas de los objetos visibles”. O bien: “El pintor que traduce mediante la práctica y la vista, pero sin razonamiento, se iguala a los espejos, los cuales imitan las cosas más opuestas sin tener noción alguna de sus esencias”. Ambas citas sugieren el va-



en provecho de sus fines. Según anotó éste en sus *Pensamientos*, la belleza “es cierta relación entre nuestra naturaleza, débil o fuerte, cualquiera que ella sea, y la cosa que nos agrada”. Conviene advertir que en esta *naturaleza* pascaliana está encapsulada la idea de *modelo ideal*, de una inmutable realidad grabada en el fondo eterno de nuestros corazones. Y no importa al caso que también haya anotado observaciones de indudable carácter historicista. De un lado, sólo tenían para él valor argumentativo; de otro, el ambiente intelectual de su tiempo no estaba en sazón a tal relativismo. Diderot será más afortunado en este sentido, pues cuenta en su

lor relacional del arte. Estas otras destacan un atisbo de la estética expresionista: “El carácter de la pintura es un reflejo del carácter del autor”. “Tiene tal poderío el juicio, que influye en la mano del pintor y le induce a reproducirse a sí mismo por acatamiento a su alma”. “Nuestra mano propende a rehacer cuerpos humanos análogos al que inventó para sí nuestra alma”. Expresamente niega Vinci el valor científico de las llamadas *quiromancia* y *fisionómica*, pero en cambio reconoce la expresión como fenómeno humano: “. . . los rasgos del rostro muestran en parte la naturaleza del hombre, su temperamento y sus vicios. . .”.

Una vez más se comprueba la íntima fusión de las tres categorías: *imitación*, *expresión*, *creación*. La categoría de la imitación está heredada en Leonardo; desde ella se alza en él su tesis del hombre como espectador. Pero también toca las otras dos. Ya hemos indicado lo referente a la expresión. La categoría de la creación ingresa en su pensar como manifestación *espiritual* de la *actividad* humana. En este sentido —como muy agudamente ha visto Groethuysen—, Leonardo amplía la aportación de Maquiavelo. Este destaca la actividad del hombre, su poder personal en la vida mediante la explotación de la situación histórica en su provecho. Será esta posibilidad del hacer humano lo que Leonar-

do medita desde su posición de artista y observa así que la naturaleza ofrece al hombre, en cuanto ser espiritual, numerosas posibilidades. Dice Groethuysen: “El hombre adopta la postura de espectador en este mundo de diversidad infinita. Tal es el motivo fundamental de la concepción del mundo y de la vida en Leonardo da Vinci. En ella habla el artista. . .”. El *hombre espectador* va vinculado a la categoría de la expresión. Sin embargo, esta actividad contemplativa no agota, para Leonardo, lo esencial del hombre. Añade Groethuysen: “Pero no se agota ahí la obra del artista. Este es, a su vez, creador. En su crear continúa la naturaleza. Es creador en su contemplar. Crea en el sentido de la naturaleza. Todo lo reproduce, a todo da forma ulterior; es modelador que contempla”. Se inicia así, desde luego tímidamente, la tesis de la creación en el arte. No como directo crear, sino como reformar, remodelar. En rigor, lo que más aparece afirmado con ello es la *expresión* del artista. La creación es una mera *consecuencia*, no un *afán*, una *intención* estética. Por eso queda esta categoría diluida en sus escritos, al fondo lejano de su visión estética. (Cf. Groethuysen: ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA, en versión de Rovira Armengol, aumentada por el autor, cap. VIII, §: *El hombre contemplativo-creador. Leonardo da Vinci*).

favor con la nueva y ya triunfante intuición de la vida como categoría máxima\*.

### 5. *La estética de la expresión*

En 1765, trece años después del artículo sobre *Lo Bello*, prepara Diderot un tratado de la pintura. Lo publica Grimm en su *Correspondencia literaria* —una revista minoritaria y diplomática. La idea estética central recuerda la de Sócrates: imitar la expresión; sólo que, en Diderot, lo en verdad elevado al nivel de categoría es la expresión misma. Su visión biológica del mundo se vierte ahora sin trabas en lo estético, y logra dar a la idea de expresión un novedoso contenido, de impregnación poderosa. En lo más profundo, se trata del espontáneo expresarse de la propia naturaleza; todo en ésta es expresivo, y así el artista, individuo natural, también se expresa en su obra. La tesis relacional de lo bello —que centraba el arte en *lo intelectual* del sujeto—, se fortifica ahora con la idea de que *el hombre entero* se vuelca *velis nolis* en el arte, pues el artista es expresión.

El primer capítulo versa sobre el dibujo, y comienza así: “La naturaleza no hace nada incorrecto”. Quiere decir que todo está en función de lo peculiar, que hay una correspondencia entre las partes de la unidad biológica. He aquí sus dos ejemplos: las cuencas vacías del ciego llevan

\* Como se sabe, ese preludeo de historicismo provenía del llamado “escepticismo” de Pascal, que éste debía a sus lecturas de los *Ensayos* de Montaigne. De hecho, era empleado con valor argumentativo en sus personales meditaciones en favor de la fe, y con espíritu semejante al de la famosa *apuesta*. Conviene insistir en esto: sus *Pensamientos* eran anotaciones privadas, ejercicios íntimos, no destinados a publicación. ¡Curioso e instructivo ejemplo de la férrea y estúpida rigidez de lo social! De un lado, y al socaire de una defensa de la fe, la doctrina de la doble verdad permitía una crítica indirecta de los dogmas; de otro, la argumentación “escéptica” de Pascal, que perseguía finalidad religiosa, hubiera sufrido, de publicarse en vida de éste, enér-

gica repulsa. Recuérdese que los *Pensamientos*, publicados en 1670, ocho años después de su muerte, en edición de Port-Royal, sólo aparecieron con algunas modificaciones.

La citada definición de la belleza corresponde al fragmento 32, de la edición de Brunschvicg. El aspecto historicista es muy claro en el *Discurso sobre las pasiones del amor*, que fue escrito hacia 1653, es decir en el breve periodo de su vida que se ha calificado de “mundano”. En dicho *Discurso* comenta pintorescamente —con estilo insólito en él—, que *hay siglos para rubias y siglos de morenas*. El relativismo estético es terminante en esta frase: “La moda misma, los países, regulan con frecuencia lo que se llama belleza”.

esa deformación a su cuello y espaldas; basta ver unos pies para reconocer en ellos los de un jorobado. El artista debe respetar en sus dibujos estos efectos. Obsérvese bien que se trata de *imitar la expresión natural*. Es el "fino tacto" del dibujante el que le hará sentir ciertos enlaces secretos de los cuerpos, de ese "sistema" que se llama figura humana. Por eso habla del "despotismo de la naturaleza", de "la verdad natural", de una "conspiración general del movimiento". Por eso, también, distingue entre "actitudes" y "actos": las primeras son falsas, éstos son verdaderos. No se trata, pues, de *imitar apariencias*, sino de *descubrir la causa interna y viva*, seguirla en su secuencia como por dentro, en íntima comprensión de su por qué, *vivirla en su ejecución*. En lugar de lo externo y aparential el vivir mismo en su verdad.

El capítulo del color resulta aún más significativo. "El dibujo da forma a los seres, pero el color les da vida". Pudiera añadirse: el dibujo expresa las cosas, el color expresa al artista. La tesis de Diderot es clara y él mismo la resume en esta línea intachable: "Estad seguros de que un pintor se muestra en su obra tanto o más que un literato en la suya" \*. Como es preciso correr, pues el tiempo apremia, no puedo detenerme en algunas ideas interesantes. Los amantes del color sabrán leer estas meditaciones por sí mismos. Destaco sólo lo esencial: el color no es mera imitación externa de las cosas, sino un cúmulo de relaciones en la unidad plástica

\* El maestro *Azorín*, al escribir sobre el color, en un capítulo de su obra autobiográfica *Madrid*, no puede menos de citar una página entera de Diderot, cuya versión recojo: "¿Por qué hay tan pocos artistas que sepan trasladar las cosas que todo el mundo ve? ¿Por qué tal variedad de coloristas, en tanto que el color es uno mismo en la Naturaleza? La índole del ojo que ve es, sin duda, el motivo. El ojo cansado y débil no será amigo de los colores vivos y fuertes. El pintor que pinte, repugnará poner en su lienzo los accidentes que en la Naturaleza le hieren. No gustará ni de los rojos vivacísimos, ni de los prístinos blancos. A semejanza de los tapices que cuelgan en las paredes de su casa, su tela estará coloreada de un tono apagado, suave y apacible. Y generalmente, ese pintor os compensará con

la armonía, lo que os quita en el vigor. ¿Por qué el carácter, la complexión misma del hombre, no influirán en su predilección por el color? Si su pensar habitual es triste, sombrío y negro; si convierte sus meditaciones y el ámbito de su estudio en densas sombras; si rechaza la luz en su cámara; si busca la soledad y las tinieblas, ¿no esperaréis de él una escena, fuerte sin duda, pero fuliginosa, tétrica y lúgubre? Si ese pintor es icterico y lo ve todo amarillo, ¿cómo evitará el poner en su composición el mismo velo amarillo que su ojo enfermizo arroja sobre las cosas de la Naturaleza y que le apesadumbra cuando compara el árbol verde que ve en su imaginación con el árbol gualdo que tiene ante los ojos?" (Cap. 23).

del cuadro, pero funcionando en su base la relación expresiva del alma. No sólo la del artista, se entiende; también la del modelo. Pues el color, el de la carne sobre todo, viene igualmente de dentro. “Lo que acaba de volver loco al gran colorista —dice Diderot— son las vicisitudes de la carne”. Esta se anima y vive. Y si es la del rostro, “se agita . . . según la infinita multitud de alternativas de ese soplo, ligero y móvil, que se llama alma”. Todas las vivencias, diríamos, tienen su color. Y habla así del “color de la pasión”, de los “matices del color en la cólera”.

Y como el color, el claroscuro. Este es: “la justa distribución de sombras y de luces”. Me perdonarán ustedes que no insista en el tema de este tercer capítulo de sus *Ensayos sobre la Pintura*. Baste saber que “las sombras tienen también sus colores”, como “la luz general tiene sus tonos”; todo es color, en el fondo. Por eso dice Diderot: “No hay una ley para los colores, otra ley para la luz, otra más para las sombras; por doquier es la misma”. Es que también el claroscuro entra en la unidad relacional del cuadro y se alimenta desde la relación expresiva del alma.

Y llegamos al capítulo iv de la obra, el central de ella, dedicado a la expresión. Comienza definiéndola: “La expresión es, en general, la imagen de un sentimiento”. El enfoque subjetivo es evidente. Desde el sentimiento del hombre brota la expresión. No obstante, este definir no es tan preciso como a primera vista pudiera parecer. Me permitirán ustedes una digresión analítica para demostrarles la ambigüedad que encierra. *Expresión* viene de *expressione*, ablativo de *expressio*, que a su vez procede de *exprimo* —en castellano *exprimir*—, un compuesto de *ex* y *premo*, que significa apretar, pisar, oprimir. Trátase, pues, de un apretar u oprimir lo de dentro hacia fuera de *un exteriorizar por la fuerza algo que en sí mismo es íntimo*. En efecto, no se *expresan* las ideas, sino los sentimientos, es decir lo incomunicable; en cambio, las ideas se *comunican*, pues son transferibles. De hecho, el sentir siempre está encerrado en la insalvable cárcel que es toda alma, sólo asoma de ella al socaire de ese grito de propia existencia que es la expresión. Es por eso que en pintura se usa este vocablo para indicar la vida lograda por el artista en su lienzo. De igual modo, el orador expresivo sabe contagiarnos sus estados de ánimo; y el poeta lírico, cuyo tema es su entraña, casi se reduce a pura expresión. Como el estilo es el hombre y la expresión es humana, en el mejor decir se abriga la fría precisión del concepto con un halo de cálida cordialidad. La expresión es así una señal de lo interno vista desde fuera. Podríamos llamarla —permitidme este giro— “*expresión-expresada*”. Pero ¿es esto solamente lo que el lírico persigue? Creo que el afán de éste es

mayor, pues casi aspira a un imposible. Quiere darnos su sentir en estado naciente, busca una dinámica unidad que bien podríamos llamar “*expresión-expresiva*”. Sólo en este último sentido logra la expresión su *étymon* o verdad auténtica, su fuerte acentuación. La *expresión-expresada* se queda ahí, estática, muerta ya, en la mera superficie, en el gesto estereotipado. Sólo la *expresión-expresiva*, dinámica y viva, está aún brotando desde dentro, en pleno salto. Pues bien: la significación estática y débil del vocablo es la usual. Entre su sentido fuerte y el uso corriente, Diderot no distingue. Ambas significaciones se cruzan y confunden en los puntos de su pluma. Es evidente, sin embargo, que no emplea sólo la débil y superficial, sino también, y sobre todo, la activa y viviente, la que recorre la corriente expansiva desde el germen original al logro corpóreo. Su temprana idea de la “molécula viviente” —concepto que ha leído en Buffon— palpita constantemente en su sentir. La mayor parte de las veces que emplea el vocablo *expresión*, se apunta con él —en biológico sesgo— a algo que germina y crece. Es por eso que yo me permitiría corregir así la mencionada definición de Diderot: *La expresión es, sobre todo, un sentimiento haciéndose imagen*. Será un pequeño matiz, si ustedes quieren; pero en los matices es donde se redondea la verdad. Y sólo así se entrega —a mi juicio, sin sombras ni vaguedades— la auténtica significación de este concepto en la estética de Diderot. Sin olvidar por ello, claro está, que la *expresión-expresada* —consecuencia o reliquia de la *expresiva*— juega su papel en el mundo, y por ende se conjugan ambas en la mente del filósofo.

En este dual sentido, para Diderot, en efecto, todo es expresión. “En cada parte del mundo —afirma—, cada país; en cada país, cada provincia; en cada provincia, cada ciudad; en cada ciudad, cada familia; en cada familia, cada individuo; en un individuo cada instante tiene su fisonomía, su expresión”. El odio como el amor, la admiración como el desprecio, todo movimiento del alma se agolpa en los rostros —nos dice—, en las mejillas, en la boca, en los ojos. Que el motor de la expresión sea el sentir, se reafirma indirectamente en esta frase: “La expresión es débil o falsa si deja incierto el sentimiento”. El artista que no sepa lograrla jamás pondrá vida en su obra. Como en el cuello de la muchacha ciega o en el pie del jorobado adivinamos la armonía del germen corporal, en el brillo de una mirada se ilumina la armonía del alma. Diderot generaliza la tesis por completo. No hay excepción ni escapatoria. Los gustos de cada individuo, de cada edad; el de las sociedades y sus clases, de cada institución y formas estatales, todo es carne donde se estremece un alma. Cuan-

do dice que “cada edad tiene sus gustos”, nos confiesa los suyos. A los 18 años Diderot corría tras unos labios bermejos y bien perfilados, una boca entreabierta, una garganta provocativa. “Hoy que el vicio ya no me es bueno ni yo soy bueno al vicio” —comenta con su picante ingenio—, sólo se detiene contemplativo ante el encanto de un andar compuesto, de un aire recogido, de una mirada tímida. La fogosidad de la juventud es tan expresiva como la ternura de los ancianos. “En la sociedad, cada orden de ciudadanos tiene su carácter y su expresión; el artesano, el noble, el villano, el letrado, el eclesiástico, el magistrado, el militar”. De igual modo, “cada sociedad tiene su gobierno, cada gobierno su cualidad dominante, real o supuesta, que es su alma, su móvil y sostén”. Esta huella diferencial de cada ente —que además le agrupa y tipifica— establece concordancias y disidencias entre ellos. Pues todo tiende a unirse o separarse por simpatías y antipatías. La expresión no se agota así en cada ente individual, sino que lo trasciende y busca fundirse con otras expresiones afines: “¿Qué es la simpatía?” —se pregunta Diderot. Y se contesta así: “impulsión viva, súbita, irreflexiva, que estrecha y funde dos seres a primera vista, de golpe, al primer encuentro; pues la simpatía, incluso en este sentido, no es una quimera”. No habla Diderot —espíritu abierto y locuaz, entusiasta y siempre presto a la comunión— de ese contrapuesto sentimental que es la antipatía; era mal juez de ella. Pero sin duda está ahí, actuante aunque latente, en la entraña misma de su pensar, como complemento funcional y necesario del súbito fundir de dos almas.

Cada cosa su expresión, cada expresión su simpatía. Mas no es todo. También deben latir expresivamente esas unidades de un conjunto que él llama “escenas de la vida”. El pintor que no sepa apreciarlas —conmina Diderot—, ya puede arrojar sus pinceles al fuego. Cada situación, cada momento, cada afán, tienen su perfil expresivo. Y en esas unidades todo cuenta, incluso lo más accesorio. Detalles en apariencia inocuos, fortifican o anulan la onda expansiva de los sentimientos. Los pintores lo saben muy bien por instinto, aunque desconozcan el por qué. Diderot pone el ejemplo de las ruinas, que tan profundamente le conmueven, que tan románticamente siente ya. Para la mayor fuerza expresiva de las ruinas, los pintores experimentan la ciega necesidad de acentuar en los detalles la fugacidad del tiempo. Se valen para ello de un fuerte viento, de unos caballos al galope, de un viajero con su carga a la espalda, de una mujer que arrastra a un niño. . . “¿Quién les ha sugerido estos accesorios?” —se pregunta. La respuesta es obvia: “La afinidad de ideas. Todo pasa; el hombre y la mansión del hombre”.

Nada, pues, deja de tener alma, fuerza interna que rezuma su sentir en las formas. Todo es expresión y relación expresiva, afinidad y simbiosis. Todo vive y convive. El artista debe saberlo. Pues la naturaleza es expresión ciega, el arte debe ser, a su vez, consciente expresión de esa fuerza expresiva de lo natural, acendrada expresión de expresiones. No es una misión fácil la del artista. En cierto modo, requiere dos talentos opuestos. “La expresión —afirma Diderot, ya en el capítulo v— exige una imaginación fuerte, un verbo brillante, el arte de suscitar fantasmas, de animarles y engrandecerles”. Tal es la faz romántica del artista, uno de sus talentos. Pero en su tarea no debe reducirse al puro arrebato. También se precisa un saber, algo opuesto a la genialidad innata, por tanto transmisible, originado en ejercicio y razón. Los preceptos, las reglas, el estudio, todo eso que Diderot resume en *l'ordonnance*, constituye la otra faz del artista. “Sin esta balanza rigurosa, según que el entusiasmo o la razón predomine, el artista es extravagante o frío”. Tras unas páginas sobre la arquitectura y la integración de las artes —sólo os traigo el dato, arquitectos—, Diderot insiste en relacionar ambos talentos, ahora para establecer su rango y acentuar la sensibilidad. Es en el capítulo vii y último de estos *Ensayos sobre la Pintura*. De estos talentos procede el arte, pues “la naturaleza —tampoco el arte que la copia— nada dice al hombre estúpido y frío, muy poco al ignorante”. Por ello, de poco sirve eso que llama *gusto* —la simple “facilidad adquirida mediante experiencias reiteradas”. El gusto entra, claro está, en el mágico alambique del arte, mas como algo instrumental, como medio a fines secretos. La clave del misterio artístico sólo se entrega en la íntima llama. Con toda precisión lo afirma: “Experiencia y estudio; he aquí los preliminares, tanto de quien hace como de quien juzga. Después, exige sensibilidad”. Esta sensibilidad —que opone al gusto— es una nueva idea que ahora le bulle en la cabeza. Sabe que es un signo del genio, aunque desconoce aún en qué consiste. Comienza por ponerla, en la balanza, sobre el platillo del entusiasmo y en oposición a la cacareada razón del clasicismo. Y, sin embargo, . . . Diderot duda, no acierta a decidirse. Las líneas finales de estas páginas dejan por ello la puerta abierta. Ciertos aspectos del arte le tienen preocupado. ¿Por qué será que a veces son los hombres fríos quienes saben pulsar “las cuerdas delicadas” del alma? Son ellos quienes “hacen entusiastas sin serlo”. Desde cierta perspectiva, la razón también puede encaramarse sobre la sensibilidad. Y se anuncia así, todavía en sordina, la tesis que estallará violentamente.

tamente en *La Paradoja del Comediante*, y la cual contradice la anterior, pues afirma: Nada de sensibilidad\*.

## 6. *La Paradoja del Comediante*

Entremos, pues, en la famosa *Paradoja*. Comenzó a redactarla en 1769 —tres años después de sus *Ensayos sobre la Pintura*—, según consta en

\* Antes de considerar tal *Paradoja*, no sobrará un comentario final sobre la expresión. Diderot la aprehende con fuerza y al hilo de su poderosa intuición de la vida. La ve como manifestación de un germen interno y *natural*; también como exteriorización *ánimica*, e incluso como huella de lo *espiritual*. Sin embargo, aunque estas distinciones laten en su tesis y parecen bastante determinables en ejemplos, no han sido perfiladas con suficiente rigor conceptual. De hecho se encara con el fenómeno de la expresión en general, lo descubre más bien que lo analiza. Por eso permanece ciego a distinciones más sutiles. Por ejemplo, la de Juan Jacobo Engel —más tarde recogida por Klages— entre “expresión” y “representación”. La primera —común al animal y al hombre— se reduce a un *cómo* independiente de la voluntad; la segunda —estrictamente humana,alzada como objetivo profesional por el comediante— mienta un *qué* intelectual y tiene por motor la voluntad. También cabe distinguir representaciones en función del espacio de otras por completo utópicas, y expresiones cuyo origen es natural de otras derivadas de la propia cosmovisión —siendo, pues, estas últimas, representaciones que ya actúan expresivamente. En fin, entre expresión y representación, cabe toda una gama de “esteriorizaciones” graduadas por el hombre en virtud de su instintiva resistencia ocultadora, como ha subrayado Klages. Baste ya como ejemplo. En última instancia, la posibilidad misma de tales distinciones depende en mucho de una teoría de la percepción por la cual lo percibido sea

algo más complejo que la mera suma de sensaciones, pues consiste en intelecciones y creencias sobre los datos. Por tanto, la vieja y radical oposición de los conceptos de base, *impresión* y *expresión*, ha perdido ahora su carácter exclusivo. En efecto, hoy se sabe muy bien en psicología que la impresión puede ser expresiva, por lo menos en la constelación en torno al centro estrictamente dado. Empíricamente, todo el mundo lo reconoce. Al oír unos disparos, nos preguntamos si serán de pistola, fusil o ametralladora; al ver una naranja sabemos si tiene o no pepitas. Dicho brevemente, y ya al nivel metafísico de su consecuencia última: los llamados *fenómenos* no son algo puramente dado, con total independencia del sujeto aprehensor, pues la realidad está compuesta de *objetivaciones* —es decir, de proyecciones expresivas de diversas clases que se han realizado, que ya son auténtica realidad. Para decirlo con el lenguaje de Ortega, *las cosas son interpretaciones*. Se comprende entonces que se encuentren ahí, en lo real, y más allá de la estricta expresión que brota desde dentro, otra expresión derivada de ésta —ahora de claro sentido centrípeto— que bien podríamos calificar de *expresión-impresiva*. Como es natural —apenas hace falta subrayarlo—, sólo se mencionan aquí estos nuevos conceptos para mejor fijar el dintorno exacto que tenía Diderot de la expresión. Es evidente que a éste —quien era, por lo demás, un pre-kantiano— en modo alguno puede exigírsele precisiones semejantes. No por ello fue su aportación menos gloriosa.



una carta a Grimm, donde le dice: “Se trata de una hermosa paradoja. Pretendo que es la sensibilidad la que hace comediantes mediocres; la extremada sensibilidad, comediantes limitados; la sangre fría y la cabeza, comediantes sublimes”. Esta idea central se conserva en las cinco redacciones que fue sufriendo la obra. El texto definitivo presenta así el buen comediante: “Le juzgo de mucho juicio; entiendo que debe ser espectador frío y tranquilo; exijo de él, por consecuencia, penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo”. Y Diderot se reafirma: *Ninguna sensibilidad*. He aquí sus razones: “Si el comediante fuera sensible, ¿creeréis de buena fe que le sea posible representar dos veces seguidas el mismo papel con el mismo calor e igual éxito? Muy cálido en la primera representación, ya estaría agotado y frío como el mármol a la tercera”. En cambio, un actor “copista riguroso de sí mismo o de sus estudios, observador constante de nuestras sensaciones, en lugar de debilitar su ejecución, la fortificaría con nuevas reflexiones”. Para Diderot, quien represente con toda su alma dependerá del estado de ésta, siempre variable. En cambio, quien se guíe por la reflexión y el estudio permanecerá siendo uno y el mismo, de modo que las posibles diferencias consistan en perfeccionamientos. Como observarán ustedes, ahora nuestro autor, entre la sensibilidad y la razón, opta por la segunda, hasta el extremo de negar por completo la primera. Es lo que se ha llamado —no sin ironía— la *paradoja de Diderot*. Más divulgadas estas páginas sobre el comediante que las anteriores sobre la pintura, suele centrarse la estética de Diderot sobre esta última tesis. No dejó de influir en este enfoque la circunstancial corroboración del famoso cómico Talma, quien en sus reflexiones sobre el arte teatral sostenía: cuando debe obrar como verdadero, no debe ser verdadero. Sin embargo, y pese a la primera apariencia, la tesis sobre el comediante, ¿viene a contradecir su estética de la expresión?

Numerosas veces he mencionado la palabra *sensibilidad*. Creo va siendo hora de precisar algo su contenido significativo. Ya hemos visto que sensibilidad se oponía a maneras y recetas, a lo que llama *gusto* unas veces, y otras, con mayor desdén, *ordenanzas*. La sensibilidad implicó así la acción original del artista, la llama creadora, la originalidad de captación, lo genial. Ahora, sin embargo, el mismo vocablo encierra algo distinto: “La sensibilidad —escribe en la *Paradoja*— apenas es cualidad de un gran genio. . . No su corazón, su cabeza es la que lo hace todo. A la menor circunstancia inopinada, es el hombre sensible quien la pierde”. La antítesis parece evidente. Mas también lo es que la misma palabra está apuntando a dos fenómenos muy diferentes. Cuando en arte se habla

hoy de *sensibilidad*, se quiere destacar ese *quid* que sólo el gran artista logra, ese especialísimo sentido espiritual que sabe apresar cuanto es invisible al común de los mortales. No apunta esta palabra al goce sensualista, tampoco a la descarga emocional. En cierto modo, ¿no es una nueva manera de referirse a *l'esprit de finesse* que Pascal oponía al *espritu geométrico*, aunque centrándolo en lo artístico? Pero no sólo Diderot, sino todos nosotros, en nuestros días, tenemos al menos tres significaciones diversas al hablar de *sensibilidad*. Junto a la finura de percepción espiritual —donde acaso figure como imagen la “sensibilidad” de una balanza de precisión—, tenemos dos acepciones más antiguas: la que hace referencia a lo sensible, a las sensaciones, y la que destaca los afectos y sentimientos. La sensibilidad corre así desde los sentidos a la cabeza, pasando por el corazón. Pues bien: cuando Diderot escribe la *Paradoja* acababa de terminar el famoso *Sueño de D'Alembert*. En éste afirma que la extrema sensibilidad no forja los grandes hombres, sino los mediocres. Y define con exactitud lo que ahora entiende por tal palabra: “¿Un ser sensible? Un ser abandonado a la discreción del diafragma”. Cualquier cosa despierta en éste un “tumulto interior”. En cambio el grande hombre se domina, se posee con frialdad, pero sanamente. Esta tesis —expuesta en el diálogo por Bordeu— es efectivamente la teoría del Dr. Bordeu sobre el diafragma, que éste consideraba en relación con los nervios simpáticos. Se trata, pues, de descargas emocionales. Como se comprueba, la significación del vocablo sensibilidad ha variado. Ya no se apunta con él a la inspiración creadora, sino al representar de lo creado, a la comunicación de los sentimientos, a ese poderoso contagio emocional que un buen cómico produce en los espectadores. Mediante la sensibilidad, el artista apresa algo real que luego nos *presenta* transmutado en arte. El comediante, el intérprete, el recitador, sólo repiten lo creado, re-presentan. No deben *expresarse*, sino *reflejar* limpiamente lo ya expresado. Es por eso que la sensibilidad perjudica al actor. Su misión recuerda la del espejo; por eso debe ser frío. En el autor hay arrebatos y oficio; el corazón es la espuela y la razón el freno. Se trata, pues, de dos vertientes muy diversas del arte, aunque complementarias. Ciertas artes —poesía, música, drama o comedia— postulan tal complemento, el del intérprete. Siendo así, la paradoja no existe.

Y, sin embargo. . . En dos breves momentos, en poquísimas líneas, este diálogo sobre el comediante parece dar base suficiente a la llamada *paradoja de Diderot*. Cierto es que parece una interpolación, mas no de ningún copista. Por tanto, debemos aceptar esas líneas y leerlas con calma;

no hay otra manera de comprender y aclarar. Comienzan así: “¿Y por qué ha de diferir, el actor, del poeta, del pintor, del orador, del músico?”. Este preguntar arrastra una grave tesis: la de la unidad del artista. No es fácilmente sostenible. Entre creadores e intérpretes, la diferencia es evidente. En los primeros —sean pintores, poetas o músicos— el momento de inspiración se dobla con otro momento crítico. Diderot lo sabe muy bien: “Corresponde a la sangre fría —afirma— el temperar los delirios del entusiasmo”. Ahora bien: con todo rigor, ninguno de estos momentos corresponde al intérprete. Ciertamente que el margen de colaboración de éste —en algún modo asimilable a una función crítica— le permite velar o realzar, modificar o suprimir. En tal sentido, pone algo de sí mismo, e incluso puede aceptarse que su colaborar llegue al extremo de dar vida a descarnados personajes. Mas no debe olvidarse que esta posible cooperación del intérprete se produce dentro de un pie forzado, siempre sobre el carril insalvable del *re-presentar*, nunca en el campo abierto de la creación, donde la autocrítica radical se da en un libre *presentar*. No cabe duda que la manera expositiva de Diderot no ha alcanzado aquí, por desgracia, la acostumbrada perfección. Yo interpreto esta línea extraña y conflictiva del siguiente modo. Diderot ha descubierto cierta semejanza entre el freno de la razón —esas reglas del gusto a las cuales debe someterse el poeta— y la fría observación de un modelo, que debe guiar al comediante. Pero este posible parecido —que, por lo demás, no desarrolla—, lejos de aclararse coherentemente, irá desviándose de la luz inicial por interponerse en su meditación el concepto de un tipo especial de poeta, precisamente el más cercano al del actor: el poeta teatral. Este, a diferencia del lírico, escribe para un auditorio; y no se limita a verter su emoción entrañable, pues *presenta* un trozo de la vida misma, justamente la que los actores deben *representar*. Y en efecto, será ese observar la vida, para incorporarla al arte, lo que Diderot subraya: “Los grandes poetas dramáticos —escribe— son espectadores asiduos de lo que pasa en torno de ellos, en el mundo físico como en el moral”. Pero, aunque se dé por buena la coincidencia en la observación de modelos, queda el hecho de que los poetas dramáticos no son todos los poetas. El lírico no mira el mundo exterior, sino las reacciones de su alma; al épico no le importa la vida en torno, sino los bronce patinados de la historia. Sin embargo, Diderot, arrastrado por esta nueva nota aproximadora, parece sentir la tentación de generalizar cuando rubrica su tesis así: “Los grandes poetas, los grandes actores, y quizás, en general, todos los grandes imitadores de la naturaleza. . . son los menos sensibles. Son igualmente aptos a dema-

siadas cosas; están excesivamente ocupados en mirar, en conocer e imitar, para sentirse vivamente afectados en lo interno de sí mismos. Sin cesar les veo con libreta y lápiz en ristre”. ¿Generaliza, en efecto? Creo que sólo en apariencia. Esos “grandes poetas” que da comienzo al párrafo quedan limitados, por el contexto mismo, como dramáticos. Y con razón les compara a los actores, pues unos y otros parecen colaborar en idéntica tarea. La índole de ésta sólo aparece al final del diálogo, casi como apéndice al mismo. Ya se ha dicho lo esencial. Ahora ambos interlocutores caminan en silencio, rumiando sus posiciones. De pronto, *el hombre de la paradoja* —según frase del propio Diderot— se detiene y agarra al otro del brazo: “Amigo mío, hay tres modelos: el hombre de la naturaleza, el hombre del poeta, el hombre del actor”. Tres modelos —fíjense bien— que constituyen tres aspectos de una sola serie interpretativa, en modo alguno tres realidades independientes. Lo confirma así su propia aclaración: “El de la naturaleza es menos grande que el del poeta, y éste menos aún que el del gran cómico, el más exagerado de todos”. Dos etapas de elaboración artística se destacan así, a base del hombre natural; la que *presenta* al arte y la que *re-presenta*. Repito que la idea es exacta; subrayo que se añade como un apéndice al diálogo mismo. Y creo que lo ha sido de hecho. Si así es, en efecto, entonces el enigma queda aclarado. Esas azorantes líneas donde parece afirmarse la unidad del artista, donde se extiende a todo poeta, al músico y al pintor, las características del comediante, fueron sin duda una interpolación del mismísimo Diderot. Me explicaré. El escritor no es una excepción a todo quehacer creador. Su discurso no siempre fluye directamente y con plena coherencia. Su resultado oculta las mismas vacilaciones y rectificaciones que pueda tener un buen pintor ante su tela. A veces quedan hilos sueltos de su pensar; otras, aparece al paso una nueva idea que obliga a ciertas acomodaciones. Al volver sobre lo escrito, rectifica, suprime, incorpora. Es en tal rehacer como se va perfilando su coherencia. Pues bien: mi impresión de lector es que esa idea última de la colaboración interpretativa, a base del hombre natural, entre el poeta dramático y el actor, fue de hecho algo inadvertido al principio, pero que, una vez iluminado, se impuso al espíritu de Diderot. No siempre es fácil satisfacer estas exigencias finales. En ocasiones es tan violento el añadido, que obliga a una larga sutura, incluso con preparación y coda. Si el autor tiene prisa, se limita a anotar lo esencial para su uso, contando con su futura elaboración. Pone entonces las palabras precisas para su buen recuerdo y desarrollo. Mas no siempre llega ese día. Por eso tropezamos a veces —incluso en el estilista más pul-

cro y honesto— con ciertos giros e ideas desconcertantes. Así creo que sucedió en este caso. Pues toda la tesis mantenida en este famoso diálogo tiene plena validez, referida al actor y a su relación colaboradora con el poeta dramático, pero resulta un contrasentido si se extiende a todo artista. El poeta lírico, por ejemplo, necesitará sin duda de ese freno y cautela que sólo da el oficio, el dominio de las reglas, la *ordenanza* y el *gusto*; no obstante, en modo alguno puede ser rechazada la vena genial e irrepetible que brota del corazón, que es en su raíz emoción y entusiasmo. Entiéndase bien: no se trata de lo emocional como pura reacción —la que sigue al estímulo cual el perro fiel los pasos de su amo—, sino de esa otra emoción, casi inasible, de donde toman vida los entes imaginarios. Diderot parece intuir, en su teoría de la expresión, lo que en nuestro siglo ha precisado Bergson: que hay “dos especies emocionales, dos variedades de sentimiento, dos manifestaciones de sensibilidad”. La emoción clásica —escribe Bergson en su obra sobre *Las dos fuentes de la moral y de la religión*— “es consecutiva a una idea o imagen representada: el estado sensible resulta de un estado intelectual”. En cambio, la emoción que él destaca —y que ya había entrevisto Diderot— es espuela y estímulo. “No cabe duda —sienta Bergson— que una emoción nueva puede ser origen de grandes creaciones del arte, de la ciencia y de la civilización en general. No solamente porque la emoción es un estimulante, que incita a la inteligencia a emprender y a la voluntad a perseverar; hay que ir mucho más lejos. Hay emociones generadoras de pensamiento; y la invención, aunque de orden intelectual, puede tener por sustancia la sensibilidad”. Se apunta, sin duda, a la misma sensibilidad que Diderot destacaba en sus *Ensayos sobre la Pintura*; no la de los sentidos, ni las simples emociones secundarias, sino la que nace estremecidamente en el espíritu. Bergson la califica de “profunda”, por oposición a la mera “agitación superficial” de la emoción clásica. Añade que parece “inexpresable” y, sin embargo, es la raíz misma de toda obra genial. Diderot, a mi juicio, hubiera aplaudido alborozado a Bergson. Oyéndole, hubiera sentido una luminosa claridad sobre sí mismo.

La llamada *paradoja de Diderot*, en rigor no existe. Sólo se trata de un pasaje algo oscuro, el cual se resuelve al simple análisis y en contraste con el contexto. Lejos de contradecir el resto de su estética, la tesis que él llama *Paradoja del comediante* la completa. La completa —ya se dice en el título— *paradójicamente*. Ahora sí que se entenderá bien dicho titular. La especialísima actividad del actor —insinúa— promueve en la estética de la expresión una contradicción aparente, es decir una para-

doja. El arte es expresión; consiste en un vivo brotar desde dentro, que da inesperado realce a las relaciones naturales. Merced al arte, vemos la Naturaleza a otra luz, proyectamos en ella nuestra vida, la obligamos a rezumar ese sentido potenciador que nace de la sensibilidad y corre como un río apretado entre las márgenes de la razón. El arte es emoción íntima que toma cuerpo y vida. Y no obstante, he aquí un caso especial, el del intérprete, donde asoma cierto arte que parece contradecir la definición lograda. ¿Es falsa ésta, por lo tanto? En modo alguno. Se trata de una simple paradoja, no de una auténtica contradicción. Ciertamente, el buen comediante debe ser frío, desbordante de juicio, dueño de sus sentimientos y sus actos. Es la penetración racional lo que en él cuenta, no el íntimo fuego ni la sensibilidad. Su oficio consiste en emocionar, no en emocionarse. Y no crea personajes, los *representa*. El ámbito de su actividad no coincide con el de la encendida esfera creadora. No le es esencial, por tanto, esa huidiza emoción espiritual que despierta las invenciones del poeta; aunque bien pudiera gozarla, si también fuere a ratos escritor. En cambio, sí le perjudica la otra emoción, la clásica, la que conmueve gozosamente al buen espectador que le escucha. Este es quien ríe y llora de veras, quien se entrega pasivamente al sentimiento. En cambio, el actor *actúa*, no padece. Con acierto le niega Diderot la sensibilidad; pero bien entendido que bajo esta palabra se refiere a la “acción del diafragma” —como decía el Dr. Bordeu—, por tanto a las descargas emocionales.

Esta diferencia —a veces complementaria— entre el autor y el intérprete, es sólo uno de los aspectos de la pluralidad de las artes. El arte se dice de muchas maneras y es bueno respetarlas. Por lo demás, observen ustedes que esta pluralidad ilumina súbitamente los oscuros entresijos de las tesis artísticas, la balumba misma de las teorías estéticas. Todas ellas suelen adolecer de un enfoque parcial y raquítico sobre los hechos. En casi todas se da una generalización precipitada con base insuficiente. Y así, si bien cada una se ajusta con exactitud a los fenómenos considerados, pretende forzar los restantes. La vieja tesis de la imitación, por ejemplo, viene bien al intérprete. Ya Platón lo llamaba —en el diálogo *Ión*— *intérprete de ese intérprete de los dioses* que es el poeta. Pues, al parecer, los dioses —según extendida creencia antigua— sólo hablan a los humanos tomando sus distancias, interponiendo profetas y rapsodas. En resumidas cuentas, el comediante no puede ser considerado como un artista de igual índole que el poeta, el lírico sobre todo. Actúa en otro nivel, con otra misión, desde otros supuestos. Se limita a repetir un mensaje; no lo dicta. Ya se comprende, entonces, que toda la estética de Diderot —sin olvidar

la mismísima *Paradoja del comediante*— viene de hecho a rechazar esa línea intrusa y desconcertante, donde se pregunta el filósofo *por qué ha de diferir el cómico de los otros artistas*, de poetas, músicos y pintores. Por si hubiera duda, el propio Diderot se encarga, y en el mismo texto, de restablecer la diferencia, al hilo de una definición del comediante: “¿Qué es, pues, un gran actor? —se pregunta. Un gran ironista, trágico o cómico, a quien el poeta ha dictado su discurso”. En esta línea está todo. No sólo la diferencia y la colaboración entre ambos, sino la entrañable índole del comediante. Donde yo traduzco *ironista*, Diderot ha escrito *persifleur*. La significación fuerte de este vocablo no parece tener correspondencia exacta en castellano. Puede entenderse como *comediante*, pero en el sentido del hombre que lo es en el trato social, y no por oficio. Se alude así a quien no dice cuanto en verdad siente; a quien pronuncia sus palabras en falso, sin hacerlas brotar de su entrañable fondo, sino en burlona duplicidad. Ya se apunta a esta dualidad del ser y el parecer en la palabra *personaje* —derivada de *persona*, la antigua máscara que portaba el actor. *Le persifleur*, en suma, es quien oculta el rostro bajo la máscara y no habla así *por sí mismo*, sino *por otro*. ¿Qué tiene de común, por tanto, con el estricto artista creador, el cual aspira a encarnar sus íntimos fantasmas, y cuyo oficio consiste, precisamente, en *decir bien lo que bien siente*?

### 7. Concepción del genio en Diderot

Hasta aquí, los límites de lo que fuera escrito para una larga, larguísima conferencia. Su tema ya se había ampliado demasiado con ciertas aclaraciones. No era correcto insistir. Pero, ahora, al pasar a la imprenta, este criterio de corrección pierde sentido. Y en su lugar resalta la íntima necesidad —la honradez— de presentar el tema sin elisión de aspecto alguno. No es preciso, por fortuna, referirse a las críticas de arte encerradas en los volúmenes titulados *Salones*. En ellas Diderot *aplica* más o menos su estética, no la *expone*. Ciertos párrafos aprovechables podrían ser tenidos en cuenta para corroborar o matizar sus ideas, pero no constituyen en sí mismos materia de exposición. En cambio, son de gran interés —pues se ligan profundamente a lo ya tratado— ciertas páginas famosas sobre el genio y su concepción de lo genial. Tantas veces hemos empleado esta palabra, forzados por los textos mismos de Diderot, e insinuado en ella la alta valía artística que comporta, que ya resulta imprescindible perfilar su significación.

En 1757 apareció el volumen VII de la *Enciclopedia* con un artículo sobre el *Genio*, que pronto se hizo famoso. Venía sin firma de autor. Hasta hace poco fue atribuido a Diderot; hoy se considera obra de un escritor mediocre, Saint-Lambert. De hecho parece probada la paternidad de éste, pues en la propia *Enciclopedia* se atribuyen los artículos *Fantasia*, *Fragilidad*, *Frivolidad* y *Genio* a un mismo anónimo autor, y Saint-Lambert publica más tarde, en el volumen VI de sus *Obras*, los cuatro artículos citados. Sin embargo, esta comprobación tardía no parece eliminar por completo el nombre de Diderot en dicho texto. Junto a la paternidad de la letra está la del espíritu; es más, a veces colabora con la mano que escribe la que edita. Paul Vernière, quien prologa y comenta una edición reciente de las *Obras estéticas* de Diderot, no sólo incluye en ésta el artículo *Genio* —lo cual podría justificarse por inercia de lo tradicional—, sino que se resiste a despojarle de toda paternidad. Sospecha que si bien no ha salido completamente de los puntos de su pluma, alguna colaboración se evidencia en las ideas. “No sabemos —dice Vernière— si Diderot ha inspirado el artículo, pero pensamos que ha hecho su *toilette*”. No es una hipótesis sin fundamentos. El prestigio de Diderot, su idiosincrasia, la responsabilidad misma de su elevado cargo en la *Enciclopedia*, el especialísimo designio de ésta, incluso el hecho de ser un artículo de encargo y el de aparecer como anónimo, en mucho favorecen la posibilidad de una colaboración abusiva. Por otro lado, es evidente cierta dualidad de enfoque en dicho artículo. En consecuencia, resume Vernière: “Fue así como un artículo, volteriano en el fondo por la sequedad de su gusto y por su desconfianza respecto a los grandes sistemas filosóficos, quedó convertido en un ensayo vibrante y algo exaltado”.

Ciertamente, parece haber en estas páginas algo que puede ser considerado como el soplo de Diderot. Por lo general, los críticos, al referirse a este famoso artículo, destacan su idea del genio como *entusiasmo*, *emoción que se desborda*, *sentimiento que da vida*. Dicho de otro modo: el genio no puede ser reducido a simple juicio ni a gusto, sino que implica imaginación, entusiasmo, sensibilidad; en suma, corazón. En rigor, esta concepción del genio, más que del propio Diderot, de su originalidad individual, debe considerarse como típica de su generación. El arrebató comenzaba entonces a ponerse de moda. Y no por simple influjo del sentimental Rousseau. Este, como en parte Diderot, es más bien un pionero de la general cosmovisión naciente. Se comenzaba a valorar positivamente las pasiones y a aborrecer el freno de la razón. Por esos años ya se estilan las lágrimas, se enaltece la inspiración, se duda de las reglas, se



aman las ruinas y se buscan las emociones fuertes. Ya estaba ahí una *generación pre-romántica*, deseosa de quitarse de encima pelucas y convenciones. Naturalmente, también estaban ahí espíritus rezagados. La situación total podría resumirse en esta fórmula: luchaba Rousseau contra Voltaire. Diderot era cabeza visible entre los rebeldes. Gustosamente emplea en su prosa palabras que corresponden a la serie de los sentimientos; su estilo no sólo desborda vivacidad, sino jadeos y admiraciones. En sus *Salones* se ve bien el nuevo espíritu, incluso en los títulos mismos de muchos cuadros: *Naufragio al claro de luna*, *Marina en el crepúsculo*, *Tempestad con naufragio*, *Amanecer*, *Caravana*, *Ruinas*. . . “O les belles, les sublimes ruines!” (*Salón* de 1767). Sus cartas amorosas muestran ciertas exaltaciones románticas; por ejemplo, la dirigida a Sofía Volland el 15 de octubre, 1759.

Pero más que los sentimientos lacrimosos, lo esencial en su espíritu es una poderosa intuición de la vida —resuelta en un panteísmo místico-materialista, donde la ciencia toma el lugar de la religión. Dicha orientación espiritual tolera la convivencia de la razón y el sentimiento. Y esta antítesis busca acomodación en lo que podría llamarse el *sentir de la razón*, más bien que el *razonado sentir*. De este modo, la razón pierde su frío, desolado aspecto, y realza la cálida, cordial raíz entrañable, mientras el sentimiento se eleva de nivel, deja de ser mera descarga emotiva para transformarse en órgano aprehensor de lo espiritual. A esta luz se comprenderá muy bien cierta nota brevísima, hallada recientemente entre sus papeles, en la biblioteca suya que comprara, por mediación de Grimm, la emperatriz de Rusia (*Carta a D'Alembert*, de 1765) y está hoy en Leningrado. Se titula: *Sobre el Genio*. Importa advertir que es de fecha posterior a la *Paradoja*. En ella se refiere Diderot a algo “secreto, indefinible”, que en el genio se oculta y lo constituye. No es la imaginación —nos dice—; tampoco el juicio, ni el espíritu, ni el calor, ni la vivacidad o el arrebató. Niega también que pueda reducirse a la sensibilidad o al gusto. Diderot apunta a la inaprehensible característica del genio al afirmar que éste es un *observador sin esfuerzo*. “No mira, ve”. Todo lo sabe porque todo le afecta. Goza “una especie de sentido que los otros no tienen”. Ya el francés Du Bos, en sus *Reflexiones críticas sobre la Poesía y la Pintura*, de 1719, había hablado de un sexto sentido del artista, que asimilaba al sentimiento. Diderot lo hace propiedad exclusiva del genio y define éste por tal sentido. Llevado de él, siempre acierta en todo; es por su ejercicio que el genio puede ser calificado de profético. Podríamos resumir esta idea de Diderot definiendo al genio como *intuitivo*. En él

domina, sobre el lento y discursivo *logos*, el *nus* que pone de golpe en la inmediatez de la verdad. Tal es su virtud y su fuerza. El saber infuso que parece tener el genio procedería así de este sentido espiritual, de noético carácter, que más o menos posee todo hombre, pero que sólo algunos privilegiados gozan con plenitud. El juicio, la imaginación, el entusiasmo, por desarrollados que fueren, no le elevan sobre el común de los hombres; sólo el genio sabe ver de golpe, sin esfuerzo, de modo inmediato; sólo él se aproxima en algo al goce de ese *intellectus archetypus* o *intuitus originarius* que es facultad privativa de la conciencia divina.

¿Implica esto un gran salto en la marcha de su pensamiento —según dicen algunos críticos—, una ruptura en la gradual evolución de Diderot? En rigor, podría considerarse como una precisión nueva, dentro de la línea inicial de su estética. Las más escondidas relaciones que fundamentan lo bello sólo por el genio serían así aprehendidas. Sólo el genio sería el vidente de lo oculto, de lo esencial y último, y por tanto sólo él sabría realzar su expresión. Gustosamente hubiera firmado Diderot, aunque atribuyéndola al genio, la definición de la poesía por Rimbaud: un “expresar lo inexpresable”. La conexión de esta nota de Leningrado con el artículo sobre *lo Bello*, publicado en el volumen segundo de la *Enciclopedia*, es perfectamente concebible, aunque Diderot no la ha explayado. ¿Podría ponerse en conexión con los *Ensayos sobre la Pintura*, donde ya brota, firme y poderosa, su estética de la expresión? Baste recordar que la Naturaleza misma también se expresa, que la *vérité de nature* es finalidad esencial del artista. El genio apresa lo secreto dentro y fuera de sí, con profética precisión, sin las andaderas de las reglas y recetas del gusto, pues sabe ver de manera inmediata, con noética mirada. La contradicción no es apreciable, por tanto, y en cambio se vislumbra sin esfuerzo la conexión. Entonces, ¿el viejo artículo sobre el *Genio*...? Una vez más se comprueba aquí la debilidad que aqueja al hombre, por crítico que sea o pretenda ser. Nos dejamos llevar por lo que se oye, por lo que sobre algo se dice —por habladurías, en suma— sin sentir la necesidad de ir a comprobar por nosotros mismos, sin afán de verificar, casi sin aspiración a la verdad. Breves minutos sobre este artículo despejan sin duda alguna el viejo error. Ciertamente es que en él se destaca la emoción, el sentimiento, el entusiasmo; presenta al genio rompiendo las leyes y reglas del gusto, que atan los pies a los demás artistas, y vemos cómo “las rompe para volar a lo sublime, a lo patético, a lo grande”. Dicho artículo —es preciso decirlo— viene a ser un manifiesto donde el romanticismo ya comienza a alentar. Inspirado o no por Diderot, es todo un documento. Pero, además, ya

se inician en él ciertas tesis de nuestro autor sobre la expresión y la facultad intuitiva del genio. Se dice, por ejemplo: “El genio. . . ve; no se limita a ver, se conmueve”. Obsérvese que no hay aquí la referencia a la emoción superficial y derivada, simple reacción y secuela, sino a esa otra emoción creadora, que Bergson descubre en nuestro siglo, pues lo visto en esa intuición no es nada del contorno, sino secreto desvelado, y la conmoción subsiguiente a tal ver lleva al alma a un estado en que “quisiera, mediante colores verdaderos, mediante rasgos imborrables, dar cuerpo a los fantasmas”. No es la emoción del espectador la que aquí cuenta, sino la que suscita la invención, la que parece abrirse a esa voz de lo alto que la inspira. Añade después: “El genio es un puro don de la naturaleza; lo que produce es obra de un instante”. Ese don no es otro que su privativo sentido, que tanto le acerca a lo divino en imagen y semejanza. Sólo esta noética facultad está libre del esfuerzo discursivo y entrega de golpe lo buscado. Diderot —pues ideas, vocabulario y estilo parecen bien suyos— precisa así la índole de la inspiración genial: “Con vuelo de águila, se eleva a una verdad luminosa, fuente de mil verdades, a las cuales llegará después, arrastrándose, la tímida multitud de los sabios observadores”. Está bien clara la concepción. El genio no discurre lentamente, como estos hombres circunspectos; no sigue el complicado camino del *logos*, del razonar a ras de tierra, sino que ve y comprende de golpe todas las consecuencias. Diderot mismo lo dice: “Incapaz de recorrer el camino, de seguir sucesivamente los intervalos, parte de un punto y se lanza al final; saca un principio fecundo de las tinieblas; es raro que siga la cadena de consecuencias”. A este don aprehensor del genio, en cuanto hombre intuitivo, se añade a continuación otra nota; lo que el genio aporta de sí mismo, la prodigiosa descarga de su expresión: “Imagina más de lo que ha visto; produce más de lo que descubre”.

¿Hay salto, pues —según se ha insinuado—, hay ruptura entre uno y otro Diderot? Es evidente que tal disparidad no aparece, al menos si el texto del famoso artículo sobre el *Genio* es de éste. Y si nada de él es suyo, si no ha puesto sus manos sobre lo inicialmente escrito por Saint-Lambert, entonces sólo estábamos ante un falso problema.

Contra la inconsecuencia o contradicción en la estética de Diderot, se pronuncia también Charly Guyot, en la introducción a su *Diderot par lui-même*. Destaquemos de este escrito la relación entre el gusto y el genio. Pues el genio descubre esas relaciones, esas “analogías naturales” insospechadas por espíritus más tímidos, “¿no es normal que el gusto le sea con frecuencia un obstáculo?”. El genio aporta novedades; el gusto

implica la férrea resistencia de una estética que podríamos calificar de social. “El gusto, en efecto, es para Diderot, como para los clásicos —advierde Guyot— *obra del estudio y del tiempo; se atiene al conocimiento de una multitud de reglas; supone la aquiescencia de innumerables convenciones*. Todo genio, por la novedad misma de su aporte, ofende estas convenciones, revela en sí algo *irregular, escarpado, salvaje*. Mientras que el gusto está dictado por el asentimiento de una sociedad dada a un conjunto de normas que ella fija o recibe del pasado, las creaciones del genio operan en este sistema bien establecido una ruptura”. Podríamos añadir nosotros, recordando las dos morales de Bergson, la *cerrada* y la *abierta*, que en Diderot se destaca la lucha de dos estéticas: una de ellas, *la del gusto*, social y por tanto *cerrada*, enquistada en sus reglas; y otra, *la del genio*, individual, revolucionaria, descubridora de nuevos valores estéticos, *abierta* a toda superación.

## 8. Apéndice

### PENSAMIENTOS SUELTOS

En 1775 acababa de traducirse una obra alemana sobre la pintura, escrita por Hagedorn. Ante el estímulo de la lectura, Diderot redacta unos *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, donde a veces sigue al alemán, otras le contradice. El manuscrito quedó inacabado y parece contener simples notas preparatorias a un estudio sistemático que no llegó siquiera a comenzar, pero sobre el cual existe una nota titulada *El hombre de oficio*. El principal valor de estos *Pensamientos sueltos* reside en ciertas precisiones sobre algunas de sus ideas. Sin comentario alguno, recojo algunas líneas referentes al *gusto* y la *expresión*, relacionadas además con el *talento* y el *genio*.

\*       \*  
\*

“No basta tener talento, es preciso añadirle el gusto”.

“El talento imita la naturaleza; el gusto inspira la elección en ella”.

“El sentimiento de lo bello es el resultado de una larga serie de observaciones. ¿Cuándo se han hecho éstas? En todo tiempo y en todo instante. Son estas observaciones las que dispensan del análisis. El gusto se ha pronunciado mucho antes de conocer el motivo de su juicio”.

“La naturaleza común fue el primer modelo del arte. El éxito en la imitación de una naturaleza menos común, hizo sentir la ventaja de la elección; y la elección más rigurosa, condujo a la necesidad de embellecer o de reunir en un solo objeto las bellezas que la naturaleza sólo muestra dispersas. Pero, ¿cómo establecer la unidad entre tantas partes tomadas de diferentes modelos? Esto fue obra del tiempo”.

“Todos dicen que el gusto es anterior a todas las reglas; pocos saben el por qué: El gusto, el buen gusto, es tan viejo como el mundo, el hombre y la virtud; los siglos sólo lo han perfeccionado”.

“Las reglas han hecho del arte una rutina; no sé si han sido más perjudiciales que útiles. Entendámonos: han servido al hombre ordinario; han estorbado al hombre de genio”.

“Creo que tenemos más ideas que palabras. ¡Cuántas cosas sentidas que no han sido nombradas!”.

“Nada más fácil que reconocer el hombre que siente bien y habla mal, el hombre que habla bien pero no siente. El primero está a veces en la calle, el segundo está con frecuencia en la corte”.

“Una mala palabra, una expresión rara, a veces me ha enseñado más que diez hermosas frases”.

“¿Qué nombre dar a un inventor? El de hombre de genio”.

“Iluminad vuestros objetos según vuestro sol, que no es el de la naturaleza; sed discípulos del arco iris, no sus esclavos”.

“...hay dos clases de entusiasmo: el entusiasmo del alma y el del oficio. Sin uno, el concepto es frío; sin otro, la ejecución es débil. Es la unión de ambos lo que hace la obra sublime”.

“Si el pintor de ruinas no me lleva a las vicisitudes de la vida y a la vanidad de los trabajos del hombre, no ha hecho más que un amasijo informe de piedras”.

“Todas las partes del cuerpo tienen su expresión. Recomiendo a los artistas la de las manos. La expresión, como la sangre y las fibras nerviosas, serpentea y se manifiesta por toda una figura”.

“No hay más que una buena manera de imitar. ¿O es que no tiene cada escritor su estilo? De acuerdo. Este estilo, ¿no es una imitación? Convento en ello. Pero ¿dónde está el modelo de esta imitación? En el alma, en el espíritu, en la imaginación más o menos viva, en el corazón más o menos ardiente del autor. No debe confundirse, pues, un modelo interior con un modelo exterior”.