

OPACIDAD Y TRANSPARENCIA. EL ROSTRO COMO METÁFORA ESTÉTICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Jorge López Lloret
Universidad de Sevilla

Resumen: El presente artículo se centra en la confrontación de dos modos de comprender el arte y el artista entre la Ilustración y el prerromanticismo: el arte como técnica o expresión y el artista como técnico o confeso. Estas concepciones se analizan en la estética de Diderot y Rousseau. Considera que se llega a las mismas a través del rostro como metáfora, lo que conduce a las ideas de Lavater. Finalmente, expone la síntesis que el siglo XVIII propuso a través de Schiller, con sus nociones de gracia y dignidad, por una parte, y de ingenuidad y sentimentalidad, por otra.

I. LAS AMISTADES PELIGROSAS

En la carta número 81 de *Las amistades peligrosas* la Marquesa de Merteuil le narra al vizconde de Valmont cómo llegó a hacerse con un método para conocer y manipular a los demás. Una fase del mismo consistía en el control de los signos de la fisonomía propia y su ajuste con las palabras y las situaciones. La denominó “trabajo sobre mí misma”¹. Esto le permitía interpretar papeles teatrales completamente creíbles en la vida cotidiana². El arte de la seducción consistía en el dominio reflexivo del comportamiento y aspecto propios. Con ello podía transmitir a través de su imagen unos sentimientos que no sentía, engañando a los demás y, como consecuencia, manipulándolos.

¹ LACLOS, Choderlos de, *Las amistades peligrosas*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 255-256.

² *Ibidem*, p. 258.

Este método recogía dos de los matices fundamentales del cartesiano: 1) la referencia al yo, clave del *Discurso del método* y las *Meditaciones Metafísicas*³, y 2) su naturaleza sistemática, expuesta en las *Reglas para la dirección del espíritu*⁴. En el primer caso el sí mismo determinaba el criterio de certeza de las representaciones, que se leían desde él aun cuando no fueran las suyas (al interpretar el rostro de los demás). En el segundo los conjuntos gestuales, complejos holísticos de difícil lectura, se atomizaban todo lo posible hasta llegar a sus rasgos más simples. Tras ello se hacía corresponder con estos los estados emocionales relativos con los que se relacionaban, lo que permitía la reconstrucción de sintagmas complejos. La finalidad de este proceso era volver al propio rostro una pantalla que no mostraba, sino disimulaba, nuestra condición interior y nuestros fines no confesados.

En varias de las cartas del vizconde de Valmont se dejaba traslucir el mismo dominio del lenguaje del rostro, con la misma finalidad. Usaba el método complementario del que acabamos de indicar, a saber, el aprendizaje del lenguaje del gesto de los otros. En su rostro el otro se volvía transparente y por eso se lo podía dominar. La seducción de la Presidenta Tourvel, eje de la novela, tenía como uno de sus fundamentos la lectura correcta de su rostro⁵.

Manipular el propio rostro para decir la mentira sobre nuestro estado y dominar. Leer el rostro del otro para obtener su verdad y dominar. Seducir para dominar y poseer. He aquí algunas de las claves de la novela.

El método de Valmont asumía las ideas inductivas que Francis Bacon expuso en su *Novum Organum*⁶. A través de la recogida de datos puros de la experiencia y de la representación de sucesos se podía ir definiendo el conocimiento del mundo exterior, basado en medias estadísticas de ocurrencias. Era la experiencia reiterada en la observación de comportamientos gestuales, basados en la visibilidad, y la constatación de los correspondientes estados emocionales que les acompañaban, recolectados, organizados y dominados por ese aventurero exitoso de lo erótico que fue Valmont, lo que fundaba el conocimiento. Su finalidad era volver transparente el rostro ajeno, pudiendo

³ DESCARTES, René, *Discurso del método* (1637), Madrid, Tecnos, 2003, cuarta parte, especialmente pp. 47-52; del mismo: *Meditaciones metafísicas* (1641), Madrid, Alianza, 2005, pp. 100s. y 120s. Aquí Descartes estableció el fuerte dualismo alma/cuerpo que le obligó a recurrir a Dios. Este dualismo estableció un notable distanciamiento entre ambos polos que se unió, además, a la consideración del cuerpo como máquina. Se trata de una argumentación previa que permite llegar a la definición del cuerpo como un útil al servicio del alma (como lo consideraba de hecho la Marquesa de Merteuil), abandonando el interaccionismo alma/cuerpo característico de la tradición *fisiognómica* desde Aristóteles, como después veremos.

⁴ DESCARTES, René, *Reglas para la dirección del espíritu* (1628), Madrid, Alianza, 2003, Reglas V a VII, pp. 93-107.

⁵ Véase, a manera de ejemplo, la Carta 23 a la Marquesa de Merteuil en LACLOS, Choderlos de, *Las amistades peligrosas*, o. c., p. 119.

⁶ El principio de inducción, así como toda una compleja tipología de hechos, se expone en el Libro Segundo. BACON, Francis, *Novum organum* (1620), Madrid, Sarpe, 1984, p. 131. Las tipologías de hechos en pp. 169ss.

acceder a su interior. Laclós recogió el racionalismo empirista propio de la Ilustración, aunque como buen prerromántico lo desvinculó de la creencia incondicional y optimista en el progreso, poniéndolo al servicio de la dominación perversa del ser humano por el ser humano.

Era la época del Neoclasicismo, a la que dedicó Rosario Assunto *La antigüedad como futuro*. En este libro cita una obra de Winckelmann sobre la gracia. Consiste, entre otras cosas, en que “la actitud de la figura posee en sí la razón de su comportamiento”⁷, es decir, en la conexión directa de la condición personal con el aspecto externo, especialmente el rostro. La gracia, estudiada también por Schiller en *Sobre gracia y dignidad*, hacía referencia a un mundo en el que el desdoble entre lo interior (la condición moral) y lo exterior (el rostro) no se presentaba. Estamos ante el reverso ideal de *Las amistades peligrosas*, pero por eso mismo ante el mismo interés por el problema de las relaciones de opacidad o transparencia entre el signo gestual y sus significados.

Se trata de distintos paradigmas estéticos, éticos y culturales. Assunto dijo que eran diferentes maneras de concebir la gracia⁸. No obstante, creemos que se trata de paradigmas culturales alternativos cuya confrontación se agudizó en el siglo XVIII, aunque su origen se remontaba a la época griega⁹. Entre la condición ética de una persona y su aspecto se planteaba una conexión que nos permite interpretar lo primero a partir de lo segundo (lo que denominaremos “transparencia”)¹⁰ o usar lo segundo para inducir ciertas conclusiones sobre lo primero (lo que denominaremos opacidad). Con ello se puede querer engañar o no ser engañado, conocer o manipular. No nos interesa este dilema ético en torno al rostro sino sus manifestaciones estéticas y dialécticas en la segunda mitad del siglo XVIII.

En lo que sigue pretendemos definir dos aproximaciones fundamentales de la segunda mitad del setecientos al fenómeno del arte (como técnica y como expresión) en el momento en el que se pasaba del predominio de una al de la otra. Recurrimos a Diderot y Rousseau porque fueron quienes las expusieron de la manera más pura y convincente. Afirmamos que ambos modos de concebir el arte recurrieron a la metáfora del rostro y su conexión con el interior de la persona, según las dos posibilidades de su manejo consciente para disimular (opacidad) o su franca expresión (transparencia). El próximo

⁷ ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor, 1990, p. 110.

⁸ *Ibid.*, p. 142. Véase de la misma autora *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid, Visor, 1989, pp. 87-90 y 99-102.

⁹ Se cuenta que Zópiro, “leyendo” el rostro de Sócrates, definió su carácter como un conjunto de vicios, a lo que éste respondió que así era, aunque con su voluntad se sobrepuso a él y lo controló. El tema lo cita en dos ocasiones Cicerón, una en *Sobre el hado* V 10 y otra en *Tusculanas* IV 37, 80. Tomamos la noticia de MARTÍNEZ MANZANO, Teresa, “Introducción”, a PSEUDO-ARISTÓTELES, *Fisiognomía*, editado junto con ANÓNIMO, *Fisiólogo*, Madrid, Gredos, 1999, p. 11.

¹⁰ Siguiendo a STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus, 1983.

capítulo lo dedicamos por eso mismo a exponer algunas ideas relevantes de la *fisiognómica* del siglo XVIII, debidas a Lavater y convertidas en una moda social muy influyente sobre el arte y la estética¹¹. También deseamos mostrar, sobre todo en la conclusión, que en esto somos herederos de la Ilustración porque esas dos vías continúan pensándose como antagónicas, pese a que los intentos de síntesis se iniciaron ya a finales del siglo XVIII.

II. LAVATER Y LA FISIOGNÓMICA

La *fisiognómica* se originó en Grecia, teniendo uno de sus primeros tratados en la *Fisiognomía* atribuida durante mucho tiempo a Aristóteles. El punto de partida de esta obra era la relación de mutua dependencia entre las facultades psíquicas y las características corporales¹². Esta conexión definía una dirección causal doble: del alma al cuerpo y del cuerpo al alma¹³. Expuso lo que podríamos denominar “principio de coherencia”, que incluía el movimiento, la postura, el color, los rasgos faciales, el cabello, la voz, la carne y las partes del cuerpo¹⁴. La conexión entre el estado anímico y la presencia corporal implicaba la mayor cantidad de signos posible. El disimulo se podría rastrear cuando aparecieran incoherencias entre estos. Mientras más se dominase la ciencia *fisiognómica* más incoherencias se podrían detectar y evitar.

Durante el Renacimiento se retomó como un recurso estético para las artes plásticas que representaban al ser humano. Podemos considerar ejemplar su uso en el Capítulo III de *Sobre la escultura*, de Pomponio Gaurico. Permitía al escultor dos cosas: 1) llegar a conclusiones sobre el temperamento cuando se partía de la observación del cuerpo; y 2) representar plásticamente la figura de alguien (por ejemplo, de un héroe de la antigüedad) que nunca hemos visto, pero del que los textos del pasado nos han descrito sus rasgos morales¹⁵. Partía de Pseudo-Aristóteles, aunque el argumento moral tenía menos importancia que el estético. Era un medio para interpretar a los seres humanos reales, pero sobre todo para representarlos adecuadamente en la obra de arte. No obstante, reflexionó sobre la ambigüedad de su uso en lo que se refiere a su instrumento más poderoso, el rostro¹⁶.

Aunque desde el Renacimiento no se había abandonado una disciplina que durante la segunda mitad del siglo XVII, con las conferencias de Le Brun,

¹¹ Preferimos usar los términos “fisiognómica” y “fisiognomía” a “fisionómica” y “fisonomía”, dado que aquellos se adaptan mejor como traducción literal tanto del escrito griego como de la terminología de Lavater. No obstante, puesto que son términos inexistentes en castellano, los utilizaremos en cursiva.

¹² PSEUDO ARISTÓTELES, *Fisiognomía*, o. c., p. 39.

¹³ *Ibidem*, p. 55.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 45-46.

¹⁵ GAURICO, Pomponio, *Sobre la escultura*. Madrid, Akal, 1989, pp. 158-160.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 179-180.

tuvo uno de sus mejores momentos¹⁷, sólo en el XVIII la *fisiognómica* se convirtió en una de las disciplinas más populares, una moda moral y estética de las artes y la vida cotidiana. Esta popularidad se mantuvo durante el siglo siguiente, entendida siempre como una estrategia hermenéutica para volver transparentes los rostros, pero también como otra productiva para volverlos opacos¹⁸.

Eso nos permite comprender su presencia en múltiples escenarios de la cultura del setecientos. Se trataba de un verdadero útil en la semiótica médica y moral que podía servir tanto al personal especializado como al público común en su vida cotidiana. Era una disciplina vital que formaba parte de la vida como obra de arte, pero también un instrumento al servicio de los artistas¹⁹. Para las artes plásticas resultaba fundamental, pero también para la literatura, aunque ésta la explotó sobre todo en el siglo XIX²⁰. En el primer caso la *fisiognómica* permitía conocer mejor a los otros y que los otros nos conocieran mejor. En el segundo ofrecía a los artistas la posibilidad de manejar el rostro humano para producir las formas más acordes posibles con las situaciones emocionales que desearan transmitir y, por lo tanto, con los efectos que quisieran producir. Siempre quedaba la posibilidad de que este uso se desplazase hacia el primero, recurriéndose a la *fisiognómica* como a un instrumento al servicio del engaño y el disimulo, algo importante en una sociedad en la que las amistades eran, comúnmente, peligrosas.

Estos temas fueron desarrollados por el gran predicador de la *fisiognómica*. Nos referimos a Johann Caspar Lavater, a quien movía el interés teológico de la reconstrucción del rostro verdadero de Jesucristo. En 1772 publicó *Von der Physiognomik* en Leipzig y entre 1775 y 1778 los *Fysiognomische Fragmente*, en cuatro volúmenes que también aparecieron en Leipzig. Antes de finales del siglo XVIII se hicieron traducciones francesas e inglesas y a lo largo del siglo siguiente numerosas ediciones abreviadas y simplificadas.

Lavater definió la *fisiognómica* como la destreza de conocer el interior de un ser humano a partir de su exterior²¹. Tal y como expresó la relación, pertenecía a la teoría de los signos, entendidos como relación de exterior e interior, superficie manifiesta y contenido oculto, aspectos perceptibles e imperceptibles y efecto manifiesto y causa oculta²². Entre sus distintas ramas identificó

¹⁷ LE BRUN, Charles, *L'Expression des passions et autres conférences*, Maisonneuve et Larose, Dédale, 1994.

¹⁸ Véase CARO BAROJA, Julio, *Historia de la Fisiognómica*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 207-254.

¹⁹ Véase BORDES, Juan, *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 292-331.

²⁰ Véase WECHSLER, Judith, *A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, London, Thames and Hudson, 1982, pp. 13-41. Pese a su título, sus reflexiones se pueden extender geográficamente.

²¹ LAVATER, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente*. Hemos manejado la edición abreviada de Stuttgart, Reclam, 1999, p. 21.

²² *Ibidem*, p. 22.

la anatómica, la del temperamento, la médica y la moral e intelectual. La moral analizaba las convicciones y tendencias buenas o malas a partir de los signos externos. La intelectual las fuerzas espirituales deducibles a través de la forma, imagen, colores y movimientos, es decir, de la exterioridad global. En ninguno de esos casos la conexión era inmediata y evidente, sino el resultado de un proceso de inferencia que siempre era incierto²³. Pese a ello, una de las funciones más importantes de esta disciplina consistía en el desenmascaramiento del disimulo²⁴. Esto lo trató con detalle en una sección de los *Fragmentos fisiognómicos* titulada “De la Armonía de la belleza corporal y moral”²⁵.

De una manera muy próxima a Rousseau y su principio de expresión, conceptuó al espíritu humano como una fuerza dinámica, una energía o flujo²⁶. La interioridad del sujeto era fluida, un complejo de pasiones, emociones y tendencias. Su exterioridad, sin embargo, era espacial y pertenecía al mundo de los fenómenos lineales y cromáticos de la imagen. Esta exterioridad poseía una naturaleza móvil y plástica y una estructura que se iba definiendo progresivamente. El rostro comenzaba siendo en la infancia algo poco característico. A medida que se crecía se iba caracterizando cada vez más. Eso era así porque la dinámica de la interioridad determinaba la forma exterior. Nuestros deseos, pasiones y tendencias actúan sobre nuestra imagen; al hacerlo repetidamente la van conformando de una manera cada vez más peculiar, lo que da lugar a una doble vía de determinaciones: las momentáneas y las fijas.

La dinámica emocional era para Lavater una fuerza momentánea que determinaba el gesto. Además, nuestra condición personal se determinaba por unas dinámicas emocionales dominantes y repetitivas que iban definiendo la estructura del rostro en reposo, cuyos surcos las recogían y expresaban. Para él una mala catadura moral definía dinámicas que marcaban el rostro de una manera que reconocemos como fealdad estética y, al contrario, la condición moralmente buena daba lugar a la marca exterior de la belleza²⁷. Pese a él, esto era muy productivo para la ficción, dado que con el maquillaje y con el manejo técnico del gesto se podía simular la belleza o la fealdad como signos de las condiciones morales buena o mala. Esa era la base de la teoría del teatro de Johann Jakob Engel, influido por Lavater²⁸.

Partiendo del rostro humano y sus posibilidades de lectura Lavater pasó a la totalidad de los fenómenos naturales²⁹. Pensaba, como Goethe, que en el

²³ *Ibidem*, pp. 22-24.

²⁴ *Ibidem*, p. 37.

²⁵ “Von der Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit”, *ibidem*, pp. 45-84.

²⁶ *Ibidem*, p. 30.

²⁷ *Ibidem*, p. 50.

²⁸ ENGEL, Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik (Ideas para una mímica)*, Berlin, 1785. Véase BÜHLER, Karl, *Teoría de la expresión. El sistema explicado por su historia*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 54-72.

²⁹ LAVATER, Johann Caspar, o. c., p. 36.

principio estuvo la acción³⁰. Su percepción de la naturaleza era prerromántica, contemplándola como pura dinámica que se reflejaba en sus formas. Nos representamos los fenómenos naturales como formas en el espacio, pero éstas manifiestan tensiones de fuerzas subyacentes. La relación entre la forma exterior y la dinámica interior en la naturaleza era la misma que se daba en el ser humano. Yendo aún un paso más allá y basándose en esta universalidad, aisló los elementos lineales y espaciales en su pureza abstracta, definiéndolos en su exterioridad como signos puros de dinámicas interiores³¹. Con ello se podía crear una especie de alfabeto *fisiognómico* de formas mínimas con las que componer o interpretar todo tipo de discurso visual, humano o no³².

El del ser humano era un caso peculiar, dado que podía romper la cadena que conectaba la forma exterior con la dinámica interior. La naturaleza no poseía intención moral. Era lo que era y como tal se manifestaba. El ser humano, sin embargo, poseía lo que Kant denominó espontaneidad, siendo por su libertad autónoma el inicio de la serie de sus actos³³. Por ello podía romper la cadena que conectaba las formas a sus fondos emocionales y simular otras cuyos fondos no eran lo que parecían. Para Lavater esto era así aunque el ser humano no fuera pura autonomía³⁴. Tiene una condición biológica, posee un carácter y unas tendencias dominantes. Como ser libre puede superponerse a su manifestación, disimularla, manipularla y engañar, pero no eliminarla. Pese a que en el gesto manipulado aparecen unos rasgos que el mentiroso recrea, para el experto fisonomista también aparecen los que definen su condición real, elementos estructurales de la imagen que no se pueden eliminar y que él detecta.

Como podemos constatar, el discurso de Lavater no trataba de temas marginales, sino que asumía los valores fundamentales de la cultura del setecientos. La bondad y la maldad, la belleza y la fealdad, la verdad y la mentira definieron su entramado fundamental, teniendo en cuenta el cual desarrolló su método *fisiognómico*, que afronta modos de ser globales de la cultura. Lavater nos permite identificar la importancia de la metáfora del rostro, proporcionando con ello un marco general sobre el que desarrollar las ideas de Diderot y de Rousseau al respecto, menos sistemáticas pero de mayores implicaciones estéticas.

³⁰ GOETHE, Johann Wolfgang, *Fausto*, parte primera, vv. 1224-1237, Barcelona, Plaza y Janes, 1986, pp. 55s.

³¹ Por ejemplo, *ibídem*, p. 333.

³² Gombrich consideraba que la metáfora del rostro definió una metodología estética general. Véase GOMBRICH, E. H., "Sobre la percepción fisiognómica" (1960), en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998, pp. 45-55.

³³ KANT, I., *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785), México, Porrúa, 1986, pp. 55-57.

³⁴ Trató el tema en LAVATER, Johann Caspar, o. c., pp. 308-312.

III. DIDEROT Y LA OPACIDAD: EL ARTE COMO TÉCNICA

Entre los siglos XVIII y XIX se manejaron dos modelos fundamentales del arte: como técnica y como confesión. La vinculación de ambos con la *fisiognómica* es clara: el artista técnico es aquél que sabe manejar los signos de su práctica para transmitir un determinado efecto emocional que puede ser o no el suyo. Su uso del medio no viene condicionado por su estado personal. Sus productos no tienen por qué expresar una ideología o un pensamiento propios. Es fácil concebir que obre así un ebanista o un platero, pero nos cuesta más pensar que ese sea el caso de un poeta o un pintor. Eso se debe a que estamos mediatizados por la segunda figura, la del artista confeso, quien construye su discurso y manipula sus signos como una efusión de su corazón. Escribe o pinta lo que siente y todo acto de creación es expresión de sí mismo. Tal cambio en la concepción del artista tiene unas causas sociales, psicológicas e históricas complejas en las que no entraremos. Nos interesan los dos modelos en sí mismos y su correspondencia con las dicotomías de la *fisiognómica*: 1) la de la verdad, en la que la forma emergente y su dinámica interior concuerdan y el artista no puede más que producir lo que su ser le exige; y 2) la de la mentira, en la que el artista es un manipulador de formas con las que no tiene por qué identificarse, poniendo en suspenso su propio ser en el acto técnico de la creación.

Poseemos a nuestra disposición la obra de dos geniales pensadores de la segunda mitad del siglo XVIII que ejemplifican estas dos posiciones a partir de la metáfora del rostro. Ambos partieron de una determinada comprensión semiótica del gesto y, a partir de la misma, elaboraron estéticas globales a las que subyacían modos generales de comprender la cultura y el ser humano. Nos referimos a Diderot y a Rousseau.

Denis Diderot desarrolló una concepción pragmática del arte que fue ante todo artesanal y mecánica: era un oficio que consistía en el desarrollo de una disciplina que operaba sobre determinados materiales³⁵. En lo que se refiere a sus contenidos debía sobre todo moralizar, hacer amar la virtud y odiar el vicio³⁶. Respecto al valor de belleza, el principal de la estética ilustrada, consistía en la capacidad de revelar a la mente las relaciones que se daban entre los seres y los objetos³⁷.

Nos limitaremos a la dimensión pragmática, según la cual el arte era un oficio. Uno de los fines de la *Enciclopedia* fue la reivindicación de los oficios

³⁵ DIDEROT, Denis, "Arte" (*Enciclopedia*, Vol. 1-1751), en *Arte, Gusto y Estética en la Encyclopédie*, Valencia, MuVIN, 2005, pp. 23-37, especialmente pp. 23s.

³⁶ DIDEROT, Denis, "Ensayo sobre la pintura" (1766), en *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 41.

³⁷ DIDEROT, Denis, "Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello" (*Enciclopedia*, Vol. 2 -1752), en *Pensamientos filosóficos. Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, Madrid, Sarpe, 1984, p. 129.

manuales y el trabajo artesanal³⁸. En torno a esto giraban sus exquisitos grabados, centrados en la dimensión de “hacer” de las disciplinas, mostrando, junto con sus productos y sus operarios trabajando, la composición y uso de sus máquinas e instrumentos. Las planchas se organizaron en función de sus materiales³⁹. Este valor de materialidad incidía en el sentido técnico que caracteriza al trabajo artesanal frente a las bellas artes, más centradas en las ideas transmitidas y su sentido civilizador, o las ciencias, ocupadas con su dignidad intelectual y epistemológica. No obstante, incluso cuando se acercaban al arte o a la ciencia las planchas de la *Enciclopedia* las abordaban en sus aspectos operacionales. El arte aparecía como artesanía y la ciencia como el manejo de un instrumental, es decir, como actividad manual. Tal y como afirmó Diderot en la entrada “Arte” de la *Enciclopedia* (y como hizo D’Alembert en el *Discurso preliminar*) su deseo era reivindicar el trabajo manual del artesano y del obrero, recurriendo a la etimología latina de *Ars*. Su definición del arte como disciplina se bifurcaba en dos, según que el uso de unos medios sobre una materia realizara o contemplara su objeto⁴⁰. En el primer caso el arte puede ser bella arte o artesanía, en el segundo ciencia. En este marco no sólo reivindicó la dignidad de la artesanía sino que, además, la situó en el primer rango de las disciplinas por su valor histórico y por su impacto sobre el ser humano y su progreso social⁴¹.

Como decíamos, eso sólo pudo desarrollarse dando la mayor importancia a los aspectos operacionales del arte, situados por encima de los niveles temáticos o psicológicos. Lo que importaba para definirlo, más que sus contenidos o el mundo emocional del creador, era su técnica en un sentido muy preciso: instrumental y material. El creador pasaba a ser operario, sin que de ahí se siguiera una merma de su importancia social. En el planteamiento de Diderot no era la artesanía la que se dignificaba al aproximarse al arte, sino éste al aproximarse a aquélla. En general en la determinación de la naturaleza del arte durante el siglo XVIII sólo tardíamente se dio más importancia a los aspectos psicológicos que a los técnicos. Para Diderot la concepción técnica de las artes fue global, lo mismo que la neutralidad emocional del artista. Aunque reflexionó en determinados momentos sobre el genio y el entusiasmo de las pasiones⁴², su estética del arte posee una base fundamental-

³⁸ D’ALEMBERT, Jean, *Discurso preliminar de la enciclopedia* (1751), Madrid, Sarpe, 1984, pp. 147-150; DIDEROT, Denis, “Arte”, pp. 34-37.

³⁹ Véase BARTHES, Roland, “Las láminas de la *Enciclopedia*” (1964), en *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI, 2000, pp. 123-147, especialmente pp. 124-127.

⁴⁰ DIDEROT, Denis, “Arte”, p. 24.

⁴¹ *Ibidem*, p. 34.

⁴² Véase por ejemplo la entrada “Genio” de la *Enciclopedia*, atribuido a Saint-Lambert pero bajo influencia de Diderot, y su apunte “Sobre el genio” en DIDEROT, Denis, *Escritos sobre arte*, Madrid, Siruela, 1994, pp.35-40 y 41s. Sobre las pasiones, nada mejor que los cinco primeros pensamientos filosóficos, en DIDEROT, Denis, *Pensamientos filosóficos* (1746), Madrid, Sarpe, 1984, pp. 25-27.

mente técnica. Concretó estas ideas artesanales en sus teorías del teatro y la pintura.

La concepción del arte como técnica, como dominio disciplinar de un medio y no como exploración profunda de un mundo emocional, la aplicó con éxito en *La paradoja del comediante*, texto a cuyo ambiente remitía *Las amistades peligrosas*, pues si en la novela de Laclous se aplicaba el dominio del rostro, según parámetros teatrales, a la vida cotidiana, en el caso previo de Diderot se aplicó el estudio de la cotidianeidad gestual a la creación de imágenes convincentes en el mundo de la ficción, de modo que se favoreciera la suspensión de la incredulidad que propuso Aristóteles como requisito de la experiencia del arte⁴³. Aunque esta obra data de 1769, siendo por lo tanto posterior a la entrada "Arte" de la *Enciclopedia* y a los *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, la trataremos en primer lugar porque en ella fue donde más elaboró la metáfora del rostro y su aplicación a las técnicas artísticas concretas. Desarrolló aquí su concepción técnica del arte partiendo del análisis de la gestión del rostro, que se convertía en guía y metáfora de todas las disciplinas estéticas. Por eso éstas quedaron definidas por la opacidad antropológica propia de la cultura de la máscara. El artista fingía emociones que no eran, que no debían ser las suyas⁴⁴, desapareciendo tras la gestión de un mundo semiótico que era técnica, pero no emocionalmente, el suyo. La efectividad de sus productos estaba en que el espectador creyera lo contrario⁴⁵.

Cuando elaboró su *Paradoja del comediante* el teatro empezaba a dar su giro hacia las formas características del drama burgués moderno⁴⁶. La escena tradicional definió una serie de signos visibles que alejaban lo que sucedía en ella de la realidad cotidiana. El decorado, la vestimenta, el gesto y la palabra artificiales eran signos de distanciamiento. Se trataba de una serie de recursos técnicos cuya su naturaleza de artificio era explícita porque se alejaba de los propios de la vida cotidiana del espectador. Eso llegó a su máxima expresión durante la época barroca y, sobre todo, rococó, con su afición por la máscara y el carnaval⁴⁷. Durante el giro hacia el Neoclasicismo, que además de buscar una gramática artística alejada de las líneas ondulada y serpentina del Rococó deseaba educar emocionalmente más que halagar a los sentidos, se introdujo una finalidad pedagógica que quería la transformación moral del espectador a través de su identificación con la ficción⁴⁸. Ésta dejaba de ser un

⁴³ La obra no se publicó hasta 1830, si bien respondía a una problemática común desde mediados del siglo XVIII. Véase ARMIÑO, Mauro, "Prólogo" a DIDEROT, Denis, *La paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices* Madrid, Valdemar, 2003, pp. 29-32.

⁴⁴ DIDEROT, Denis, "La paradoja del comediante" (1769), en *La paradoja del comediante y otros ensayos*. Madrid, Mondadori, 1990, p. 125.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 131.

⁴⁶ Véase BERTHOLD, M., *Historia social del teatro*, 2, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 128-140.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 87-98.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 128s.

mundo de maravillas para convertirse en algo cotidiano, al menos si, como le pedía Diderot al arte, había de hacernos amar la virtud y odiar el vicio. El nuevo drama burgués neoclásico se aproximó por ello progresivamente a las formas de la vida cotidiana⁴⁹. Los decorados, el *atrezzo*, la palabra y el gesto habían de abandonar la retórica de lo maravilloso y aproximarse al naturalismo. Se exigía el abandono de las formas heredadas de gestión del rostro, los usos aprendidos y específicos de la escena basados en la retórica de la exageración y la modulación artificial. El comediante no había de formarse en la escena y para la escena sino en la observación de la vida real, pues lo que el nuevo teatro demandaba era que la representación escénica fuera un trozo condensado e intenso, de fuerte impacto en su pureza, de la vida real⁵⁰. Era una nueva retórica de la naturalidad⁵¹.

Esto nos trae de nuevo al sentido técnico y la metáfora estética del rostro en *La paradoja del comediante*, escrito que se anticipó a la aplicación de la *fisiognómica* al teatro por parte de Engel en 1785. En su texto Diderot recurrió a cuatro premisas fundamentales conectadas entre sí: 1) que el comediante era un técnico⁵²; 2) que su talento consistía en la manipulación de su rostro y, en general, de lo que hoy llamaríamos comunicación no verbal⁵³; 3) que no debía sentir emocionalmente lo que representaba⁵⁴; y 4) que debía sacar sus modelos de la vida cotidiana⁵⁵. La representación escénica era, como cualquier artesanía, una disciplina que se basaba en el dominio de un instrumento que se aplicaba a una materia. El rostro y, en general, el cuerpo del comediante era su materia y a la vez su instrumento. El efecto que producía la escena no residía en el lenguaje, en la trama ni en la construcción de los tiempos objetivados por el dramaturgo, sino ante todo en el rostro y el cuerpo del comediante. La definición de ambos como materiales e instrumentos le llevó a contravenir una de las premisas fundamentales de la *fisiognomía* (que ésta disciplina, como hemos visto, preveía), la que conectaba el estado interior con las formas exteriores.

Para Lavater había una conexión inmediata entre las emociones y las formas del rostro y el cuerpo, más allá de los imperativos de la voluntad y el disimulo. No obstante el comediante, según lo caracterizó Diderot, tenía la

⁴⁹ *Ibidem*, p. 131.

⁵⁰ DIDEROT, Denis, "La paradoja del comediante", p. 129.

⁵¹ Sobre el influjo de la retórica sobre este aspecto de pensamiento de Diderot, véase ARMIÑO, Mauro, o. c., pp. 33-36. Un ejemplo muy bueno de esta retórica se halla en las cartas a Mlle. Jodin, Carta del 21 de Agosto de 1765, en DIDEROT, Denis, *La paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices*, p. 142. En realidad, en las cartas a esta actriz dos temas aparecían recurrentemente: el valor del trabajo paciente y la naturalidad en la representación, que se obtiene como fruto de dicho trabajo. Véase *ibidem*, pp. 147-150, 153 y 177.

⁵² DIDEROT, Denis, "La paradoja del comediante", p. 130.

⁵³ *Ibidem*, pp. 131 y 158.

⁵⁴ *Ibidem*, 184.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 152.

cualidad de representar caracteres diversos y en ocasiones opuestos. Debía representar emociones, condiciones y marcaciones del cuerpo y el rostro que no eran suyas. Para él, en tanto que comediante, no debía haber dinámica interior alguna que marcara una tendencia definida de exteriorización. Un buen comediante no era el que podía representar estados emocionales melancólicos pero no alegres o cómicos pero no trágicos, sino el que podía representar cualquier papel⁵⁶. Debía por eso neutralizar su mundo dinámico interior con el trabajo reflexivo (para esto Schiller usó, como después veremos, el término “sentimental”)⁵⁷. Para él su rostro debía ser como la materia prima aristotélica, una base pasiva que en sí misma carecía de forma y que por eso se plegaba a la que le impusiese su voluntad. Podía fingir todo tipo de dinámica interior a través de cualquier forma gestual, neutralizando la propia y escondiéndose, o más bien desapareciendo, tras la ficción. Lo hacía reflexivamente, asimilando la técnica del gesto, a lo cual llegaba a través del trabajo paciente y la observación continuada de los otros rostros, en los que no se daba tal opacidad. Dominaba su rostro, su cuerpo y su gesto con un trabajo aprendido que tenía todas las características de lo artesanal, consistente en el dominio de una materia a la que se aplicaban unas reglas de elaboración⁵⁸.

Para Diderot las emociones eran su rostro, su cuerpo y su gesto. Podríamos recurrir para comprender mejor esto a la diferencia entre significado referido y significado denotado⁵⁹. El rostro, el gesto y el cuerpo del comediante (el objeto estético en general) como lenguaje no instauran un campo de referentes sino de *denotata*. En el rostro está su significado, no más allá del mismo. Podía haber un referente, a saber, el sentimiento realmente sentido por el comediante, pero no sólo no era necesario sino que ni siquiera era deseable. La relación entre el rostro como signo y, en este caso, su referente sería causal: el sentimiento causaría el rostro, tal como pasa en la vida cotidiana y como tienden a interpretar los espectadores. Eso limitaría las posibilidades interpretativas del comediante, que vendrían definidas sólo por su carácter personal y por su situación emocional transitoria. Por el contrario, en la relación de denotación el rostro instauraba sus significados sin verse condicionado por referente emocional alguno. Este era el camino del artista, artesano versátil definido por la técnica, no por la emoción.

Esos significados denotados eran instaurados por el manejo de la gramática del espacio y el tiempo del rostro, el cuerpo y el gesto⁶⁰. La sintaxis instauraba la semántica, frente a la relación inversa que se daba en la vida cotidiana. La concordancia entre los rasgos del rostro, la actitud del cuerpo y la

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 125s.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 172.

⁵⁹ Para esta diferenciación entre referencia y denotación nos basamos en MORRIS, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos* (1971), Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994, pp. 29s.

⁶⁰ DIDEROT, Denis, “La paradoja del comediante”, pp. 130s.

palabra definían el eje sincrónico de construcción de la imagen. La definición de los ritmos, aceleraciones, deceleraciones, el crecimiento en amplitud o la disminución, etc., definían la construcción temporal del rostro, el gesto y el cuerpo en coordinación con las evoluciones de la palabra, todo ello extractado de la observación de la vida real. Con eso se construía el significado denotado de un modo tan consumado que el espectador sólo podía dar por sentada su naturaleza referencial, suspendiendo su incredulidad y dejándose llevar por el drama. El comediante aprendía el manejo de su rostro de la manera a la vez cartesiana y baconiana de las que ya hablamos al referirnos a Merteuil y Valmont, observando con el mayor cuidado cada mínimo detalle y construyendo la imagen compleja de una manera metódica y calculada. Era pura razón técnica sin nada de sentimiento. Si había algo claro en ese proceso de construcción de la forma escénica era que el intérprete no debía ser lo que representaba, que la imagen que mostraba lo ocultaba, definiendo su rostro consigo mismo una relación de opacidad.

Diderot extendió esta relación de opacidad entre el artista y su obra a las artes plásticas. En ocasiones identificó el teatro con la pintura y desarrolló una comprensión narrativa y escénica de la pintura, convergiendo las dos disciplinas en sus presupuestos estéticos⁶¹.

En sus reflexiones sobre la pintura definió las metas fundamentales de las artes: hacer odiar el vicio y amar la virtud⁶². No era nada diferente de lo que propuso en *La paradoja del comediante*, a saber, que la respuesta del público frente a la obra de arte había de ser emocional y no intelectual. No se trataba de *conocer* el bien y el mal. Frente al conocimiento proponía la respuesta visceral de amor y odio. El arte era retórica al servicio del convencimiento irracional del espectador, quien se veía llevado a una certeza vital y a unas determinadas pautas de acción. Sin embargo, no reclamó para el artista plástico este convencimiento emocional. Podía no ser virtuoso y hacer amar la virtud a través de su obra. Era también un técnico de la representación de unas pasiones que no tenía necesariamente que sentir.

Para mostrar cómo hacer odiar el vicio y amar la virtud se detuvo en toda una serie de consideraciones técnicas, sintácticas en su mayor parte. El gesto, la anatomía, la línea, el color o la luz fueron otros tantos medios con los que contaban el pintor o el escultor para producir la respuesta emocional del

⁶¹ Respecto a lo primero, véase por ejemplo, la "Carta a Mme. Riccoboni" del 27 de Noviembre de 1758 en *Paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices*, p. 127. Por otra parte, casi todos los comentarios de sus *Salones* giran más en torno a la dimensión narrativa y escenográfica de la pintura que a sus aspectos técnicos. En cualquier caso, aunque no se abandonen estos, aquéllas resultan claramente determinantes, motivando su apego a Chardin y su rechazo de Boucher, cuya técnica nunca puso en duda. Véase SOLANA DÍEZ, Guillermo, "Diderot y el cuerpo figurado", en DIDEROT, Denis, *Escritos sobre arte*, p. XXIV. Como ejemplo de la aceptación técnica de Boucher y su rechazo temático, ibídem, pp. 46s. Con respecto a Chardin, por ejemplo, pp. 53-55.

⁶² DIDEROT, Denis, *Ensayo sobre la pintura*, o. c., p. 41.

espectador⁶³. La metodología era una combinación de observación empírica de la realidad y construcción racionalista de la imagen⁶⁴. Esto agotaba la naturaleza del acto de creación plástica y las competencias del artista.

La relación del artista plástico con su lenguaje era la misma que caracterizaba al comediante, aunque requería más matizaciones, dado que su material no era su propio rostro y, sin embargo, se esperaba una misma conexión entre lo que representaba en su obra y lo que sentía. En ambos casos nos encontramos con tres dimensiones: 1) lo que se representa, es decir, la imagen; 2) lo que ésta significa; y 3) la conexión de la misma con su autor. Ante el comediante el público tiende a identificar lo que la imagen representa con su autor, pero ante el del artista plástico esta conexión es más mediata, pues no es el soporte de su obra. Aunque el comediante imitaba la realidad porque su trabajo se basaba en la observación, el público tendía a confundir la imitación y lo imitado. En el caso de las artes plásticas no, pues lo primero era muy diferente de lo segundo y, sobre todo, del artista. En ambos casos, sin embargo, se trataba de imitación selectiva, de una construcción que tendía a ser lo más clara posible y que como parte de su efecto emocional jugaba el juego de la honestidad, es decir, de la identificación del creador con su obra, lo que para Diderot no tenía que darse. El artista en tanto que humano sentía, se dejaba llevar, amaba y odiaba, pero en tanto que técnico de la representación y de la imagen pensaba y proyectaba, conduciendo a los demás hacia donde quería de una manera reflexiva y calculada. Eso lo hacía con el manejo técnico de los medios y materiales de los que disponía, los cuales definían la pantalla que lo ocultaba ante el mundo.

Esta era concepción del arte que se hallaba tras la confesión de la Marquesa de Merteuil, aunque ella la usaba con unos fines que podríamos calificar de perversos, pues buscaba engañar al otro para dominarlo. Ella, como Valmont, tenía la capacidad de comprender en el otro una relación de referencia entre su rostro y su estado emocional, conexión que desarraigó de sí misma, transformándola en otra de designación. Lo que hizo Laclos fue llevar estas ideas de un modo un tanto inmoral o, si se quiere, crítico a la vida cotidiana. Sobre eso ya pensó el propio Diderot. Uno de sus mejores comediantes fue el sobrino de Rameau. Tanto un caso como otro manifestaron una determinada comprensión de la cultura en términos críticos o de representación. Esta concepción global de la cultura como teatro se la debemos en parte a los ilustrados.

Dicha idea de la cultura se basaba en un proceso global de estetización de la existencia. Eso no fue ninguna novedad en el siglo XVIII, pues ya la cultura barroca fue toda ella estética. Pensemos en esa gran representación escénica coreografiada que fue la vida en Versalles⁶⁵. Lo que sucedió con mayor intensi-

⁶³ DIDEROT, Denis, *Ensayo sobre la pintura*, pp. 23-35, 3-8, 9-14 y 15-24, respectivamente.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 7. Además DIDEROT, Denis, *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, o. c., p. 66.

⁶⁵ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, 2, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 117ss.

dad fue el sometimiento a pautas estéticas de la vida cotidiana y de la persona no sólo en su vida pública sino en su vida privada⁶⁶. El concepto moderno de individuo no pudo desde entonces escindirse de la imagen de sí mismo como algo a manipular. Así como el teatro cada vez se aproximó más a la vida cotidiana, la vida cotidiana se teatralizó cada vez más. Eso llegó a su máxima expresión en la cultura rococó, sin que debamos pensar que fue algo superado posteriormente. Los enciclopedistas llegaron a estetizar con las claves del drama los talleres y el trabajo artesanal, como puede comprobarse en esos maravillosos teatros de máquinas que fueron las láminas de la *Enciclopedia*⁶⁷.

Las propuestas de Diderot y de Laclous fueron a la vez descriptivas y críticas. Como propuesta para el arte afirmaban que su mundo de representaciones era una construcción técnica para mover emocionalmente al espectador. Como práctica para la vida cotidiana, sin embargo, se trataba de una táctica perversa para engañar al otro. Las dificultades subyacían, en el siglo XVIII como en el nuestro, en el establecimiento de los límites entre la ficción y la realidad, dado el citado proceso de estetización de la cultura que había iniciado del setecientos, no por casualidad definido como el siglo del gusto⁶⁸. Por eso, junto a esto y frente a esto se desarrolló un proceso crítico que conocemos como prerromanticismo y que, en gran medida, se originó en un espectador que, dejándose arrastrar emocionalmente por la representación escénica, odiaba todas las formas de opacidad. Nos referimos a Rousseau, cuya vida y obra resumió tan acertadamente Starobinski, como vimos, con la palabra “transparencia”.

IV. ROUSSEAU Y LA TRANSPARENCIA: EL ARTE COMO CONFESIÓN Y COMO EXPRESIÓN

Tanto Laclous como Lavater aceptaban que en la vida cotidiana, ingenua y no mediada por la reflexión, había una conexión directa entre el rostro, el cuerpo y el gesto, por una parte, y la condición, el carácter y el estado de la persona, por otra. Ninguno de los dos ponía esto en duda. No obstante, ambos aceptaban que la cultura reflexiva podía introducirse en la vida real como un agente de distorsión que rompía ese vínculo inicial, espontáneo y natural. Para los personajes de Laclous eso no era ni malo ni bueno sino sólo un hecho del que sacar partido. Para Lavater no era deseable, siendo una de las tareas de la *fisiognómica* rastrear y exponer esas mediaciones para recuperar el vínculo primordial. La vida original no estuvo tan mediada ni teatralizada. El teatro era producto de la cultura, ya se tratase del pequeño teatro de la escena o del gran teatro del mundo.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 165-168. Véase también SEOANE, Julio, *La política moral del Rococó. Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, Madrid, Antonio Machado, 2000, pp. 43-50.

⁶⁷ MALDONADO, Tomás, *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, pp. 21ss.

⁶⁸ DICKIE, George, *El siglo del gusto*, Madrid, Antonio Machado, 2003, pp. 17s.

Jean Jacques Rousseau odiaba la cultura rococó porque se basaba en la máscara y el maquillaje, rompiendo los vínculos de la relación natural entre el ser humano y su rostro. En ella nadie ni nada era lo que aparentaba ser⁶⁹. Esta metáfora del rostro operaba en el rechazo de las artes de su primer discurso. Eran las flores que ocultaban las cadenas de la humanidad⁷⁰, cubriendo con una imagen sonriente y grata un mundo de miseria y sufrimiento. Esta metáfora de las flores era rococó, como también su función encubridora.

Odiaba la cultura rococó con tal desmesura que proyectó su odio hacia la cultura sin más. Las perversiones rococó eran extremas pero no excepcionales, sino un caso de lo que caracterizaba a toda la cultura. Tal y como mostró en su segundo discurso, el proceso cultural suponía un desarrollo de mediaciones que pervertían progresivamente la naturalidad del individuo, quien se corrompía al perder su ingenuidad original⁷¹. La historia era un relato de progreso, lo que para Rousseau no era bueno porque lo que aumentaba con las mediaciones sociales era la percepción interesada de sí mismo como agente y del otro como medio⁷², con cuotas cada vez mayores de disimulo y engaño, hasta llegar a esos “sumideros” de la especie humana que eran las ciudades, especialmente París⁷³. El ser humano progresó en la cantidad, calidad y sutilidad de sus perversiones, basadas en la dualidad entre lo exterior y lo interior, comenzando por la gestión mentirosa del propio rostro, más equívoco entonces que nunca. Laclos, recordamos, fue un roussoniano⁷⁴.

Rousseau odiaba la cultura rococó porque ésta había hecho del teatro su norma de vida y él rechazaba el teatro. Su relación con dicho medio fue contradictoria e interesante. Autor de algunas piezas, le negó el derecho a la existencia en su *Carta a D’Alembert*. Usó muchos argumentos en su contra. El que más nos interesa aquí, dada su coherencia con la metáfora del rostro, fue el de la naturaleza ficticia de las pasiones representadas⁷⁵. Esto le resultaba problemático como signo del proceso cultural global, pero también por su propia experiencia personal como espectador, pues la representación escénica lo arrastraba emocionalmente. Era perverso que uno se dejase arrastrar más por

⁶⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, “Discurso sobre las ciencias y las artes” (1751), en *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 9.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 7.

⁷¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, “Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres” (1755), en ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*, p. 160.

⁷² *Ibidem*, p. 176.

⁷³ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emilio o de la educación* (1761), Madrid, EDAF, 1985, pp. 62 y 449.

⁷⁴ Véase PICAZO, Dolores, “Introducción” a LACLOS, Choderlos de, *Las amistades peligrosas*, o. c., p. 51.

⁷⁵ Rousseau manejaba las mismas ideas que Diderot frente al arte del comediante, aunque las consideraba perniciosas e indeseables. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos* (1758), Madrid, Tecnos, 1994, pp. 99 y 101.

la ficción que por la vida real, sobre todo porque aquélla era mentira (las pasiones representadas no eran las del actor) y ésta, en muchos casos, verdad⁷⁶. En su vida de espectador pudo más la relación emocional que la comprensión técnica. Justo lo que Diderot propuso para el auditorio. No obstante, a diferencia de éste Rousseau extrapoló esa relación emocional al proceso creador y a la conexión del autor con su obra. Era bueno que el autor creyera y sintiera aquello que estaba creando y representando. El acto de creación debía ser un proceso emocional y, sólo en segundo lugar y de modo instrumental (al servicio de la pasión comunicada), una cuestión técnica. La naturaleza prerromántica de esta proposición es evidente, teniendo razón aquellos que sitúan a Rousseau como un precedente del Romanticismo, cuando no lo califican de romántico⁷⁷.

Rousseau supuso mucho en la transformación de la imagen que la cultura europea tenía de sí misma. Generó una visión nueva del arte y de los valores estéticos, volcados más hacia la expresión que hacia la construcción. Aparte del rechazo de una cultura artificial en nombre de una relación más inmediata con la naturaleza y consigo mismo, tres elementos de la estética de Rousseau resultaron determinantes en este giro de las ideas y procedimientos: 1) la soledad del creador y su extrañamiento social; 2) su determinación como objeto y tema de la creación; y 3) su concepción del arte como expresión y efusión del corazón. Estos elementos, conectados entre sí y con la propuesta de una relación no mediada entre el creador y su obra, se basaban en la gran metáfora operativa en su obra: la transparencia del rostro⁷⁸. Los trataremos brevemente uno a uno.

1) Una de las propuestas más poderosas de Rousseau, muy influyente en su momento por su oportunidad temática, fue la de la soledad social del creador. Aunque su planteamiento fue bastante personalista y se refería a sí mismo más que a un modelo genérico de creador, los agentes del prerromanticismo, el romanticismo y gran parte de las prevanguardias y de las vanguardias asumieron este papel. En Occidente se estaban redistribuyendo los papeles sociales de las clases y los agentes, lo que implicó a los artistas, que habían de adaptarse a unas nuevas situaciones burguesas basadas en la producción y la utilidad, frente a su trabajo al servicio del ocio improductivo y aristocrático en el Antiguo Régimen. Las peculiares características del público burgués, masivo e impersonal, empezaban a definir una relación anónima del artista con los destinatarios, generando incertidumbres y recha-

⁷⁶ Ibídem, pp. 20 y 30.

⁷⁷ Véase CRANSTON, Maurice, *El romanticismo*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1997, pp. 11-24.

⁷⁸ Se trata de algo que los rousseaunianos explotaron después sistemáticamente. Así, por ejemplo, Bernardin de Saint-Pierre, apoyándose en la *fisiognómica*, decía de su maestro en 1778: "Todas estas pasiones se pintaban sucesivamente sobre su rostro a medida que los temas de la conversación afectaban su alma; pero en una situación calma su figura conservaba una huella de todas estas afecciones". "Rousseau", en ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Madrid, Alianza, 1983, p. 196.

zos. Comenzó a aparecer el creador de éxito social (empezando con la *Nueva Eloísa* del propio Rousseau hasta llegar al uso magistral de la prensa por Dickens), pero también el marginal rechazado. Una de las vías de introducción del artista en este ecosistema cambiante fue la exaltación de su naturaleza de técnico en un tiempo que cada vez daba más importancia a lo útil. Era la que propuso Diderot. Pero Rousseau eligió el papel del inadaptado y el marginal, aún cuando lo hizo desde el logro paradójico del éxito literario.

Esta opción de Rousseau era diferente de la Diderot, pues la concepción de éste del artista como técnico requería su socialización, dejando en segundo lugar la fluida o conflictiva relación personal que pudiera tener con el comitente o con el público. No es que para Diderot todos los creadores fueran personas normales arraigadas en sus comunidades y disciplinas, sino que esos problemas no le interesaban por su falta de pertinencia en el hecho artístico. En el prerromanticismo, sin embargo, se fue dando el caso de la marginación social cada vez más acusada del creador, hasta llegar a los extremos de finales del siglo XIX. Esta versión se cuenta tal vez entre las que más interesan al público actual, consumidor de mitologías del arte. La incompreensión social frente a la irrupción y el interrogante del gran genio, cuya anticipación lo conduce a la marginación y el aislamiento, nos sigue atrayendo con fuerza.

Esa ruptura de los vínculos tuvo repercusiones sintácticas y semánticas en el arte, dado que el aislado se volvió contra la sociedad para la que producía y sus usos heredados, pasando progresivamente a primer lugar el experimentalismo y, con ello, evaluándose por encima de todo la innovación y la anticipación, es decir, el vanguardismo con sus tintes románticos de marginalidad incomprendida. Hoy idealizamos el vanguardismo, el arte no conservador sino innovador. Es en cierta medida el reverso del progresismo industrial, fenómeno coetáneo y explicable por causas sociales similares, aunque desarrollado, según nos gusta en ocasiones creer, por aquellos a los que la industria había dejado de lado o que habían dejado de lado a la industria. Un ejemplo de la contemporaneidad de estos dos procesos es su vinculación final en el diseño industrial, desde la eclosión del Movimiento Internacional (algunos de cuyos agentes, como Le Corbusier, se inspiraron en Rousseau). En el mismo la experimentación plástica acompañaba, condicionaba y era propiciada por el desarrollo e innovación en las tecnologías de producción masiva para la industria. Aunque esto nos llevaría de nuevo a un modelo de creador más bien diderotiano.

Rousseau inició sus periplos de soledad sufrida y búsqueda en unas fechas muy concretas. Aunque siempre fue una persona problemática que se sintió excluida de la sociedad (y de ahí el simbolismo que posee la historia que narra en sus *Confesiones* de su vuelta a Ginebra un día de 1728, cuando halló las puertas de la ciudad cerradas⁷⁹), esta tendencia se volvió más notable

⁷⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Las confesiones* (1770), Madrid, Edaf, 1980, p. 57.

cuando en 1756 abandonó París para instalarse en el *Ermitage*, invitado por *madame d'Épinay*, con quien rompió (también con Diderot) en 1757, fecha en la que se produjo también la ruptura oficial con los enciclopedistas a raíz de su *Carta a d'Alembert sobre los espectáculos*. No obstante, sus problemas (a la par que su popularidad) crecieron después de la publicación de *Emilio* y sus prohibiciones en varios países, iniciando una vida a la vez nómada y retirada hasta su muerte en Ermenonville. Ese proceso llegó a sus máximas implicaciones literarias con sus *Ensoñaciones del paseante solitario*, un canto a las potencialidades poéticas de la soledad como fuente de investigación formal, plasmada en innovaciones estructurales y temáticas⁸⁰.

La soledad era el tema que abría la obra⁸¹. Se presentaba como sufrida e injusta, aunque a medida que van avanzando las meditaciones se descubre como querida⁸². El tratamiento que le dio Rousseau era el punto final de un proceso mental y espiritual de relaciones sociales conflictivas que planteaba una confabulación contra él de proporciones cósmicas⁸³. Lo presentó como todos (que representan el principio de opacidad)⁸⁴ contra él (que manifiesta la transparencia)⁸⁵, nunca como él contra todos. Los que habían planeado su aislamiento lo habían hecho con doblez y opacidad, tramando a escondidas frente a él, tan franco y transparente. Aparecía aquí una idea llamada a tener cierto éxito estético, la de la ingenuidad natural del creador, su pertenencia a la naturaleza y, por la escasa culturización de su fondo personal, la imposibilidad en él de doblez. El aislamiento socialmente fraguado del creador Rousseau se produjo por aquellos que llevaban máscaras, frente a la ingenuidad del artista que se mostraba tal y como era. Esto nos lleva al segundo nivel presente en las reflexiones estéticas de Rousseau: la definición del arte como confesión.

2) Casi todas las obras mayores de Rousseau posteriores al *Contrato Social* tienen algo de confesión. Toda obra es en cierta medida una confesión de su creador, pues en ella expone sus ideas e inquietudes, su visión de la realidad o aquello de lo que fue testigo. No obstante, el concepto de confesión de Rousseau era mucho más personal e íntimo, pues lo que pretendía era revelar la interioridad emocional que no formaba parte de los aspectos públicos de un agente social como el artista, sino de su vida privada⁸⁶. Aunque Rousseau no inventó este recurso literario, lo usó con tal fuerza e intensidad, de un

⁸⁰ En el "Prólogo" a *Las ensoñaciones del paseante solitario*, pp. 10 y 17s, Mauro Armijo destaca la necesidad de renovación formal y expresiva que acompañaba a la posición vital de Rousseau.

⁸¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, p. 27.

⁸² *Ibidem*, p. 30.

⁸³ *Ibidem*, p. 119.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁸⁵ Carta a Malesherbes del 28 de enero de 1762, en *Las ensoñaciones del paseante solitario*, p. 192.

⁸⁶ Véase ROUSSEAU, Jean-Jacques, "Mi retrato", en *Las ensoñaciones del paseante solitario*, p. 170.

modo tan convincente y magistral como para suponer una completa conmoción de las pautas estéticas de Occidente en la segunda mitad del siglo XVIII. Su subjetivación del arte ya no nos abandonó. Han aparecido desde entonces numerosas corrientes y tendencias que han abogado por su objetivación, pero junto a ellas siempre se ha mantenido la concepción subjetiva y personalista, basada no sólo en la idea de que el artista ve y reforma la realidad a través de sí mismo, sino en el concepto más radical de que, en última instancia, no ve más realidad que a sí mismo.

Al igual que el vanguardismo tiene una conexión con el progresismo social e industrial iniciado a mediados del siglo XVIII, este otro proceso era contemporáneo del desarrollo de la subjetividad y el individualismo modernos, que empezaron a alcanzar un desarrollo más agudo en el siglo XVIII (sobre todo en su segunda mitad) en el contexto prerromántico y romántico temprano. La propuesta de la libertad del individuo creador, que en su genialidad se liberaba de la regla, era paralela a la invención y desarrollo del sujeto moderno como sujeto de derechos. Era quizá su más alta manifestación. Estamos rozando el tema del arte como expresión, sobre el que después volveremos.

Rousseau desarrolló este tema en sus *Confesiones*. La primera página era de impacto. En ella anunciaba una exposición cuyos matices fundamentales eran dos: 1) hablaría sólo de sí mismo; y 2) eso era lo único digno de ser contado⁸⁷. Para él lo único interesante era su sí mismo. Esto, que puede sonar a egolatría incontrolada, proponía con una fuerza que carecía de precedentes la idea de la peculiaridad personal del artista. Tendemos a pensar que la existencia emocional del creador es más profunda e interesante que la del común de los mortales. Popularmente nos resistimos a creer que tenga un mundo emocional vulgar y que su peculiaridad consista sólo en dominar la técnica para darle una forma comunicativa adecuada. Rousseau consideraba el arte en textos como éste como una efusión del corazón. No era primariamente un dominio técnico y reflexivo que pudiera exponer cualquier idea o simular cualquier sentimiento, sino una presión interior que exigía la creación y definía los medios más adecuados, incluso su invención si era necesario. Esta efusión lo era de un corazón peculiar e interesante, algo característico y digno de ser elaborado artísticamente. Todo lo contrario del comediante diderotiano, que si de alguien no hablaba era de sí mismo.

Estas propuestas se basaban en la metáfora *fisiognómica* de la transparencia, pues todo en la obra había de estar al servicio de la manifestación inmediata de la interioridad del artista⁸⁸. El tema tuvo un gran desarrollo entre los siglos XVIII y XIX, con la idea de Friedrich Schlegel de que el arte moderno era confesión, transmitiendo lo interesante y característico. Eso le llevó a su

⁸⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Las confesiones*, p. 27.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 27.

teoría formal del arabesco, lo que nos encamina a la tercera idea introducida por Rousseau, igualmente conducente a la metáfora de la transparencia *fisiognómica* y dependiente del aislamiento del creador y la estrategia estética de la confesión⁸⁹. Se trata del arte como expresión.

3) Los matices de aislamiento y confesión condicionaron la emergencia de una estética de la expresión, que los culminó y dotó de sentido cultural. Conviene diferenciar la expresión de la confesión. Ésta es la comunicación intencional y más o menos controlada de la interioridad emocional. Aquella una producción necesaria que responde a los efluvios del corazón, un impulso no necesariamente controlable que se ha sostenido sobre la base de la irracionalidad. Eso no obsta para que pudiéramos considerar la expresión como el resultado de una necesidad de confesión que, entre otros factores, puede surgir del aislamiento querido o sufrido del sujeto productivo. Conviene diferenciar además entre la idea del arte como expresión y el expresionismo estético. Éste se refiere a una suerte de experimentación con los recursos objetivos que tiende a alejarlos del equilibrio constructivo, deformando los resultados para hacerlos comunicativamente más efectivos. Aquél se refiere a la relación entre el sujeto creador y su obra. Ésta no es el resultado de un proceso controlado de construcción sino de una necesidad de manifestación subjetiva. El arte como expresión deriva en el expresionismo estético, pero lo inverso no es tan cierto.

En el tema del arte como expresión se revela mejor que ningún otro matiz la relación de estos planteamientos con la *fisiognómica*, dado que en esta idea la conexión entre la interioridad del creador y la exterioridad de su obra es inmediata y, tal y como Rousseau la elaboró, transparente, es decir, no filtrada por la cultura de la mascarada y el engaño. No al menos en su propio caso. Aquí llegó a su máxima manifestación la conexión *fisiognómica* en su pureza original, pues el mediador en todo el proceso genético y en toda la trama conceptual fue, como veremos, el rostro y el gesto que expresan las pasiones del sujeto. Rousseau desarrolló el tema con intensidad y claridad en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, publicado póstumamente en 1781. Esta obra es interesante porque para ella en el principio estaba el gesto del rostro como recurso expresivo⁹⁰. No vamos a desarrollar más que unas breves pinceladas de algunas ideas especialmente significativas en el tema que tratamos.

En los comienzos la música y la palabra iban de la mano⁹¹. Las primeras lenguas fueron musicales y gestuales porque no transmitían conceptos sino

⁸⁹ Sobre la confesión y el arabesco, véase SCHLEGEL, Friedrich, "Diálogo sobre la poesía" (1800), en *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 131-138. Sobre lo interesante y lo característico véase SCHLEGEL, Friedrich, *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797), Madrid, Akal, 1996, pp. 53, 56, 73 ss., etc.

⁹⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal, 1980, p. 59.

⁹¹ *Ibidem*, p. 183.

pasiones, situaciones afectivas incontrolables⁹². No fueron medios técnicos dominados por la razón, no buscaban maximizar lo transmitido minimizando el medio, no eran una especie de álgebra funcional sino algo que brotaba inmediatamente de las situaciones emocionales de quienes los emitían⁹³. No eran un mecanismo de comunicación sino de expresión. Tampoco, por lo tanto, un medio de asociación entre las personas, sino una emisión de seres solitarios. La pasión surgía ante algo o alguien, pero el lenguaje natural que producía era un brote aislado del sujeto, lo mismo que el gesto del rostro o el comportamiento del cuerpo. A medida que el lenguaje se convirtió en algo más y más técnico y, por tanto, adoptó un número mayor de reglas que se podían aprender y aplicar reflexivamente, perdió su fuerza y su vinculación emocional⁹⁴. Dicho de otra manera, el lenguaje en el estado de naturaleza fue *fisiognómico* en un sentido inmediato, el exterior visto y oído de la interioridad emocional de la persona. Por ello en el origen no había desdoble sino inmanencia entre el gesto, el lenguaje, la condición y la situación de quien hablaba⁹⁵. Frente a eso el lenguaje articulado y lógico producido por la cultura sí permitía el desdoble, introduciendo la opacidad de la máscara y el engaño⁹⁶. A partir de esta teoría genética del lenguaje en conexión con el gesto y la música, Rousseau desarrolló una aproximación al arte musical que se basaba en la reducción de la importancia del principio técnico frente a la necesidad expresiva del intérprete y la respuesta emocional del oyente⁹⁷, lo que en gran medida fue seguido por los músicos del Romanticismo.

Al igual que la teoría del teatro de Diderot se basaba en la metáfora *fisiognómica* que introducía la opacidad y se constituyó como una idea extensible a la totalidad de las artes y de la cultura a través de la concepción técnica de las artes, la metáfora rousseauiana introdujo la transparencia como una estrategia también potencialmente extensible a las artes y la cultura, según una concepción expresiva de los lenguajes. Durante el prerromanticismo gran parte de las artes, incluidas las plásticas, tuvieron una concepción expresiva de sí mismas. La idea del lenguaje primitivo como expresión poética caló lo suficientemente hondo como para dar lugar a una concepción del arte con la que se fomentó la transmisión más inmediata posible de los sentimientos a través de las formas temporales y espaciales⁹⁸.

⁹² *Ibidem*, p. 32.

⁹³ *Ibidem*, p. 33.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 107s.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁹⁶ Eso pasaba sobre todo en las ciudades, especialmente en París. En este sentido, la presentación del desdoble que desarrolló en su *Nueva Eloísa* fue muy influyente. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julia, o la nueva Eloísa* (1761), Madrid, Akal, 2007, pp. 277-287.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 154-157.

⁹⁸ Véase D'ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*, Madrid, Visor, 1999, pp. 155-160.

V. CONCLUSIÓN: SOBRE NUESTRA ESTÉTICA DUAL Y LA POSIBILIDAD DE UNA SÍNTESIS

A finales del siglo XVIII Friedrich Schiller sintetizó esta dialéctica del rostro, metáfora general del arte y la cultura como opacidad o como transparencia, en dos de sus escritos estéticos más interesantes, *Sobre Gracia y Dignidad* y *Sobre la poesía ingenua y la poesía sentimental*. El primer par de conceptos se refería a la teoría ética, aunque su concordancia con el segundo, de naturaleza estética, nos avisa que estamos ante una teoría que se refiere a modos globales de ser la cultura.

En polémica con la ética kantiana, Schiller distinguió la gracia de la dignidad. Ésta se daba cuando el sujeto se comprometía con sus valores morales con independencia de sus tendencias personales individuales⁹⁹. Era imperativa. Aquélla se refería a la condición del sujeto, de la que era producto el comportamiento moral¹⁰⁰. No era moralmente aceptable en sí misma sino como efusión de una condición personal¹⁰¹. Era ese el caso, imposible para Kant en este mundo, en el que la felicidad y la moralidad concordaban. Si la teología católica la reservó a los santos tocados por Dios, para Schiller era una posibilidad que se abría ante cualquiera con la educación estética. La ética de la dignidad definía una pantalla tras la que se ocultaba la condición personal, pues sólo interesaba el comportamiento justo¹⁰². La de la gracia expresaba lo que el sujeto era y sentía¹⁰³.

La poesía ingenua era el equivalente estético de la ética de la gracia¹⁰⁴. El poeta ingenuo, como el primitivo rousseauiano, expresaba sus sentimientos con su gesto o cantando. Aún no se había producido el desdoble entre el poeta, su obra y su tema¹⁰⁵. Se produjo con el desarrollo de la civilización y su cultura reflexiva¹⁰⁶. Con esto nos hallamos ante la poesía sentimental, equivalente estético de la ética de la dignidad, próxima al comediante de Diderot¹⁰⁷. El dominio reflexivo de los medios introdujo la separación entre el poeta, su tema y su producto. Ni el tema ni la naturaleza de la obra tenían por qué decir nada del sujeto productivo¹⁰⁸. Lo más interesante de este planteamiento era el alcance global de sus categorías y, sobre todo, el proyecto de solución de tal dicotomía. A través de la dignidad se podía alcanzar la gracia y con lo

⁹⁹ SCHILLER, Friedrich, "Sobre la gracia y la dignidad" (1793), en *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Barcelona, Icaria, 1985, pp. 47-66.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 9-47.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁰² *Ibidem*, p. 53.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 13, 27 y 29.

¹⁰⁴ SCHILLER, Friedrich, "Sobre poesía ingenua y poesía sentimental" (1795), en *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, p. 79.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 67-90.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 91-95.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 95.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 92.

sentimental lo ingenuo¹⁰⁹, siendo el medio para ello la educación estética, que aunaba unidad y pluralidad, técnica y espontaneidad¹¹⁰.

Con todo eso se estaban dilucidando problemas que se originaron en el Renacimiento cuatrocentista, cuando se planteó la diferencia entre lo que hoy denominaríamos artes y artesanías. Tratando de delinear la posición e influjo social del artista y las diferentes artes, se desarrollaron en Florencia lo que se conoce como parangones, de los cuales los más importantes fueron los de Leonardo da Vinci en su *Tratado de Pintura*, donde se empeñó en mostrar la superioridad de la pintura con respecto a otras artes plásticas y literarias, recurriendo al argumento de su valor intelectual frente a, por ejemplo, la escultura¹¹¹. En *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti los criterios quedaban más marcados. En el hecho artístico la dignidad recaía del lado de la ideación, actividad del espíritu, mientras que la operación técnica manual era subordinada y menos digna¹¹². No concebían que hubiera una inteligencia manual, sino una mera subordinación de la mano a las disposiciones del proyecto determinado por el pensamiento.

Esta diferencia se ha mantenido en la cultura occidental desde entonces. La recogió, por ejemplo, Collingwood en su *Idea del Arte*, donde diferenció entre arte (*art*) y artesanía (*craft*)¹¹³. Polemizaba con la experiencia del movimiento *Arts and Crafts*, el cual buscaba la aproximación entre las artes y las artesanías, la dignificación del trabajo manual mediante su aproximación a los valores del arte y la integración de los valores manuales en la práctica artística. Afirmaron la imposibilidad de separar la técnica de la creación. Esto fue lo que hizo Collingwood, pues para él las artesanías se caracterizaban por su naturaleza técnica (lo que podríamos denominar el “paradigma de Diderot”)¹¹⁴, mientras que el arte era una fuerza creadora, un impulso que superaba la técnica manual, con su mera competencia técnica (el “paradigma de Rousseau”)¹¹⁵. Esta manera dual de percibir el arte sigue siendo nuestra en gran medida, resultándonos aún difícil conjugar sus aspectos técnicos y expresivos. Los asumimos, pero solemos dar más importancia a uno que a otro.

Schiller propuso en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* una diferenciación que tal vez pueda resultar todavía hoy operativa. No distinguió

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 135-157.

¹¹⁰ Sobre la conjugación de unidad y pluralidad véase SCHILLER, Friedrich, “Cartas sobre la educación estética del hombre” (1795), en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990, especialmente las cartas decimotercera y decimocuarta, pp. 209-229. Sobre técnica y espontaneidad, SCHILLER, Friedrich, “Kallias o sobre la belleza” (1793), en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, pp. 43-87.

¹¹¹ DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 1998, pp. 25-86.

¹¹² ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, Madrid, Akal, 1991, pp. 57 y 60-62.

¹¹³ COLLINGWOOD, Robin George, *Los principios del arte*, México, FCE, 1978, pp. 23-46.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 25-27.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 104-112.

entre arte y artesanía, ni entre intelectualidad y manualidad, sino entre arte mecánico y libre, categorías que se podían aplicar a cualquier arte y artesanía¹¹⁶. Artista libre era el que desarrollaba el arte como un recurso técnico en consonancia con la naturaleza del objeto, usando una técnica consumada que, sin embargo, no aparecía como tal. La consumación técnica estaba tras la expresión de temas interesantes y creaciones geniales. Los hacía posibles con su ocultamiento, estando éste al servicio de su manifestación. Sin ello la habilidad productiva carecería de sentido.

Como herederos de la Ilustración podemos adoptar al menos tres posiciones frente al problema del arte: 1) considerarlo, como hizo Diderot, con los ojos de la técnica consumada de su realización, como la manera según la cual se dice lo que se comunica; 2) a la manera de Rousseau, como un acto de expresión de la interioridad genial del creador, centrando el interés en quien lo dice; y 3) con el estímulo de Schiller, como la expresión del creador mediante el uso de una técnica consumada o como lo dicho interesante a través de un decir técnicamente impecable. La metáfora del rostro como opacidad, o como transparencia, o bien la idea de la gestión intencional del rostro para maximizar la comprensión social de nuestro estado emocional y nuestra necesidad de comunicarnos (lo que, usando las categorías schillerianas, podríamos definir como a la Gracia a través de la Dignidad o, estéticamente, como el logro de lo ingenuo a través de lo sentimental).

Estas tres posibilidades de la segunda mitad del siglo XVIII siguen siendo nuestras. No proponemos solución alguna. Depende del lector elegir el modelo que más interesante le parezca. Nadie mejor que él conocerá la fuente de su goce frente al arte.

¹¹⁶ SCHILLER, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, pp. 133. El traductor ha traducido "*mechanische Künstler*" por "artesano", y "*schöne Künstler*" por "artista", recogiendo esa dicotomía entre arte y artesanía que creemos no estaba en la mente de Schiller, quien no diferenció disciplinas sino procedimientos.